

SÃO PAULO
2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Campus São Paulo

AUANA LAMEIRAS DINIZ

ENTRETEMPOS histórias, conversas e mediações

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Julio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo

AUANA LAMEIRAS DINIZ

ENTRETEMPOS

histórias, conversas e mediações

SÃO PAULO
2022

AUANA LAMEIRAS DINIZ

ENTRETEMPOS

histórias, conversas e mediações

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, com a área de concentração Arte e Educação do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural

Orientadora Prof^a. Dra.: Rejane Galvão Coutinho

SÃO PAULO
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

D585e

Diniz, Auana (Auana Lameiras Diniz), 1982-

Entretempos : histórias, conversas e mediações / Auana Lameiras Diniz. - São Paulo, 2022.

388 p. : il. color.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rejane Galvão Coutinho

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Arte - Estudo e ensino. 2. Museus de arte. 3. Museus e comunidade. 4. Mediação cultural. I. Coutinho, Rejane Galvão. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 704.9

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

AUANA LAMEIRAS DINIZ

ENTRETEMPOS

histórias, conversas e mediações

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, com a área de concentração Arte e Educação do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes.

Dissertação aprovada em: 20/05/2022
Banca Examinadora:

Profa. Dra. Rejane Galvão Coutinho
Instituto de Artes/UNESP- Orientadora

Profa. Dra. Ângela Castelo Branco Teixeira
Departamento de Arte e Educação / A Casa Tombada

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza
Instituto de Ciências da Arte / Universidade Federal do Pará

Profa. Dra. Márcia Mura (Márcia Nunes Maciel)
Coletivo Mura

Profa. Dra. Valquíria Prates Pereira Teixeira
Instituto de Arte Contemporânea de Ouro Preto

Dedico:

A todas as pessoas que partilharam seus tempos e
imagens comigo

À minha mãe, Valdenira Aparecida Lameiras
(Nira, em memória)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Rejane Galvão Coutinho, pelo acolhimento, partilhas e caminhadas.

À professora Luiza Helena da Silva Christov, pelos encontros, escutas e perguntas.

À banca examinadora: Ângela Castelo Branco Teixeira, José Afonso Medeiros Souza, Márcia Mura (Márcia Nunes Maciel) e Valquíria Prates Pereira Teixeira, pelos aportes e pelas palavras e imagens com as quais envolveram a tese.

À suplência da banca: Rita Luciana Berti Bredariolli, Valeria Peixoto de Alencar e Sidiney Peterson Ferreira de Lima, pelos diálogos sobre a pesquisa que compartilhamos em diversos momentos.

A todas as pessoas que aceitaram o convite para participar da pesquisa e compartilhar suas leituras imagéticas, que possibilitaram a pesquisa:

55 participantes, citados anonimamente por critérios éticos.

Adriana Puzzilli, Amanda Pachcoal, Anny Christina Lima, Clara Eleuterio, Dayane Nunes, Emília Top'tiro, Eric Augusto Xavier da Silva, Felipe Santana Reis, Fernando Burjato, Guilherme Teixeira, Horrana Santoz, Isabelle Ramos, Karen Barbosa, Lucas Oliveira, Marcello Israel, Márcia Mura, Milton de Carvalho Silva, Miriam Lustosa, Olinda Yawar, Patrícia Basile, Raquel Xipayaya, Ricarda Wapichana, Sidney Zonatto, Silmara Guajajara, Sophia Gutierrez, Vinicius Flauaus e Waldiael Braz.

Às equipes de Mediação e Programas Públicos e de Operações do Museu de Arte de São Paulo, que viabilizaram a pesquisa de campo no MASP, e, em especial, às pessoas que integram ou integraram essas equipes em diferentes épocas e me apoiaram: Amanda Carneiro, André Mesquita, Horrana Santoz, Lucas Oliveira, Vinícius Flauaus e Waldiael Braz.

A Emília Top'tiro, Helena Stilene de Biase, Priscila Passos e Silmara Guajajara, que me ajudaram a viabilizar os grupos focais.

A Antônio Neto (que fez a tradução do resumo para nheemgatu), Gaia Lameiras Diniz (recriação de imagens), Guilherme Queiroz (traduções do resumo para espanhol e inglês) e Laura Chagas (revisão textual).

Às pesquisadoras e pesquisadores com quem conversei e compartilhei esta pesquisa, em diferentes momentos: Camila Feltre, Camila Serino Lia, Felínio Freitas, Levi Fernando Lopes Vieira Pinto, Mariana Benatti, Marília Carvalho, Moacir Simplício, Raquel Santos, Rodrigo Lopes e Thelma Löbel.

A Adriel Visoto, Bruno Ferrari, Carolina Barreiros, Caroline Ramos, Camila Barbosa, Elisa Matos, Julia Paccola, Maíra Torrecillas, Marcelo Machado, Moema Carvalho, Rochele Beatriz Sá e Valéria Prates Gobato, com quem sigo aprendendo.

Ao meu companheiro, Luiz Roberto Saran Lauand.

Ao meu pai, Nilo Sérgio Melo Diniz, e às minhas irmãs, Tahiná e Gaia Lameiras Diniz.

RESUMO

Entretempos — histórias, conversas e mediações propõe a composição de montagens com leituras e recriações visuais, elaboradas a partir dos registros dos relatos e dos encontros estéticos e políticos de participantes do projeto com as imagens pesquisadas no presente. Considerando a permanência temporal desses trabalhos no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e os processos educativos e de mediação cultural, a pesquisa se baseia na recepção atual dessas imagens e busca registrar suas aberturas e transformações simbólicas a partir das ações de participação e criação de públicos e profissionais da área. A pesquisa tem seu foco em quatro obras da exposição de longa duração Acervo em Transformação do MASP: *Moema* (1866), de Victor Meirelles, *Rosa e Azul — As Meninas Cahen d´Anvers* (1881), de Pierre-Auguste Renoir, *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015), de Marcelo Cidade, e *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* (2017), do grupo Guerrilla Girls. O trabalho com essas imagens partiu da abordagem da Pesquisa Educacional Baseada em Artes. No processo, também foram usadas proposições metodológicas da cartografia como estratégia de pesquisa-intervenção no trabalho de campo, e da montagem como referência para estudos das imagens, em diálogo com recursos da História Oral na análise das leituras coproduzidas com participantes.

Palavras-chave

Temporalidade; montagem; leitura de imagem; ação educativa; mediação cultural.

YATUKASÁ¹

Piterupisá — *umbeumbeusáita, kuntarisáita asuí musasáita* umuatíri ana yepé yepé mukiriarisáita tauyumuyā waa mungitasáita rupi asuí sangáita piasuwa rupi. Aitekua purakisá uyupirú muatirisáita suí, maméwaa siya mira tauyupurungitá sangáita resewá. Yamaã katu kua suí: yaã sangáita taupitá ana Museu de Arte de São Paulo (kariwaita uyeey MASP), asuí aikwé siya amuita purakisá kua tetama upé, yawé yumbuesá purakisá asuí kitiwara rupi taupirari waa tainaita supé arama té purakisá túyu tá supé arama. Aitekua sikarisá umanduári mayetaa miraita taumaã yaã sangaita, asuí kua sikarisá umukatúru uputári maãtaa umuyeréu ariré siya miraita usasá tá piterupi. Yawewaa arama, kua sikarisá uparawáka irundi sangáita upitá waa kua mukameésá pukusá waa, touseruka waa Acervo em Transformação do MASP: *Moema* (1866), Victor Meirelles suiwara, *Rosa e Azul* — *As Meninas Cahen d’Anvers* (1881), Pierre-Auguste Renoir suiwara, *Tempo suspenso de um estado provisório (2011-2015)*, Marcelo Cidade suiwara, asuí *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* (2017), Guerrilla Girls suiwaraita. Yané sikarisá yaã sangaita irumu uruyári yepé muraki rupia, serawaa Pesquisa Educacional Baseada em Artes. Pukusá yasikári kwera, yapisika ana yuíri yaã yawesá kariwa touseruka waa cartografia mayé yepé manduarisá yamuruaki arama kua tetama upé, asuí yatíri yaã sangáita yawé. Ape, yamuatíri aite manduarisá História Oral irumu, uyeẽ waa purāga waa yasendu maã taa yane tuyu taumbeu putari. Ape, yasendú maã taa yaã miraita usasáwa yaã sangáita piterupi mukameésá upé taumbéu ariré taumaã yaã irundi sangáita MASP pupé.

Yupinimasáita

Piterupisá; mukiriarisá; sangá mungitasá; yumbuesá; musasá kitiwara rupi.

¹ Resumo em nheengatu (yẽgatu), também conhecida como língua geral amazônica.

RESUMEN

Ínterin – historias, charlas y mediaciones propone la composición de montajes con lecturas y recreaciones visuales, elaborados a partir de los registros de las lecturas de imágenes y de los encuentros estéticos y políticos de los participantes del proyecto con las obras investigadas en este trabajo. Considerando la permanencia temporal de estos trabajos en el Museo de Arte de São Paulo (MASP) y los procesos educativos y de mediación cultural, la investigación se basó en la recepción actual de estas imágenes y intentó registrar sus aperturas y transformaciones simbólicas a partir de las acciones de participación y creación de públicos y profesionales del área. La investigación se centró en cuatro obras de la exposición de larga duración Colección en Transformación del MASP: *Moema* (1866), de Victor Meirelles, *Rosa y Azul - Alice y Elisabeth Cahen d'Anvers* (1881), de Pierre-Auguste Renoir, *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015), de Marcelo Cidade, y *¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Museo de Arte de São Paulo?* (2017), del grupo Guerrilla Girls. El trabajo con estas imágenes empezó desde el abordaje de la Investigación Educativa Basada en las Artes. Al curso de la investigación, también se utilizaron proposiciones metodológicas de la cartografía como la estrategia de investigación e intervención en el trabajo de campo, y del montaje como referencia para los estudios de las imágenes, en diálogo con recursos de la Historia Oral en el análisis de las lecturas coproducidas con los participantes.

Palabras clave

Temporalidad; montaje; lectura de imágenes; acción educativa; mediación cultural.

ABSTRACT

Meantime – stories, talks and mediations posits the composition of montages with readings and visual recreations, which were produced from imagistic readings' records and from aesthetic and political encounters between those who participated on the project and the images we researched on this work. This research is based on today's reception of those images and seeks to register its openings and symbolical transformations from the actions of participation and creation of both the public and professionals of the field. It took in consideration the temporal permanence of the art work at the São Paulo Museum of Art (MASP) and the educational and cultural mediation processes. The research focus in four works from the long term MASP's exhibition *Collection in Transformation: Moema* (1866), by Victor Meirelles, *Pink and Blue - Alice and Elisabeth Cahen d'Anvers* (1881), by Pierre-Auguste Renoir, *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015), by Marcelo Cidade, and *Do women have to be naked to get into the São Paulo Museum of Art?* (2017), by Guerrilla Girls. The work with these images started with the Arts Based Educational Research approach. Throughout the research, we also implemented cartography's methodological propositions such as the strategy of intervention research at the fieldwork, as well as a dialog between the montage – as a reference to image's studies – and Oral History resources at the analysis of readings coproduced with the participants.

Key-words

Temporality; montage; image reading; educational action; cultural mediation.

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------|-----|
| 0. Antes | 25 |
| I. MONTAGENS | |
| 1. Fissuras | 31 |
| 2. Olham-se | 79 |
| 3. Contra-vênus | 125 |
| 4. Guerreiras | 185 |
| | |
| II. CAMINHOS | |
| 1. Imaginações | 255 |
| 2. Tempos | 293 |
| 3. Histórias | 321 |
| 4. Depois | 353 |
| | |
| Referências | 359 |
| Índice de imagens | 377 |

0. ANTES

Este trabalho foi composto em duas partes: **MONTAGENS** e **CAMINHOS**. Aqui, apresento um mapa das partes, para que possa decidir por qual delas começar a leitura.

A parte **MONTAGENS** expõe os relatos coproduzidos com participantes da pesquisa; são quatro exposições que propõem um percurso de leitura: **Fissuras**, **Olham-se**, **Contra-vênus** e **Guerreiras**.

A montagem **Fissuras** está focada nos relatos sobre a instalação *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-15), de Marcelo Cidade, e também dialoga com questões da expografia e arquitetura do Museu de Arte São Paulo (MASP), lugar onde a pesquisa foi feita. **Olham-se** parte dos relatos sobre a pintura *Rosa e azul – As meninas Cahen d’Anvers* (1881),

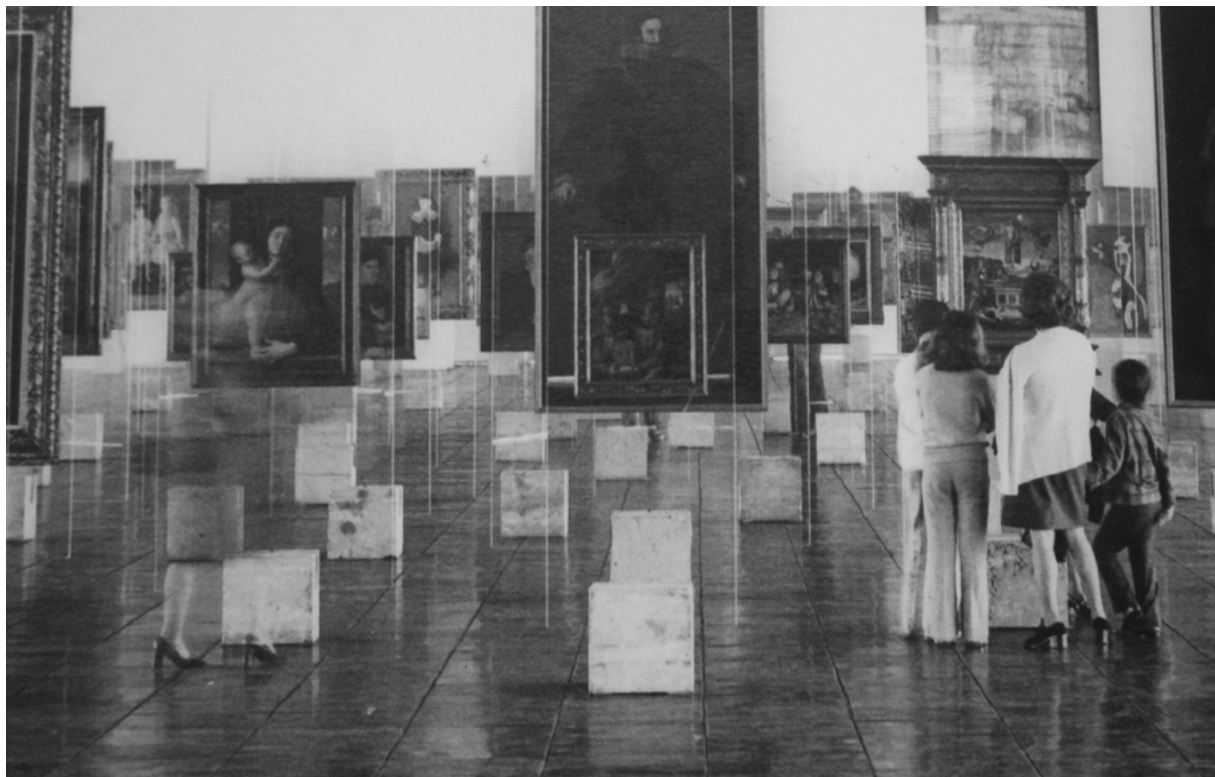
de Pierre-Auguste Renoir. Ambas as montagens são compostas de relatos produzidos com públicos visitantes ou profissionais da área, registrados no museu ou em locais de trabalho das pessoas entrevistadas.

Contra-vênus expõe os relatos criados a partir dos trabalhos *Moema* (1866), de Victor Meirelles, e *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Português* (2017), das Guerrilla Girls. Essa montagem inclui relatos de públicos e profissionais que foram registrados no museu. A montagem **Guerreiras** é composta de relatos de mulheres indígenas sobre o trabalho *Moema*, produzidos remotamente durante a pandemia de COVID-19, por meio de grupos focais e uma entrevista.

A parte **CAMINHOS** é um memorial de pesquisa que descreve os processos de criação das montagens e aborda as opções teóricas e metodológicas da tese. Essa parte se divide entre os capítulos: **Imaginações, Tempos, Histórias e Depois.**

I. MONTAGENS





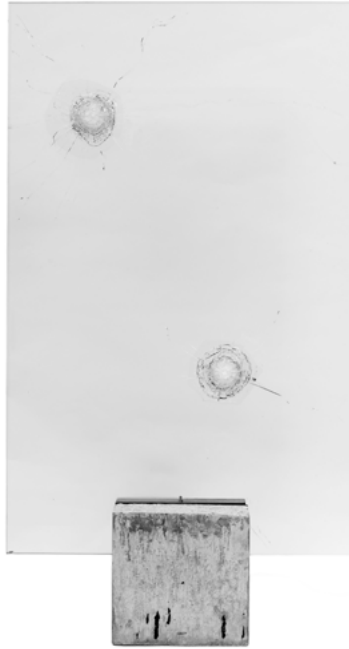




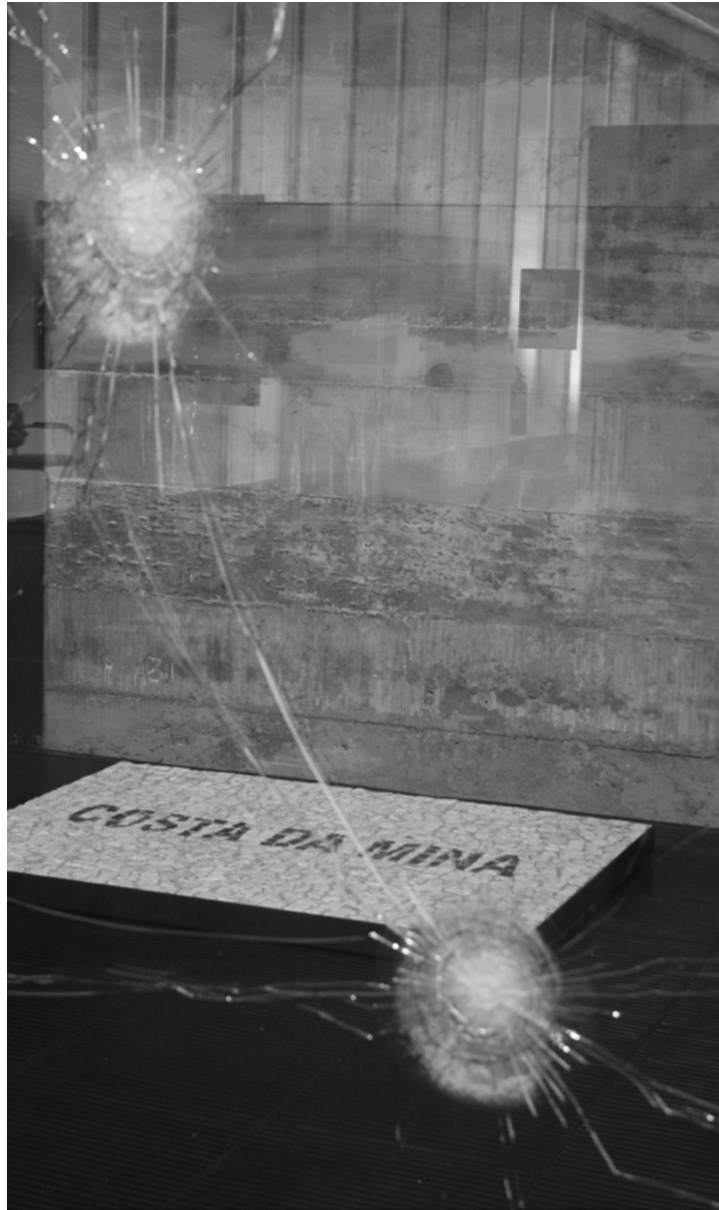


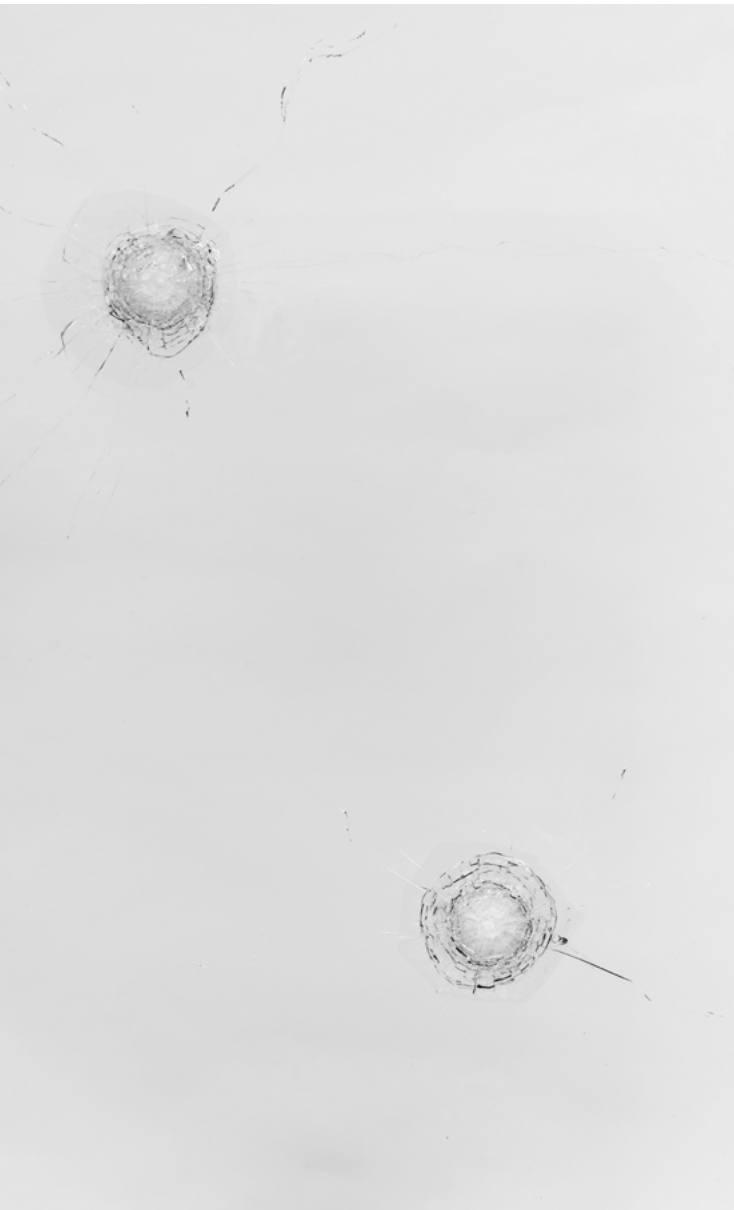


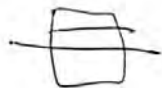
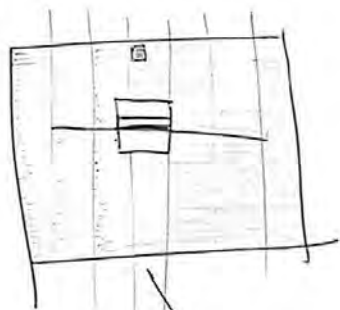












Capturar a
uma cercado
com a vista
de um drone.





IMAGENS



Fotografia de labirinto com escada, de Péter Endrody (figura 2).



Vista dos cavaletes de vidro em 1970 (figura 3).



Sobreposição com as imagens da exposição de *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015), de Marcelo Cidade, SP Arte, 2011 (figura 4) e vista dos cavaletes de vidro em 1970 (figura 3).



Fotografia da exposição de *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015), SP Arte, 2011 (figura 4).



Trechos do ensaio fotográfico das áreas externas e internas da Casa de Vidro, feito por Julia Paccola (figura 5).



Idem (figura 6).



Idem (figura 7).



Duas imagens do trabalho de Marcelo Cidade, uma com a cidade ao fundo, e outra em fundo neutro (figuras 8 e 9).



Detalhes do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório*, com vista para versos de pinturas expostas na pinacoteca do MASP (figura 10).



50 anos do MASP, janelas abertas repostagem da publicação de @vinh0 pelo Instagram do MASP (figura 11), e fotografia de Horrana Santoz de vista dos trabalhos *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015), de Marcelo Cidade, e *Costa da Mina* (2018), de Jaime Lauriano (figura 12).



Detalhes do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório* com as cores manipuladas (figura 9), e versão desfocada da instrução fotográfica criada por Lucas Oliveira, a pedido da pesquisadora, para registro do trabalho no MASP (figura 14).



Composição com fotografia da série *Brasília teimosa* (2005), de Bárbara Wagner (figura 13), e instrução fotográfica criada por Lucas Oliveira (figura 14).



Fotografias feitas pela pesquisadora a partir da orientação de Waldiael Braz, retratando o mediador atrás de *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015), de Marcelo Cidade (figura 15).



Idem (figura 16).

Era uma manhã de inverno paulista, um frio com linhas de vento que, chegando ao vão do MASP, ganhavam força. Sentindo essa diferença ali, lembrei de uma imagem sonhada, que a educadora Adriana Puzzilli tinha narrado havia algumas semanas:

— *Eu sonhava que estava do lado de dentro do MASP. Várias vezes eu tive esse sonho e sempre foi muito tranquilo. Eu estava naquela escada entre o primeiro e o segundo andar do MASP e via um mar azul claro.*

...Outra associação também era a sensação que eu tinha quando era criança, de que estava na praia.

Num delírio breve com os ventos marítimos no vão, subi as escadas do museu até o segundo andar. Sem perceber, fui subindo sem pausas até entrar na

sala de exposição, ficando sem fôlego e com calor. Mas, passando pelos vidros da exposição Acervo em Transformação, senti a lufada gelada do ar-condicionado aliviar a quentura do momento.

Mesmo assim, ainda estava inquieta e por isso continuei o movimento, caminhando até chegar ao fundo da sala. Por acaso, fiz isso quase ao mesmo tempo que um grupo escolar encontrava, sem procurar, o trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-15), de Marcelo Cidade. Em poucos segundos, duas ou três crianças se agacharam para ler as informações sobre o trabalho, enquanto outras avançavam e ficavam bem próximas da peça, umas quatro olhavam de longe, e outras observavam as laterais. Eram movimentações simultâneas.

Estavam muito curiosas, seus corpos cobriam o trabalho como se o engolissem, quase tocando ou tentando tocar o cavalete. A faixa indicativa da distância corporal da peça ficou invisível.

Enquanto essas formas de encontro com a peça aconteciam, uma orientadora de público olhava para as crianças com alguma tensão, parecia que estava ali esperando o momento em que, talvez, precisasse intervir para que as crianças não se relacionassem de modo corporal ou mais intenso com o cavalete. Ela se aproximou quando o toque estava iminente, mas, em vez de dizer que a peça não podia ser tocada, mostrou o trabalho *L. M. (interdito)* (2015), de Rivane Neuenschwander², exposto ao lado, e rapidamente o grupo se moveu para interagir com a mesa, que convidava os participantes a fazerem intervenções com giz de lousa embaixo dela.

Continuei ali, percebendo o movimento das crianças mudando, já com meu fôlego recuperado e o corpo mais calmo. Então escutei a voz de outra orientadora de público, a Clara Eleutério, como se ela tivesse conversando comigo naquele momento:

— *E a gente sempre diz que as pessoas tocam muito na Diana³, mas tocam muito mais nessa porque não*



2

2 Imagem ao lado (figura 17).

3 Referência à escultura *Diana adormecida* (1690-1700), de Giuseppe Mazzuoli.

veem como arte. É vidro quebrado e as pessoas botam a mão. E é interessante, porque é uma obra que é igual a um cavalete que são os suportes de outra obras, então eu acho que é daí que vem a confusão. Tem muita gente que pergunta se é um cavalete que quebrou – ela havia me dito dias antes.

la escutando as palavras dela enquanto pensava na tensão que o trabalho de orientadoras/es de público carregava ali, uma sensação que experimentei várias vezes, inclusive sentindo a tensão no meu próprio corpo em alguns momentos...

Minha atenção voltou ao momento presente. As crianças tinham ido embora e eu continuei ali perto do cavalete de Cidade. Muitas pessoas passavam por aquele canto sem parar. Depois de alguns minutos, uma mulher parou e começou a relacionar-se com o cavalete por mais tempo. Olhou de perto, de longe, começou a fotografar os detalhes...

Ainda não tinha conversado com nenhum participante sobre a pesquisa, fiquei olhando a cena e imaginando como poderia começar. Nesse momento, outro orientador de público estava próximo à peça e a mulher se aproximou dele, provavelmente para fazer algumas perguntas, mas de onde eu estava não conseguia escutá-los. Enquanto conversava com ela, o orientador olhou para mim, sorriu, e me

apontou para a mulher, que começou a caminhar na minha direção. Prendi a respiração enquanto esperava a aproximação. C o m e ç a v a .

(Para fazer a pesquisa com autorização do MASP, eu usava um crachá com o logotipo do museu em que estava escrito “provisório” no lugar do meu nome).

Ela se aproximou de mim para perguntar se eu sabia mais coisas sobre o trabalho, fui contando algumas informações que tinha pesquisado até então para responder a suas perguntas sobre os materiais usados, o artista etc. e aproveitei para convidá-la a participar da pesquisa. Ela aceitou o convite e assim começou sua leitura:

— Como eu te perguntei, agora é você que vai perguntar para mim? —, me perguntou.

— Isso, agora eu te pergunto: como você está percebendo esse trabalho? Que leituras você faz?

— Eu achei muito bonito, até tirei fotos com o zoom, que deu um outro aspecto. Pelo lado estético você cria uma infinidade de coisas, o vidro é transparente, você vê várias coisas através dele. Aí pensando pelo lado abstrato, dos pensamentos, das coisas que acontecem... eu vejo pelo lado da vida. Às vezes está tudo bem e de repente vem um acontecimento, um fato e quebra você todo por dentro, quebra as

coisas que você tinha como expectativa. Nos machucamos, machucamos os outros. Faz referência a um tiro, está tudo em paz e do nada você tem que se ver de outra forma, porque agora não é mais nada daquilo que estava. Perda de pessoas, de afetos. Ela é diferente das outras obras.

— Faz um desvio? —, perguntei.

— Te remete mais a pensar que as outras, é inusitada.

Enquanto conversávamos, uma família se aproximou e também começou a se interessar pelo trabalho; o grupo era composto de uma mulher adolescente com a tia e o pai. Os três olhavam o trabalho e conversavam entre si, mas a adolescente falava mais e parecia empolgada. Fui me aproximando deles devagar, tentando não interromper bruscamente a conversa, e perguntei se gostariam de participar da pesquisa. Recebendo o convite, o pai perguntou à filha se queria de participar. Ela respondeu que não com a cabeça, num gesto tímido. Agradei e continuei ali, enquanto os três se afastavam do trabalho, mas uns minutos depois voltaram. Ela tinha decidido me contar um pouco do que tinha pensado, e começamos a conversar:

— Eu nunca tinha visto tratar a violência assim. Acho que mostra muito a fragilidade, porque pa-



recem tiros, sei lá. Não sabia que dava para ficar assim, eu achei que ele ia quebrar todo, mas está quebrado só em algumas partes. Isso mostra um pouco do que o Brasil é, só algumas partes foram atingidas, dois cantos, e as outras partes também sofrem porque ficaram as rachaduras, mas elas não se soltam. Continuamos mais um pouco a conversa, e perguntei para ela se aquela peça a fazia associar ou lembrar de outra que estivesse por ali. Ela me levou até a fotografia da série *Brasília teimosa* (2005), de Barbara Wagner⁴, e disse que os dois trabalhos se aproximavam pelo título. Não continuamos o diálogo, pois sua família a esperava, mas quando eles saíram, segui numa conversa imaginária com ela. Era uma aproximação de duas imagens criadas por suas palavras, país fragmentado e Brasília que teima. Também comecei a imaginar o que aconteceria se *Tempo suspenso de um estado provisório* se sobrepusesse à *Brasília teimosa*...

Esperei outra brecha para encontrar mais participantes para a pesquisa.

Então dois homens jovens se aproximaram da peça enquanto conversavam. Faziam gestos rápidos, e vendo de longe percebi uma eletricidade no diálogo entre eles, uma qualidade que me atraiu. Sem perder esse ritmo, os dois aceitaram rapidamente

o convite, e um deles começou a conversar comigo; quase não tive tempo de começar a gravação:

— Remete àquela coisa do Duchamp —, disse, fazendo referência à obra *A Noiva despida e seus Celibatários, mesmo, ou O Grande Vidro* (1915-1923), — mas o dele quebrou por acaso e esse é proposital. Mas também remete muito à violência. O artista é de São Paulo? Onde ele cresceu aqui?

— Ainda não sei em qual bairro ele cresceu, mas ele é daqui sim —, respondi.

— É, parece uma denúncia à violência. Eu venho do Rio e ouvi dizer que a Rota aqui em São Paulo é muito violenta. Então mesmo vindo do Rio, que é uma cidade também muito violenta, na verdade eu estou assustado, não estou conseguindo nem andar à noite aqui.

Depois disso, parou para perceber um pouco mais a peça e disse:

— E tem o vidro, a fragilidade. Eu preferia ver no chão. Ficaria melhor no chão, teríamos que olhar para baixo.

— Mas remete aos cavaletes da Lina, por isso tem que ficar assim – disse seu amigo.

4 Imagem na página anterior (figura 13).

— Mesmo assim, ficaria melhor no chão. Como aquele artista contemporâneo do Pernambuco que faz uns desenhos bem pequenos? Esqueci o nome dele⁵. Ele obriga você a mudar o seu olhar, se o cavalete estivesse no chão... Olhar para o chão, como olhar para uma caixinha...

— É, o concreto é parte do trabalho, mas seria interessante ver o vidro no chão... — Começo a concordar com ele.

— Mas ele fez esse trabalho criticando a época que os cavaletes estavam desmontados, não? —, lembrou o segundo.

— Sim —, respondi.

— Eu gosto das coisas certinhas, se ele fez para colocar no cavalete tem que ficar assim. Gosto muito dessa proposta dela (Lina Bo Bardi) —, disse o segundo jovem.

— É, eu gosto desta exposição assim, mas dá vertigem os títulos das obras ficarem atrás delas. E não sei, eu preferia ver esse vidro no chão mesmo.

Os dois continuaram discutindo os modos de expor o vidro por alguns minutos enquanto eu só escutava. O relato terminou com esse impasse; como não

⁵ Não conseguimos lembrar juntos quem era o artista, e depois eu não consegui identificar quem era, pelas pistas que ele deu.

podíamos agir sobre o trabalho naquele momento, a possibilidade ficou aberta.

Se despediram de mim e continuaram o percurso pela exposição. Poucos segundos depois, uma mulher se aproximou do cavalete e aproveitei para perguntar se não queria participar da pesquisa. Eu ainda estava elétrica com a conversa anterior, fiz o convite no momento em que ela ainda olhava o trabalho, mas esperei alguns instantes até que se sentisse à vontade para relatar sua leitura.

— Eu fiz uma leitura da parte quebrada no sentido que a gente vive preso para que as pessoas que estão à margem, bandidos ou seja lá o nome que se dê, tenham liberdade e vivam soltos... Eu venho de Juiz de Fora, em Minas, e acaba que a violência do Rio de Janeiro respinga na minha cidade. Cenas de vidro assim no Rio são muito comuns. E uma coisa que eu falo, moro aqui agora... É que em São Paulo esse tipo de cena de violência meio que pegaram com a mão e colocaram às margens da cidade, você não vê isso no centro e no Rio é algo cotidiano. E aí me remeteu a isso, até que ponto esse vidro blindado nos dá segurança? — Ela interrompeu a leitura com essa pergunta e havia um pouco de raiva na sua fala.

Seu relato me incomodou, e talvez algo da minha expressão facial tenha denunciado esse incômodo, mas não encontrei abertura para começar um debate. Ela parecia estar com pressa, mesmo antes de começarmos a gravação, e logo depois usou o corredor lateral dos cavaletes para sair da exposição. Além disso, a minha proposta era principalmente escutar e registrar os acontecimentos naquele espaço, só começava uma conversa quando o relato caminhava nessas direções.

Mas, depois de sua fala, fiquei pensando: como associar essas barreiras com a falta de liberdade de corpos protegidos enquanto outros são tão expostos?

Com o incômodo, lembrei de outro trabalho de Marcelo Cidade, *Intramuros* (2006)⁶. Decidi sair um pouco dos cavaletes, olhar por fora e registrar em meu diário de bordo algumas ideias e contextos do que tinha se condensado até aquele momento.



6

⁶ Imagem ao lado (figura 18).

ato II PERCURSOS

Os registros no diário de bordo me tomaram quase uma hora e, quando terminei, percebi que precisava almoçar. Saí do museu e procurei um lugar na Avenida Paulista, que já havia mudado completamente: fazia sol do meio-dia e os ventos tinham ido embora, o ar estava parado.

Quando voltei para o museu, o fluxo intenso das terças-feiras, com entrada gratuita, estava evidente: mais pessoas no espaço expositivo, mais próximas, burburinhos e palavras circulando entre os trabalhos de arte, uma intensidade que parecia fazer o ar-condicionado esfriar menos nossas sensações.

Aquela tensão que senti de manhã com as crianças, como se elas colocassem em risco o que estava ali, tinha se dissipado para mim; corpos e riscos esta-

vam instituídos, criavam regras próprias de visita-ção.

Precisei desviar de algumas pessoas até chegar de volta ao trabalho de Cidade. Demorei um pouco mais para encontrar alguém que aceitasse relatar as percepções do tempo partilhado com o cavalete. Houve momentos em que mal consegui ver quem estava olhando o trabalho, por causa da quantidade de pessoas reunidas ali. Mas quando o fluxo de pessoas mudou, vi um jovem que lia o texto sobre a peça com muita atenção:

— Eu comecei a curtir arte há pouco tempo, por conta da leitura do mundo através da arte. A gente está vendo um vidro quebrado, mas o que a gente pode

tirar de informação daí? Por isso que estou amando a questão da arte.

— E aqui, pelo pouco que li, o impacto que tive foi sobre essa questão violenta e isso que ele fala, sobre o espaço público e o privado, é interessante. O que é público, como é seu, as pessoas se sentem à vontade para usufruir.

— E o impacto... — Esbocei uma pergunta para continuar a conversa, mas ele logo retomou a palavra!

— O impacto é pela questão da violência mesmo, e aí a gente traz para o tempo atual. Se pensarmos nessa questão do Estado: é o Estado que tem nas mãos dele o poder, a polícia está à serviço do Estado. Então se pensarmos nisso, é ele que dá suporte aos tiros que foram dados. Eu pensei na questão da polícia, que é um braço do Estado e dá suporte à violência, no sentido de: quem vai receber a violência do Estado?

— Eles escolhem quem blindar — comentei.

— Isso, então, por exemplo, se a gente vai nos Jardins, a polícia age de uma forma diferente de como eles agem no Capão Redondo. Eles escolhem quem eles vão matar ou não. Aí tem a questão da raça, é muito profundo.

Enquanto escutava sua fala, nós dois olhávamos o vidro blindado, os tiros. E eu lembrava das leituras de pessoas que tinham se deslocado de outros lugares, Rio de Janeiro, Juiz de Fora. Continuamos a conversar sobre Estado, polícia, violência e raça por alguns minutos até que ele disse:

— Nossa, agora já estamos totalmente distantes do texto — apontando para a placa no chão, onde o verbete sobre esse trabalho estava instalado.

— É, talvez a gente esteja distante mesmo, mas a minha pesquisa caminha com aquilo que você está percebendo.

— Pois é, é aquela história da leitura do mundo que eu estava comentando. A arte é isso também, né? O que estamos conversando agora.

Concordei com ele, a arte é isso também.

Quando ele foi embora, lembrei de uma parte da entrevista que havia feito com o educador e artista Guilherme Teixeira, alguns meses antes:

— Acho que a gente tem que se apropriar das obras da Humanidade. Eu acho que é muito próximo, não sei quem fala isso, mas escrever e ler poesia é muito parecido. Fazer arte e ver arte também é muito parecido. E gostar de arte. O que já está feito você

não precisa fazer, alguém já fez. Você faz o que falta ser feito.

(E diz o que falta ser dito, pensei ainda, enquanto escutava o relato do rapaz)

Na entrevista, conversávamos sobre outro trabalho, *Rosa e Azul - As meninas Cahen d'Anvers* (1889), de Renoir, mas toda a experiência do Guilherme com outras imagens, quando tinha atuado como educador no MASP, esteve presente em suas leituras e justaposta ao trabalho como professor de artes e artista.

Pensava nesses atos de criação com a arte e, sem perceber, olhei fixamente para dois jovens, uma mulher e um homem, que observavam os tiros de muito perto. Quando percebi o que estava fazendo, os dois já estavam me olhando pelo outro lado do vidro. Então resolvi me aproximar e contar sobre a pesquisa, de certo modo explicar por que estava olhando para os dois e, ao mesmo tempo, perguntar se gostariam de participar. Em seguida começamos a registrar a conversa:

— À primeira vista eu pensei: “nossa, o que aconteceu ali atrás?”, quando eu fui ver eram muitos materiais diferentes que compuseram essa peça, que parece um vidro quebrado. Aí eu tentei olhar por diversos ângulos e estava simulando realmente o

vidro quebrado. E você? — disse a mulher, e em seguida perguntou para seu acompanhante.

— Essa simulação que ele faz é bem real, na verdade. A gente ficou um tempo para descobrir se era algo quebrado ou se era arte —, respondeu.

— Vocês queriam falar mais alguma coisa sobre o trabalho? —, perguntei, tentando continuar a conversa, porque naquele momento muitas pessoas estavam próximas e falavam ao mesmo tempo...

— Eu queria entender... Como ele fez isso? —, ela me perguntou.

— Ah, eu não sei se vocês leram a ficha técnica, mas é um vidro blindado, e aparentemente ele deu dois tiros mesmo —, respondi.

Os dois ficaram contentes com a informação de que tinha algo de verdade na simulação. Nossa conversa parou por aí, mas, enquanto conversava com eles, outro jovem ouviu e se aproximou para comentar:

— Sabe, só depois que você falou que eu pensei em tiros. Será que ele sabia que a estrutura do vidro aguentaria? —, perguntou.

— O vidro é blindado, mas ele deve ter feito alguns testes, porque dois tiros... Eu não sei até quando seguram —, respondi.

Ele me olhou, concordando com a cabeça, e em seguida voltou a observar o vidro como quem ainda não tinha certeza. Foi quando percebi que tinha outro jovem junto com ele, participando do nosso breve diálogo. Eu perguntei se queriam participar da pesquisa, os dois aceitaram e o segundo jovem disse:

— Parecem dois olhos, arregalados, te olhando —, foi o relato preciso dele.

Depois daquelas conversas, fui dar uma volta e olhar outras imagens expostas por perto para descansar as pernas, os ouvidos e os olhos, e quando voltei uma mulher estava posando para uma fotografia. Ela se posicionou atrás das marcas de tiro, com as pernas um pouco afastadas uma da outra, os braços cruzados e uma expressão de seriedade no rosto. Convidei as duas para participarem da pesquisa, e então a que posava para a câmera começou:

— Quando eu vi me remeteu à instabilidade e insegurança que nós estamos vivendo hoje, que é frágil, a qualquer momento esse vidro pode se romper e nós vamos ser atingidas, pela violência, pelo ódio, o que nós estamos vivendo hoje —, disse, e ficou em silêncio por alguns segundos.

— Por que você escolheu ser fotografada atrás do vidro? —, perguntei.

— Porque eu me sinto uma das vítimas, por ser uma minoria, ela é minha esposa, nós somos LGBTQs, eu me sinto sendo apedrejada, com uma película de vidro me protegendo. É assim que eu me sinto hoje. É resistência, mas é aquela questão, até quando esse vidro vai segurar?

O relato dela me pegou de surpresa, percebi que estávamos as três emocionadas. Fiquei pensando na pergunta que o jovem havia feito minutos antes e na dúvida que compartilhamos sobre o quanto o vidro aguentaria. Não pensávamos, naquele momento, na metáfora criada pelo trabalho do artista, nos corpos que poderiam ocupar um lado ou outro da barreira transparente.

Precisei fazer outra pausa para recuperar minha atenção para o que poderia se presentificar nas próximas leituras. A imagem do apedrejamento e o outro relato sobre racismo, o Estado e a polícia estavam comigo e ocupavam toda minha atenção.

Para fazer a pausa, decidi colocar os fones de ouvido e ouvir novamente os relatos produzidos com os participantes da pesquisa até aquele momento: *olhar para os olhos arregalados da peça, que me olhavam*. Experimentando esse modo de perceber a peça, comecei a imaginar os percursos e territórios

AMIM DO GENTE

Juiz de Fora

Jardins

Masp

Rio de Janeiro

corpos:
racializados
lgtb's

Capão Redondo



que apareciam nas palavras e iam se inscrevendo, simbolicamente, nas fissuras do vidro.

Enquanto escutava os registros e olhava o cavalete, aquele canto da exposição começou a se esvaziar, o volume de sons presentes na sala ficaram abafados, distantes... vi um homem e uma mulher jovem se aproximarem do trabalho lentamente. Os dois pararam diante da peça e a observavam em silêncio. Então o homem começou:

— Minha leitura? Para mim que... Que trabalho em escola, até hoje eu perdi quinze alunos, contando com hoje cedo, por conta de crime, chacina, morte, é algo que faz parte da nossa realidade. A escola é em Osasco, num bairro extremamente periférico.

Depois de alguns incômodos segundos de silêncio, ele me pediu para mostrar suas mãos, e elas estavam geladas e trêmulas. Encerrou seu relato assim, e a jovem acabou não traduzindo a imagem em palavras.

Os dois continuaram o percurso pela exposição, e eu continuei lá perto do vidro blindado, sustentado pelo concreto. Foi quando vi um homem que olhava para a peça e para mim ao mesmo tempo, olhava o vidro e me olhava através do vidro. Repetindo minha ação, convidei-o para participar da pesquisa, e ele disse que não tinha interesse em participar. Depois

de alguns minutos, passou um pouco mais distante e falou, levantando a voz:

— *Quem deu esses tiros? Foi o Bolsonaro?*

Algumas vezes, os convites à participação recusados me causaram algum constrangimento, procurava tomar com cuidado a decisão de intervir no percurso que as pessoas traçavam no museu, e não era sempre um risco, mas causava um pequeno constrangimento que não conseguia evitar. Entretanto, na situação com aquele homem, o que percebi foi uma agressão, uma ameaça. Lembrei do medo de apedrejamento das mulheres LGBTs enquanto ele se afastava.

Alguns minutos depois, uma senhora se aproximou do cavalete e ficou ali, olhando de perto, cada detalhe, dos dois lados. Eu observava seu movimento à distância e tive a impressão de que seus olhos passeavam vagarosamente pelas fissuras provocadas pelas marcas feitas à bala de revólver, quase como se estivessem caminhando por elas. Foi um respiro, depois da pergunta agressiva sobre os tiros, perceber aquela interação que parecia tão cuidadosa e atenta.

Eu me aproximei dela procurando ter o mesmo cuidado e disse que estava fazendo uma pesquisa com alguns trabalhos em exposição no MASP, e que

aquele era um deles. Comecei o convite como outros que já havia feito ali, mencionando que a ideia era registrar a leitura pessoal dela. Ela aceitou e, logo que começamos a gravação, disse:

— Nossa, o que aconteceu? Mas eu gostei, eu nunca tinha visto. E eu já trabalhei em lugares que tinham seguranças de todas as maneiras, assim, tinha segurança até para olhar o seu cabelo e eu nunca visto isso. Achei bonito, muito lindo.

— Mesmo quebrado você achou bonito? —, perguntei.

— Achei, muito lindo. Se você vir isso lá fora você vai falar: “aí meu deus tem alguma coisa...”, e aqui não, aqui você consegue parar e olhar, muito lindo.

O acontecimento em seu trabalho e a associação com algo “muito lindo” me intrigou e, depois da gravação, continuamos a conversar. Ela então contou que já tinha trabalhado em muitos lugares com vidro blindado. E que, num dos lugares em que trabalhou, seu chefe instalou um vidro blindado e perguntou quem queria participar de um teste de tiro e ver se o vidro era mesmo blindado. Contando a história, ela concluiu: — Ninguém foi, né? E eu não ia mesmo... imagina! Nossa conversa continuou por mais alguns minutos, comentávamos sobre os horrores institucionalizados também nesses locais de

trabalho. E, no final da conversa, ela me pediu para tirar uma foto dela com o trabalho de Cidade, disse que queria mostrar para o marido, que estava trabalhando naquele dia.

Ela foi embora, mas o que aconteceu em seguida me deu uma sensação de que o percurso que se inscrevia nas fissuras do vidro blindado, nas marcas de tempo simuladas no bloco de cimento e na madeira... já podia ser visto a olho nu por quem passasse por ali.

Com o fim da tarde chegando, a exposição se esvaziava cada vez mais e passou um tempo até que mais alguém parasse diante do trabalho. Um homem parou, olhou-o por um lado, por outro, agachou para ler mais de perto o texto do chão. Fiquei esperando o momento em que ele começasse a se afastar para convidá-lo a voltar:

— Eu vejo essa obra muito atual. É a altura de uma pessoa. Eu li, e até registrei, que poderia ter sido alguém. Se tem a altura de uma pessoa, nesse momento, alguém pode estar sendo surpreendido por uma bala perdida. No Rio de Janeiro, aqui em São Paulo, em todo o país. E uma coisa que eu observei, que ele fala sobre o cavalete, é uma coisa que você sente bem de frente para obra. Ela está na sua altura, você está frente a frente com a obra, você

sente, enxerga, entra dentro da obra e aqui também. E estar aqui no final, é de se refletir... —, fez uma pausa para perceber um pouco mais o trabalho e continuou:

— Hoje a gente vê muito na mídia, no nosso dia a dia, esse descontrole de armamentos, fruto de uma cultura de corrupção, e que o resultado é essa violência através de mãos armadas. O fruto de um certo descaso, do nosso desequilíbrio psicossocial. Os pensamentos aqui vagueiam, passam por tantas coisas... Mas qual é a proposta? Prudência. Não somos de aço, nem de concreto, somos de carne. E lidar com a insanidade tanto íntima quanto do próximo também requer cautela, prudência, empatia. Na certeza de que... de uma ação existe uma reação.

Ele abriu mais uma pequena pausa nas palavras. Talvez esperasse que eu perguntasse algo, mas queria ouvir mais e ele continuou:

— Eu, particularmente, me encontro em situação de rua já há oito anos. E graças a essa circunstância eu venho refletindo, me analisando e conhecendo a mim mesmo. E, conseqüentemente, a situação do lugar em que eu vivo. Estou atualmente na Mooca, eu vivi muitos anos em São Bernardo, numa região industrial. O que me deu a contemplação de conhecer as ferramentas, por estar inserido dentro da in-

dústria, desde pegar aquela poeira, que é o metal, fundir e transformar hoje em tudo que temos ao nosso redor. Somos uma consequência, um resultado, entre prós e contras, da Revolução Industrial. E uma consequência dela são os armamentos bélicos. E aí aqui parar, analisar... choca. A gente vê o vidro, uma transparência, de repente ofuscado, estraçalhado, algo pegou esse material e deu esse resultado. É isso, e a gente acaba filosofando, contemplando isso, e é profundo. Na minha percepção, se todos nós não tivermos o tato, a sensibilidade, nós estamos sujeitos a isso. É uma atenção, um cuidado, diz: olha, estamos sujeitos a isso. Para termos mais cuidado.

Antes que ele fosse embora, agradei por seu relato, inscrito nas materialidades do cavalete, como se tivesse sido desenhado por ele e por quem tinha passado por ali antes. Depois de escutá-lo, as fissuras pulsavam no vidro, comecei a ver os territórios e experiências de corpo que estavam nelas inscritas.

ANIMA DO GENTE

Jardins

Masp

Juiz de Fora

Rio de Janeiro

Osasco

Mooca

corpos:
racializados
lgtb's
na rua
trabalhadoras

São Bernardo

Capão Redondo

ato III DURAÇÕES

Era uma noite amena na cidade. Um intervalo de meses separava esse dia do dia em que os relatos sobre o cavalete de Marcelo Cidade aconteceram. Depois de horas de calor intenso, pancadas de chuva vieram no final da tarde para refrescar a noite. Apesar disso, subi as escadas do museu até o segundo andar e comecei a sentir calor como no outro dia.

Aquela noite era aniversário do museu, e as persianas que separam visualmente a exposição da cidade estavam levantadas. Sem as persianas, a cidade iluminada compunha o acervo, enquanto o reflexo do museu invadia a cidade. Diante dessas duas imagens, ficava muito difícil, mais do que de costume, parar diante de alguma pintura ou escul-

tura para perceber suas particularidades. Enquanto esperava as pessoas chegarem, o que conseguia fazer era olhar aquela massa informe de cavaletes pelo lado de fora, sem me decidir se ia ou não entrar ali. Lembrei da imagem que a educadora e artista Júlia Paccola, há um ano, criou para descrever a exposição do MASP: *quase um labirinto de pinturas*.

Aos poucos as pessoas foram chegando. Nesse dia a conversa era com três participantes⁷ que já tinham trabalhado ou estavam trabalhando no núcleo de Mediação e Programas Públicos do museu.

Lucas Oliveira chegou primeiro. Depois chegou Waldiael Braz, junto com Horrana Santoz. Fui percebendo as chegadas de longe. Havia uma peculiarida-

7 O encontro desses três participantes no museu é imaginário.



8

de no modo como caminhavam por aquele espaço, eram caminharas de quem reconhecia, conhecia o chão onde pisava e o labirinto que atravessava. Num certo ponto, começamos a andar em direção ao cavalete de Marcelo Cidade, imagem que movia o nosso encontro.

O caminho era longo, pois o trabalho era o último no canto esquerdo da exposição, mas o museu não tinha muita circulação naquele momento, então fomos desenhando percursos irregulares entre os cavaletes, pelas laterais deles, parando numa pintura aqui, outra escultura ali... até chegarmos.

Antes de começar a gravar, sugeri um movimento similar ao dos relatos coproduzidos com participantes da pesquisa ante. Pedi que as falas comesçassem como num fluxo de consciência, a partir do que viesse à cabeça, e que ocupassem o tempo que fosse necessário.

Depois de alguns segundos de silêncio, aquele breve vazio que costuma introduzir essas conversas, Waldiael começou:

— A leitura que faço é que a medida é alterada para alcançar a escala humana. A medida é de um homem médio brasileiro, porque ela atinge no máximo 1,80 metro, quando os nossos cavaletes [da ex-pografia] atingem mais de dois metros. E eu tenho

uma leitura específica quanto a essa eleição da mudança da escala — fez uma pausa para olharmos os tiros juntos e retomou sua leitura.

— Essa é a escala humana do trabalho: se você tem duas pessoas posicionadas dos dois lados da peça, você vai ter, dependendo da altura da pessoa, os tiros localizados em diferentes partes do corpo. Por exemplo, em mim, que tenho 1,72, o tiro mais alto fica exatamente localizado entre a minha jugular e meu ombro direito⁸, e o tiro mais baixo ficaria mais ou menos na minha canela, próximo ao meu joelho. Se a pessoa é mais baixa, o tiro pode ficar na altura da cabeça, por exemplo, dá uma imagem bastante violenta.

— Quando a gente traz essa ideia, geralmente incute ali uma suspensão, um choque. O espírito das pessoas, nos primeiros contatos com o trabalho, ainda está num lugar de riso, em se deparar com a confirmação que o objeto é uma obra de arte e não um cavalete avariado, geralmente eles estão nessa energia... e quando a gente traz uma possível leitura de que é um projétil que venha a acertar aquele que está do outro lado, sobretudo se aquele outro for alguém próximo, acaba criando uma imagem impac-

tante, e muda a energia, assim conseguimos colocar o público nessa outra energia e dela desdobrar outras tantas perguntas e levar a leitura para outros lugares —, enquanto falava, Waldiael se posicionou rapidamente atrás do vidro para mirarmos o tiro na sua jugular.

— E quando a gente conduz a leitura para outros lugares, a partir da bagagem da pessoa e trazendo como contexto a violência de uma cidade como São Paulo, é que conseguimos trazer para a conversa, se for o caso também, a fala do próprio artista. Que seria essa crítica mais voltada às instituições. Ou seja, dependendo das experiências, das pessoas do grupo, de depoimentos de caso de violência ou leituras de um contexto mais próximo, a gente consegue trazer essa leitura mais para próximo. É um ponto de partida mais interessante para chegar à questão da crítica às instituições —, disse Waldiael e parou sua leitura.

— Para mim, a relação com esse trabalho começou quando vim gravar um audioguia com o Marcelo Cidade. Uma experiência que remete ao princípio de colaboração que eu tenho com museu. Eu participei da segunda seção de audioguias, e foi uma experiência muito curiosa, porque foram críticos, historiadores, curadores que a Luiza Proença e o Lucas

8 Na página anterior, detalhe do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório* com Waldiael Braz. Fotografia produzida pela pesquisadora, sob orientação do mediador (figura 15).



9

levantaram para fazer essa seleção de obras da coleção e fazer esse registro de áudio —, disse Horana, depois sorriu para o Lucas e continuou — o primeiro foi o Histórias da Infância, e o outro com os especialistas, assim chamados. E quando a gente chamou o Marcelo Cidade para fazer os áudios, ele era uma das pessoas que tinha uma leitura muito rápida do trabalho que ele fez, mas ao mesmo tempo entendendo que é um discurso muito arrojado, pensando a coleção de uma maneira geral. E ele entende o trabalho dele dentro de uma cidade, de uma instituição. Foi um áudio que calhou de ser muito rápido. Na mesma época que estávamos gravando os áudios, eu trabalhava na supervisão da Fábrica de Cultura Jardim São Luís, e ficava entre ir ao Jardim São Luís e vir para o MASP.

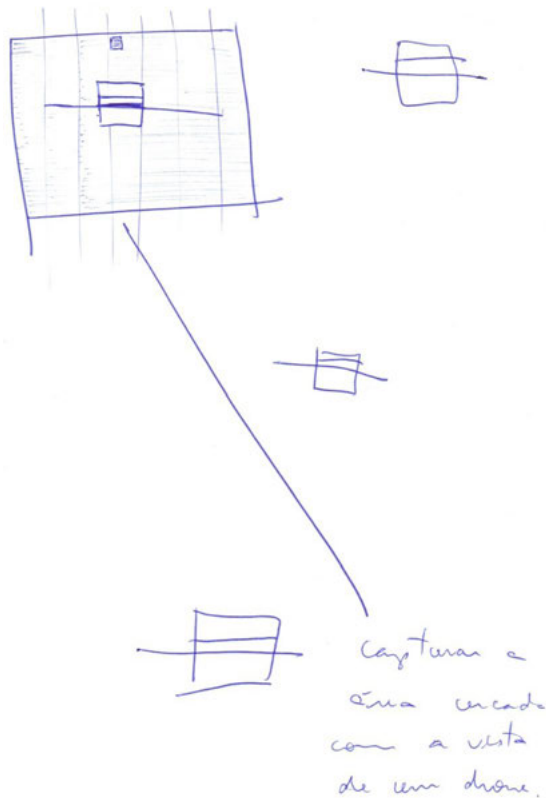
— Uma hora e quarenta para vir, e você passa por várias São Paulos para entender...⁹ Na época, era atravessar a cidade, deixando a dita periferia, para vir ao centro trabalhar com um recorte legitimado de arte, e a gente trabalhando nas Fábricas com o que ainda é visto como uma proposta político-cultural de formação artística, então às vezes me dava uma sensação de não estar conseguindo cumprir

9 Ao lado, captura de tela do Google Maps simulando o trajeto da Fábrica de Cultura Jardim São Luís e o MASP (figura 22).

nem de um lado, nem de outro —, fez uma pausa, olhando para a peça.

— Mas foi muito importante, porque eu ouvi pessoas importantes do campo da arte falando sobre seu olhar a respeito de determinadas obras, essa leitura mais dedicada, estudiosa de alguns trabalhos... Esse trabalho do Marcelo é um negócio que me pega por essa experiência simultânea da gravação dos audioguias porque, naquela época, transitando pela cidade, dava para ver que esse trabalho também é uma maneira de atingir a cidade como um todo —, comentou Horrana.

— Eu convivi muito com esse trabalho no MAM, eu acho que foi uma ou duas exposições, que me lembro... Meu trabalho no MAM era um pouco diferente do que desenvolvi aqui no MASP, eu era educador e fazia muitas visitas com grupos escolares. E o espaço é muito pequeno, então ele permite uma intimidade com esses trabalhos. Lembro de ser um trabalho que, no MAM, a gente sentava, olhava, falava sobre as marcas, criava suposições sobre o que levou alguém a fazer aquelas marcas, quem fez aquelas marcas, contava de onde vinha esse cavalete, falava dos materiais. Era o concreto, a rua, a parede, o vidro de um Banco... Era 2013, então eu ainda





10

tinha esperanças —, disse Lucas, depois soltou um riso rápido e continuou.

— Mas aqui a primeira coisa que me lembro é de quando estava escrevendo os verbetes para a exposição do acervo do MASP. Eu propus uma leitura desse trabalho. Para mim, este trabalho cobra outro sentido neste contexto [exposto entre os cavaletes]: o vidro é uma interface que falsamente rompe os limites entre o espaço público e o espaço privado, um aparato formal para os discursos arquitetônicos modernos. E evidenciar que o vidro é também barreira por meio dos desenhos que o tiro grava na blindagem, seu uso como material de segurança, quebra com aquela ideia dos arquitetos modernos de que o vidro é um dos materiais da indústria que estreitam a relação entre rua e espaço privado¹⁰. Por isso, para mim, a obra do Marcelo denuncia a falência do projeto que aqueles materiais e aquele espaço, o museu, também representam, enquanto projeto e aparato da modernidade. Não é apenas uma homenagem à Lina... Mas no final o verbete ficou diferente.

¹⁰ Na página anterior uma instrução fotográfica criada por Lucas Oliveira, a pedido da pesquisadora, para registro do trabalho no MASP (figura 14). E ao lado registro fotográfico dos trabalhos *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-15), de Marcelo Cidade (em primeiro plano), e *Costa da Mina* (2018), de Jaime Lauriano. Produzido por Horrana Santoz (figura 12).

Paramos para olhar o verbete do trabalho no chão, mas suas palavras ficaram no ar, e Lucas continuou:

— O suporte das obras é quase como se fosse um vidro blindado. Tem uma película e uma gelatina que seguram o suporte. Isso eu sabia desde a época que trabalhei no MAM. Então é isso, é um vidro blindado, é um discurso de classe que *puff!* é revelado. As linhas no vidro mostram que ali... Acho que até coloquei no texto, num ensaio... Porque na época, em 2015, os textos institucionais do MASP costumavam dizer “um espaço diverso, múltiplo, plural, democrático e permeável”, alguma coisa assim, e eu falava alguma coisa sobre impermeabilidade. Mas essa transparência não é permeável, ela tem um limite material que essas rachaduras do vidro marcado pela bala, revelam. É transparente, mas não permeável, ela revela os limites materiais e as distâncias do espaço, mas ela não te permite passar. Se você tentar transpassar você bate a cabeça no vidro.

Depois do relato do Lucas, começamos a conversar sobre esses limites e as vulnerabilidades humanas que se vive nas cidades e no capitalismo. Então Wadial retomou a palavra:



— Aqui minha experiência pessoal é: eu sou um migrante nordestino, que vem aqui para o contexto paulistano para as periferias de São Paulo. Então eu tenho um histórico de galgar muitos lugares sociais com todas as violências que o sujeito paulistano está exposto... E essa violência específica da troca de balas, infelizmente, ela foi e ainda é para muitas pessoas da minha família uma questão presente.

— Eu venho da região de Sapopemba/São Mateus, na Zona Leste paulistana, e esse imaginário não tem como não atravessar as minhas experiências, as minhas falas e até a minha poética como artista. Eu me identifico muito com esse trabalho do Marcelo Cidade porque vem de encontro não só com o meu imaginário, mas também com recortes que eu trago para a poética do meu trabalho como artista visual. Então a ponte sensível que eu consigo fazer com o público, se é um público que eu enxergue de um lugar social próximo ao meu, essa ponte ela já está posta¹¹ —, disse Waldiael.

— Nos relatos que outros participantes trouxeram, com os registros que fiz nas terças-feiras, percebi que importa de que lado do vidro blindado a pessoa

¹¹ Na página anterior detalhe do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório* com Waldiael Braz. Fotografia produzida pela pesquisadora, sob orientação do mediador (figura 16).

está, na cidade, para a leitura que ela vai fazer —, comentei.

— Às vezes é não só uma coleção de experiências, mas a gente pode estar falando de medos. Às vezes não é a experiência em si, mas os medos que nos trancam, que nos afastam uns dos outros. Porque, ao você colocar duas pessoas de dois lados diferentes da peça, você está falando de fronteiras e de muros. Os muros, que nos dividem, podem ser aqui simbolizados por esse medo construído e muitas vezes replicado por uma mídia intencionada, de controle social. Então para um cidadão, que reside em São Paulo, tem assunto aqui muito à flor da pele, realmente muito sensível, para qualquer cidadão dessa cidade aqui. Não só do trauma direto, mas de uma violência simbólica e simbolizada. Então acho esse trabalho muito, muito potente. Porque, sobretudo para a gente como mediador, traz para duas energias tão diferentes.

— Num contexto expográfico, é lugar comum o riso: essa peça está quebrada e não deveria estar aqui, *que engraçado*. É muito comum isso, sobretudo com adolescentes, ou público não especializado. E você conseguir aproveitar justamente essa ponte para, através de um choque, você levar para uma energia inversa, contrária, é muito potente. A passagem

pelo MASP é movida, sobretudo, por uma *selfie*. Seja pelo turista ou uma excursão de escola. Como cada peça vai dar condição para o educador para trazer ela para uma energia diferente? Pensando nessa energia de um lugar de passagem, de uma *selfie*... Esse povo que está, às vezes, numa outra superfície. Como adensá-lo para a leitura da obra? —, disse Waldiael.

— É impressionante o quanto o tamanho da cidade às vezes nos deixa com o olhar opaco para o que acontece em dimensão quase... continental. São muitas grandes cidades em São Paulo, e aí, atravessando os rios, tem essa mesopotâmia cultural que é o centro, onde todos os espaços culturais estão, mas do rio para lá também são dimensões enormes, são acontecimentos de vida e de experiência de cidade. Isso começou a ficar mais intenso no momento em que também deixei o meu trabalho no Jardim São Luís, tentando montar uma experiência profissional que não só me deixasse entender o que é trabalhar com Arte-Educação no Brasil, mas entender o que é trabalhar com Arte-Educação em circuitos muito distintos. Por exemplo, a gente lidava lá com uma população em vulnerabilidade.

— Não alta vulnerabilidade, mas uma vulnerabilidade social grave. Crianças com direitos violados,

e pessoas portando armas na rua era um negócio muito corriqueiro, muito impressionante, e aqui é algo que está protegido pela instituição. É essa proteção que o espaço dá, ela é imediatamente negada no campo real, no campo das experiências de vida. É um trabalho que me pega nesse sentido... Estamos falando exatamente de violência aqui, talvez não, mas de vulnerabilidade. Que esse lugar, embora célebre, também é vulnerável, de certa maneira; os caletes também são vulneráveis, de certa maneira. Então é um pouco isso que o trabalho me traz. Uma memória de outra experiência, mas também uma memória de estar aqui —, continuou Horrana.

E começamos a caminhar lentamente ao lado das paredes de vidro do museu e a olhar a avenida, e o relato de Horrana continuava crescendo. Quando ela parou de falar, ficamos alguns minutos sem gravar a conversa, enquanto voltávamos para perto do trabalho de Cidade.

No caminho, Lucas e eu conversamos um pouco sobre os relatos que eu tinha narrado alguns dias antes, num seminário do grupo de pesquisa que nós dois integramos na Unesp. Quando chegamos à obra, ele retomou seu relato:

— A minha relação com esse trabalho, embora passe pelas marcas dos estigmas sociais (o vidro blin-

hado, o tiro, o medo), foi reavivado especificamente com uma das falas que apareceu, da jovemlésbica... Acho que eu estou há muitos anos dentro do vidro dos museus, ou ainda não consegui dar nome para esses mesmos medos, como dessa meninalésbica falando de uma questão objetiva do tempo histórico que a gente vive, ou uma crítica muito circunscrita aos problemas da arte que ocupavam a minha cabeça, até aqui, até essa conversa, um lugar mais forte na minha cabeça em relação a essa obra do que o que eu ouvi lá. Mas eu fiquei pensando justamente sobre isso, que talvez o lugar de leitura, de acesso a esse trabalho do Marcelo Cidade, seja muito mais sensível e desinteressado desses problemas tão específicos, tão especializados, do que eu me disponho sozinho a imaginar e enunciar. Então é bom, porque faz o objeto parecer ter vida, e renova o meu interesse na minha relação com esses objetos. — Lucas parou sua fala por alguns minutos; eu contei para Horrana e Waldiael sobre essa fala. Então ele continuou:

— Minha leitura aqui talvez esteja muito informada de experiência e saberes específicos, mas ela pode ter outras camadas e outra vibração. A gente vai enferrujando um pouquinho. É bonito ouvir aquela fala, sobretudo da meninalésbica, porque para mim, que sou gay, também atualiza a relação com o trabalho

num lugar que eu ainda não sei enunciar. Mas aquilo foi forte, e acho que por ter saído do MASP antes desse período, esse tipo de conversa não aparecia. A gente não tinha o risco de ver um levante fascista nessa escala pessoal em abril [de 2018], pelo menos não era tão evidente. Olho para o trabalho do Marcelo Cidade e penso em muitas questões específicas minhas, naquele contexto de trabalho, e aí eu ouço o seu relato de uma lésbica falando desse trabalho a partir do que está sendo discutido lá fora e... opa! Eu não estou discutindo lá fora. As questões que estão me fazendo vibrar lá fora eu ainda não estou encontrando palavras para ocupar dentro desses vidros.

Então, escutando Lucas, Horrana disse:

— Quando as persianas estão levantadas, quando a gente faz esse movimento mais celebrativo de ver a cidade, ou de comemoração do aniversário do museu, é como se o trabalho atingisse a cidade, na minha percepção. Essas marcas de tiro, elas são tão violentas que, com as persianas abertas, a gente vê toda a cidade atingida por essas marcas.

Paramos para olhar a cidade de dentro do museu.

AVENIDA DO SOL

corpos
racializados
lgbt's
na rua
trabalhadoras
nordestinos

Jardins

Masp

Osasco

Jd. São Luis

Capão Redondo

Juiz de Fora

Mooca

Rio de Janeiro

Mooca

Sapopemba

São Mateus

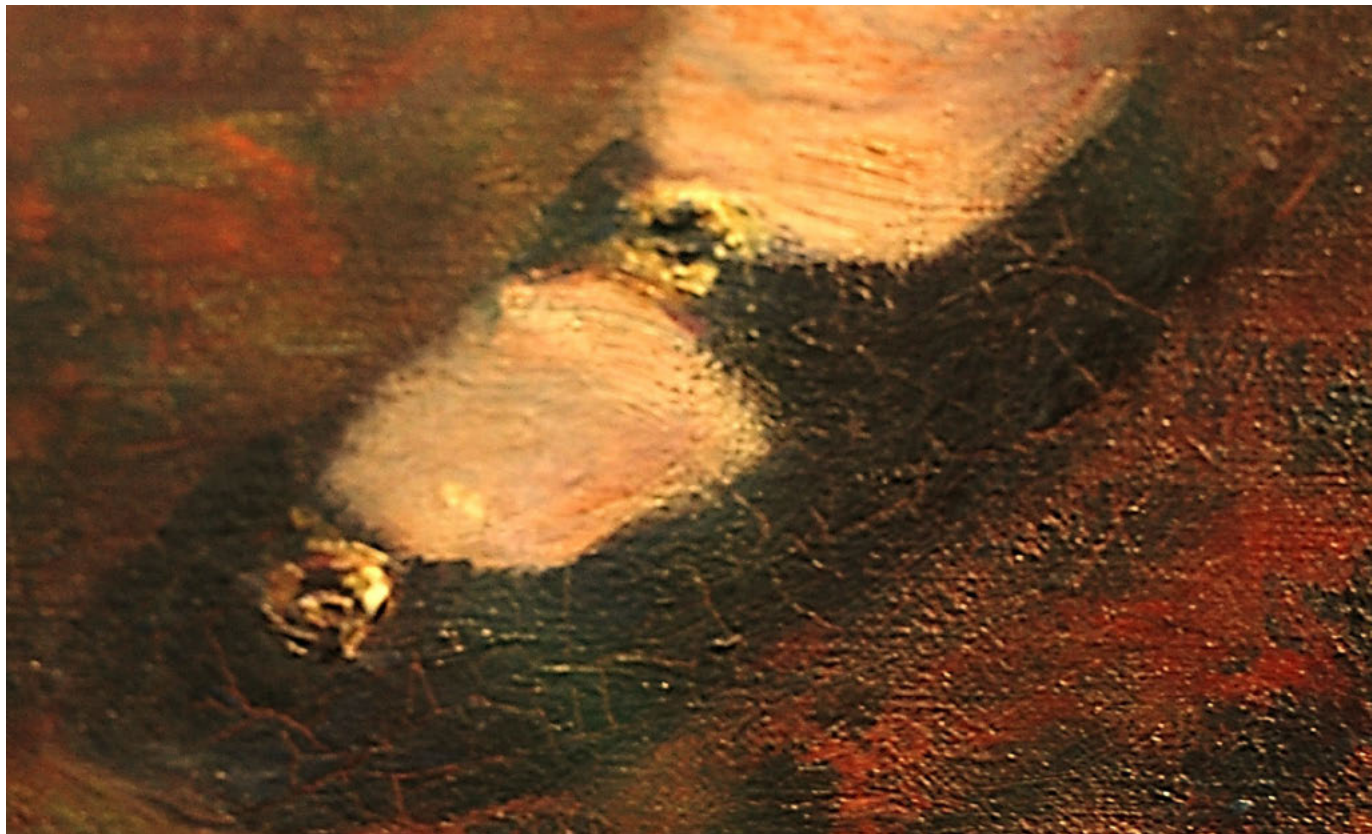
São Bernardo



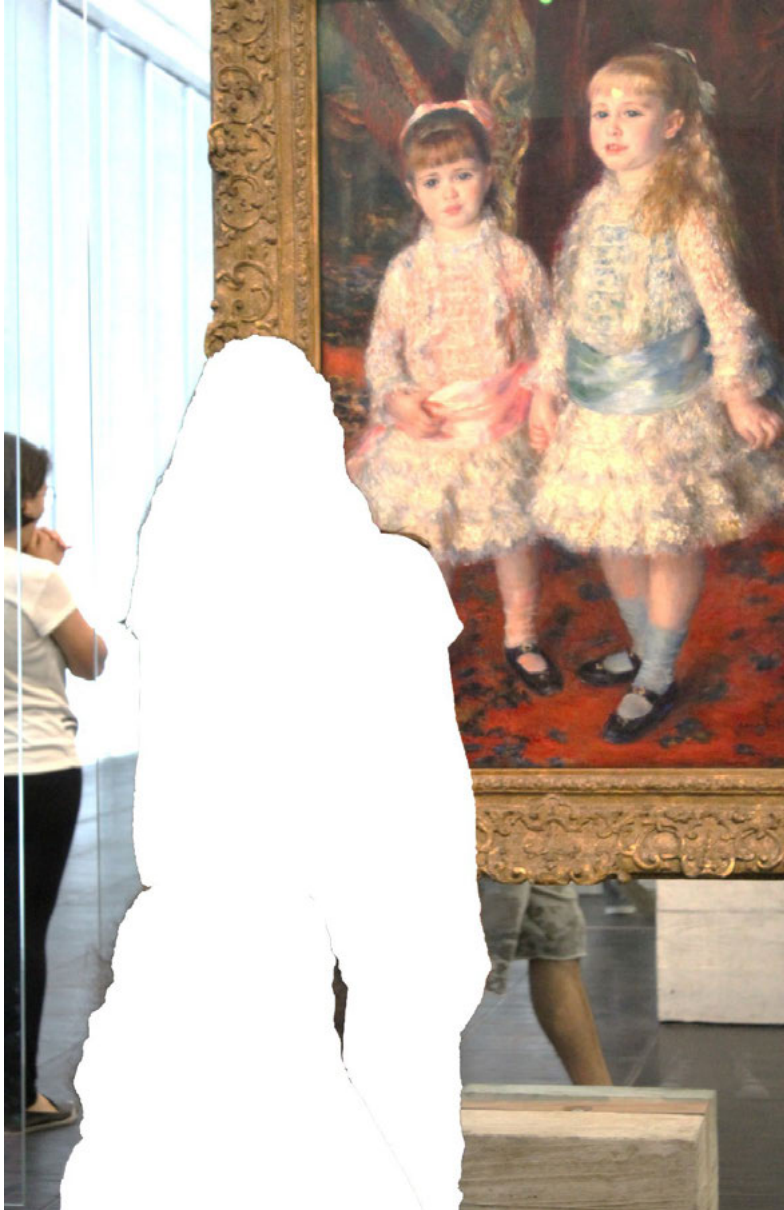


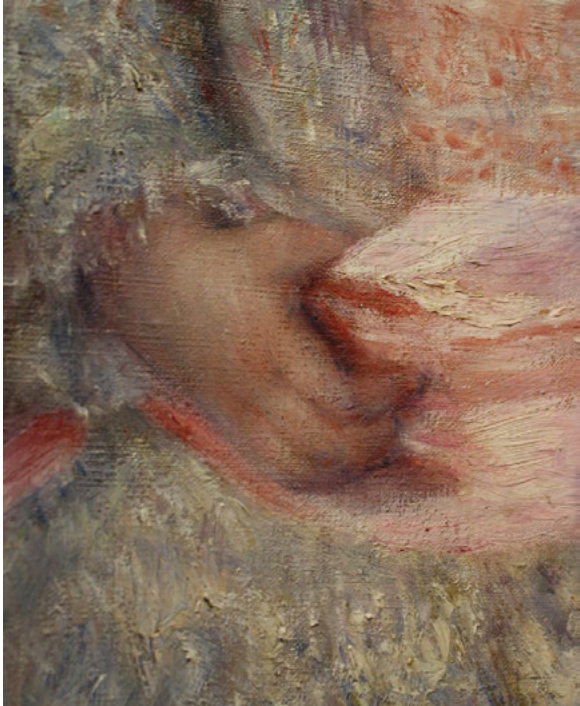


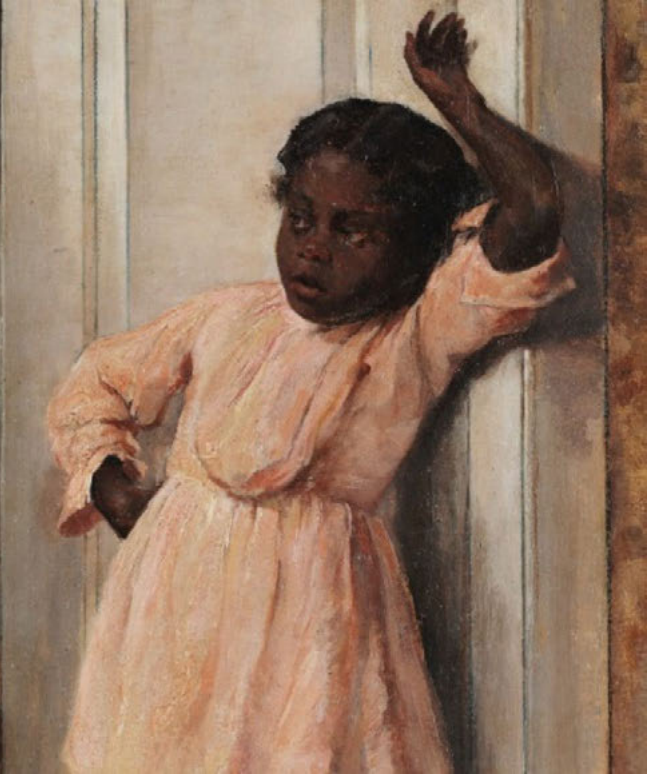
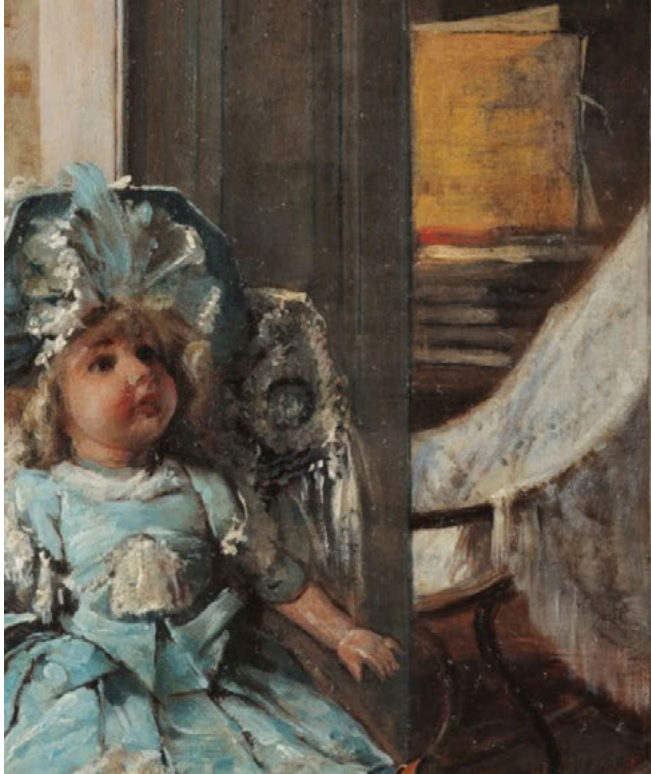
















IMAGENS



Montagem visual com três registros fotográficos feitos pela pesquisadora (figura 23 a 25).



Recriação com quatro registros fotográficos feitos pela pesquisadora (figuras 26 a 28).



Sobreposição/abertura com um registro fotográfico da pesquisadora e recorte da foto-instrução de Guilherme Teixeira (figuras 29 e 30).



Foto-instrução poética de Guilherme Teixeira (figura 30).



Enquadramento dos sapatos de Alice Cahen d'Anvers (figura 31).



Sobreposição com fotografias. À esquerda, sobreposição com a fotografia *Damas de honra em Botucatu*, de Cristiano Mascaro, e registro fotográfico do trabalho *Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers* (1881), de Pierre-Auguste Renoir, registro feito por João Musa. À direita, fotografia produzida por Miriam Lustosa com manipulação da pesquisadora (figuras 32, 33 e 34).



À esquerda, fotografia feita pela pesquisadora e, à direita, fotografia feita por Miriam Lustosa (figuras 33 e 34).



Dois imagens recortam detalhes do trabalho *Rosa e Azul* (figuras 35 e 36).



Recorte da pintura *Fascinação* (1909), de Pedro Peres (figura 37).



Manipulação das cores em tons de cinza dos trabalhos *Criança morta* (1944) e *Retirantes* (1944), de Candido Portinari (figuras 38 e 39).



Idem, co sobreposição e manipulação das cores em tons de cinza e cores (figuras 38 e 39).

2. OLHAM - SE



Estou na exposição do acervo do MASP com a câmera na mão, quero fazer fotos no espaço expositivo antes que comecem as conversas com participantes da pesquisa. Passo quase uma hora fotografando algumas imagens expostas, seus detalhes, faço justaposições com elas e delas com as pessoas que circulam. Recorro alguns acontecimentos para criar novas imagens.

Em certo momento, paro em frente ao trabalho *Moena*, de Victor Meirelles, e quero ver se consigo fotografar de onde estou *Rosa e azul* — *As meninas Cohen d'Anvers*, de Pierre-Auguste Renoir. Sem querer, de repente, fotografou uma mulher que se aproxima delas...

ato I À PROCURA



Estou na exposição do acervo do MASP com a câmera na mão, quero fazer fotos no espaço expositivo antes que comecem as conversas com participantes da pesquisa. Passo quase uma hora fotografando algumas imagens expostas, seus detalhes, faço justaposições com elas e delas com as pessoas

que circulam. Recorto alguns acontecimentos para criar novas imagens.

Em certo momento, paro em frente ao trabalho *Moema*, de Victor Meirelles, e quero ver se consigo fotografar de onde estou *Rosa e azul — As meninas Cahen d'Anvers*, de Pierre-Auguste Renoir. Sem que-

rer, de repente, fotografo uma mulher que se aproxima delas...

Agora sou eu que me aproximo das “meninas”. Duas mulheres e um homem chegam junto comigo e param diante da pintura. Outras pessoas também se aproximam, todos falam ao mesmo tempo com a imagem, entre si, sobre elas, com elas.

Percebo que o homem talvez não conheça as duas mulheres, mas estão juntos aqui, pela distância dos corpos. Elas estão comovidas pelo reencontro com aquele trabalho, que já tinham visto antes, e ele também. Eu e as outras pessoas nos mantemos próximas, tentando ver a pintura por completo e atraídas pela excitação do trio. Depois de alguns instantes, o homem e as outras pessoas se afastam da pintura e as duas mulheres começam a conversar comigo. Talvez por terem visto o crachá do MASP em que está escrito “provisório”, ou porque permaneci ali.

As duas me contam que já conhecem o trabalho de Renoir há muito tempo e que têm reproduções dele. E se lembram de outras pessoas que conhecem e têm postais ou pôsteres desse trabalho. Ao mesmo tempo, fazem também diversas associações com a imagem... Quase não tenho tempo de perguntar a elas se gostariam de participar da pesquisa, preci-

so interromper a conversa para contar sobre a proposta e começar a gravar. Então elas continuam a conversar comigo e com o trabalho:

— A fisionomia é perfeita, olha! É uma sensibilidade aguçadíssima para fazer uma fisionomia dessas —, diz a primeira mulher.

— Se trata de duas irmãs, porque têm muitas semelhanças nos traços e na fisionomia —, interrompe a segunda.

— A cara de choro! Essa mais novinha... Olha! Com a cara de choro... Lindo, lindo —, continua a primeira mulher. — Eu tenho uma foto pequena desse quadro, porque da outra vez que eu vim aqui peguei e eu ainda vou pintar.

— Se você pintasse, pintaria exatamente assim? — pergunto.

— Não, não mudo nada, é que eu gosto... —, comenta a primeira.

— E o material? Para encontrar esse material para reproduzir hoje em dia? —, pergunta a segunda mulher.

— Tem, tem... a gente vai misturando. Eu pinto quadros, então a gente vai misturando até pegar a cor

—, responde a primeira mulher, e me pergunta: — Você faz artes?

— Eu trabalho com Arte/Educação —, respondo.

— Ah, nós somos professoras do fundamental —, diz a primeira mulher, — Eu fiz o curso de pintura quando vim para cá e tinha vontade de fazer Belas Artes, mas acabei fazendo Psicologia e aí fiz um curso de pintura e comecei a pintar por conta própria. Eu sou encantada para fazer fisionomia, rosto, mas precisava fazer o curso de... — tenta se lembrar da palavra por alguns instantes, — a-na-to-mia, para fazer tudo assim... As proporções certinhas.

— O que mais você lembra que eu falei? —, pergunta a segunda mulher, referindo-se à conversa antes de começarmos a gravação.

— Antes de começar a gravação vocês estavam me contando das pessoas que têm reproduções desse trabalho, inclusive alguns brasileiros que não moram no Brasil...

— É... E eu também vi aqui em São Paulo, em algum lugar, o quadro seria menos da metade desse ou até um pouco menor que a metade, as duas irmãszinhas e, eu não tenho certeza se foi reprodução de foto ou uma pintura mesmo —, comenta a segunda mulher.

Nesse momento, minha resposta não provoca a continuação das suas leituras sobre o trabalho, então retomo outra camada, que havia aparecido na conversa antes de começar a gravação:

— Outra questão que você falou foi sobre uma leitura mais espiritual das meninas —, comento.

— Ah é, porque ela é espírita —, responde a primeira mulher, que nesse momento se afasta um pouco para ver as outras pinturas de Renoir.

— Eles falam de umas irmãs gêmeas¹², que elas conseguem visualizar e... Eu não quero voltar muito para a tela —, e continua, enquanto faz um gesto como se estivesse afastando a pintura — eles contam sobre irmãs, da França, que elas começaram a despertar... Porque elas viam coisas e faziam os objetos se mexerem. Toda vez que eu vejo o quadro me retrata isso que eu ouvi, porque quando eles vão dar aula espírita, eles dizem que a mente tem um poder que não sabemos, que pode fazer as coisas saírem do lugar ou se mexerem. Na história das

¹² É possível que a participante estivesse se referindo à história das Irmãs Fox, que, segundo relatos, viveram na Inglaterra no século XIX e ficaram conhecidas por episódios de mediunidade com manifestações físicas. Até onde pude pesquisar há apenas um livro publicado no país que aborda o caso, *A História do Espiritismo* (1926), do espiritualista Arthur Conan Doyle. Essa fonte é citada em inúmeros sites religiosos que citam as Irmãs Fox.

irmãs gêmeas dos estudos espíritas se comenta muito que as coisas saem do lugar ou eles veem tudo se mexer porque elas têm esse poder. As coisas ficam girando. Num dos livros do Kardec essa história é explicada. Você tem filhos?

— Não tenho.

— Quando você tiver uma criança, de zero aos seis anos você vai observar nela essa espiritualidade, que é espontânea. Muitos pais ignoram que a criança está falando sozinha, que a criança está se manifestando espiritualmente. Ela não está falando sozinha, está ali com contatos que ela deixou do outro lado da vida, com alguém que tem saudade, que sabe que vai vir para cá e crescer no mundo dela. Eu conheço muitos casos, é o mistério — e continua contando outras histórias sobre a espiritualidade manifesta de crianças.

— Trazendo para o quadro, você acha que tem para você uma questão de mediunidade? De poder espiritual das irmãs? —, pergunto, depois de escutar as histórias.

— Sim, mas todo mundo tem, eu e você... As pessoas não entendem e ignoram —, confirma.

À medida que continuamos a conversa, ela me dá alguns alertas pessoais sobre nossa relação com

espíritos e mediunidade. Intuo que é o momento de parar a gravação, porque parecia que ela queria me contar um segredo, e continuamos a conversar por mais alguns minutos.

Logo que ela vai embora, lembro e começo a imaginar, de outra forma, aquilo que o orientador de público Milton Silva havia me dito algumas semanas antes:

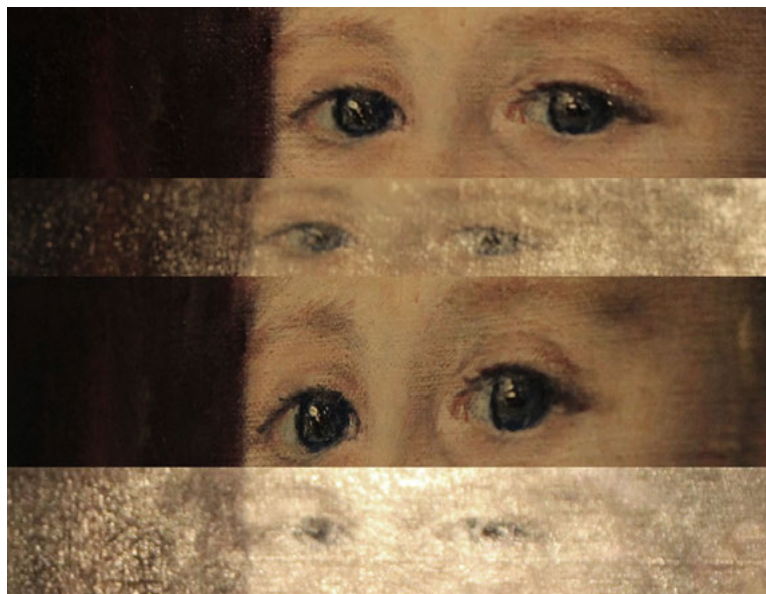
— *Aqui, onde você vai, elas te acompanham, olhando para você.*

— *Desde 1974, eu tinha uma porção de parentes que trabalhavam aqui no museu, aí eu vinha aqui e visitava. E ficava com aquilo, tinha aquele sonho ... “um dia eu ainda trabalho no MASP”, e foi no correr do tempo... E eu ia embora para Bahia, vinha passear aqui, e um dia aconteceu.*

— *Então durante muito tempo eu convivi com elas aqui e até quando eu vou andando para casa tem dia que elas entram na minha mente. E elas são muito procuradas. Os visitantes perguntam: “onde tá as meninhas do Renoir?”*

— *Tem gente que se depara com ela e começa a chorar. Com essa e a do Van Gogh [O escolar — o filho do carteiro (Gamin au Képi), 1888], elas começam a reparar e dá aquela sensação, aquele sentimento, de*

olhar para as meninas e não é nada grave, mas elas começam a chorar, por causa da emoção. É o sentimento, parece que elas estão, assim, querendo falar alguma coisa para você. Você está aqui e elas vão te acompanhando, olhando para você¹³.



13

13 Acima, recriação com quatro registros fotográficos feitos pela pesquisadora (figuras 26 a 28).

Continuo perto das meninas, para começar outro diálogo, mas muitas pessoas disputam o espaço para fotografá-las. Percebo que o tempo não está aberto para continuar a pesquisa. _____ Espero.

Agora só restam duas mulheres jovens, fotografando a pintura. Faço o convite para participarem e começamos:

— Duas crianças com um certo incômodo. Ou elas foram interrompidas por alguma coisa, ou fazendo algo que foram obrigadas. Eu relatei isso à mãe obrigando a tirar uma foto, por exemplo. Então eu pensei um pouco nisso que elas não estão tão confortáveis nessa posição —, diz a primeira jovem.

— Olha! E porque vocês estavam fotografando o trabalho? —, pergunto.

— Acho que rola uma identificação com esse incômodo, todo mundo já passou por isso em algum momento. Por exemplo, eu quando passei pela pré-adolescência, eu comecei a odiar foto, e eu amava foto. Então me identifiquei com essas crianças totalmente desconfortáveis e acho que aí eu quis reproduzir isso, uma sensação antiga. É a primeira vez que eu vejo elas — responde a segunda jovem.

— O que é estranho de se pensar, porque a gente não está falando de uma foto, a gente tá falando de uma pintura, não sabemos se foi “tirado” ou imaginado e já relacionamos com a fotografia, e não com a arte pintada. — diz a primeira.

Assim elas concluem as leituras e continuam o percurso entre as imagens. Fico ali pensando em minha própria relação com a fotografia desde a infância e começam a ressoar comigo as relações entre essa imagem e as memórias de infância narradas pelas educadoras que entrevistei...

— *A minha mãe sempre me trouxe ao museu, e eu tinha uma fixação pela Rosa e Azul quando era pequena, tinha um chaveiro da obra que minha mãe comprou na loja do MASP e usava o chaveiro na mochila da escola. Hoje como mediadora é algo engraçado, porque ela é uma obra-fetice do público, e eu entendo, porque é um fetice que me atingiu, eu também tive essa experiência... as pessoas vêm ao museu com esse anseio de ver a pintura, de ver o Renoir —, lembra Sophia Gutierrez.*

— *A minha irmã caçula, a gente tem essa mesma diferença de idade, e temos um retrato parecido com esse, mas se perdeu no tempo. Imediatamente eu lembrei da minha irmã, ela era mais morena e eu mais loirinha. E essa coisa de ficar de mãozinha dada*

com a irmã caçula para fazer retrato, né? Os menorzinhos são sempre mais irrequietos... Mas lógico que eu não estava vestida assim, estava de shortinho, de chinelo ou descalça, uma coisa assim.

— *Eu nunca gostei de ser fotografada, desde criança, eu era aquela criança que se escondia atrás da cortina para não sair na foto do aniversário. Então acho que essa questão de posar para um retrato, imaginar a situação que elas vivenciaram, tudo isso sempre foi muito atraente para mim. Pensar em como você se deixa ver por outra pessoa estranha, alguém que vai de alguma maneira conseguir entrar no seu íntimo a partir dessa observação. Sempre fiquei intrigada com as expressões, com o olhar dos retratos. E acho que o Renoir conseguiu maravilhosamente distinguir, na expressão da Alice e da Elisabeth, as diferenças de temperamento das duas. No olhar você percebe que elas têm temperamentos diferentes —, disse outra educadora¹⁴.*

— *Rosa e Azul fez parte da minha infância, como várias outras, A Menina com Espigas também... tinha reproduções delas na casa da minha tia-avó, que veio de Goiás. Percebia que era a mesma imagem. E durante muitos anos eu não entendia como elas poderiam estar em dois lugares. Sabia que as pinturas*

da casa da minha tia-avó eram gravuras emolduradas e que não eram originais, mas não sabia explicar, “mas como elas podem estar aqui e lá? Não é possível que aquela que está lá no MASP é essa que tá aqui!”, eu pensava. Quando chegava lá no museu e eu olhava, eram aquelas meninas que estavam na casa da minha tia!

— *E o que me chamava a atenção sempre? Era a postura delas, logo de cara, me lembro, eu era criança e já sabia que ou elas eram irmãs ou era o mesmo artista que tinha pintado. Lembro que conseguia entender que as cores claras das pinturas eram reflexos. Um sábado por mês ia na casa da Tia Cibele com minha mãe, e apesar de monótono, tinha a companhia de quatro pinturas do Renoir para ficar observando.*

— *Só como educadora de arte e psicóloga é que pude compreender o sentido maior da arte na minha vida. E um educador tem o poder de apagar isso se ele quiser, pode dizer “não é nada disso, isso aqui é isso, isso e isso”, então é muito perigoso. Ou você dá voz para aquilo ou... Então, qual é a sua função? Se você for trabalhar constantemente e tal, então vamos entender qual é o trabalho —, relatou Adriana Puzzilli.*

Quando as imagens narradas por elas ameaçam ressoar mais distantes, percebo que fiz uma pergunta para as duas jovens parecida com aquela que

¹⁴ A educadora escolheu ser citada anonimamente na pesquisa.

a educadora Miriam Lustosa fez algumas semanas antes:

— Logo que liberaram para tirar fotografias no museu, que era proibido, acho que foi o último museu em São Paulo que liberou para tirar fotos. E aí foi uma loucura, você pode imaginar como era as pessoas entravam e “PA, PA, PA” e iam embora. O Adriano tinha acabado de entrar como diretor/curador e era aquela exposição Em Processo, uma parede em U. Então as pessoas entravam e “PA, PA, PA”, faziam o U e iam embora.

— E eu falei para mim mesma “não, está errado, não é assim”. Aí eu me propus a ficar sentada lá observando.

— Eu escolhia algumas pessoas para observar e depois ia conversar com elas, pedir para ver as fotos e perguntar “Por que você tirou essa foto? Quantas vezes você vai olhar essa foto? O que você vai fazer com essa foto? Vai postar no Facebook?” e a maioria nem sabia, nem lembrava que tinha tirado aquela foto. Eu fui gerando um preconceito dentro de mim, mas continuei até entender melhor.

— Aí chegou uma pessoa, um homem de uns cinquenta anos, que tirou uma selfie com as meninas do Renoir. E eu perguntei por que: “Por que você tirou uma selfie com elas?”. Eu ainda estava com aquele vestígio de preconceito, e aí ele me disse: “Quando eu

era pequeno minha avó me trouxe aqui e eu vi esse quadro e eu não lembrava mais que ele existia. E minha avó tinha esse quadro em casa (reprodução), eu achava nunca mais ia ver, achava que era de outro museu, de fora...”. Aí eu pensei está vendo, fazia todo sentido para esse cara tirar um selfie ali.

— E começamos a conversar sobre a obra, e ele dizia, “é que tinha umas coisas na sainha...”, e eu falei “mas você vê isso na foto?”, e ele disse “não”. Aí eu disse “então vamos lá, de novo, olhar”. E aí eu comecei a trabalhar com fotografia aqui, só com as pessoas que estavam fotografando. E depois comecei a trabalhar com fotografia aqui dentro. Tinha uma escola específica, que eu estava começando a trabalhar de outra maneira, além das visitas normais que eles faziam aqui, que queria trabalhar com fotografia. E aí eu falei, “ah, então agora a gente vai fazer o inverso, a gente vai trabalhar com fotografia dentro do museu.

Ainda escutando a Miriam, mais distante do trabalho e perto de uma das paredes de vidro do museu, pego meu o celular e procuro uma fotografia feita pela educadora, quando estive com ela ali. Depois que terminamos nossa conversa, sugeri, como em outras entrevistas, que ela fizesse um ou mais registros do trabalho. E ela registrou esta cena: uma menina pequena fotografando a mãe¹⁵.



¹⁵ Fotografia realizada por Miriam Lustosa após a entrevista (figura 34).



Renair. Et.

ato II

RECONHECER

Volto com os ouvidos e a atenção desperta para continuar a criar histórias com os participantes da pesquisa. Espero uma mulher e seu marido, do Ceará, que combinaram de encontrar comigo ao final de seu percurso para conversarmos.

Vejo a mulher de longe, ela parece me chamar com o olhar. Caminho até eles e começamos a conversar; eles não querem voltar para a pintura, mas começam a ler:

— Por ser criança, duas crianças, é bem realista, tem um brilho nos olhos dela. Parece que ela está chorando. Passa um sentimento... Parece que está chateada, aborrecida de estar posando para o pintor. Eu prestei atenção nas cores das roupas... Rosa e azul —, diz a mulher.

— Eu não prestei tanta atenção nas roupas, prestei mais atenção nos rostos delas. Até porque, não sei, parece que são crianças que a gente conhece —, relata o homem.

— É, elas são semelhantes a alguém —, concorda a mulher.

Pergunto se já tinham visto a pintura antes, ou se já a conheciam, e dizem que não. É a primeira vez que visitam o MASP, mas já conheciam outra pintura, *Moema*, dos livros didáticos que tinham utilizado na escola.

Percebo um encantamento nas palavras e na expressão dos olhos deles. Mesmo longe das duas

pinturas. Mas a verbalização dessa sensação só acontece na conversa com outro participante:

— Mais importante nela é a questão da vida que ela tem. Dependendo da época ela vai ter essa vibração, uma intensidade que não tem tempo, ela vai além. As cores, a composição, a técnica são bem importantes também. E é uma coisa que é muito do ser humano, enquanto uma tem a preocupação, uma expressão tensa, de tristeza, de dúvida, a outra tem um relaxar. E isso é inerente à humanidade em qualquer tempo —, diz um homem, e continuou, enquanto revia o trabalho:

— Eu tive na 33ª Bienal ontem, e estava totalmente esvaziada. Quase ninguém visitando. Uma exposição distante, fria, com uma maioria de obras muito conceituais. Eu acho que está cada vez mais distante dessa relação, e aí você chega no MASP e está assim. Você está diante dessa obra, e está lá na Bienal, e eu já esqueci tudo que eu vi lá. E aqui eu reencontro e eu sei que vou encontrar. Tudo bem, eu acho importante a arte conceitual, mas acho que ela é fechada. Ela dialoga com curadores, artistas, historiadores...

— O figurativo de cara você vai ter essa interação. Eu acho que a arte conceitual, não sei se somos nós, público, que estamos muitos distantes, mas eu

acho que não estabelece esse diálogo... Acho que há um bloqueio de percepção entre as pessoas que não são os entendidos, os especialistas. Por que lá está esvaziado num domingo e aqui está sempre cheio? Pelo menos quando é aberto —, é com essa pergunta que termina a parte registrada do relato. Em seguida, ele também me diz que é artista visual, mas não revela muito sobre seu trabalho e continua seus reencontros com as pinturas do museu.

Continuo na exposição e outro homem se aproxima. Logo que faço o convite, ele começa seu relato com a imagem. Peço um segundo para pegar o gravador dentro da bolsa e... *play*.

— Sim, eu te falava a respeito do clássico, da força do clássico. Essas obras vão ter sempre essa importância renovada. A gente não sabe como isso é construído ao longo do tempo, mas sempre voltamos a eles, e cada vez solidificando mais esse cânone, esse clássico. Hoje um dos motivos que eu venho ao museu é para vê-la [*Rosa e Azul*]. Claro, a gente vê lá embaixo a exposição [Histórias] Afro-Atlântica e muita coisa impressiona e valorizo isso. Também porque as peças estão aqui no museu, no MASP, foram selecionadas por um curador, isso colabora. Eu não sei se eu passando e vendo isso na calçada provocaria o mesmo efeito em mim.

— Mesmo se você visse um Renoir na calçada?

— Talvez... De repente isso não me chamaria tanta atenção. Ao mesmo tempo, outras não me seduzem tanto, como aquelas lá atrás, das Guerrilla Girls. É interessante, a provocação é divertida, mas não sei se caberia estar aqui na mesma sala do Renoir. E tem outra obra com um vidro quebrado, são coisas que não entram na minha cabeça... Elas funcionam como provocação, mas ainda vai demorar um pouco para canonizá-las e respeitá-las com a mesma importância.

Terminamos o diálogo e fico pensando: o trabalho das Guerrilla Girls está entrando na pesquisa. Não é a primeira vez que alguém fala sobre essa imagem diante das outras que estou pesquisando. Eu mesma me espantei quando vi esse trabalho exposto aqui, ao lado do *Tempo suspenso de um estado provisório* (cavalete blindado gravado a tiros) algumas semanas antes. Os trabalhos da exposição Histórias Afro-Atlânticas estão no lugar “certo” porque não estão aqui? Quais imagens “uma sala do Renoir” exclui?

Decido me arriscar e ir até o trabalho das Guerrilla Girls — *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* (2017) — ensaiar algumas leituras com quem passa por ali. Registro

alguns relatos que concordam com o que o cartaz diz e desdobram isso para outras opressões vividas por mulheres, até dialogar com um homem, mais velho do que as pessoas com quem havia conversado até então. Nossa conversa começa assim:

— Você quer eu fale sobre o que eu estou vendo?

—, pergunta, hesitante.

— Sim, mas é bem livre, você pode falar como quiser —, respondo.

— Primeiro que eu não visito muito museus, tinha muita curiosidade para vir aqui neste museu e é a primeira vez que venho a São Paulo. Então, sobre o que está escrito aí, o que eu acho: para mim homens e mulheres são iguais, se fala muito sobre as diferenças hoje em dia, mas são iguais. Então, sobre o que está escrito: por que apenas 6% dos artistas em exposição são mulheres? Eu penso que isso daí faz parte da História. Antigamente a mulher era privada de muitas coisas e hoje em dia já tem uma igualdade. Essa estatística é História, simplesmente isso, mas a maioria dos quadros são muito antigos, então é lógico que vai aparecer essa estatística que está mostrando aí. É o meu ponto de vista sobre o que está escrito. Sobre a imagem que está aí, não tenho um ponto de vista —, relata.

Ele continuou seu caminho pelo acervo exposto, e fico ouvindo na cabeça o título daquele texto, “Porque não houve grandes artistas mulheres?”¹⁶, ao mesmo tempo que repito ^{repito} mentalmente um trecho do relato de uma funcionária da equipe de Mediação e Programas Públicos, que será registrado daqui alguns meses, quando ela faz o mesmo movimento de responder à pergunta do cartaz das Guerrilla Girls:

— *Esse trabalho foge ao formato convencional pensado para o cavalete de vidro. Ele participa, junto com outras obras que estão aqui, de uma revisão, às vezes até controversa, de que tipo de linguagem um suporte como esse pode exibir. Então tem uma discussão, em termos formais, da relação desse cartaz com o cavalete, que é de uma resignificação, ou até subversão do suporte como um espaço que exibe pintura, sobretudo, que é o que tem acontecido em toda a galeria do MASP até essa última fileira.*

— *No caso das Guerrilla Girls, isso acontece também revelando um problema, que o suporte traduz, porque as mulheres produziram efetivamente poucas pinturas quando em comparação com a produção dos homens.*

16 Texto da autora Linda Nochlin, publicado em 1988 e traduzido para o português em 2016. No texto, a autora desmonta essa pergunta para questionar a aura, masculina/eurocêntrica/americанизada, do “gênio” da pintura.

É uma linguagem que foi bastante masculinizada. Então, se um museu só exibe pinturas, vai precisar lidar com o fato de que isso pode resultar na exibição de poucas mulheres. É claro que tem muitas mulheres artistas, pintoras, do século XIX aos dias atuais, que poderiam ocupar mais os espaços museais. Mas sabemos também que parte dessa produção nunca foi pesquisada, e outra parte está perdida nas reservas técnicas dos próprios museus, porque aos museus não interessa expor.

— *Mas não podemos negar o fato de que essa não é, necessariamente, a materialidade com a qual as mulheres trabalharam ao longo da história. Não é à toa que acontece uma reivindicação forte de que outras linguagens e suportes possam adentrar o espaço do museu. O trabalho com têxtil, por exemplo, que é muitas vezes é atribuído à ideia de artesanato. É uma produção que não está aí, como deveria, nos circuitos institucionais. Então quando as Guerrilla Girls se colocam no Cavalete com esse cartaz, elas também, de alguma forma, estão questionando o que são todos esses outros quadros que têm uma linguagem que foi bastante cerceada às mulheres¹⁷.*

17 Entrevista com uma funcionária da equipe de Mediação e Programas Públicos, que preferiu ser citada anonimamente. Na página seguinte, outro cartaz das Guerrilla Girls — *Não é suficiente!* (2017), Museu Van Gogh (figura 41).



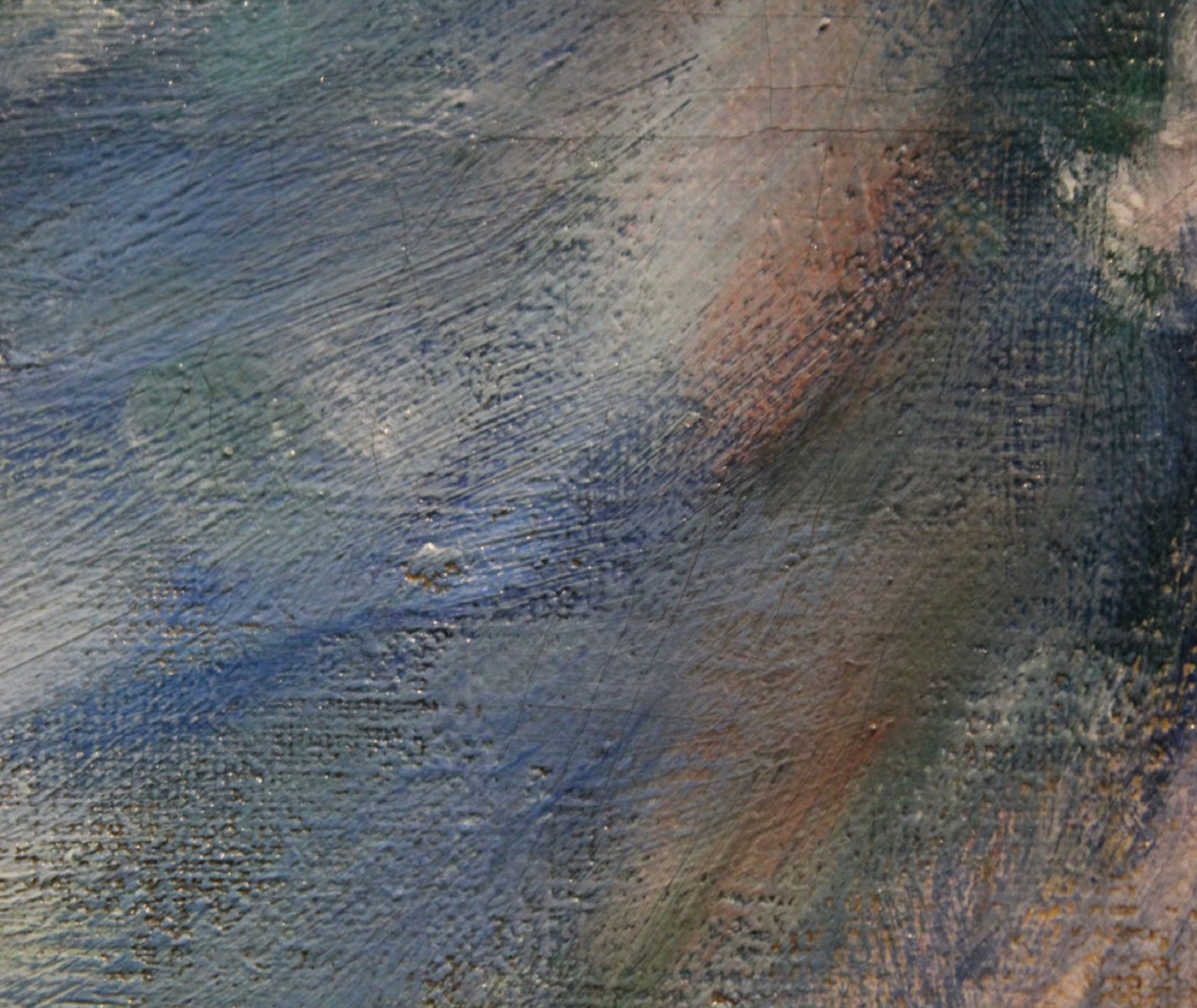
Continuo o fluxo de pensamentos, e agora uma imagem mental se forma a partir de seu relato e dos relatos de dois homens com quem conversei: esse acervo exposto, adensado com pinturas canonizadas, está sentado sobre os dois outros andares dedicados às exposições temporárias¹⁸, sendo um deles o subsolo, que sobrevive com suas cortinas fechadas. É lá onde está o arquivo/biblioteca do museu, é lá que está a sala de vídeo, era lá que ficava o ateliê do Educativo, é lá onde está/estão/estiveram muitas exposições temporárias. Entre o porão do museu e seu bloco suspenso, há o vazio.

Componho essa imagem e sinto o peso do concreto armado e dos vidros na cabeça, no corpo, nos olhos e ouvidos. Lembro da fala de Lucas Oliveira sobre o ruído constante da avenida e centro financeiro agindo sobre quem trabalha ali no MASP. Preciso parar um pouco antes de continuar; caminho até os bancos que ficam na entrada da sala e rememoro outro trecho do relato de Adriana Puzzilli:

— *Muito difícil um acontecimento nessa obra [Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers]. Porque o que as pessoas acham é que ela é linda, e não existe um*

estranhamento. Muito difícil sentir um estranhamento, porque eu acho que elas correspondem a uma estética que as pessoas têm. Elas são bonitinhas, os cabelos brilham, elas são irmãs, amigas... Era mais eu que trazia outras coisas como “vamos olhar as mãos...”, ela está agradecendo, está fazendo uma pose mais estereotipada. Então num primeiro momento era sempre uma idealização, de corresponder àquilo que eu vim buscar no MASP. É de certa forma uma aceitação daquilo todo mundo acha, então vamos ver um pouquinho mais e aí vêm as perguntas: “Porque está pinnicando essa roupa, então vamos pensar como elas estão se sentindo e se você já viveu algo assim também, para tirar uma foto?” São significativos na visita: corresponder àquilo que eu queria ver, é um provocativo que me faz olhar além do que eu estava vendo e onde eu me vejo nisso também, no meu contexto.

¹⁸ Que com frequência fogem do cânone e têm levado a algumas aquisições para o acervo do museu, ou seja, timidamente começam a subir e ocupar o espaço reservado às “divindades”.



— *Eu já vi tantas vezes esse quadro que acaba me interessando mais é a fatura. Gosto de ficar olhando a construção da cor, o que me lembro o e o que não lembrava mais... Por exemplo, eu não lembrava dos sapatinhos da menina de rosa craquelados. Não me lembrava dessas pinceladas que fazem a divisão da franjinha dela* —, disse, em referência à menina de rosa, — *da construção de cores, que faz essa separação do corte da franja. A construção da pele delas é todinha feita de rosa e azul.*

Para descansar olhos e corpo, também me lembro deste relato da educadora Miriam Lustosa, que trabalhou no MASP entre 1997 e 2015 em diversas ocasiões, nos dizendo que ainda temos muito o que olhar.

Lembro também de outra entrevista, com a educadora Anny Christina Lima, que eu havia feito alguns dias antes. Ela também trabalhou no museu, em 1997, numa função de atendimento a públicos e visitas institucionais para a exposição Monet, na mesma época que o setor Educativo começava a ser criado.

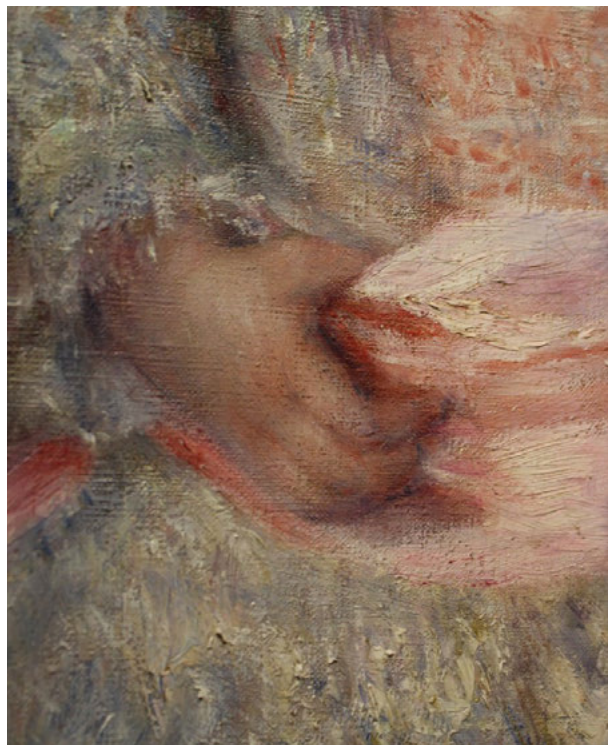
Quando nos encontramos, quase pensei em desistir da conversa. Foi no período da exposição Tarsila Popular (2019), e a fila de entrada estava imensa, mas decidimos esperar um pouco para ver se diminuía. Ficamos por quase duas horas conversando e tomando café num prédio ao lado, de onde víamos a fila persistir... Até que, em certo momento ela se

tornou possível, e entramos no museu. Quando chegamos à pintura...

— *Eu não sei o que não me interessa, porque não é uma rejeição. É só que não me interessa. E aí acho que fica reforçado: por que elas são tão conhecidas? A mim me passa uma superficialidade e uma palavra que está escapando... Oportunista. Essa é a palavra, oportunista. É como se tivesse uma função, feita para ser adorada. Tem esse brilho intenso, esse branco todo na pele, elas serem tão bonitas... Então acho que tem uma coisa aí, de exposição. É um tipo de beleza que não me estimula. A beleza das meninas¹⁹.*

— *Não lembrava que elas seguravam as mãos uma da outra. E não lembrava daquele fundo, dessa profundidade, parece que tem uma sala lá no fundo. É uma situação fugaz, elas pararam ali... Agora, eu gostei dessa parte aqui. Parece uma cadeira no fundo, um mobiliário. E lá é como se fosse um sofá —, fez uma pausa, voltou a olhar os detalhes das meninas pintadas e disse:*

— *Talvez o que incomode é essa riqueza, me enjoa esse tratamento das peles. Eu não tenho uma relação, senão de distância.*



19 Ao lado Enquadramento da mão de Alice Cahen d'Anvers na pintura *Rosa e Azul* (figura 35).

A conversa continuou; ela falou sobre a vibração de tristeza do quadro e de um silêncio, como se o som fosse abafado pelos vermelhos do fundo.

*

Agora minha atenção está de volta ao presente. Decido sentar um pouco nos bancos dispostos na entrada da exposição. Ao meu lado está uma mulher que olha dali as imagens sobrepostas. Olho junto com ela e escuto, quase como uma narração, o que Anny tinha descrito dias antes sobre esse conjunto: *parece arte pós-moderna, uma colagem*. Tem uma coisa lúdica.

Convido a mulher para participar da pesquisa e mostro reproduções dos trabalhos que estou pesquisando. Ela escolhe uma e caminhamos até a pintura de Renoir, mas quando chegamos ela hesita um pouco para começar e sugiro:

— É, começa me contando o que você está olhando. Tem muitas coisas para olhar, né?

— O que chamou mais atenção num primeiro momento é o olhar das duas, olhares diferentes. Uma está com olhar de tristeza, e a outra, de azul, parece

estar observando alguém. Vejo também nobreza, pelo teor da roupa. E eu acredito também que, naquela época, a cor da pele, sem ser racista, mas a cor da pele talvez indicaria um ar mais de nobreza, não é?²⁰ — Enquanto conversamos, algumas crianças cochicham sobre outra pintura do Renoir que está próxima, não escutamos tudo, mas elas dizem “a gente está morrendo de rir...”, e alguém chega perto para pedir a elas que falem mais baixo e conversar com elas, que continuam rindo com as imagens. A leitura da participante continua:

— No fundo uma cor forte, quente, para chamar a atenção. Talvez tenha alguma história por trás disso... Talvez seja para chamar a atenção de algum assunto da época? Eu não sei do que se trata a imagem em si, sempre tem um... — Percebo que ela quer saber algo do contexto da pintura e comento que é um retrato encomendado das duas meninas.

— Entendi, entendi. E olha, a menina de rosa está quase chorando, mas ele preferiu retratar a realidade do momento —, comenta.

— E quando eu falei com você sobre esse trabalho, você logo falou “ah, eu sei qual é!”, por que ela chamou a sua atenção? —, pergunto.

20 Na próxima página há uma reprodução espelhada da pintura *Fascinação* (1909), de Pedro Peres (figura 37).



20

— O olhar da criança me chamou muito a atenção. De longe parece uma fotografia, tirada do momento, e aí você vai chegando perto e vê que são pequenos traços até formar a feição. Eu nunca tinha visto um quadro assim de perto, só de fotografias ou em revista. Mas de perto assim, para ver a textura da tinta, eu nunca tinha visto, estou achando maravilhoso. É perfeito... Como ele retratou um brilho no olhar da criança? É muito forte, o que me chamou a atenção foi isso. O rosado, eu acho que esse rosado é mais da época mesmo. É alguém importante da época —, conclui.

— Vamos chegar mais perto? —, sugiro.

— De perto o vestido parece um borrão, já o olhar é muito nítido. E o fundo também, não é bem definido. É um pano de fundo, mas a gente não consegue identificar exatamente o que tem ali. É como se a imagem estivesse distorcida, a gente olhando mais próximo. É um traçado borrado. Mas o rosto, a expressão é perfeita, tanto de longe quanto de perto. O foco da imagem é o olhar. Eu lembrei da minha filha, quando está um pouco apreensiva. Não parece que ela queria estar ali. Acho que a minha menina seria essa de rosa [risos]...

— Não gosta de ficar parada! —, comento.

— Jamais, adora foto, mas ficar parada para fazer um retrato... É como se estivesse alguém reprimendo, não me parece que estão só elas e o pintor. Olha o pé para onde está apontando. A criança em fuga é o reto, é o olhar de quem quer sair logo. O corpo fala, né? E a mão dela na faixa, é como se estivesse incomodada até com a roupa.

— Eu escolhi esta obra porque ela é uma das preferidas do público do MASP, então achei que valia a pena entender por que ela é a preferida —, falo, para ver se ela continua sua hipótese...

— O que chama a atenção, assim, de imediato, é olhar dela. Como é tão vivo? Tão real? —, pergunta.

— Tem alguma outra obra aqui que você se interessou, que gostaria de falar sobre?

— O Portinari. Eu não sei se é porque eu sou do Nordeste, mas quando eu bati o olho eu lembrei de lá —, caminhamos até os dois quadros e ela continuou seu relato.

— Talvez a questão de fugir da pobreza, ali é como se fosse uma mala, um saco na cabeça. Eles estão fugindo de algum lugar. A barriga da menina, proeminente; pés do chão; muitos filhos; e aqui alguém que morreu... Está vendo que são muitas lágrimas? Talvez seria a intensidade; e todo mundo tão magri-

nho. Remete à necessidade. Por mais que estejam vestidos, os trajes aqui no meio identificam que todos estavam na mesma situação, de debilitação. As entradas nos cabelos, de pessoas desnutridas. As bocas todas escuras e a cor fechada. É um autorretrato da morte e a outra da necessidade de alimento, da fome. E sempre os mesmos traços, olha a coluna dele... É de que época? —, pergunta.

— Vamos olhar? Porque eu não sei... Ah, é de 1944, as duas —, encontro a informação.

— E de lá para cá o que muda? O sofrimento é o mesmo. Às vezes muda o ambiente, mas a situação continua a mesma. São os extremos das coisas, e o pior é não ser extremo, é isso tudo aqui não ser enxergado. A gente, às vezes, passa na rua e vê uma situação igual e não identifica. Você sabe que passou por alguém, uma família sem rumo, sem direção, mas você não enxerga. Você vê, mas não enxerga a situação. E aqui está bem nítido²¹.

Mergulhamos juntas nas três imagens; ela saiu e já estou escutando a gravação do nosso diálogo. Quero ter certeza de que não perdi nada. Então escuto o zum-zum-zum das crianças rindo ao fundo da gravação e recordo que já escutei a palavra racismo ali

21 Na próxima página estão os registros das pinturas Criança morta, 1944, e Retirantes, 1944, de Candido Portinari (figuras 38 e 39).



antes. Foi há alguns meses, estava parada diante do quadro escutando o que as pessoas comentavam e, entre suspiros, fotografias e constatações sobre a beleza da pintura e das meninas, ouvi dois homens jovens que passam dizerem, apontando para a imagem:

— *Olha, racista.*

Continuo escutando a gravação dela e chego ao momento em que conversamos diante dos quadros do Portinari. Perceber com ela aqueles trabalhos reavivou outras palavras ditas diante dessas imagens, dos orientadores de público Milton Silva e Sidney Zonatto.

— *O senhor gostaria de falar de outra obra? Pode ser qualquer uma da sua escolha* —, perguntei para o Milton.

— *Sobre as obras que foram roubadas, né? O Portinari. Porque eu tenho as recordações. Eu trabalhei nas lavouras de café e me deparei muito com esse quadro porque esse aqui é o sertanejo, pé no chão, já fiz muito isso que ele tá fazendo. No Paraná, na Bahia, nas lavouras de café... E esse quadro, ficava lá na frente* —, fez uma pausa e continuou:

— *Aí quando eu saí de férias, não sei se foi em 2008 que aconteceu o roubo aqui. Eu estava de férias lá*

em casa, na Bahia, aí quando liguei a televisão vi a notícia do roubo. E eu ainda falei assim: “nossa, roubaram a minha obra”. Só na terceira vez que tentaram eles conseguiram levar ela embora essa obra. E eu lá da Bahia vendo o sofrimento dos meus colegas aqui, porque sabe como é que é, né? Iam para a delegacia dar os depoimentos e o delegado jogava duro dizendo para eles que queria saber onde estava a obra, que eles tinham mandado roubar, testando os caras. Tinha cara que faltava chorar, de ter que ouvir aquilo e não poder falar nada, só: “não fui eu, não fui eu”, e logo elas foram encontradas, todo mundo sabe, e tá aqui no lugar de volta —, comenta sobre o trabalho *O Lavrador de Café*²², roubado em 2007, em seguida aponta para o trabalho *Retirantes* e lembra:

— *Esse quadro mexe muito com a gente que trabalhou na roça, como eu: fui criado, nascido na roça, trabalhando na enxada. O Portinari também, eu via desde 1974, é uma das obras que mesmo quando mudava a exposição continuava aí. Tem dezoito telas do Portinari aqui, mas essa sempre esteve exposta.*

Outro orientador de público, Sidney Zonatto, que começou a trabalhar no MASP há poucos meses, tam-

²² Há diversas notícias da época sobre o roubo, dentre elas esta, da Folha de São Paulo: *Ladrões invadem o Masp e levam obras de Picasso e de Portinari*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2112200701.htm>. Acesso em: 27 jan. 2021.

bém escolheu os dois trabalhos de Portinari para fazer seu relato:

— *Eu escolhi a obra por dois motivos, três motivos. Primeiro me chama atenção a relação que ela tem com o público hoje em dia e como ela foi pensada originalmente. O Portinari está pintando aqui a seca. Está pintando uma temática da seca, da miséria e, sobretudo, da morte. Ele coloca os corvos ou os abutres, depende da leitura. E, claro, os pássaros estão rodeando essa família miserável, as crianças estão esqueléticas, os pais estão amarelados. O patriarca da família também está bastante esquelético, usando uma bengala. Aquela criança está com uma barriga de verme, causada por má alimentação, enfim... —, dá um suspiro antes de continuar:*

— *O Portinari pensou dessa maneira. Ele pensou uma cena miserável, triste. Fome, miséria, morte. Aí a gente vê que essa relação, ela não é feita, não é entendida. A arte é uma coisa de duas gamas, né? A emissão do Portinari e a recepção, a nossa recepção. E a recepção, hoje em dia, ela está muito diferente da que foi pensada pelo Portinari. As pessoas param aqui na frente, vêm até aqui, e elas tiram fotos sorrindo. Elas ultrapassam a faixa, sorriem, elas às vezes tocam e aí você fala: você está sorrindo para quê? Por que as pessoas sorriem para essa cena em específico? É uma emoção*

de ver um Portinari? Mas sabe, é um sentimento que não cabe, porque é um quadro extremamente obscuro. Desperta o pior possível nas pessoas. Elas não deviam olhar para ele e sorrir, não faz o menor sentido. Porque a gente não sorri quando alguém morre, a gente não sorri quando as pessoas estão passando fome, a gente não sorri quando tem gente doente. E essa cena tem tudo isso.

— *Essa cena, como ela deixou de fazer parte do cotidiano, pelo menos do grande público, as pessoas só veem como um quadro mesmo. Um quadro bonito, esteticamente bom, de um artista famoso. Elas posam para fotografia aqui no meio, entre os dois quadros. Uma cena de morte aqui, uma cena de miséria e fome aqui e no meio felicidade, sorrisos.*

— *E aí você fala: uau, como difere, de tempos para tempos, como isso muda.*

— *O que eu tinha para falar desse quadro é isso. Uma coisa minha, que estou colocando para fora. Porque eu acho que não é todo mundo que eu vou ver sorrindo e falar “Por que você está sorrindo aqui?”, eu não vou perguntar.*

— *E a gente se pega olhando e pensando “por quê?”, “o que acontece?”. Não necessariamente você precisa de uma experiência empírica para saber que isso é ruim, sabe? Você não precisa ter passado por isso. Eu*

não passei pela seca, não atravessei cidades procurando um lugar para ficar. A exemplo do que acontece com um dos garotos n'Ô Quinze, ele come uma raiz de mandioca, que é venenosa, e ele falece. Eu não tive que passar por isso, mas eu sinto isso, eu sinto essa dor. Eu entendo o que foram as grandes secas. Eu entendo pelo que o Nordeste passou. Minha mãe é nordestina.

— Então eu olho, consigo entender, percebo, e não consigo conceber: por que alguém sorriria para isso? Não sei se é uma questão de falta de empatia. Não sei se é uma questão de encantamento. Às vezes é até uma questão de afastamento, talvez a pessoa não conheça a história por trás, enfim, mas é algo que não desperta boas sensações. É uma questão da subjetividade do leitor também. Mas como alguém pode ter bons sentimentos olhando para isso? Simplesmente não desperta nada de bom —, assim concluiu seu relato sobre as duas pinturas e continuamos a caminhada.

Por que alguém sorri para *isso*? Sem reconhecer, com a pele e a subjetividade, as camadas de violências socioeconômicas, institucionais e simbólicas expostas nos três relatos feitos a partir dos retratos de Portinari, escuto e reconheço aquilo que nomeiam. Estou de volta à *Rosa e Azul*, percorrendo os craquelados que apagam esses outros tempos e vidas na imagem. Como se elas fossem antigas, e ponto.

Estou procurando outra maneira de nomear essas violências, faltam palavras... E recordo a instrução que o educador e artista Guilherme Teixeira me deu para fotografar o trabalho:



utilizar um filtro vermelho.

Veio sem muita explicação, aliás, não precisa de explicação. Perseguindo o vermelho entre os trechos da entrevista com Guilherme, encontrei este:

— *Nessa época eu trabalhei também numa exposição de pinturas de crianças, no MAB [Museu de Arte Brasileira — FAAP] e uma coisa que tinha da exposição e que surpreendia o público, eram pinturas desde o século XVI, pinturas renascentistas, muitas do século XVIII e XIX, e o que surpreendia o público era que meninos usavam vestidinhos, e que vermelho era cor de menino e azul era cor de menina. Vermelho era cor de masculinidade, virilidade. E vestido era porque criança usava. Então tinham vários retratos que eram meninos e não acreditavam que eram menino —, lembrava.*

Esse estranhamento, entranhado nos papéis de gênero reconhecidos e impostos a nós, me leva de volta para outra leitura feita há pouco:

— Gosto desse quadro porque não tem uma oposição de rosa e azul — é menino ou menina? Pra mim é tudo MENINE, porque não tem gênero... —, disse.

“Menines” me convida a dissolver as marcações de gênero na infância costuradas na pintura e, ao mesmo tempo, a demarcar como elas continuam explícitas na imagem. Olhar como quem se opõe.

E, mais uma vez, escuto na memória uma experiência relatada por outra educadora, que investigou essa pintura:

— *Ele lembra muito mais a pintura paisagística do Renoir e ao mesmo tempo as meninas estão tratadas quase como bonecas de porcelana. Como se estivesse pintando uma natureza morta também...* —, comentou sobre a imagem.

— *Crianças dessa idade, sete anos, já começam a fazer relações com o tempo vivido e a idade atual, então elas falavam “quando eu era pequena eu também fazia isso”, eles começam a usar do repertório que elas construíram. E eu me lembro das crianças se lembrando de roupas de festa que usaram, como se sentiram usando uma roupa num casamento. Eu me lembro que, durante as leituras, às vezes a gente se surpreendia com respostas que não tínhamos imaginado. Se perguntava: “você já usou uma roupa especial algum dia? qual foi o dia especial que você usou, em que situação que foi?”, e muitas falavam das daminhas de honra²³ —, diz, relembrou um roteiro de visita que elaborou e experimentou especificamente com crianças dessa idade em 1997.*

23 A educadora escolheu ser citada anonimamente. Na próxima página a fotografia *Damas de honra em Botucatu*, de Cristiano Mascaro (figura 32).





**Barcelonès Passante,
ou Maître de l'Annunciazione
ou Pastore (ou Maestro
dell'Annunciazione o Pastori)**

Madrid, 1616 (Spain) - 1682

His distinguished status is evident in the choice of 1616 (Annunciazione dei pastori) (1616). It is a work of great importance, as it is the only work of the artist that is known to have been executed in the city of Madrid. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent.

WOLFF-PETER ENDE/BRUNNEN/CONTE/ART
PIRELLA GÖTTSCHE LOWE/ARTWORKS

Admirer of the Shepherd
(Admirer of the Shepherd)
1630-35
Chiswick House, [Chiswick, London]
1630-35

This is a painting of a shepherd, and it is a work of great importance. It is a work of great importance, as it is the only work of the artist that is known to have been executed in the city of Madrid. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent.

This is a painting of a shepherd, and it is a work of great importance. It is a work of great importance, as it is the only work of the artist that is known to have been executed in the city of Madrid. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent.

This is a painting of a shepherd, and it is a work of great importance. It is a work of great importance, as it is the only work of the artist that is known to have been executed in the city of Madrid. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent.

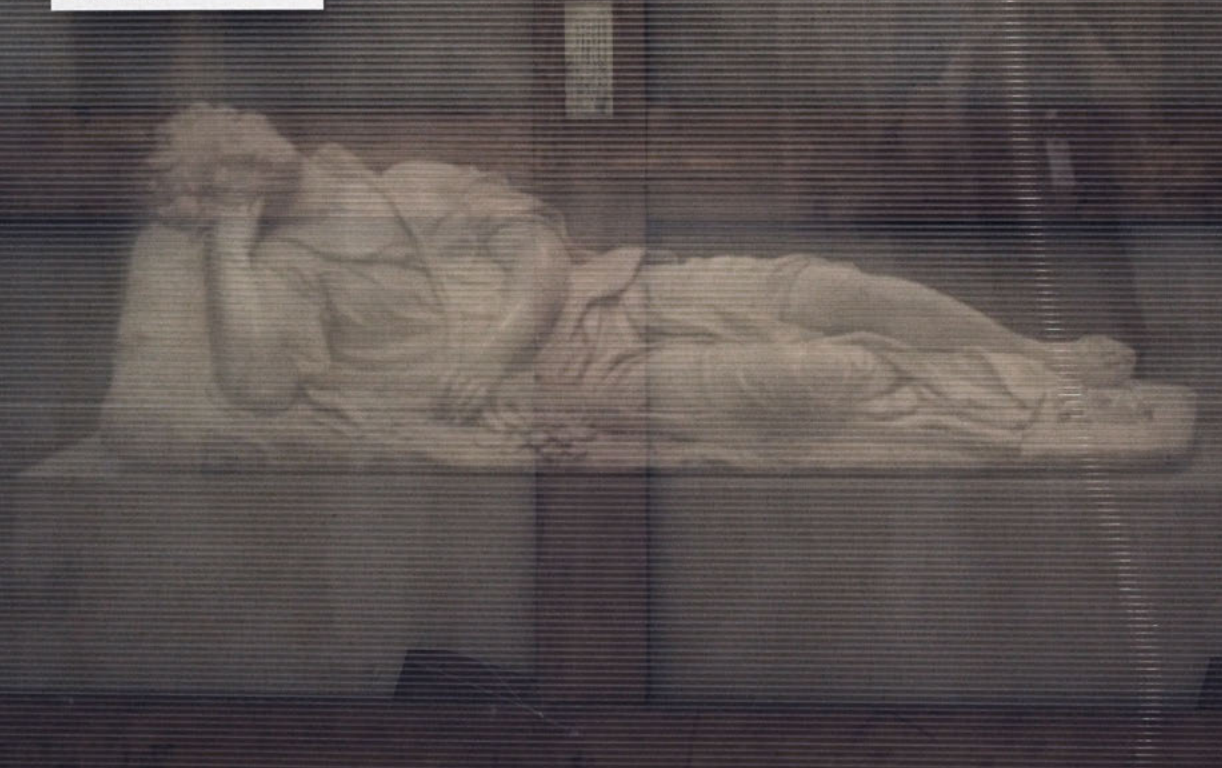
This is a painting of a shepherd, and it is a work of great importance. It is a work of great importance, as it is the only work of the artist that is known to have been executed in the city of Madrid. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent.

This is a painting of a shepherd, and it is a work of great importance. It is a work of great importance, as it is the only work of the artist that is known to have been executed in the city of Madrid. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent.

This is a painting of a shepherd, and it is a work of great importance. It is a work of great importance, as it is the only work of the artist that is known to have been executed in the city of Madrid. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent.

This is a painting of a shepherd, and it is a work of great importance. It is a work of great importance, as it is the only work of the artist that is known to have been executed in the city of Madrid. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent.

This is a painting of a shepherd, and it is a work of great importance. It is a work of great importance, as it is the only work of the artist that is known to have been executed in the city of Madrid. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent. The work is a masterpiece of the Baroque style, and it is a testament to the artist's skill and talent.



















As mulheres precisam estar mais presentes no Museu de Arte de São Paulo

Apenas 4% dos artistas de arte em exposição são mulheres, 60% das mulheres são feministas

GUTENBERG PINHEIRO







As mulheres precisam
entrar no Museu de A

Apenas 6
em expo
603







METHOD THEORICO-PRACTICO APPLICADO AO ESTUDO DA NATUREZA DE N. FACCHINETTI.





IMAGENS



Vista de Moema entre *Cristo abençoador* (1834), de Jean-Auguste Dominique Ingres, e *Cachoeira de Paulo Afonso* (1850), de E. F. Schute. (figura 43).



Reflexo de *Diana adormecida* (1690-1700), de Giuseppe Mazzuoli, sobre o verso de *Adoração dos pastores* (1630-35), de Bartolomeo Passante (figura 44).



Vista da cabeça de *Moema* composta com *O senhor Eugène Pertuiset, caçador de leões* (1881), de Édouard Manet (figura 45).



Recorte do esboço de Victor Meirelles, *A cabeça da Moema*, composto com recorte do canto esquerdo da pintura, com marcação para restauro (figuras 46 e 47).



Fotografia do verso da pintura (figura 48).



Esboço de Moema, manipulado pela pesquisadora e original (figura 49).



Composição com olhares - *Moema* (1866, Victor Meirelles), *Nascimento de Vênus* (1875), de Alexandre Cabanel, *Nascimento de Vênus* (1879), de William Bouguereau e *Nascimento de Vênus* (1485 c.), de Sandro Botticelli (figuras 50 a 53).



Fotografia do ataque que a sufragista Mary Richardson fez à pintura *Vênus ao espelho* (1647), de Diego Velásquez, em 1914, composto com a própria pintura (figuras 54 e 55).



Reflexo do cartaz das Guerrilla Girls nos versos dos cavaletes da exposição (figura 56).



Enfoque do cartaz das Guerrilla Girls (figura 57).



Vista do cartaz do coletivo, entre duas fotografias de Brendan Fernandes, *Como um I* e *Como um II* (2017) e dos trabalhos *Zeferina* (2018) e *João de Deus Nascimento* (2018), de Dalton Paula (figuras 58 e 59).



Bárbara Matias e Lian Gaia, performance *Corpo-Território* (2021), realizada na II Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília (figuras 60 e 61).



Fotografia da sala onde esteve exposta a pintura *Moema* na Exposição Nacional de 1866, com intervenção da pesquisadora (figura 62).



Manipulação da pesquisadora da obra *Primeira Missa do Brasil* (1860), de Victor Meirelles (figura 63).

3. CONTRA - VÊNUS

Introduction text block

First paragraph of text

Second paragraph of text

Third paragraph of text

Introduction text block



ato I DETALHES ESCONDIDOS

Um dia cinzento, nublado.

À primeira vista parecia que ia chover, mas eu sentia o gosto cinza chumbo dos dias secos da cidade na boca.

Por trás daquela camada indiferente de cor poderia ser qualquer hora. Nela, o concreto armado do museu parecia um desenho em poeira sobre a paisagem. Nos paralelepípedos do vão, na pedra da entrada, no corrimão das escadas de acesso à pinacoteca, a poeira poluída estava impregnada e grudenta, podia ser tocada.

Sentindo aquele cinza nas extremidades das mãos e da língua, comecei a procurar... E encontrei *Moema*. Segundos entre procurar e encontrar.

A imagem da cena, criação de Victor Meirelles, era uma aparição entre os cavaletes do museu, a começar pelo espaço que ocupa: tem 1,96 metro de largura e 1,30 de altura. Na pintura, o corpo deitado da personagem preenche quase toda a área da tela.



Parei ali por muito tempo, sem perceber qualquer abertura para conversar com alguém sobre o trabalho de arte. As pessoas passavam, mas não paravam, como se estivessem desviando de um daqueles monumentos em granito ou bronze espalhados pela cidade para continuarem seus caminhos.

Passaram duas mulheres, uma delas viu a imagem e disse: “as águas...”, e fez uma coreografia com os dedos que parecia dar movimento às marolinhas no canto direito da pintura²⁴.

Já estava me afastando da pintura, cansada, quando vi um homem com uma câmera, caminhando na direção do trabalho. Nesse instante, uma pessoa se aproximou dele e perguntou: “Isso não te interessa?”. Sem esperar a resposta, a mesma pessoa posou para a fotografia, apoiando o rosto na lateral do cavalete. O homem com a câmera fez o retrato da pessoa, que não sorriu nem esboçou qualquer expressão de emoção. Sem uma resposta, continuaram o caminho juntos.

Outras pessoas olhavam de passagem, algumas comentavam algo rapidamente, mas as ondas não me deixavam escutar.

24 Na página anterior Detalhe da pintura *Moema* (1866), de Victor Meirelles (figura 47).

Horas depois, entre momentos em que estava perto ou longe daquela imagem, aconteceu o primeiro relato, de uma mulher e um homem que falaram também sobre *Rosa e Azul*, de Renoir:

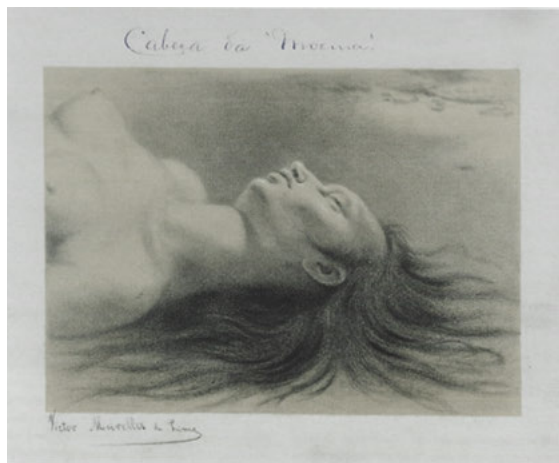
— A *Moema* eu me lembro que em livros de história sempre tem, foi talvez por isso que quis ir logo para ver, parar e olhar para ela. A gente para e olha para ela talvez seja por já ter visto... —, disseram juntos.

— Então vocês sabiam que ela estava aqui? —, perguntei.

— Não, paramos para ver e aí a gente reconheceu —, continuaram a dizer juntos.

— E o rosto dela morta me atrai um pouco, é uma coisa meio mórbida, mas eu acho muito bem-feito o rosto dela, morta —, comentou o homem, e a mulher riu. Estávamos distantes da pintura, e o relato terminou²⁵.

25 Na próxima página esboço de Victor Meirelles, *A cabeça da Moema* (figura 46).



25

Pouco depois desse primeiro relato, um grupo de jovens se aproximou. Uma das jovens parou diante de *Moema*. Com ela, todo o grupo parou e, por alguns instantes, ensaiaram fotografias da pintura. Olhando de longe, esperei até aquele momento acabar. Os jovens começavam a ir embora, mas essa jovem caminhava mais devagar, como se não quisesse ir embora. Então me aproximei e perguntei se ela gostaria de participar da pesquisa.

— Eu sei a história em geral por trás, o que representa, o que quer dizer. A índia que foi atrás do português, acabou se iludindo por amor e foi deixada na praia, levada pelo mar.

— Só que eu acho muito idealista, por exemplo, depois que você é levada pelo mar não vai aparecer tão plena assim, na areia, e ainda cobrindo a parte íntima como se nada tivesse acontecendo. Tem bastante do romantismo, tanto os traços quanto a história em si. Eu gosto dele, eu teria em casa.

— Você teria esse quadro em casa? —, pergunto, para confirmar.

— Teria, desse jeito, gigantesco.

— Eu vi que vocês estavam fotografando e é difícil fotografar, pelo tamanho dele, a iluminação...

— Eu gosto muito dessa história de indígena e essa história me marcou bastante, acho muito bonito.

— E... Pensando nos indígenas, que tipo de relação que você faz?

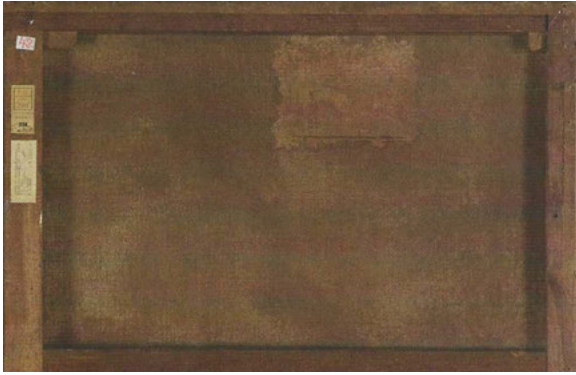
— Eu sou descendente, e todo quadro que tem ligado eu gosto de ver, como retrata o indígena, principalmente naquela época. Esse ideal do indígena, por exemplo, a Iracema também, que é a índia perfeita, mesmo morando na mata ela está plena, perfeita, bonita. Como aqui, como se nada tivesse acontecido... Não é bem assim na realidade, se fosse um quadro bem realista.

Disse isso e ficou em silêncio, então parei a gravação. Mas retomamos um pouco a conversa, enquanto ela escrevia seu nome no termo de consentimento da entrevista. Conteí mais sobre minha pesquisa e perguntei se sabia de qual povo indígena descendia; respondeu que não, essa era uma referência perdida na sua família. Também comentou que tinha estudado essa imagem na escola, disse como se fosse algo recente ou recorrente. Logo depois, levantou os olhos procurando pelo grupo que a acompanhava; eles haviam se afastado quando começamos a gravar. Nos despedimos para que ela continuasse seu caminho.

Essa conversa me fez lembrar do diálogo que tive com Emília Top'tiro, do povo Xavante, sobre o incômodo que teve ao estudar essa imagem na época da escola.

Fiquei ali, naquelas horas indefinidas, com dois relatos falados, um lembrado, e um criado quase a partir do silêncio, se não fosse por um riso breve daquela mulher com a confirmação, em coro com o homem, da lembrança da *Moema*.

Aqueles quatro relatos começaram a se repetir volumosos na minha cabeça; junto como eles, repetiam-se também narrativas oficiais da imagem e rastros que havia encontrado na pesquisa sobre o trabalho...



Louca de amor e de ciúmes a bela Moema seguiu a nado o escaler em que Diogo Álvares Corrêa, o Caramuru, com a célebre Paraguassu se havia dirigido para o navio normando que os devia transportar à Europa; e que aportara casualmente às praias inóspitas da Bahia em meado do 16º século. Tendo exprobrado a Diogo sua ingratidão, agarrada ao leme do navio, ela, perdido o alento, desaparecera nas águas. O artista representa ela morta na praia. Vê-se ao longe os selvagens que procuram o cadáver²⁴.

24 Trechos do catálogo das obras expostas no Palácio da Academia Imperial de Bellas Artes, de 1866. A suposição da equipe do museu, que restaurou a pintura em 2012 e visualizou algumas linhas legíveis da legenda atrás do quadro, é que esse trecho foi base para uma tradução literal para o francês, que compõe a legenda que acompanhou a exposição do quadro na França (BARBOSA, 2013, P. 94).

Acompanhada dessas memórias, fiquei quase um mês esperando, diante da imagem, escutando a mesma palavra: não. O não se manifestava às vezes como aceno de cabeça, às vezes como franzir da testa, às vezes um sorriso sem graça, às vezes como mãos que se afastavam da minha presença, às vezes a própria palavra era pronunciada.

Foi só num outro dia nublado que reencontrei os relatos sobre a pintura.

Já estava há algum tempo por perto, esperando, apreensiva. As pessoas passavam e não paravam, como havia acontecido em outros dias. Até que dois homens jovens se aproximaram da pintura, lentamente, e passaram um tempo conversando. Abri meus ouvidos o quanto pude, tentando escutar a conversa, mas a uma distância discreta. Só pude ouvir uma frase: “é a *Moema*”.

Alguns minutos depois, os dois já ensaiavam ir embora, quando perguntei se gostariam de gravar suas leituras sobre a pintura, participar da pesquisa. Um dos rapazes aceitou, o outro disse que preferia escutar. Começamos:

— A leitura que eu tenho dessa obra? —, perguntou o primeiro, diante do gravador.

— É.

— Olha, parece um clima bem dramático e pesado. Que representa o sofrimento, ela sofreu alguma coisa. Ao mesmo tempo, tem a leveza do corpo dela. É um contraste entre a leveza e um peso, é teatral... O céu e o mar, assim.

— Você chegou e reparei que você falou “é a *Mocma*”... —, comentei.

— Sim, eu já tinha visto antes.

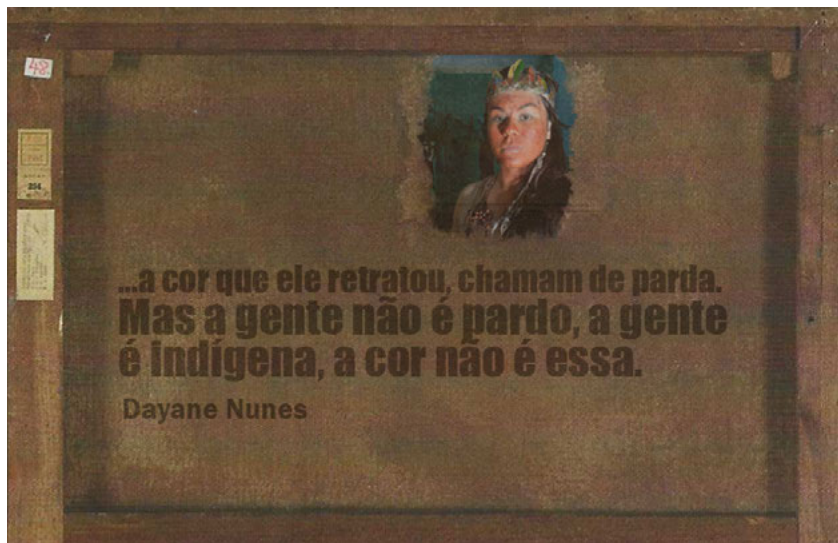
— E você lembra em que contexto que você viu?

— A primeira vez foi numa reportagem sobre a restauração da obra, depois eu vim aqui outras vezes. É uma obra muito bonita, interessante.

— Agora sou eu... —, começava a falar o segundo, que tinha dito que só ia escutar, — minha leitura é que é uma obra bem melancólica, escura. Ali tem um pouco de realidade no céu, mas você vê que é densa, um contraste baixo, bem escuro mesmo. Mas ao mesmo tempo tem o corpo dela... Está desmaiada? Morta? Não sei, está bem jogada mesmo. Dá uma leveza sim, mas ainda traz uma melancolia, um drama forte. O cabelo dela ali...

— É como se tivesse sido trazida pelo mar, ou deixada ali.

— Dá para ver que ela está jogada. E dá para ver que é uma índia pelos traços e pela coisa ali entre as pernas. Os traços são bem grossos, o que define bem que ela é uma índia. Os lábios e o nariz bem definidos, o tom da pele e o cabelo bem característico. É bem escura. A pintura é escura, tem detalhes escondidos. Mas ela vai do leve para o pesado, em diagonal. Como se fosse mais leve na água indo para o pesado da terra, e ela no meio fazendo uma conexão. Ela é leve e pesada.



26

De mesma maneira como haviam se aproximado da imagem, lentamente começaram a se afastar. Mas as palavras continuavam *ali*, enrolando-se na poeira do chão. Leves e pesadas, dramáticas, melancólicas, teatrais, escuras, e, junto delas estavam aqueles tais detalhes escondidos...²⁶

26 Acima uma nova legenda para *Moema*, com o relato de Dayane Nunes, do povo Tukano, e uma imagem de seu trabalho *Wetamunha* (2019), que significa “socorro”, “ajuda” (figura 64). Na performance, a personagem Yeparío luta por sua terra e seus parentes “até o fim, se pintando de sangue e urucum”, nas palavras de Dayane. Disponível em: https://youtu.be/_JzYr-q9McNY. Acesso em: 24 mar. 2022.

Ainda tentava encontrar o escondido, quando, de repente, outro homem chegou. Olhou a pintura por vários ângulos e depois foi ler a legenda atrás do trabalho. Logo voltou e continuou a olhar a imagem, ainda em movimento, como se caminhasse a pequenos passos por sua extensão. Perguntei se gostaria de relatar sua leitura da imagem e, dizendo que sim, começou:

— Já está gravando?

— Está.

— Na verdade, eu não tinha ideia que essa pintura era de um artista brasileiro. Já vi essa representação antes. Não sei se em livros, ou em algumas revistas... Mas eu tive uma impressão de que já tinha visto em algum lugar essa imagem. E agora eu estou entendendo por que: se trata de um artista brasileiro. E é uma vênus indígena, eu fiquei maravilhado. A obra é linda, emocionante.

— E o que te chama atenção na imagem? —, pergunto.

— É a beleza do corpo indígena, que está muito bem representado aí. E a gente sabe muito bem do corpo indígena... É bem isso aí mesmo. É claro que tem um elemento que puxou ainda mais para uma coisa quase divina, puxou bem para uma vênus mesmo.

Mas representa bem o que é a beleza da mulher indígena.

Enquanto escutava seu relato, comecei a sentir meu rosto esquentar, devo ter ruborizado um pouco, mas a reação passou despercebida. Seu tom de voz transbordava uma relação erótica com a imagem, o que me causou surpresa. Talvez não esperasse por uma resposta tão direta à pergunta sobre o que mais chamava sua atenção na imagem. Ao mesmo tempo, aquela concordância com a vênus indígena me intrigou. Fui ler mais uma vez a legenda que acompanhava a pintura naquela ocasião.

Victor Meirelles

Florianópolis, Brasil [Brazil], 1832–
Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1903

Victor Meirelles foi um dos responsáveis pela consolidação da pintura histórica no Brasil durante o reinado de dom Pedro II (1841-1889) e teve como alunos artistas como Eliseu Visconti (1866-1944) e Almeida Júnior (1850-1899). Matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1847, e conquistou o prêmio de viagem à Europa em 1853, estudando em Roma, Florença e Paris. *Moema* (1866) apresenta a personagem do poema épico *Caramuru*, de frei Durão (1722-1784), morta na praia, depois de afogar-se enquanto seguia a nado o navio de Diogo Álvares, sua paixão que retornava a Portugal. *Moema* era um tema de grande sucesso na arte, na literatura e na música da época. O assunto é próprio do romantismo indianista, que busca valorizar os temas nativos, na história nacional, dentro de uma visão idealizada que escondia a barbárie da colonização. Em *Moema*, representada como uma *Vênus Índia*, Meirelles retomou o tema europeu do nu feminino na paisagem em uma dimensão trágica. A pintura aponta para o conflito entre a imagem do indígena como herói da nação, construída durante o Império, e a violência praticada contra as populações nativas e suas culturas.

FAVOR NÃO TOCAR NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH THE ARTWORKS]

Ainda estava atrás do quadro, indo e voltando à leitura da legenda, quando outro homem, mais jovem, começou a ler junto comigo. Depois de alguns minutos, ele estava de volta diante da imagem, e eu também. Aproveitei as leituras compartilhadas para pescar seu relato.

Moema, 1866

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Industrias Químicas
e Farmacêuticas Schering S.A., 1949

[Victor Meirelles was one of the artists responsible for the consolidation of historical painting during the reign of Dom Pedro II (1841-1889) and taught artists such as Eliseu Visconti (1866-1944) and Almeida Júnior (1850-1899). He was admitted to the Academia Imperial de Belas Artes in 1847 and was awarded a travel grant to Europe in 1853, studying in Rome, Florence and Paris. *Moema* (1866) presents the character of the same name from the epic poem *Caramuru* by Frei Durão (1722-1784), after she drowned while swimming after the ship carrying her lover, Diogo Álvares, who was returning to Portugal. *Moema* was a highly successful theme in the art, literature and music of that period. The theme belongs to the tradition of indianist romanticism, typical of that time, which sought to validate native themes in Brazil's national history within an idealized view that glossed over the barbarity of the land's process of colonization. In *Moema*, in which the title character is depicted like an Indian Venus, Meirelles recurred to the European theme of the female nude within a landscape under tragic circumstances. The painting points to the contradiction between the image, constructed during the Empire, of the indigenous person as a hero of the nation, in counterpoint to the violence practiced against the native populations and their cultures.]

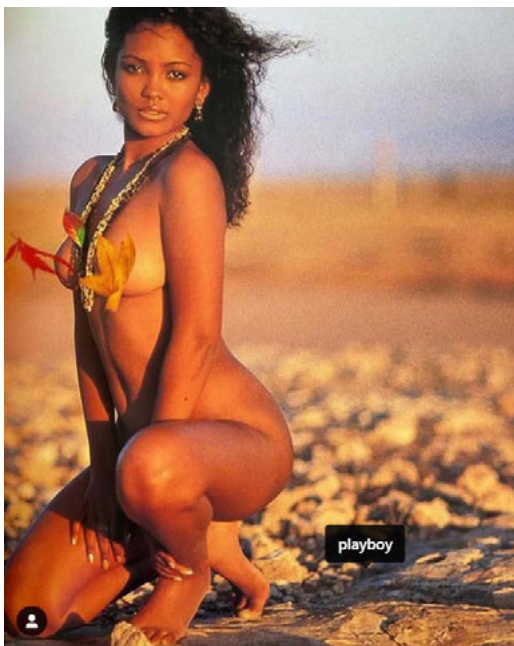
— A primeira coisa que me intrigou foi a própria figura do nu feminino. Eu já não sabia a qual escola, por exemplo, se tratava o quadro. Aí olhando, tem aquele símbolo do cocar, mas o rosto dela parece mais com uma figura grega. E olhando ali, mais atrás, tem umas pessoas, não sei se elas estão chegando, outras com as mãos levantadas... Lembra até uma cena de violência. Parece que a morte dela foi proposital. Analogia até com uma bruxa mesmo.

— Reparei depois, ali em cima, tem uma luz na árvore que parece inclusive o rosto de alguém, uma coisa fantasma —, continuou.

— Onde?

— Bem aqui —, disse, apontando para a árvore no canto direito da pintura, — Aí eu pensei “gente, está ficando meio misterioso isso”. A cor também, parece um pôr do sol, mas está muito avermelhado, alaranjado. E falando da tela em si, a própria pintura parece que está se quebrando também ali no meio da água. E a própria descrição parece que bate com essa ideia da Índia, mais mitológica, grega²⁷.

27 Registro da legenda da pintura com trecho que define a como “*vênus Índia*” destacado pela pesquisadora (figura 65).



Olhavam a *Moema* como se fosse Vênus, mas *Moema* nasceu morta. Essa frase se formou na minha cabeça um pouco depois, enquanto entrava numa conversa lembrada, com o artista e educador Fernando Burjato, a zarpar da pintura para um “agora”:

— *Poderíamos pensar no significado da nudez agora. As crianças viam os nus e achavam engraçado, davam risada, e sempre as professoras, ou quando eram crianças maiores, vinham com um superego e falavam “é porque naquela época as pessoas gostavam de quadros com mulheres nuas”, e minha resposta era sempre “hoje não, né?”, e as pessoas riam ou ficavam meio sem graça. Ou então “porque antes as pessoas gostavam de ver quadros com gente pelada?”, e eu dizia “pois é, não sei porque... porque a gente perdeu completamente esse gosto, né?”, e o pessoal dava risada. Mas é claro que vai tendo outros significados, vai ganhando, como você falou, outras camadas, outras coisas.*

— *Talvez eu tenha envelhecido também, não seja tanto de 2019, mas como se foi construindo uma ideia do corpo feminino, de sensualidade feminina, de beleza e que tem, eu acho, as suas raízes aí. A gente poderia dizer que vem dos gregos ou do Renascimento, mas*

*acho que no século XIX vem essa ideia [de feminino], que vai dar numa revista Playboy. Eu me lembro de uma edição da Playboy, quando era adolescente, que a capa era “Fulana de tal nua em Marrocos”, e lembro de pensar, e penso a mesma coisa hoje, “Puxa, porque o Marrocos?”, ou seja, você precisa criar uma coisa que de um certo modo contribuiria para a sensualidade... Que é uma coisa do exótico?*²⁸

— *A própria coisa de que ela se expondo nua e, na verdade não, você tem essa desculpa de estar olhando porque ela está morta, não é uma mulher se oferecendo a você. No final é porque ele pintou uma mulher nua para você olhar, e para um público sobretudo masculino, “mas ela não tem culpa, coitada!”, e isso contribui para um erotismo maior ainda, e ao mesmo tempo tem essa desculpa.*

— *Fico pensando no Nascimento de Vênus do Bouguereau e do Cabanel, que nos olha de maneira velada. Nos dois, as vênus ocultam os olhos, de certa maneira, diferente da do Botticelli, que tem um olhar frontal, ou seja, essa ideia que tem um nu que ela não sabe que está sendo olhada, mas ao mesmo tempo ela percebe isso, tem uma falsa inocência. É um erotis-*



²⁸ Na página anterior está uma publicação, feita na rede *Instagram*, de uma das fotografias do ensaio de Isabel Fillardis para a revista *Playboy*, feita no Marrocos, em 1996. A imagem foi postada pela própria atriz em sua rede social (figura 66) e ao lado montagem com olhares (figuras 50 a 53).



24

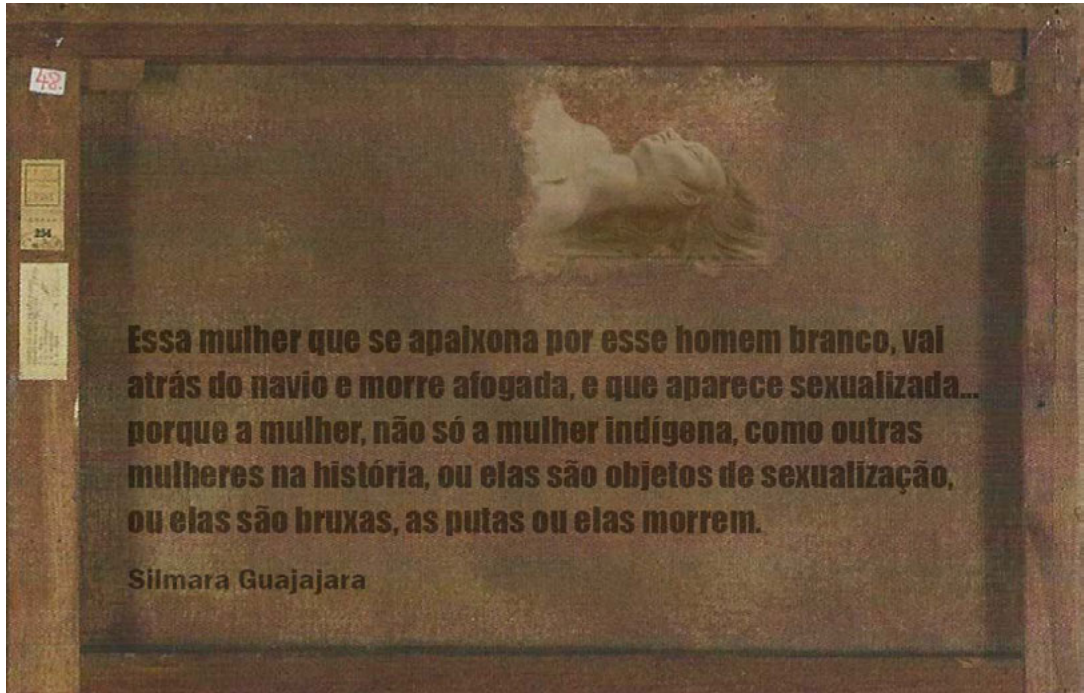
Além da pintura, *outras* imagens vão atravessando da legenda do quadro. Dali, comecei a olhar em volta e vi a escultura *Diana*, próxima a outra legenda. A aparição²⁴ me fez lembrar da entrevista com a orientadora de público Isabelle Ramos, que falou sobre as imagens das duas personagens (Moema e Diana):

24 Ao lado, o reflexo de Diana adormecida (1690-1700), de Giuseppe Mazzuoli (figura 44). Na página seguinte, uma montagem propondo outra legenda para Moema, com o relato de Silmara Guajajara e o esboço *Cabeça da Moema* (figura 46).

mo que já é mainstream, que vai ser incorporado além da arte, além da pintura, no sentido mais global.

— Eu gosto da Diana e, assim, acho um tanto irônico: a Diana era uma deusa da caça e da lua, virgem, e tem muitas histórias dela transformando homens em animais, por assediarem, tratarem ela mal ou simplesmente por se comportarem mal. E ela é muito assediada aqui, todo mundo quer tocar na Diana. Todo mundo quer passar a faixa, deitar junto com ela, colocar a mão no peito dela, passar a mão no rosto...

— Muita gente gosta de fazer vídeo aqui e fica se apoiando atrás dela. Então é uma obra extremamente complicada, que apesar de ter uma faixa com uma boa distância dela, as pessoas tendem a achar que, por ela ser feita de mármore, ela é um trabalho que pode ser tocado. Até porque existem “n” esculturas pela cidade que podem ser tocadas, escaladas... mas a Diana, não, existe essa barreira entre o visitante e ela, e as pessoas querem ultrapassar, tocar. Aí a gente fala que a Diana é muito assediada.



Essa mulher que se apaixona por esse homem branco, vai atrás do navio e morre afogada, e que aparece sexualizada... porque a mulher, não só a mulher indígena, como outras mulheres na história, ou elas são objetos de sexualização, ou elas são bruxas, as putas ou elas morrem.

Silmara Guajajara

O tempo foi passando desigual, enquanto escutava estas e outras falas sobrepostas à *Moema*.

Recebi então um e-mail do MASP que me chamava para um encontro *Diálogos no Acervo*, com a mediadora Sophia Gutierrez, sobre as imagens *A banhista e o cão griffon* (1870), de Pierre Auguste Renoir; *Moema* (1866), de Victor Meirelles; e *As mulheres precisam estar nuas para entrar no MASP?* (2017), das Guerrilla Girls. A mensagem era pública, mas a recebi como um chamado.

Há meses, antes de mergulhar o corpo e os ouvidos nos relatos dos participantes da pesquisa, eu havia acompanhado alguns encontros *Diálogos no Acervo*. E, naquele dia, a curadoria da Sophia me puxou de volta para mais um.

Como de costume, fui ao ponto de encontro da ação, nas mesas que ficavam ao lado de uma das portas do elevador, no terceiro andar. Nessa época, os *Diálogos* eram parte do cotidiano intenso do museu nas terças-feiras de entrada gratuita. Algumas pessoas participavam da ação quase toda semana, outras chegavam só para aquele dia, ou iam se somando ao grupo no meio do caminho. As participantes semanais eram principalmente mulheres.

A ação demorou um pouco para começar, e enquanto as pessoas chegavam conversei rapidamente com a mediadora sobre a proposta que ela havia criado, e trocamos uma ou outra impressão que tínhamos sobre os trabalhos.

O percurso começou pelo trabalho *A banhista e o cão de griffon — Lise à beira do Sena* (1870), de Renoir, com a pergunta:

Essa imagem é realista ou não?



29

Logo duas mulheres, que participavam com frequência dos *Diálogos*, disseram que não, indicando desproporções entre as figuras do cachorro e da banhista²⁹. E observaram também algumas texturas da pintura. Mas outros participantes disseram que parecia sim realista, comparando o modo como foi pintada com fotografias.

A conversa continuou por mais alguns minutos, e a mediadora começou a mostrar outras imagens de vênus (*A Grande Odalisca*, de Ingres, *Olympia*, de Manet, *Vênus ao espelho*, de Velasquez, entre outras).

Por ali começavam a parar alguns passantes, interessados na conversa. No começo, éramos cerca de dez pessoas, mas, ao longo do caminho, chegamos a cerca de vinte. Quem chegava depois ouvia mais do que falava e, às vezes, ficava apenas por alguns instantes. Parte dessas idas e vindas também pareciam se moldar pelos espaços comprimidos entre os cavaletes, ou por ruídos de conversas que aconteciam simultaneamente, fora da ação.

Naquele momento, em meio a essa reorganização de presenças e espaços para participar, o impasse a respeito do realismo da pintura ficou no ar, e passamos a olhar a *Moema*, que estava a poucos cava-

29 Pintura ao lado (figura 67)

letes de distância. E, diante da segunda tela, Sophia pediu ao grupo que fizesse comparações entre as duas pinturas; o pedido reanimou a conversa.

Entre diferenças e semelhanças, cruzamentos e paralelismos, as leituras caminharam estritamente por aquilo que é imediatamente visto nas duas imagens. Personagens, corpos, cores, texturas, cenários... As palavras começavam a repintar as telas.



30

Sophia foi mediando as relações que aconteciam entre as imagens e palavras, até que mostrou o esboço preliminar da pintura³⁰, feito pelo artista.

A imagem mudou, de repente, o rumo das leituras que eram partilhadas ali. Em conjunto, a mediadora comentou sobre um escrito em que o artista expunha a escolha de representar a parte frontal do corpo da personagem. E, a partir disso, Sophia reafirmou as intenções eróticas da pintura.

Ainda nesse diálogo com o grupo, citou minha pesquisa e um momento da conversa que tivemos antes da ação, sobre como alguns relatores dessa imagem expressavam a atração erótica que sentiam pela figura feminina, enquanto em outros grupos as pessoas tendiam a não tratar desse aspecto do trabalho. A conversa seguiu por aí, numa tentativa de desconstruir com os participantes a pintura-símbolo, contar um pouco sobre as referências para construção da imagem e vivenciar os desconfortos.

Alguns minutos depois, seguimos o trajeto até o fundo da pinacoteca para encontrar o trabalho *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?*, das Guerrilla Girls. Logo que chegamos ao trabalho, depois de alguns segundos de observação, a mediadora trouxe novamente a

30 Esboço ao lado ((figura 49).

imagem apropriada e deslocada pelas artistas no cartaz, *A Grande Odalisca* (1814), de Jean-Auguste Dominique Ingres, e citou, em diálogo com a colagem do coletivo, o ataque que a sufragista Mary Richardson fez, em 1914, à pintura *Vênus ao espelho* (1647), de Diego Velázquez, mostrando uma fotografia da pintura ferida.

A conversa terminou com o trabalho das Guerrilla Girls. O tempo da ação já havia se estendido até onde era possível.

Antes de nos dispersarmos, o mediador Waldiael Braz, que também acompanhava o grupo, comentou sobre o ciclo de programações que o museu estava iniciando, intitulado *Histórias das mulheres, histórias feministas*.



Terminamos ali e procurei um lugar para me sentar e registrar, no diário de bordo, aqueles acontecimentos. Com os registros, foi aparecendo uma encruzilhada em meu caderno.

Fui provocada a ler aquelas imagens com meu próprio corpo. Mas o que meu corpo saberia ler? E o que não saberia?³¹



31 Acima, uma montagem que propõe mais uma legenda para *Moema*, com o relato de Márcia Mura e um instante de seu poema-audiovisual *Ancestralidade Mura* (figura 70). Disponível em: <https://rectyty.com.br/marcia-mura/>. Acesso em: 22 mar. 2022. É na página anterior montagens com as figuras 54 e 55, 68 e 69.

No primeiro desenho de pesquisa, as imagens escolhidas eram três: *Rosa e Azul – As meninas Cahen d’Anvers*; *Tempo suspenso de um estado provisório*; e *Moema*. Na época, o cavalete com tiros, de Cidade, ao lado do trabalho *L. M. (interdito)*, 2015, de Rivane Neuenschwander, era a última peça exposta no canto esquerdo do segundo pavimento do museu. Como se fosse um fim de linha.

Porém, no começo da pesquisa de campo, com a presença dessas imagens no museu, a última obra no canto esquerdo passou a ser o cartaz *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?*, das Guerrilla Girls³². O fim de linha, agora, era como a serpente (egípcia) que mordida a própria cauda.

Lembro de olhar a imagem, que havia visto no ano anterior no subsolo do museu, na exposição do coletivo, e imaginar se aquele trabalho iria participar dos relatos sobre *Tempo suspenso de um estado provisório*.

32 Acima e nas páginas seguintes registros do cartaz em exposição (figuras 56 e 57).



32

Guardei a pergunta comigo por alguns meses. Até que, sem que eu abrisse qualquer caixa, a provocação delas começou a se infiltrar nos relatos. A aparecer nas entrelinhas das leituras sobre o cavalete de Cidade e a se inscrever nas camadas de *Moema*.

Um dia, enquanto falava da “força atemporal do clássico” diante de *Rosa e Azul*, de Renoir, um participante se perguntou se as Guerrilla Girls deveriam estar ali, na mesma sala. Naquele dia, resolvi ensaiar alguns relatos sobre o cartaz.

Fui ver se o tempo abria ou continuava nublado.

A primeira pessoa que encontrei por perto foi uma mulher, que olhava com indignação visível para o cavalete onde estava esse trabalho. Fiz o convite para a pesquisa, e ela logo começou a falar:

— 6% das artistas são mulheres... Olha a quantidade de obras que tem aqui? E 6% são mulheres... Sem contar com as que são negras, aí cai muito mais.

— Agora, 60% dos nus são femininos, como pode? A mulher é só vista, pelada. É mais de 50%, eu fiz uma composição com umas obras que tem ali e todas, todas despidas. A mulher só é vista pelo corpo mesmo. Não é vista pela expressão, pelas ideias, pelos objetivos... Não! É pelo corpo...

— E a imagem? Tem os dizeres, mas a imagem compõe junto... —, pergunto.

— Um gorila! O que tem a ver um gorila? É uma coisa grotesca, junto com um corpo bem definido. Ali parece uma calcinha, cobrindo um pênis... Não é, mas... —, descreve, enquanto se aproxima mais do cavalete.

— É interessante o que você vê de longe, porque tem insinuações.



32

— Isso. E tá vendo? Isso aqui na verdade é um pênis, uma lingerie solta e um gorila, grosso, grotesco, e a pele delicada, fina, uma coisa em contraponto com a outra. As cores também. Olha a cara do gorila! Por que um gorila? É o contrário com a ideia de feminilidade, que é o nu e o corpo delicado da mulher. É isso moça —, e terminou assim seu relato.

Depois dessa conversa, algumas pessoas se aproximaram do cartaz, mas eram passagens rápidas. Muitas vezes acompanhadas por fotografias da ou com a imagem.

Então param ali duas mulheres, que eram parecidas fisicamente e tinham alguma diferença de idade entre elas. Avistando o meu crachá, onde estava escrito “MASP - provisório”, me perguntam se encontrariam alguma pintura da Tarsila do Amaral na exposição. Disse que tinha ouvido falar de uma exposição dela no museu para o ano seguinte, mas não tinha visto nenhum trabalho da artista em exposição nas últimas semanas. A conversa sobre a ausência se desdobrou em relatos sobre o cartaz do coletivo.

— Eu achei interessante porque ela chama atenção, um protesto dentro de um museu. O corpo nu com a cabeça de um gorila, maravilhosa —, começou a mulher mais velha, sua voz ecoando espanto e alegria.

— Ela se destaca no meio dessas obras mais clássicas... Fora esse impacto sobre os nus femininos e masculinos. Enquanto a gente vai caminhando aqui, vemos vários nus e, quando você para e pensa, não vimos nus masculinos, e os nus que vimos eram femininos. Eu tinha visto essa obra na internet, pela

polêmica gerada, mas eu não sabia que estava aqui dentro do MASP. E eu espero realmente que conscientize, porque nós mulheres sentimos isso, como que os homens vendo esse pequeno protesto se sentem a respeito disso? Eu espero que funcione — disse a mulher mais nova.

— Foi muito triste não ter visto Tarsila do Amaral no MASP. Acho importante ter esse tipo de protesto e dessa forma, impactante. Só a foto já dá para ver que está passando alguma mensagem. As Guerrilla Girls são um grupo? —, perguntou a mulher mais velha.

Continuamos a conversa a partir dessa pergunta, contei a elas um pouco da trajetória e propostas do coletivo e lembrei que na Pinacoteca de São Paulo há algumas pinturas da Tarsila do Amaral expostas, mas a decepção das duas permaneceu e a conversa foi se encerrando.

Depois desse dia de “ensaio”, o cartaz das Guerrilla Girls entrou na pesquisa. Voltei ao museu, na semana seguinte, procurando outras pessoas para conversar sobre ele. Não era difícil. Muita gente parava, fazia fotografias, conversava e olhava em volta, a partir da provocação. Foi num desses momentos que encontrei outras duas mulheres jovens, que



33

conversavam. Com a autorização delas³³, comecei a gravar, e elas retomaram trechos da conversa:

— Existe uma baixa representatividade em relação a artista mulheres no acervo e em exposição. Mas a maioria das obras que exploram o corpo usam o feminino. Então é o contraditório: ela não tem visibilidade para ser uma artista, para estar no acervo e exposta, para ter voz, mas tem para ser o nu. O nu cai melhor nos olhos da sociedade machista. Eu entendo isso —, disse a primeira mulher, conversando com a pergunta do coletivo.

³³ Fotografia de outras duas mulheres feita no dia 8 de março de 2019, produzida pela pesquisadora (figura 71).

— E a imagem? —, perguntei, e em seguida ficamos alguns segundos em silêncio enquanto ela olhava. E então quem começou a falar sobre a imagem foi a outra mulher:

— Olha, acho que essa imagem é diferente para cada pessoa que vê. O que me veio agora foi a ideia de que as pessoas estão olhando para esse corpo nu, que está de costas, mas esse corpo nu não quer esse olhar ou está receptivo a esse olhar. E talvez esse rosto, mais agressivo, seja uma forma de protesto a isso. A esse olhar de um desejo... De algo invasivo —, concluiu.

Em seguida, vejo novamente a cabeça de gorila no cartaz. Por trás da máscara, a pessoa te olha, pelo canto dos olhos. É a primeira vez que percebo isso, mas tenho a impressão de que já sentia esse olhar antes...

E vi *Moema*, com ecos ecos ecos do relato de Ricarda Wapichana³⁴.



34

34 Acima nova legenda para *Moema* composta com fala da participante e uma imagem da performance *Corpo-Território* (2021), de Bárbara Matias e Lian Gaia (figura 61).

Diferente da movimentação que percebi diante da *Moema*, vi em diversos momentos pequenas multidões se reunirem perto do trabalho das Guerrilla Girls, particularmente nas terças-feiras de entrada gratuita. Como aquelas que encontrava por perto de *Rosa e Azul - As meninas Cahen d'Anvers*, de Renoir, mas lá eram pessoas mais jovens e de diversos gêneros.

O fluxo mudou sutilmente numa sexta-feira, 8 de março, a partir de uma ação do museu. Nesse dia, havia poucas pessoas circulando pela exposição e eram na maioria mulheres de diferentes idades. Mesmo com pouca circulação, muitas paravam diante do cartaz. Convidei algumas dessas mulheres para a pesquisa.

— Quis falar com vocês por conta da sua camiseta —, comecei a conversa com duas jovens; uma delas usava uma camiseta com o escrito “lute como uma mulher”.

— Acho que é muito importante essa obra estar aqui, primeiro por uma reflexão. Nós só aceitamos que a maioria dos nus são femininos, por uma questão histórica. Então deixamos de lado, não criticamos. E quando você vê o dado... E não vi quase nenhum nu que não fosse feminino.

— E acho que esta obra representa uma sátira, porque tem esse corpo como é representado nas obras, e a cabeça do gorila que quebra. E é totalmente fora do padrão do que eram as obras antes, então acho que é isso que traz o contraste e a reflexão —, disse a mulher que usava a camiseta.

— Ah, sim, o cartaz? —, perguntei, para confirmar.

— Sim, que não é no estilo das pinturas que estão aqui. Esse é outro ponto de reflexão disso, o que considerar arte ou não, o que você vai colocar no museu ou não —, respondeu a mesma mulher.

— É meio chocante, no meio de todas essas obras encontrar isso aqui atrás. Não esperava que estaria aqui, sabe? É meio um choque —, complementou a segunda mulher.

— E a inversão dos cavaletes? É só hoje, 8 de março, que está assim... — provoqueei, querendo continuar a conversa.

— Nossa, não tinha reparado. Tudo está virado ao contrário! Faz sentido que não seja assim normalmente, porque entramos por ali... Mas isso é só hoje, pelo dia da mulher? —, respondeu a segunda mulher, espantada.



- Isso, esta semana... E é uma ação difícil de fazer, mudar toda a pinacoteca, dá muito trabalho —, comentei.

— Ah, a gente não viu. Também daqui do fundo dá para ver mais. Acho que a gente veria isso quando estivesse voltando! —, continuou a segunda mulher.

— Puxa, interrompi o caminho e estraguei a surpresa de vocês... —, falei, e rimos juntas³⁵.

Fui fotografar a exposição, experimentando composições a partir da inversão das pinturas dos artistas homens. Ia começar a fazer algumas fotos com a *Moema*, quando vi uma mulher fotografando a mesma pintura e, depois, caminhando em direção ao trabalho das Guerrilla Girls. De certo modo, ela adiantou o movimento que eu ia fazer, em direção ao fundo. Fechei as lentes da câmera e fui caminhando em sua direção para propor que participasse da pesquisa.

— Sou designer gráfico, então sempre estudei História da Arte, diversas obras. E é incrível como a gente não percebe essa relação da mulher sempre representada nas obras, mas nunca expondo seus

35

35 Ao lado fotografias da inversão da pinacoteca para a exposição com trabalhos *Autorretrato*, de Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre (1787-90) e *Nus* (1919), de Suzanne Valadon (figuras 72 e 73).

trabalhos, sendo reconhecida. E acho que muitas não puderam expor sua arte, acredito que tem muitas artistas de épocas mais antigas escondidas por aí... E é impactante. Você chega aqui e fala “ué, mas cadê as obras das mulheres?”. Tem meia dúzia de quadros, e poucas brasileiras.

— É a primeira vez que você vem ao MASP?

— Não, é a segunda; eu vim há muitos anos na exposição do Monet, acho que em 1996. Ia muito a museus na época da faculdade, mas depois parei. Trabalho, filhos pequenos... Agora com uma das minhas filhas, que está maior e gosta de ir a museus, tenho ido mais. Ela já pergunta “que museu que a gente vai?”. E hoje eu aproveitei a oportunidade, que é gratuito pelo dia das mulheres e teve essa inversão, então aproveitei para vir. Sem a minha filha, que está na escola.

— E vi que você fotografou a *Moema*, você já conhecia?

— Então, tem coisas que a gente se aproxima mais pela lembrança da história, né? Fotografei porque lembrei a história da Índia e do Victor Meirelles. É mais de livros de História mesmo, de estudar sobre a Índia Moema. Mas não sabia da existência do quadro, e mesmo do artista só lembrava do nome dele.



36

Seu relato terminou nesse momento e na sequência comecei a escutar os primeiros movimentos da manifestação do 8 de março³⁶, que começava a acontecer na rua, embaixo e ao lado do museu.

Naquele dia, enquanto fotografava e escutava o ato de 8 de março de 2019 começando no vão do MASP, percebi que muitos relatos que partiam do trabalho das Guerrilla Girls se moviam entre o dentro e o fora do museu:

36 Registro da manifestação de 08 de março de 2019, do terceiro andar do museu (figura 1).

Meu deus! Eu nunca parei para pensar nisso, eu só aceitei.

A arte trata a mulher como objeto de segunda classe

O corpo como material publicitário

O corpo como material de descarte

O nu cai melhor nos olhos da sociedade machista, mas esse corpo nu não quer esse olhar.

Comecei a ouvir os relatos como frases de protesto, mas sem saber quais significados poderiam ter fora do museu.

Algumas semanas depois do 8 de março, após um período de fechamento da exposição dos cavaletes de vidro, o MASP reabriu a exposição com a cronologia da exposição inversa, criando uma ordem decrescente. Com a nova ordem, os relatos feitos a partir da pergunta colocada pelo cartaz das Guerrilla Girls, como falas de protesto, continuaram a acontecer. Mas foram poucos, porque via poucas pessoas parando ali. Era como se o cartaz tivesse se transformado numa grande legenda fotogênica, logo na entrada da exposição.

Numa dessas passagens rápidas pelo trabalho delas como legenda, encontrei duas pessoas que leram juntas o cartaz e saíram conversando de forma expansiva. Tive a impressão de que a conversa era sobre o trabalho das Guerrilla Girls. Entrando no meio do caminho delas com meu corpo, consegui confirmar o tema do diálogo e fazer o convite para participarem da pesquisa.

Era uma professora e um professor. Enquanto estávamos gravando, só ele falou, concordando profundamente com o discurso do trabalho, com a importância de questionar essas ausências dentro e fora do museu, como outros homens que escutei ali antes e depois da inversão. Depois de um tempo, perguntei o que ele tinha a dizer sobre a imagem, mas ele escolheu terminar seu relato assim:

— Mulheres: estamos juntos nessa luta, nessa batalha do dia a dia!

A professora disse logo no início que não queria falar sobre o trabalho. Assim que desliguei o gravador, ela se virou para mim e disse, numa frase:

— A mulher ainda é vista como um animal de caça.

Fiquei sem palavras, o homem também.

Olhamos novamente, de longe, para a máscara. Depois de alguns segundos, perguntei a ela se podia citar sua frase³⁷ em minha pesquisa, e ela me respondeu que sim.



37

37 Acima uma versão do desenho *América* (1587-1589), de Jan van der Straet (figura 74), recortes da pesquisadora.



38

Os dois foram se afastando para dentro da exposição e dei alguns passos para fora da área dos cauletes, querendo montar aquela imagem junto com outras e, enquanto fotografava, comecei a escutar as palavras de duas entrevistas, com pessoas da equipe de Mediação e Programas Públicos do museu, como se elas estivessem comigo naquele instante:

— *Você vê que elas colocam a cabeça de um gorila, o que é completamente insano, do ponto de como a cabeça está subvertendo essa imagem da mulher aí. Reivindica um anonimato dessa pessoa, mas reivindica também um ato de choque estético, talvez tenha uma desconstrução do que existe aí por um feminino e por uma obra de arte: o que significaria essa mulher nua com essa predominância das obras de arte com mulheres nuas? O problema não é elas estarem nuas, mas os procedimentos dos nus. E a cabeça do gorila diz muito sobre tudo isso, como é uma reivindicação de uma outra imagem e estética da mulher.*

— *Se for pensar questões gerais étnicas, enfim, isso pode ir se aprofundando ainda mais.*

— *Não tratando de outros assuntos, isso talvez pareça uma crítica muito redonda. Mas para outros grupos étnicos isso pode significar uma outra relação, então apesar de fazer uma crítica muito contundente em*

todos os museus que elas passaram, ainda assim percebo alguns traços de colonialismo e colonialidade na³⁸s críticas em geral. Porque são críticas muito focadas em histórias anglo-saxãs, voltadas para uma história eurocêntrica.

— Ao mesmo tempo que não é um problema em geral, é possível gerar esse debate. A questão do gorila, a cabeça, traz essa ideia de que não somos tão frágeis, também sentimos esse outro lugar da arte, mas talvez num corpo negro isso não faria muito sentido, né? Se for num corpo de um povo originário... Não representa em si todas as contradições que existem entre as mulheres, os povos, as classes sociais. É uma provocação. Às vezes pode ter esse fundo colonial, que não percebe a figura do gorila como algo que, quando relacionado a algumas etnias e raças, pode ser desconfortável para algumas pessoas —, disse Éric Augusto Xavier da Silva, que estagiava na equipe, quando o cartaz ainda estava nas últimas fileiras da pinacoteca.

38 Na página anterior, enquadramentos das primeiras vistas da entrada da exposição do acervo em dois tempos (figuras 58 e 59): a primeira em dezembro de 2021, vista do cartaz do coletivo, entre partes de duas fotografias de Brendan Fernandes, *Como um I* e *Como um II* (2017); a segunda em fevereiro de 2019, no primeiro plano da fotografia, estão os trabalhos *Zeferina* (2018) e *João de Deus Nascimento* (2018), de Dalton Paula.

— Vale notar a iconografia com a qual elas trabalham, que são esses nus acadêmicos, mas com uma cabeça bem desconectada de uma noção do belo, utilizando expressões animais, fazendo uso da representação de animal.

— Isso também é uma coisa controversa, na maneira como eu entendo essa expressão no trabalho das Guerrilla Girls. Mas isso também é uma subversão do belo, da mulher nua. As faces encobertas por uma coisa muito vista como selvagem... Acho que aponta para tentativas de “civilização” do corpo da mulher. Esse tipo de representação que elas fazem, embora eu não goste dessa representação com gorilas, mas a conexão que elas fazem entre a noção da “civilização” do corpo da mulher, que é sobretudo controle, com essa ideia do que é selvagem e do que é incivilizado, cria camadas de discurso em relação ao domínio (ou não) que mulheres têm de si mesmas, em torno do contexto estabelecido pelos outros. É claro que aqui não é o caso delas, porque elas são senhoras desse discurso, mas é essa espécie de anunciação pela representação que elas fazem nos cartazes e o uso dessas iconografias, do nu e da mulher.

Comento: a máscara do gorila também me incomoda. E uma das coisas que penso é, se ela tem o

mesmo contexto aqui no país e em outros lugares e épocas em que elas editaram esse trabalho, desde os anos 1980...

— *É, acho que depende de quem observa e como isso é colocado. Mas, de uma perspectiva pessoal, no contexto brasileiro e mesmo se eu fosse dos Estados Unidos, acho que estaria incomodada. E na década de 1980 também acho que estaria incomodada. Mas acho que isso diz sobre o lugar que você ocupa socialmente, sobre a entrada de outras vozes, mais plurais. Elas fizeram parte de um movimento importante de denúncia de um circuito da arte que negou por muito tempo a presença de mulheres. Mas isso foi acontecendo com a presença de várias outras identidades, inclusive de gêneros e sexualidades dissidentes, que questionaram a ideia de mulher... Então, não que isso não existia na década de 1980, mas talvez que não era parte desses circuitos institucionais que elas acusam e ao mesmo tempo participam.*

— *Estamos fazendo essa discussão sobre a década de 1980, mas o Brasil ainda vive a década de 80 em muitas circunstâncias. E talvez por isso esse trabalho chame tanta atenção, porque ainda não alcançou muitas pessoas dentro e fora dos museus, incluindo este onde estamos.*

— *É importante considerar o quanto os trabalhos que estão aqui revelam, mas também escondem o que são os jogos institucionais, as escolhas curatoriais. As disputas para a transformação de espaços desse tipo e os discursos associados que, embora presentes, não necessariamente mudam as estruturas. Então é bom pensar o quanto o espaço expositivo é também um reflexo do que é a própria estrutura da instituição. Que é parte da estrutura da sociedade brasileira. Se essa discussão da pluralização dos acervos, e hoje a gente pode questionar os limites que ela tem, parece tão progressista para um público tão grande, é porque a gente ainda não alcançou a radicalidade de se perguntar como essa discussão pode se somar a outras que exponham as estruturas de poder. Então acho que ainda ela funciona quase que como ilustrativo de uma coisa que podemos alcançar ou não. É uma jornada que ainda está um pouco longe de ser conquistada —, relatou outra entrevistada da equipe de Mediação e Programas Públicos, que escolheu permanecer anônima.*

ato III REENCONTRO

Hoje é um dia cinzento, nublado.

À primeira vista, parece que vai chover, mas sinto o gosto cinza chumbo dos dias secos da cidade, na boca.

Por trás da camada indiferente de cor, pode ser qualquer hora. Nela, o concreto armado do museu parece um desenho em poeira sobre a paisagem. Nos paralelepípedos do vão, na pedra da entrada, no corrimão das escadas de acesso à pinacoteca, a poeira poluída está impregnada e grudenta, pode ser tocada.

Sentindo esse cinza nas extremidades das mãos e da língua, começo a procurar... E encontro *Moema*. Segundos entre procurar e encontrar.



É uma aparição entre os cavaletes do museu, a começar pelo espaço que ocupa. Na pintura, o corpo deitado da personagem preenche quase toda a área da tela.

Agora estou aqui parada, escutando o próprio tempo se repetir. As pessoas passam, mas não param (como se estivessem desviando os olhos) para continuar seu caminho³⁹.

Quando vejo, um rapaz está ao meu lado. Ele se aproximou... Não sei há quanto tempo está diante da pintura. Ainda com os olhos concentrados na imagem, começa a falar:

— Para dizer o que a pintura expressa para mim?

— É, o que você está vendo.

— Uma “tribo” indígena na costa litorânea brasileira. Misteriosamente uma índia morta, que não tem como saber. Que pode ser tanto na época da colonização, morta por causa de doenças, porque não tem nenhum machucado de flecha, essas coisas. Ou uma morte natural também, que ela não expressa. Do lado de lá as tribos indígenas que estão também na costa... Parece que estão observando alguma

39 Na página anterior, uma fotografia de Ywane Yamazaki da demolição do espelho d'água do Trianon em 1973, com vista para o MASP, e a parte de baixo do Monumento ao Anhanguera (1924), de Luigi Brizzolara, que continua no mesmo local (figura 75).

coisa, apavoradas, e parece que não é só indígena que tem lá não. Parece que tem vestimentas, aqui no canto, talvez de português. Junto com os índios, acolhendo eles.

— Essa obra retrata para mim a descoberta do Brasil, as doenças que portugueses trouxeram o território brasileiro e os indígenas na época. E atual também... —, relata o rapaz, com uma voz suave e triste, fazendo uma pequena pausa silenciosa.

— É, atual também —, concordo.

— ... Infelizmente. Para outras tribos, etnias, atualmente ainda vivem essa mesma coisa. Igual lá no caso do Xingu, por causa da água contaminada com agrotóxicos. Acho que é o que essa imagem retrata mesmo —, começa a concluir, mas percebo que há ainda algumas palavras para chegar.

— São muitas leituras que tenho escutado sobre esse trabalho, cada pessoa me conta uma coisa diferente, e você trouxe coisas atuais.

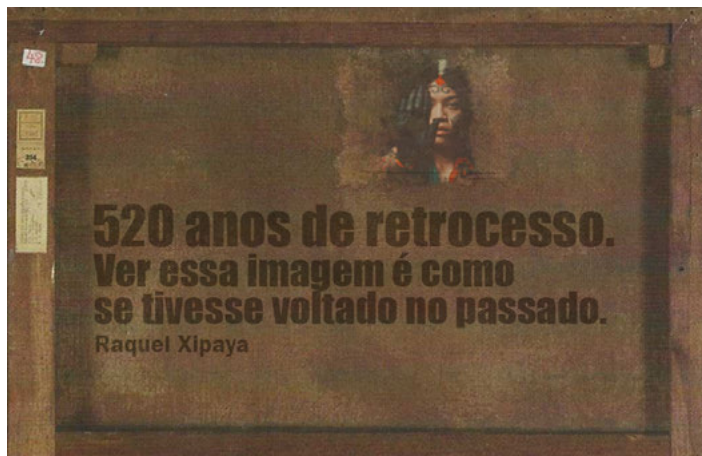
Então ele disse:

— Pior que ela tem mesmo tanto a ver com uma índia misteriosamente morta, que acontece muito, e hoje em dia tem arma de fogo que utilizam para poder matar. Mas, uma doença que leva para lá também influencia nas mortes. Igual no Xingu, mor-

rendo por causa de doença dos agrotóxicos jogados na água, pela agricultura, que está contaminando lá tudo. Mas fica a pergunta: por que ela morreu? Não se vê cicatriz, então é algo misterioso. Uma morte silenciosa —, assim ele conclui seu relato, como quem desenha um círculo⁴⁰.

Lá encontro outra pessoa, que continua a desenhar o mesmo círculo:

— Pelo que eu vejo, é a parte que as caravelas chegam. A índia caída, e dá para ver a tribo fugindo para o interior ou chamando alguém para ver o que está vindo, e tem uma caravela lá no fundo, dá para ver uma caravela vindo. Então mostra bem aquela agonia do povo que não conhecia nada, não tinha que ver isso, vendo! Eu vejo... Ou isso, ou ela desmaiou de agonia do que estava acontecendo. Dá para ver no fundo as caravelas no fundo, os navios, e algo que para eles não existia.



40

40 Acima, nova legenda para Moema, montada com uma fotografia de Raquel Xipaya (figura 76).



41

A morte continua silenciosa.

Começo a escutar outras leituras. Primeiro o de um homem que se aproxima:

— Para mim, ela parece estar exausta, não sei se aconteceu alguma coisa com ela, e mais para trás o pessoal preocupado. A expressão dela é meio de fadiga, cansaço, não sei se sofreu algum abuso. Pelo olhar dela, o olho entreaberto, parece que ela está desmaiada —, disse o homem, vendo o corpo.

Poucos minutos depois, uma mulher:

— Relatando sobre esse quadro: ele é impressionante. O que mais gosto nele é a riqueza de deta-

lhes no corpo, porque é perfeito, é perfeito, tanto a parte das penas, quanto o detalhe que ele faz em todo o corpo, o artista é extremamente perfeito. Eu queria saber fazer só o cabelo. As árvores ao fundo, com mulheres ali em cima, que dá para perceber. Se pudesse, levava para casa, enfim. Um dia bem nublado, pelo jeito, a riqueza também que tem na parte superior do quadro, que tem as nuvens ali em cima. Lá no fundo, como se fosse um barquinho, e os índios ali em cima, e as índias desse lado —, faz uma pausa, para retomar o fôlego.

— É a própria história do Brasil, os índios já estavam aqui, e parece que ela foi abusada... Ela pode ter sido abusada, até pelo fato das penas estarem de qualquer jeito e como ela está: espalhada. Para mim parece que aconteceu alguma coisa, não só mataram ela⁴¹ —, conclui.

Ela termina seu relato, e agora sou eu que preciso recuperar o fôlego. Como se a pintura, entre a violência e a beleza acadêmica, tomasse posse do meu corpo e de todo o espaço do museu. O relato de Isabelle Ramos se repete na minha cabeça:

41 À esquerda, uma fotografia da sala onde esteve exposta *Moema* (1866, catálogo da Exposição Nacional) pela primeira vez (figura 62). A pintura está ao fundo, com uma cruz na frente, mas a personagem está invisível. Na próxima página, uma manipulação feita pela pesquisadora da obra *Primeira Missa do Brasil* (1860), também de Meirelles (figura 63).

— Logo de cara a Moema naquela parede branca, no primeiro andar, e lembro do impacto de ver um quadro, que eu tinha visto na aula, ao vivo. E a Moema, ela não tem vidro, e acho que o fato dela não ter vidro deixa uma relação muito mais pessoal com ele, do que o quadro quando está envidraçado. Eu gosto dos debates que ela gera, tanto da ideia da cultura do estupro, quanto a ideia de heroificar o índio, mas sempre colocando ele abaixo do português...

Na conversa, perguntei quem estava ao lado de Moema na *História da Sexualidade*, exposição que ela descrevia.

— A Moema estava sozinha numa parede, totalmente sozinha na lateral esquerda, porque é um quadro muito grande. E o fato dela estar sozinha, naquela parede branca, numa exposição que era tão extensa dava um impacto! E eu lembro que a exposição ia por núcleos, e falava um pouco da nudez nas pinturas do século XIX.



No concreto armado do segundo andar, o gosto acinzentado do tempo (fechado) ainda está na boca e grudando as pontas dos dedos. As imagens do acervo começam a perder a cor também, entrando embaixo das camadas de cinza poluído...

— *Ela está num sono. Essa paisagem é algo muito suave, de certa forma. Não suave, é algo que é pacífico, está assim, tem uma paisagem, tem um corpo deitado e... É como se fosse, até se pensarmos, uma morte natural.*


— *E aí quando a gente pensa na questão real, do que foi o encontro da cultura europeia com a população aqui, sabemos que não foi natural e que arte que ecoava, a pintura, tentava naturalizar isso. Então ela própria é uma pintura com a forma de uma paisagem mais europeia, e mesmo pelos tons, mais ocres, escuros, não seria o sol que temos aqui. Ou poderia ser...*

— *E eu fico emocionada, quando eu vejo os Guarani. Na época que eu frequentei lá [no território Guarani, Pico do Jaraguá] é como se comesse a olhar para a cidade e estranhar: isso aqui não é uma cidade, isso é a exclusão de quem já estava antes. Você começa a pensar o contrário... O que é essa civilização e o tempo de violência que impomos à natureza, às pessoas?*

Vejo essas palavras, da educadora Patrícia Basile, pairando no ar. Olho o dia fechado, cada vez mais incerta se as horas passaram ou não.

Mas...

48



Ninguém se entregou desse jeito.
Emília Top'tiro











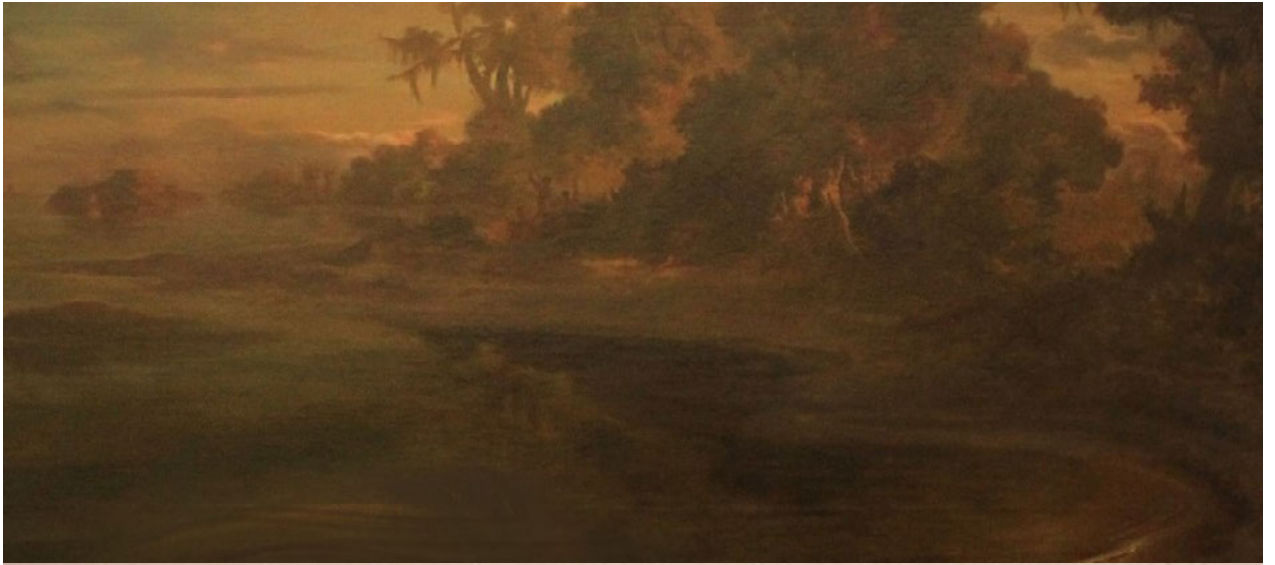


Começou a luta!





5 páis, smarvixi











IMAGENS



Moema (1866), de Victor Meirelles (figura 78).



Recriações da pintura, em colaboração com Gaia Diniz (figuras 79 a 81).



Montagem visual produzida pela pesquisadora com elementos da pintura *Moema* (figura 82).



Recriação feita pela pesquisadora a partir da entrevista com Olinda Yawar (figura 83).



Recriações pela pesquisadora a partir dos relatos de Dayane Nunes, Raquel Yarikazu Xipaya e Emília Top'Tiro com desenhos de Páxeptygi, Opārāxowi e Ipā'arāwytyga, da Nação Tapirapé, sobre a Confederação dos Tamoios (figuras 84 a 86).



Composição com detalhe de *Moema* (1866), de Victor Meirelles (registro feito pela pesquisadora), e fotografia da escultura em cerâmica *Mikay* (2009), de Arissana Pataxó (figuras 78 e 87).



Recriação com fotografias da liderança indígena Yakuy Tupinambá, com pessoas do povo Tupinambá praticando o Toré na Serra do Padeiro, e dos rostos de Sônia Guajajara e a Célia Xakriabá numa manifestação do Agosto Indígena (2021), composta a partir dos relatos de Márcia Mura e Silmara Guajajara (figuras 88 a 91).



Recriações com fotografias da liderança indígena Tamikuã Txihi, de seu rosto e de uma manifestação contra a municipalização da saúde indígena em São Paulo (2019); e do rosto de Joênia Wapichana junto com uma imagem aérea da manifestação realizada em Brasília contra o Marco Temporal (2021); e, abaixo, caminhando na Esplanada com a pajé Mariana Lima, Joênia Wapichana, Alcides Macuxi e Odete Taurepang numa manifestação não identificada, composta a partir dos relatos de Márcia Mura e Ricarda Wapichana (figuras 92 a 96).

ato I SE ELA EXISTISSE

As vozes de Márcia Mura e de Emília Top'tiro ecoavam: *você precisa conversar com uma parente Tupinambá*, enquanto esperava essa conversa começar.

Há alguns dias, entrei em contato com a cineasta Olinda Yawar por sugestão da jornalista Renata Tupinambá, que, ao olhar para imagem da *Moema*, evocou a força das mulheres tupinambás e se lembrou do território Caramuru Paraguassu. Entrevistei Yawar em outubro de 2020, virtualmente de nossas casas; eu estava São Paulo, e ela, em Pau Brasil. Eu havia falado com ela sobre a pesquisa por mensagens de texto e naquele momento apenas nos reconhecemos, nos cumprimentamos através das telas, e iniciamos nossa conversa:

— Oi, Yawar, começamos como preferir. Eu tenho algumas perguntas... E gostaria de olhar junto com você a imagem (*Moema*) e outra que recriei a partir da pintura, ouvir as leituras que você faz delas, mas não tem uma ordem —, comento.

— Eu prefiro começar com as perguntas.

— A primeira pergunta tenho é em relação ao nome da terra indígena que você está. Você mora na Caramuru Paraguassu?

— Eu moro entre a cidade de Pau Brasil e a aldeia, é bem pertinho uma da outra. Neste momento estou na cidade, é bem pequenininha. Tenho uma casa aqui e uma na aldeia, porque meu trabalho é todo dentro da aldeia, mas, pela questão do trabalho com

audiovisual, para ter acesso à internet, distribuir os filmes, às vezes estou trabalhando com alguma coisa e aí eu fico na cidade.

— Que é Pau Brasil?

— Isso, no sul da Bahia. Você quer que eu conte sobre a constituição da terra aqui para você entender melhor?

Balancei a cabeça sinalizando que sim, e ela continuou:

— O nome da terra é Terra Indígena Caramuru Catarina Paraguaçu, na verdade é uma reserva⁴². Acho que foi delimitada em 1937... Foi decretada essa reserva para os indígenas Tupinambá, Pataxó e Camacã. Só que nesse processo de criação da reserva, no período da Ditadura Militar (1964), várias outras etnias foram trazidas para dentro dessa reserva. Todos os indígenas que achavam que estavam criando problema, no sentido de disputas de terra com o não indígena, eles tiravam do território tradicional e colocavam nessa reserva.

— Então, nesse período, várias etnias vieram para cá. No texto de criação está escrito que era para

⁴² É possível visualizar o território indígena e a cidade Pau Brasil neste mapa: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3791>. Acesso em: fev. 2021. A grafia Paraguassu se refere ao nome oficial da reserva, mas para o nome dessa personagem histórica a grafia Paraguaçu é mais recorrente.

Pataxó, Tupinambá e «outras ali existentes», só que eles começaram a trazer muitas outras etnias para dentro desse território. E durante esse período começou a ter brigas internas entre as próprias etnias, porque eram povos diferentes, que não se conheciam, não tinham contato. Depois aconteceu uma tentativa de retirada desses povos através dos fazendeiros, porque quando abriu a reserva, as terras daqui começaram a ser cobiçadas pelos fazendeiros que tinham criação de gado e lavoura de cacau. Então houve um período que, mesmo os que foram trazidos para cá, foram expulsos pelos fazendeiros. Mas em 1982 esses povos indígenas começam a se organizar para retornar à terra, que é essa reserva. Durou 35 anos a luta para retornar para essa terra novamente. E durante esse período, a FUNAI entrou com um processo no STF pedindo para retirar os fazendeiros, que tinham adentrado a terra indígena. Então, na verdade, nós só conseguimos reaver o território em 2012. Esses povos indígenas que vieram ficaram com uma parte do território, mas era, assim, mil hectares para mais de mil indígenas, entendeu?

— E aí, em 2012, através desse processo, conseguimos reaver os títulos que, na época, o governo de Antônio Carlos Magalhães tinha doado aos fazendeiros dentro da terra indígena. Então em 2012

o STF julga e anula os títulos e os fazendeiros não voltaram mais para a terra indígena. Mas nesse processo, você já sabe, aconteceram muitas mortes, brigas internas, externas e esbulho. O contato com a sociedade nacional trouxe um monte de problemas internos, de perda de parte da cultura e uma parte da reserva que foi toda destruída.

— E eu vi aqui no arquivo do Instituto Socioambiental o registro das terras de vocês e os processos — comento.

— Então, porque na verdade, aqui na terra temos 54 mil e 100 hectares e ela fica entre três municípios diferentes. E como são arrendamentos, os fazendeiros dividiram a área em fazendas, às vezes a gente entrava na terra indígena fazendo retomada e conseguia ficar. E às vezes não, éramos tirados pela Polícia Militar, pois os fazendeiros entravam na justiça com o pedido de reintegração de posse e a justiça na maioria das vezes era favorável aos fazendeiros. Então, quando eu falo assim trinta e poucos anos, aconteceu o processo em paralelo. Enquanto estava correndo o processo no STF, os indígenas continuavam tentando reaver a terra internamente. E quando se resolveu mesmo, em 2012, para a gente foi quando conseguimos reaver a última parte que estava faltando.

— E por conta da luta de vocês, porque se estivesse só correndo no STF dificilmente ia ter esse resultado.

— É, eu acho que o processo no STF só foi julgado por causa da pressão dos próprios indígenas, e como a gente já estávamos na terra, devem ter pensado “já tão aí, então vamos resolver logo isso”.

— E você nasceu no território? Como é a tua história nesse processo?

— Eu tenho 30 anos, eu nasci em 1989 aqui na aldeia. Então por isso que eu falo que sou Pataxó Hã-Hã-Hãe, porque não é o nome de uma etnia. Quer dizer, inicialmente, quando foi criado o nome Pataxó Hã-Hã-Hãe, foi apenas para denominar aquele povo todo que vivia dentro daquela reserva, entende? Uma forma do governo tirar a identidade do povo que vivia aqui. Eles não falavam é Tupinambá, é Camacã, é Guerem... Eles falavam é Pataxó Hã-Hã-Hãe. Então, hoje em dia vários indígenas que nasceram aqui se consideram Pataxó Hã-Hã-Hãe, porque eles nasceram nesse processo, nessa reserva.

— Na época que minha mãe nasceu, ela não fala que eu sou Pataxó, ela fala que, porque o tronco da gente era de outra aldeia que veio para cá, somos Tupinambás. Já eu falo que sou Tupinambá, que

é meu tronco, mas também sou Pataxó, porque eu nasci aqui. Para os bem mais velhos, a terra não foi uma terra ancestral, mas para os mais novos a terra já é uma terra ancestral, porque foi onde nós nascemos.

— Ah, entendi. Porque a História da ancestralidade continua em processo, mesmo com as tentativas de apagamento dessas origens.

— É, tem também uma coisa de estar estudando mais, observando mais das coisas... Antigamente eu não tinha essa consciência de ficar falando “eu sou Tupinambá”, eu só falava Pataxó. E com o tempo eu percebi que eu tinha que reafirmar quem eu era, meu grupo étnico. E percebi que, quando o governo fazia isso, de tirar isso também, e tirou de vários povos, era uma forma de tentar apagar nossa História. O último filme que eu fiz falo muito disso, são vários povos vivendo no mesmo território, mas eu sou Tupinambá. É uma forma da gente reafirmar e lembrar quem é nossa etnia, quem é nosso grupo étnico, porque se a gente não lembrar, quem vai lembrar disso pra gente, né?

— Sim, muito importante essa memória histórica!

Enquanto escuto seu relato, lembro alguma coisa da minha própria história nesses mesmos anos, com espanto e constrangimento. Não posso imaginar o

que é passar os trinta primeiros anos da vida nessa luta.

Mas ainda há muito o que escutar:

— E esse nome da reserva? Você sabe por que tem esse nome?

— A terra é grande, por isso logo no início da reserva tinham os postos, que eram as residências dos representantes da FUNAI naquela época. Então aqui tinham três postos, na terra que é 74100 (identificação numérica), mais próximo de onde estou tem o posto Caramuru, que é uma sede bem antiga, já tá até caindo [risos], e em outras partes existiam os postos Paraguaçu e Catarina. Então eram três postos diferentes, Caramuru, Paraguaçu e Catarina. Mas para identificar a reserva nós falamos os três nomes, para saber, englobar todo o território.

— Então não é uma coisa que tem a ver com a história de vocês, é uma nomeação da FUNAI que se apropriou do poema do Santa Rita Durão.

— Isso.

— E o pessoal aí conhece essa história da Paraguaçu, do Caramuru, da Moema?

— Você está falando a história que os não indígenas contam? Ah, acho que o povo aqui ficou sabendo

mais por causa daquele filme mesmo — rimos juntas, e ela continuou — Aí o povo dá risada de umas coisas e outras coisas fala «nem foi assim...».

— Eu acho que, na verdade, a maioria dessas histórias que a gente ouve mais contada pela visão do não índio mesmo, né? Porque foi uma coisa que aconteceu há muito tempo atrás, e até mesmo os próprios indígenas perderam as memórias, desse processo de contato, das histórias. Mas eu sempre acredito que não dá para a gente saber exatamente como era só por ouvir um poema ou um negócio de um não indígena. Eu acredito que sempre tem uma visão estereotipada mesmo, da própria História.

— E com relação à pintura, pelos relatos que a gente tem do povo Tupinambá... Até o corpo dela é posto de uma forma muito sensual, essas curvas que são postas como o corpo perfeito e sensual, é uma coisa que eu acredito que naquela época tinha tanto. Mesmo que a gente tenha hoje tanto contato, mistura étnica com não índio, o povo fala, quando vê uma índia com muita cintura: «não puxou corpo de índio não» — rimos — normalmente as mulheres indígenas... Eu tenho um biótipo que as pessoas fariam que eu sou magra, mas eu não tenho cinturinha, nunca tive, e as pessoas falam que eu tenho mais corpo de índia mesmo. O corpo sempre é um cor-

po mais “quadrado”, eu falo. Você não percebe essa cintura tão acentuada. Hoje em dia tem muita mistura com o não indígena, muita gente casou. Mas naquela época, com certeza isso era bem menos, naquela época com certeza não tinha. E era aquele corpo mais forte.

— A gente percebe, pelas etnias mais isoladas... Porque o povo indígena do nordeste foi o povo que teve o primeiro contato com os portugueses, a gente sempre tem que levar isso em consideração. E dá para perceber que nessas etnias mais isoladas ainda tem bem isso, de ter pouca cintura, são mais fortes, apesar de ter uma “moldura”, não é uma gordura que não é distribuída pelo corpo, é uma capa de gordura distribuída pelo corpo, não é um corpo obeso.

— Para aquela época, ainda mais o povo Tupinambá, que foi considerado o povo mais guerreiro, que eles realmente conquistavam outras etnias e eram povos até considerados bárbaros, naquela época, por outras etnias. Então eu não imagino aquele corpo de Moema. Quando eu vejo, não imagino o corpo de uma indígena daquela época.

Como a imagem da pintura começava a aparecer na entrevista, projetei uma reprodução de *Moema* para olharmos juntas.

— Desse corpo sensual, para relatar esse corpo de uma mulher Tupinambá, é o que estou falando, não me vem isso. Mas como uma pintura artística, é interessante. Eu acho interessante no sentido de trazer uma sensação mesmo de morte. Quando eu olho para ela, me remete realmente a um corpo morto, apesar de toda sensualidade que ele traz, não me remete a uma mulher que está dormindo, ou fazendo uma pose para ser pintada. Me remete realmente a um corpo morto.

— Mas é difícil tentar descrever, porque na verdade são mais as minhas sensações. É muito mais o que me transmite.

— Eu conheço a história de Moema por essa história contada, uma mulher que teve contato com um homem não indígena, e ela junto com a irmã acabaram se envolvendo com essa pessoa. É uma sensação estranha. Pensando nas histórias que eu conheço, de envolvimento de algumas mulheres indígenas, histórias de irmãs com homens, dá para imaginar que é uma história real, sabe? Traz uma angústia, nesse sentido de pensar que ela saiu, pelo que conheço da história, dela ter entrado no mar... Mas, ao mesmo tempo, me questiono se realmente uma pessoa faria isso, sabe?

— De seguir um barco a nado?

— Sim e existia alguma proibição para ela ir? Me questiono sobre algumas coisas. Se ela quisesse ir, por que não teria ido? Ou então, por que teria nada do atrás do navio? Parece meio forçado, às vezes.

— É, uma coisa que parece que extrapola o possível — concordo com ela — pelo que você está me falando do seu ponto de vista, acho que é um olhar de estranhamento?

— Na verdade sim, tanto da história quanto de se questionar algumas coisas, nesse sentido. De pensar se realmente ela faria uma coisa desse tipo.

— Outra coisa que me chama a atenção, apesar de transmitir a questão da morte, ao mesmo tempo tem esse cocar que tampa a parte de baixo, que também vem a ideia de arrumar. Não sei se ele chegou a arrumar, se existiu esse corpo com o cocar. E eu acho que o cabelo dela está até mais curto, antigamente as mulheres tinham o cabelo bem mais longo, principalmente as Tupinambás.

— Ah é?

— É, porque as Yanomamis, por exemplo, elas gostam de cortar cabelo, cortar curtinho mesmo. Os Tupinambás sempre gostaram de cabelo grande, até os homens.

— Não tinha reparado isso! E você falou que sua mãe é Tupinambá, mas ela não é dessa reserva que a história se remete, né?

— Na verdade, nenhum Tupinambá que é daqui veio daqui. Normalmente, vieram de lá da região de Ilhéus, que era onde os Tupinambás ficavam, no litoral. Mas quando aconteceu a colonização e a invasão, muitos vieram para cá...

- Que são chamados dos Tupinambás de Olivença?

- É, em Olivença a terra indígena Tupinambá daqui. Mas é igual aqui, uns ficam mais na serra, o povo chama de Serra do Padeiro, mas os Tupinambás daqui da Bahia, é tudo de lá, de Olivença, de Ilhéus... Mas como o processo de colonização e invasão aconteceu primeiro nessa parte da praia, então a família da gente veio se refugiar para cá.

— São histórias de muita dor...

— É, e continuam, na verdade. Porque os Tupinambás ainda passam por vários processos, essa questão da terra ainda não se resolveu, e várias outras etnias estão na mesma luta. E nesse processo todo se perde muito. E a gente passa muito tempo brigando pela vida. Porque quando você está brigando pelo território, é pelo direito à vida mesmo, e aí nes-

se processo um monte de coisas se perdem, até da própria cultura.

— Seria como um resgate? Aliás, esses dias me apontaram que essa palavra não é a melhor para pensar nesses processos... — pergunto, comento.

— Não sei, eu uso. O movimento indígena tem bronca com um monte de coisas. Eles não gostam que fala «índio», mas isso acontece mais com o indígena que estudou, tomou mais consciência do processo de colonização.

— Eu deixo os processos andarem mais lentamente, até porque eu acho que as coisas têm que ser lentas, nesse sentido. Para que a pessoa possa tomar sua própria consciência e não fique repetindo algo que eu falei.

— É a mesma história do feminismo. As pessoas perguntam: você tem alguma coisa para falar sobre o feminismo? E é muito da minha visão de mundo, da minha história. Eu saí da aldeia, morei um tempão fora, voltei, que é uma outra visão também. Uma visão misturada: a minha com a de outras pessoas; nesse processo de formação, é um monte de visões que a gente junta e vai concordando com aquilo que a gente vai ouvindo. Eu não tenho muito o que falar, acho que nesse processo, do que eu ouvi falar, o feminismo indígena tem muito desse feminismo

comunitário, de você lutar pela questão indígena, mas não é uma coisa que eu vou chegar dentro da comunidade, falar um monte de coisas e botar isso na cabeça das mulheres. Porque aí eu estou fazendo a mesma coisa que os colonizadores, eu chego e falo “é isso, é aquilo...”.

— Então a única coisa que eu falo, mais intensamente, desse processo da mulher, é de não aceitar apanhar, esse tipo de coisa. É a única coisa que eu interfiro. E de resto, eu deixo muito livre para conversar, tentar entender o que as pessoas pensam.

— Por falar em palavras e coisas que se perderam, queria te perguntar sobre o nome Moema. Há umas semanas atrás fiz conversas com mulheres de outras etnias indígenas e perguntei sobre o nome. Elas me sugeriram conversar com uma Tupinambá...

— Não falamos a língua Tupinambá aqui. E aqui, dentro da aldeia, eu nunca ouvi essa palavra e não conheço ninguém com esse nome também. Conheço mesmo pela própria história.

— E não tem nada a ver com nenhuma palavra que vocês usam aí? Vocês falam português? Qual é a língua principal?

- Sim, a gente fala português, mas estamos nesse processo de estudo. Tem uma pessoa aqui na al-

deia que fala a língua do tronco Tupi e está nesse estudo, na verdade, de resgate do tronco Tupi, para poder passar para a comunidade. Mas realmente estamos nesse processo, de estudo e de conhecimento.

- Que interessante. Aliás queria saber um pouco mais sobre o seu nome também... Você está registrada como Olinda?

- Tem algumas pessoas da sociedade não indígena que colocavam nome indígena como uma forma de homenagear, mesmo não tendo contato. Eu conheço um monte de gente, famílias, não indígena que tem nome indígena.

— Aqui na comunidade teve uma época que as pessoas não conseguiam se registrar com nome indígena. Muita gente. Meu nome não é indígena. E até pouquíssimo tempo atrás, o pessoal ia tentar registrar com o nome indígena, e a pessoa falava “não tô entendendo não, é muito difícil, escolha outro nome aí”, então no próprio registro era negada essa questão da identidade, muita gente não conseguia registrar com nome indígena.

— E você nasceu em 1989, né?

— É, tem pouco tempo. Inclusive, não sei em qual estado foi, que um juiz determinou que as pessoas que fossem indígenas e quisessem mudar o nome para a etnia, poderiam. Mas isso foi uma coisa que aconteceu em um estado, tinha que acontecer no país todo. Então o meu nome, depois que eu cresci e comecei a usar Yawar, não é um nome que está no meu registro. E tem meu nome artístico, que eu botei Olinda Yawar. Mas se for falar pelo meu nome de registro, é Olinda, eu vou botar Olinda. É o que a sociedade vai aceitar como meu nome, vai ser o que está no registro.

— Mas você é chamada como, no dia a dia?

— Os dois, Yawar e Olinda. Agora, no meu trabalho com não indígenas, eu prefiro que me chame de Yawar, mas muita gente me chama de Olinda.

— É um nome lindo, tem um significado?

— Significa onça preta, Yawar de jaguar.

Enquanto conversávamos, Yawar recebeu uma ligação. Paramos um pouco a conversa e em seguida retomamos.

— Hoje aqui na minha aldeia está acontecendo um velório, porque morreu um cacique⁴³ aqui da comunidade.

— Nossa, e como ele morreu?

— Foi consequência de covid.

— E como está isso aí? Muita gente com covid?

— Muita gente. E o negócio é que muita gente da comunidade vem para cidade dia de sábado, fim de semana, para vender as coisas, verduras... E o que está acontecendo é que nesse período eleitoral o povo ficou meio doido, o governo liberou geral, porque antes tinha um decreto e várias restrições. E agora está assim, todo mundo andando sem máscara pela cidade, e a gente fica preocupado porque o pessoal vem para cá e depois volta para aldeia...

— E esse cacique que faleceu de covid, quantos anos ele tinha?

— 58.

— Era jovem — digo.

— Mas eu nem vou lá no velório, porque justamente eu tenho contato com outras pessoas mais velhas, e

43 Yawar se referia à morte do cacique Gerson Pataxó, falecido na véspera dessa entrevista. Mais informações a respeito podem ser encontradas em: <https://www.clacso.org/gerson-souza-melo-cacique-dos-pataxo-hahahai-morre-por-covid-19/>.

ir lá nesse contexto e encontrar um monte de gente, prefiro não ir. Aqui o pessoal teve até sorte, porque ele foi o primeiro que morreu, as pessoas até que estão conseguindo se curar. Agora tem outras reservas que tem morrido muita gente.

— Muita gente, situação muito complicada, e saiu um estudo recente e parece que proporcionalmente tem morrido muito mais indígenas mesmo — comentário.

— É porque, principalmente na região amazônica, que tem povos que não têm tanto contato com o resto do país, eles não têm tanta resistência a vírus. Os indígenas que são mais isolados acabam morrendo mais por conta da covid.

— E o pior é que a gente fala “era jovem”, mas para as aldeias são os mais velhos, na questão de idade. Então são pessoas bem importantes dentro da comunidade, tanto por essa questão cultural, mas também por ser uma pessoa que sai da comunidade e é uma liderança fora do território.

— Você colocou a outra imagem?⁴⁴ Não estou vendo — pergunta sobre a imagem que tinha comentado uns minutos antes e que eu ia projetar para continuarmos a conversa.



44

44 Acima recrição da pintura *Moema* (figura 81)

— Coloquei agora, é uma recriação da pintura manipulada digitalmente, com a Moema apagada, que é um desdobramento da minha pesquisa. A pergunta que eu tenho feito com ela é: o que você colocaria no lugar? — apresento a proposição.

— Pensando como se a personagem não existisse? Ou pensando como se ela existisse? — ela me pergunta.

— Acho que é difícil pensar como se ela não existisse, porque você conhece a imagem anterior já, né? Mas você pode criar a partir dos dois contextos, como se ela existisse, ou como se ela não existisse. Ou não criar, é um convite — ficamos um pouco em silêncio.

— Colocaria ela agachada, olhando para o horizonte.

— E se ela não existisse?

— Deixaria como está, sem ninguém.

— Por quê?

— Me traz uma sensação de calma assim, sabe? E se eu imaginar que ela, nesse contexto, para mim sempre vem uma coisa de tristeza. Se ela fosse embora, ia deixar coisas para trás, e se ficasse, tam-

bém ia deixar coisas que, de uma certa forma, eram coisas que ela queria, né? Sempre ia ter alguma coisa faltando⁴⁵.

Nesse momento, Yawar começou a chorar. Chorei junto com ela. Parecia uma tristeza sem tempo nem lugar, mas de repente estávamos naquela praia. A Moema já tinha ido embora, e estávamos ali conversando e olhando para o mar:

— Com isso que você coloca agora, para mim, é como se ela tivesse ainda olhando, mas fora do quadro — comento.

— Fico olhando e pensando muito na ideia de partida, de uma pessoa que você goste ou de um lugar. Sempre que você sai de um lugar, deixa coisas, se você mora naquele lugar ou que morou. E eu sempre tenho muito isso, de quando vou viajar, sair, do que você tá deixando para trás. E isso para mim é um pouco forte, a sensação. Eu não sei se é uma coisa de todas as pessoas, mas eu sinto isso. Quando eu vou para algum lugar, quando estou morando em algum lugar, de pensar naquilo que a gente construiu, o que estamos deixando para trás.

— Você lembra a partida e me vem novamente a morte. Parece que a situação da Paraguaçu é ter ido para nunca mais voltar. De romper com a sua his-

45 Na próxima página estão duas recriações da imagem, a partir do relato de Yawar (figura 79 e 83).



tória, a sua origem, também como se morresse e nascesse de novo — falo.

— É e até isso, pensando no filme, se realmente aconteceu, se ela foi, será que foi tão fácil assim?

Nosso diálogo ia acabar por ali, mas continuamos um pouco mais, olhando as ondas se movendo, as conchas, e começamos a conversar sobre os processos de criação dela:

— Eu ando estudando esses processos artísticos. Nesse último filme que fiz, tem muito essa coisa de descoberta de mim mesma, enquanto pessoa, o meu corpo, e o que quero fazer daqui para frente. E esse lado artístico, de pensar sobre essa questão indígena e de pensar o que fazer para as pessoas terem mais conhecimento, e até eu mesma, enquanto indígena, o que eu devo seguir, com essas possibilidades, nesse mundo da arte.

— Um vai passar na Pinacoteca, esse último, e está mais ligado mesmo a coisa artística. Eu sempre fiz filmes que iam para um lado documental, só que eu gosto desse lado artístico e, na verdade, o roteiro que eu fiz para esse trabalho já estava pronto e eu adaptei para essa questão que a gente está vivendo agora, da covid, para não ter contato com tanta gente. Então acabou que algo ruim, o coronavírus, fez eu me descobrir com outras possibilidades, e foi

uma coisa muito boa porque mexeu comigo, essa questão de atuar no filme. É uma coisa que eu estou gostando muito de fazer, usar meu corpo para expressar o que eu sinto.

— Eu tenho um trabalho aqui chamado Projeto Kaapora, para recuperação de áreas degradadas, educação ambiental, um projeto de sustentabilidade. E aí eu adaptei um roteiro que eu tinha que falava sobre a entidade Kaapora.

— Porque para os Tupinambás essa entidade era protetora das matas, dos animais, e aí eu adaptei esse roteiro para poder montar o projeto e o roteiro da Kaapora junto.

— E por ser um convite da Pinacoteca e da Naine Terena, eu quis fazer uma coisa mais artística, não quero fazer filmes que sejam só para indígenas, eu quero fazer filmes, e que toquem a maior parte das pessoas.

— O filme trata dessa relação dos indígenas com a entidade Kaapora, e tem essa relação com o projeto também, de tentar curar a terra, ele tem essa relação de proteção. É como se ela estivesse falando para as pessoas: “o que vocês estão fazendo nesse planeta?”.

— A gente passou por um processo, principalmente o cinema indígena, que é muito aquele cinema feito para o movimento indígena. E eu acho que agora a gente tem que conquistar e mostrar uma outra história justamente para quem não tem tanto apreço pelas culturas indígenas. É esse outro, que tem preconceito, que está precisando conhecer sobre a cultura indígena, nesse processo todo.

Quando Yawar terminou de relatar seu processo, nos despedimos e desligamos as câmeras. Só muito tempo depois percebi que a Kaapora também estava ali⁴⁶

46 Na próxima página, uma cena performada por Olinda Yawar no filme *Kaapora — O chamado das matas* (2020).



ato II

NINGUÉM SE ENTREGOU

Yawar foi embora, mas eu continuo sentada na praia virtual. O sol começa a se opor à lua nova, e o começo da noite ainda está iluminado. Vejo as três jovens mulheres chegando, cada uma vem de uma direção diferente. Tínhamos combinado a conversa para o início da noite.

Nos sentamos em roda, um pouco mais distantes da maré do que estávamos há alguns minutos. E elas se apresentam:

— Sou Dayane Nunes, sou manauara, venho de Manaus no Amazonas. Sou da etnia Tukano do Alto Rio Negro. E sou atriz, performer, atualmente moro em São Paulo. São duas etnias na família, que é Tariano, por parte do meu sogro, que aí os filhos levam a etnia do pai, e a mãe é Tukana. Então eu

sou a parte da etnia da minha sogra. Porque não sei se vocês sabem, mas lá no Rio Negro-AM tem o costume de casarem com etnias diferentes, porque não se pode casar com membros da mesma etnia, é como se fossem irmãos. Então meu esposo é Tariano, e eu sou Tukana, igual o pai e a mãe dele. E a gente ecoa a nossa arte, tanto através das nossas artes integradas, quanto a partir do artesanato.

— Meu nome é Emília Top'Tiro, eu sou indígena urbanizada, sou da etnia Xavante, de Mato Grosso. Eu faço cinema e audiovisual na UFMT, e acho que é isso.

— Meu nome é Raquel Yarikazu Xipaya, sou da etnia Xipaya da região do Médio Xingu e Altamira, do estado do Pará. Faço direito na UFPA de Belém. Por

consequência da pandemia, eu retornei para a comunidade e estou cursando por ensino remoto.

Agora olhamos juntas a imagem da Moema morta na praia.

— Quando eu recebi essa imagem, nossa, é como se eu tivesse voltado... E começasse a ver isso tudo de perto. Começou a passar um filme na cabeça e pensar no que aconteceu nesses 520 anos de retrocesso. Ver essa imagem é como se tivesse voltado no passado. [Raquel Xipayá]

— Eu estudei um pouquinho dessa obra na escola e lembro que o contexto dela, da história, do poema, me incomodava bastante... [Emília Top'Tiro]

— Eu não lembro de ter estudado ela. Até porque o ensino que eu tive foi bem precário. Eu moro numa comunidade e estudava numa outra, onde tinha uma escola de zona rural. Então o ensino era bem ruim, e realmente eu não lembro de ter estudado essa imagem. Mas quando eu vi, é como se eu tivesse voltado no passado, como eu disse. A gente começa a pensar nesses 520 anos, como se deu todo o processo de colonização, de violência, de retrocesso dos nossos direitos. Olhamos para hoje e essa imagem é como se fosse o fruto de tudo que aconteceu. [Raquel]

— Quando a Auana entrou em contato comigo para falar da pesquisa, eu também não me recordava da obra em si do Victor, mas o nome, esse nome Moema, ele é famoso, então o nome sim é marcante. Esse nome indígena. Eu me recordava do nome, mas não me recordava da obra, da imagem, não tinha na minha memória. E quando ela falou comigo eu fui fazer a pesquisa, para ver. O primeiro impacto do que eu vi, é sobre como sempre é retratado o nu... Eu não tenho nenhum problema com o nu, porque ele para mim é muito livre, artístico, cênico, mas também acredito que sempre quando retratam os indígenas eles, os ditos invasores, retratam como se fosse só um tipo de indígena, que só andam pelados, na floresta, essas coisas assim. Então já me remeteu essa imagem do nu para colocar isso evidente e como ela foi retratada em 1800... Não me recordo a data exata, mas essa mulher nessa praia, vazia, misteriosa, numa manhã e deu essas imagens, de um corpo de uma mulher indígena deixado ali. Mas ela tem uma presença muito viva e marcante. Que percorre aí há muitos anos. A imagem da Moema no chão é forte por si só, porque ao mesmo tempo ela está morta, mas é como se ela tivesse apenas descansando, dormindo, tem um pouco disso. [Dayane Nunes]

— Não tem violência óbvia, expressada. Eu sei que é uma obra romantizada, mas é o que a Dayane comentou, e eu acho também, é romantizado o nu dela e é estranho... Quer dizer, estranho não é, é o modo como eles retratam. Mas ela está quase nua, e esse negócio colocado, que para mim parece um cocar, tão estrategicamente, uma romantização e ao mesmo tempo a sexualização que sempre tem em cima do corpo da mulher indígena. [Emília]

— Foi um adereço para marcar. Essa veste como se fosse uma tiara, um cocar, para que seja logo identificada “ah, era uma indígena”. [Dayane]

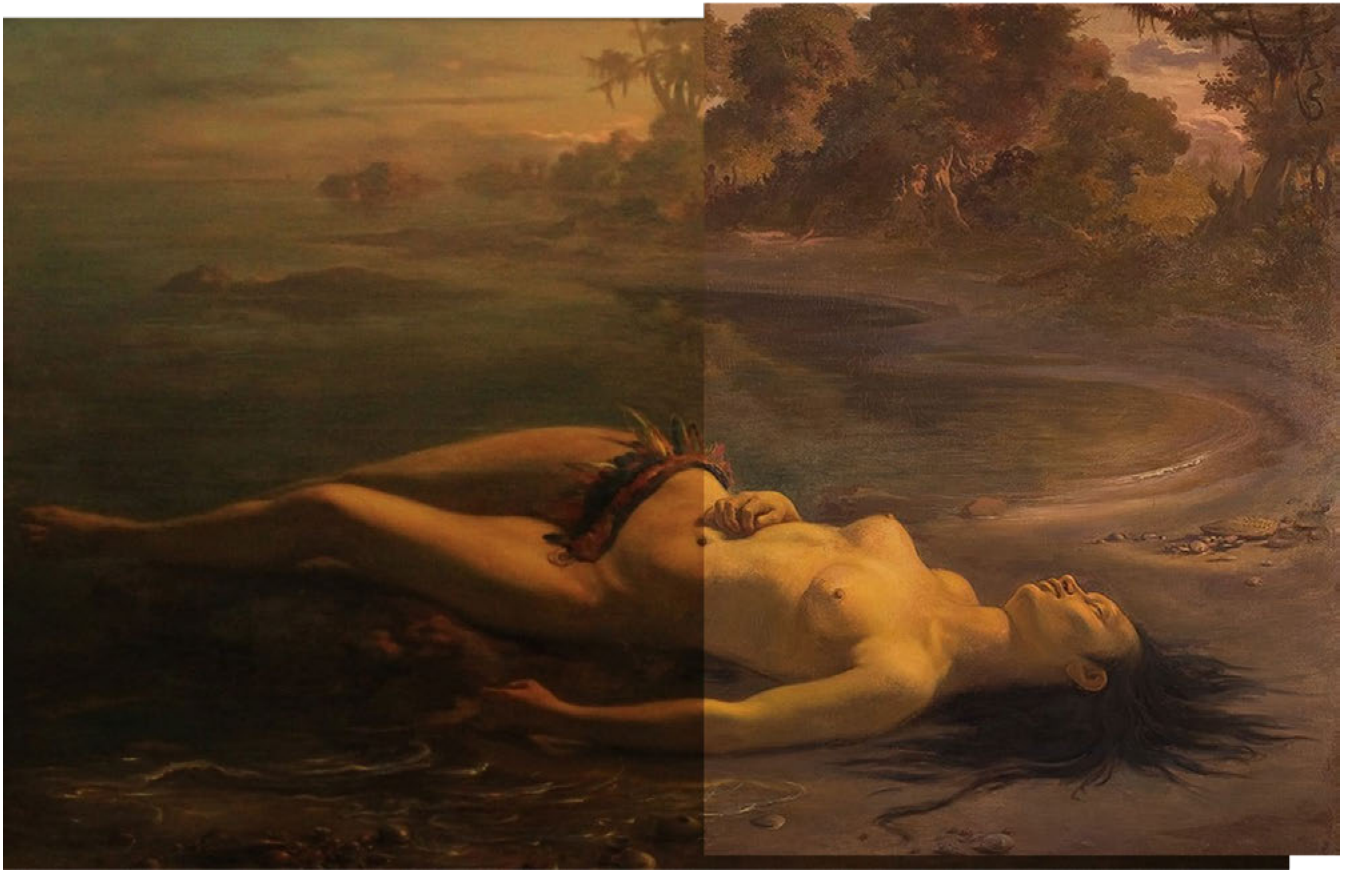
— É bem isso, para deixar caracterizada como uma indígena. [Emília]

— É, porque a cor que ele retratou, chamam de parda. Mas a gente não é pardo, a gente é indígena, a cor não é essa. Mas ele retratou essa cor, meio que amarelada, não sei se é pelo corpo já está falecido, mas está para mais claro, e que remete à cor, alguns traços dela. A paisagem é muito bela. [Dayane]

— Eu acho que a cor mais branca também é parte da sexualização desse corpo, assim, essa cor parda. [Emília]

— Isso que vocês estão falando da cor é muito interessante. Não tinha pensado sobre isso. Essa imagem que eu coloquei está no site do museu, mas eu tirei fotos também de como ela está exposta no museu, que é um pouco diferente. Vou mostrar, mas acho que o vocês trazem sobre a cor permanece⁴⁷ [Auana Diniz]

47 Nas próximas páginas, uma sobreposição feita com uma fotografia produzida pela pesquisadora no museu e a imagem disponível para consulta no site do museu; um conjunto de fotografias da pintura no cavalete de vidro (figuras 43, 98, 99 e 100).



— Olha, é enorme a pintura. [Raquel]



— Ela já aparece com um tom mais escuro. Parece que clarearam na imagem de pesquisa [no site], e aí está bem mais escuro, quase não dá para ver a paisagem, a floresta, nem a areia. [Dayane]

— Nem o rosto dela é o mais iluminado. [Emília]

— Tem a ver com a foto que eu tirei e os limites técnicos que eu tenho, mas foi uma foto que eu tentei fazer mais próxima da iluminação que estava sobre a obra, no momento que fazia a pesquisa no museu. Eu fiz em 2019, minha impressão é que eles tendem a fazer uma iluminação mais escura dessa obra e focar, como vocês disseram, mais no corpo e pouco no rosto. [Auana]

— É, acho que de perto tem uma outra visão da obra. Quando você vê pelo celular, pelo notebook, tem uma outra forma de sentir. O Victor retratou essa obra como uma releitura... Não me recordo, foi um poema, Auana? [Dayane]

A partir da pergunta de Dayane, conto em linhas gerais o poema “Caramuru”, de Santa Rita Durão, destacando o que se aproxima da pintura. Ela escuta e continua seu relato:

— Quando eu li um pouco o poema, sobre o Caramuru que conquistava essas mulheres indígenas, e todas elas foram a nado atrás dele. Porque ele só levou uma indígena para outro lugar. Então imagina quantas não morreram por causa dessa ilusão de ir para outro lugar, de estar apaixonada. Imaginei vários corpos afogados.

Imaginei vários corpos afogados.

— Para mim é muito triste, é como se fosse esse vazio em meio a essa imensidão de águas. E ele tratou isso como esse corpo na beira da praia, como se a população, seus entes queridos pudessem estar próximos a ela, fazer essas cerimônias e rituais sagrados, enterrar o corpo. [Dayane]

— Eu acho que é até um pouco mais assim... Entre aspas, “sensível”, do que o poema. Porque o poema nem chega a falar sobre essas mulheres que morreram depois, o que aconteceu com elas. E me incomoda também a ideia de todas elas terem se apaixonado pelo homem branco, foram atrás dele no navio... É isso, como se o indígena em si, não só a mulher indígena, tivesse esse sonho de ir para a Europa. [Emília]

— Tem muito disso mesmo. E eu acho que cria padrões e ilusões como se fossem conquistas. A própria invasão que fazem, até hoje, de áreas territoriais, rurais, camufla várias coisas para ter um propósito, e acabam sendo fatos trágicos, diariamente isso acontece em nossas terras. [Dayane]

— E eu acho importante o que a Dayane disse, desse apagamento: fomos descobertos, como se ninguém tivesse resistido. Eu acho que essa paixão delas por esse cara é muito simbólica nesse sentido, de que vieram salvadores nos descobrirem. Sendo

que até hoje o que os povos mais querem é poder manter o seu território, a sua cultura. [Emília]

— Afinal, são 520 anos de resistência. [Raquel]

— Exatamente, a gente está resistindo, ninguém se entregou desse jeito. [Emília]

— Ela me remete muito que era uma mulher guerreira, jovem, tinha sonhos e conquistas também. E teve que parar tudo como se morresse na praia, falando como o ditado popular. [Dayane]

De dentro da imagem olhamos alguns detalhes, mas nem tudo está ali. Muitas coisas ficaram presas com a pintura no MASP, fechado durante a pandemia, e não chegam à praia...

— Nossa, verdade, só com o *zoom* dá para ver. Ah, então é como se os parentes já estivessem vendo a Moema, para fazer esse resgate. E agora dá para ver bem o rosto. Às vezes me remete um pouco a um rosto masculino também. [Dayane]

— Mas eles estavam comemorando ou brigando? Porque eu vejo duas pessoas meio que se enfrentando. [Raquel]

— Eu imagino que eles estavam acenando para o barco, o que reforça mais ainda que a atenção deles está voltada lá para o barco do europeu, que estava indo embora, e não necessariamente para a Moema. [Emília]



— Será que o barco é aquele pontinho lá longe?
[Dayane]

A pergunta permanece no ar. E então começamos ver a praia sem a Moema.

— Retrata um pouco desse mistério, que a praia em si já tem, mas é como se fosse só o cenário mesmo de praia. [Dayane]

— A imagem assim é muito mais tranquila, sem o peso todo que tem com o corpo. [Emília]

— Mesmo sem o corpo, mostra uma imagem dos indígenas em conflito entre eles, conflito, ou não sei o que está acontecendo na verdade. [Raquel]

— Eu acredito que o barco ou navio poderia estar mais próximo da praia, e também os invasores poderiam estar ainda na praia. Não sei se essa briga é entre os indígenas, ou também eles gerando conflitos. [Dayane]

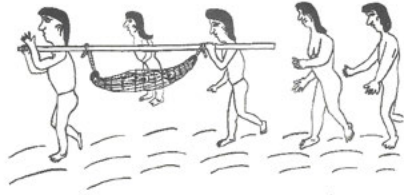


— Uma cena de batalha? [Auana]

— Sim, para fazer essa conexão com os personagens que ainda estão na praia. Acho que o navio poderia estar mais perto daquela pedra, rocha. [Dayane]

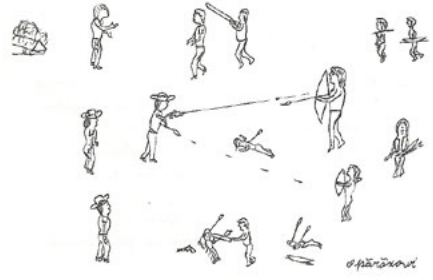
— Eu acho que, se fosse para manter o sentido da pintura em si, se tivessem como se fossem adereços indígenas que foram trajes dessas mulheres que foram deixadas na praia, posteriormente. Mas se fosse para manter a própria Moema, poderia colocar aqueles indígenas que estão atrás, no caso parentes, mais próximos, já fazendo os cuidados do ritual funerário, que aí seria bem mais respeitoso, porque seriam os parentes cuidando do corpo da parente que...⁴⁸ [Emília]

48 Na página seguinte, três cenas criadas a partir dos relatos de Dayane Nunes, Raquel Xipaya e Emília Top’Tiro. São desenhos de Páxepytygi, Opārāxowi e Ipārāwytyga, da Nação Tapirapé, sobre a Confederação dos Tamoios (figuras 84 a 86). Os desenhos narram respectivamente a morte de Araraí, uma das batalhas entre os portugueses e a confederação em Piratiningua (São Paulo) e a vitória da Confederação dos Tamoios nessa batalha.



Păd

Começou a luta!



o pãșor



o pãșor, șarșor și

— E se fosse um exercício, para fazer uma espécie de sátira, vamos dizer assim, eu colocaria o próprio europeu, o português, aí deitado. [Emília]

— Eu acredito que seria ótimo ele e várias mulheres em volta dele assim, como se tivessem matado ele. [Dayane]

— Ficaria bem melhor. [Raquel]

Rimos juntas e começamos a imaginar possibilidades de vingança pela imagem. Quando acaba nosso riso, Emília sintetiza a contraimagem e abre outra possibilidade:

— E eu acho até que colocar a imagem dele meio sexualizada, exatamente como fizeram com o nosso corpo na imagem. A morte bonita, porque a morte da Moema nesse quadro é uma morte bonita. [Emília]

— É, ela está lá, deixada. [Dayane]

— Outra coisa que tenho percebido nessa e em outras pinturas que representam o indígena pelo olhar não indígena, é que não tem pinturas corporais. O que vocês pensam sobre isso? [Auana]

— Eu não conheço os Tupinambás, mas era uma coisa que eu ia comentar antes, a Moema é uma indígena muito genérica, não tem nada que vai indicar



de que etnia ela é. E para alguns povos, a pintura é extremamente importante. [Emília]

— Eu não sei como era naquela época, o Victor retratou ela pálida, e não sei se a tintura dela não ficou apagada por ter vindo do mar, ou se foi retirado isso. Mas o que ficou foi o corpo limpo, sem nada de tinta. Então fica esse corpo pálido. [Dayane]

— Mas para mim nem o mar ter tirado faz sentido, porque eu já vi a própria Raquel lá no Xingu se pintando e a pintura não sai por nada. [Emília]

— A pintura demora um período, né? [Raquel]

— É, os pigmentos são bem difíceis de sair. Não se sabe ao certo como eram os tingimentos da época, tem que ver por aí também, de cada povo. Hoje o jenipapo demora para caramba. [Dayane]

— O jenipapo não só para pintura, mas como uma forma de proteção contra insetos, mosquitos. E os povos de antigamente também usavam bastante. E eu acho que cada povo é identificado através das pinturas, como a Emília falou. A gente fala que é como se fosse nossa segunda pele, as pinturas de jenipapo, é como se fosse uma proteção. Então é normal a gente se pintar durante o decorrer da semana, ou por conta de alguma peste que tem, mas normalmente a gente está pintado. A gente só não

está pintado quando não tem a tinta, que é o jenipapo.⁴⁹ [Raquel]

— Eu acho que seria interessante se tivesse um Tupinambá para conversar, porque diferente da Raquel, os Xavantes, a gente não se pinta todos os dias, é uma coisa específica para ritual. E gente não usa o jenipapo, a gente usa carvão, sai mais fácil. No Mato Grosso, a gente também usa aquele que faz o colorau... [Emília]

— O urucum. A gente também usa urucum e jenipapo também. [Dayane]

A noite já está avançando sobre a maré, que se aproxima dos nossos pés. É tempo de encerrarmos o encontro, mas antes de sair pergunto o que mais diriam sobre aquelas imagens e histórias...

— Acho que é isso, retratar a resistência mesmo. Não só retratar os indígenas já mortos, ou como escravos, mas os indígenas que morreram lutando mesmo. Por que não retrataram isso? [Dayane]

— E eu acho que a relação com a morte aí é muito europeia, porque se você for pegar, em cada etnia a relação com a morte é diferente. Então em alguns

49 Na página anterior fotografia de Raquel Xipaya publicada em seu perfil do *Instagram*, associada a *hashtags* contra o Marco Temporal (figura 101).

casos poderia ser até bastante ofensivo isso, sabe?
[Emília]

— Mesmo para a tradição cristã, se a gente fosse pensar no não indígena, se fosse uma mulher não indígena, talvez fosse uma pintura complexa. [Aua-na]

— Eu acho, uma mulher branca, nua, morta na praia? Eu acho que ia dar bastante briga, principalmente por questões de religião. O que só prova como nosso corpo é usado de uma maneira totalmente diferente do corpo branco na pintura. [Dayane]

— O impacto ia ser maior. [Raquel]

— É, porque é como se fosse esse corpo modelado, corpo de modelo. A gente precisa tirar essa história de retratar o corpo indígena tão romântico, mas ao mesmo tempo tão banal. [Dayane]

ato III

TERRITÓRIO-CORPO-ESPÍRITO

Tempos antes de estar na enseada da pintura, conversando com aquelas mulheres, estou aqui. Espero para conversar com outras três mulheres indígenas: Silmara Guajajara, Márcia Mura e Ricarda Wapichana.

Para que a conversa pudesse acontecer, esperamos alguns dias até que Márcia Mura, que contraiu covid, começasse a recuperar sua saúde.

Agora estou à espera. Sinto o calor da cidade sufocante dentro de casa, enquanto elas começam a chegar... Como nas outras conversas, nos encontramos neste não lugar que chamamos de rede. Começamos:

— Eu sou Ricarda, sou aqui do extremo Norte do Brasil, da Amazônia brasileira, sou do povo Wapichana. Estou aqui, aliás, na Amazônia, mas retornarei em breve aí, para terminar algumas coisas, que ainda ficaram pendentes. Eu também trabalho com arte-educação e sou pedagoga, formada pela Unesp também, me formei ano passado. A minha área de trabalho é com a alimentação indígena, que é uma cultura alimentar. Mas trabalho vários eixos da cultura indígena em sala de aula. [Ricarda Wapichana]

— Puranga ara. Aliás, puranga karuka, que já é boa tarde aí para vocês. Eu aqui ainda não almocei, então para mim ainda é bom dia [risos]. Eu fico contente de tá aqui junto com a parenta Rica Wapichana,

com a parenta Silmara, e a Rica está por aí? [Márcia Mura]

— Oi, eu estou aqui, Márcia, estou te vendo. É um prazer vê-la, nunca tive a oportunidade de vê-la, sempre curto o seu trabalho, né? É emocionante assim, eu estou muito feliz, quando a Auana enviou a mensagem para mim eu falei, «nossa, a Márcia», é maravilhoso revê-las. [Ricarda]

— Eu estou em Porto Velho, estamos na luta, muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, mas estamos firmes e fortes aqui. E acredito que vai ser uma boa experiência, essa que nós vamos compartilhar juntas. [Márcia]

— Então, eu também estou muito feliz de estar aqui reencontrando a Márcia, a Rica, são companheiras de luta, de amizade, parentas. A Márcia morou aqui em São Paulo, né? Durante o tempo que ela fez o doutorado, e a gente organizou muitas atividades, muitas lutas juntas. E a Rica também porque ela mora aqui em São Paulo, que agora ela está lá em Roraima, mas são parentas que estão na luta. E com projetos sobre as culturas e povos indígenas com objetivo de desconstruir preconceitos e estereótipos, que estão ainda no imaginário social. [Silmara Guajajara]

— E essa é uma oportunidade de estarmos pela primeira vez — pelo menos eu, não sei as parentas — para analisar uma obra de arte de um artista não indígena e como era retratado, naquele momento, a ideia de construção de uma nação. É um outro olhar. O meu campo é o da educação, trabalho com a cultura indígena, as artes, essa arte indígena contemporânea e tradicional... Mas qual era a visão do não indígena para construir esse Brasil em relação aos povos indígenas? Eu acho importante a gente fazer uma articulação desse momento nesse século, e dessa visão para a contemporaneidade. Qual a visão desse não indígena sobre os povos indígenas ainda hoje? Então acredito que vai ser uma experiência muito boa e estou muito feliz de estar aqui. [Silmara]

— Sou professora da rede municipal de educação de São Paulo, já atuo na rede há cinco anos e trabalho com projetos sobre culturas, povos indígenas. A Rica é uma parceira, sempre estamos juntas nesses projetos. E a Márcia, sinto muita saudade dela aqui em São Paulo. [Silmara]

— Eu também sinto saudades de vocês. [Márcia]

— A gente está na luta, sempre. São mais de quinhentos anos de lutas e resistências, sei que é grande o genocídio, o etnocídio, mas a gente está

aqui, falando. E outros povos indígenas em vários movimentos, isso é resistência. [Silmara]

Agradeço a presença delas e começamos a olhar juntas a imagem da *Moema*. Com a projeção da imagem, Márcia começa sua leitura:

- Como eu trabalho com História Oral, a gente discute muito sobre essa questão da interpretação das imagens, e aí eu até li algumas coisas do Gaston Bachelard onde ele discute a questão do poema, das imagens, e vários autores trabalham a interpretação. Porque tem a interpretação que é carregada pela questão histórica, que para nós indígenas é importante situar, como a parenta Silmara Guajajara já fez uma introdução desse contexto, né?

— Que é o século XIX, em que está se constituindo um nacionalismo, uma identidade nacional, e essa imagem tem uma pretensão. Ela não está aí à toa, faz parte desse contexto da perspectiva do indianismo. Qual era a imagem que eles estavam projetando sobre o indígena?

— É importante a gente situar esse contexto histórico, eu penso que a forma como está retratada a indígena: dentro do olhar do europeu e também do colonizador, como era colocado, e dentro do romantismo e do indianismo. É o contexto dessa imagem da mulher indígena.

— Tanto que, quando eu vi a primeira vez esse quadro lá no MASP, achei até que era a Iracema, porque ela remete também à Iracema dentro da imagem da mulher indígena do século XIX. Uma imagem da sedução, romântica, dessa estética da beleza do corpo da mulher indígena, mas sempre com um padrão romantizado “a índia dos lábios de mel”, a imagem da Iracema. Sempre ligado à questão da sedução, do estereótipo do corpo da mulher como um corpo sedutor.

— Se você for ver a narrativa da Moema, é uma narrativa que está perpassada à história da Iracema: é a indígena que se apaixona pelo europeu. Só que, no caso da Iracema, ela rompe com seu povo, tem um filho do europeu, morre e ele vai levando o filho. E, no caso da Moema, ela é deixada para trás, tenta ir atrás e morre. E vai ser levada para a praia, segundo a narrativa que é colocada sobre ela na imagem.

— A gente vê o tema de que a mulher indígena sempre morre. Porque ela é a mãe, representa a mãe dessa nação, que vai ser criada no século XIX. Além dela ser colocada como romântica e pelo olhar da sedução, também vai ser colocada como aquela que morre. E o fruto que vai ser gerado dela, o filho, está mais voltado para o europeu do que para o indígena.

na. Tanto que o filho da Iracema é levado com o pai europeu. Que esse também é um desejo dos que são resultados dessa relação, violenta, entre os europeus e as mulheres indígenas⁵⁰.

— E aí há os filhos dessas mulheres indígenas com o europeu, é o que eu chamo de complexo de bandeirante. Porque os bandeirantes são resultado dessa relação de violência entre europeus e mulheres indígenas, o tempo todo vão querer ser reconhecidos como europeus e não têm o reconhecimento. Para buscar esse reconhecimento, eles matam seus próprios parentes. Matam ou capturam e vendem para a escravidão. Então há essa temática também na Moema, que representa essa mãe, e para essa nação nascer, a mulher indígena morre.

— Para nós, a mulher indígena é aquela que gera a vida. Ela é responsável de manter esse povo vivo, e é ela que vai gerar essa criança e fazer com que esse povo cresça cada vez mais. E, dentro de todo um contexto cultural, dividindo as responsabilidades de criação e formação dessa criança indígena. Ao matar essa mulher indígena, está se matando a presença indígena dentro da construção de nação. Fica só como imagem mítica, romantizada, e não



50

50 Ao lado montagem feita pela pesquisadora, sobrepondo a pintura *Iracema* (1884), de José Maria de Medeiros à recriação da tela de Victor Meirelles sem a Moema (figuras 81 e 102).

enquanto povo vivo e forte dentro dessa construção. É uma leitura do contexto histórico.

— Agora eu queria fazer uma leitura olhando só para essa imagem em si, hoje. Essa parte da história, ela é muito forte, e é difícil para nós, mulheres indígenas, se desprender dela. Toda vez que eu olho para essa mulher, eu vejo essa exposição que é colocada à mulher indígena, sempre como um símbolo romantizado e objeto de sexualização. Enfim, acho que o que eu tenho para dizer é isso, sobre essa imagem. Mas causa incômodo, viu? A imagem. Para mim, enquanto mulher indígena. [Márcia]

A conversa continuou com a Silmara:

— Como a Márcia contextualizou bem a imagem nesse ideal da nação, essa nação que estava sendo formada. Precisa ter um “herói”, um herói entre aspas, porque ele não foi visto como herói, mas precisava ter um mito. Eu vou começar a fazer um movimento contrário da Márcia, vou a colocar a minha visão, meu pensamento sobre essa imagem. O primeiro momento que vi, procurei na internet, vi o autor, ela tem uma relação com uma epopeia, enfim...

— Mas o que fica, primeiro, é um indígena que foi generalizado. Numa pintura generalizam quem é esse indígena. Nesse momento, eram muito mais

povos que existem hoje, que são por volta de 305, nesse momento era muito mais. O pintor congela o que é uma indígena... Vou falar especificamente das mulheres indígenas, mas é a minha opinião, a minha leitura dessa imagem. Existem várias leituras.

— Ele congela nessa imagem a história de luta e de resistência dessas mulheres indígenas, nesse momento. Coloca essa mulher indígena, como a Márcia falou, como objeto, nesse padrão de beleza que estava sendo construído. Não é esse corpo indígena que existe e existia, são povos diferenciados, com características diferenciadas.

— Congela o rosto, como um rosto muito... Vamos dizer assim, é uma interpretação, de um rosto, de um corpo que se deixou vencer pelo colonizador. O poder do colonizador foi maior, esse amor foi maior. E a história de luta e de resistência dessa indígena ficou apagada nessa imagem. Porque quem pintou estava ajudando a construir a ideia de uma nação, e a ideia de mulher que estava sendo construída também, de beleza. Nunca, na história da humanidade, e nesse processo inclui as mulheres indígenas, nunca vai se colocar a mulher como sujeito da história, como um sujeito que conta sua história, que conta sua resistência. Teve genocídio, etnocídio de seu povo, mas a gente está resistindo.



51

— A imagem causa incômodo porque foi enterrada aí nessa imagem toda a luta dessa mulher. Claro, é uma obra artística, nem se sabe se a Moema existiu, mas existem muitas *Moemas*, *Paraguaçus*, *Iracemas*, que lutaram muito! E resistiram bravamente. Só que nunca, jamais na H/história vai ser colocado isso⁵¹.

— O que se coloca? Essa mulher que aceita, que se apaixona por esse homem branco, que vai atrás da nau, do navio, e morre afogada, e que aparece sexualizada... Porque a mulher, não só a mulher indígena, como outras mulheres na história, ou elas são objetos de sexualização, ou elas são bruxas, as putas, ou elas morrem. Esses três momentos que a história coloca para as mulheres, infelizmente: ou ela é a santa, ou ela é a puta, ou ela é a bruxa, ou ela vai morrer, de alguma forma, como morreu a Moema.

— Se a gente for estudar a história a fundo, nos arquivos, resgatar essas narrativas, eu sei que é muito difícil, valorizar a voz dos que foram oprimidos é uma outra História. A história foi escrita pelo colonizador, aqueles que venceram. Então claro que eles vão colocar o olhar deles, a visão de mundo deles.

51 Ao lado montagem feita pela pesquisadora, sobrepondo a pintura *Iracema* (1909), de Antônio Parreiras à recriação da tela de Victor Meirelles sem a Moema (figuras 81 e 103).

Foi uma história escrita pelo colonizador, e pelo colonizador homem. Qual a visão dos homens sobre as mulheres? As mulheres são colocadas nessas características, ou de puta, ou de bruxa, ou de santa. A Santa Maria, mãe de Jesus.

— E como a mulher indígena não é essa santa, ela tem que morrer. Ela não vai ser essa mãe. A história apagou ela. Tem uma história recriada da indígena que se apaixona pelo homem branco, mas em algum momento ela vai ter que morrer. Esse processo de se apaixonar pelo homem branco já era a ideia da miscigenação. Um Brasil miscigenado, harmônico, da natureza selvagem, que é apresentada na pintura. O Brasil não é indígena, é miscigenado, eles não queriam, até hoje não querem.

— O processo continua, de colonização, de negação dessas identidades. Negar sua identidade, generalizar, de que povo ela pertence...? Claro que isso é uma questão contemporânea, da gente romper da ideia do indígena num sentido genérico. São culturas diferenciadas, apesar de que temos questões que nos unem, que nos são comuns, mas são culturas diferentes. E o processo de negar a identidade, de generalizar tudo, começa nesse momento. Não poderia ter sido reconhecido, nesse momento, uma nação de vários povos, porque teria que reconhecer

as terras, chamadas Brasil, aqui como plurinacional e pluricultural. Se quis construir nesse momento o povo brasileiro, e negar todos esses outros povos.

— A pintura já vem carregando isso, a negação e a existência desses povos, esse relacionamento “harmonioso” desse amor da indígena pelo homem branco. Era possível, sim, ter esse relacionamento. Mas a gente sabe, não é fácil: “ah, ela se apaixonou e acabou”, não, muitas mulheres foram violentadas mesmo, levadas à força para a Europa, só que a H/história não conta isso. Provavelmente aconteceu isso com a Moema, mas a visão do colonizador vai contar que ela foi atrás de seu amor, se apaixonou profundamente.

— Provavelmente teve casos de indígenas que se apaixonaram, mas a H/história é perversa. Ela tem uma dívida com esses povos indígenas, uma dívida de colocá-los como passivos, que aceitaram, que se apaixonaram. Que aceitou o invasor/colonizador vir e colonizar. Como se entregasse seu território de maneira muito simples e fácil, mas a gente sabe que teve lutas e resistências, só que a História não conta, os livros didáticos não contam as lutas desses povos. Provavelmente a Moema foi uma guerreira, de lutas e resistências, como muitas outras, mas a H/história vai colocar ela como a mulher que se

deixou levar fácil pelo amor no homem branco, e na verdade não foi isso.

— Essa pintura retrata esse apagamento de quem era essa mulher indígena. O apagamento da sua luta, da sua resistência. Colocando como um objeto sexual, uma mulher passiva, que se apaixona, e prefere morrer porque o homem da sua vida a abandona. Então ela morre, de forma simples, aceitou a morte. E a gente sabe que não é assim, são várias versões. E agora, analisando com as pinturas, na literatura, nos livros, nas fontes orais... São outras versões da H/história. [Silmara]

Por fim Ricarda tomou a palavra:

— Ouvi aí as parceiras, a Márcia e Silmara contextualizando. A Márcia vindo com o histórico e o olhar dela, e a Silmara também. Para mim são aulas maravilhosas.

— E em seguida, analisando, olhando... Eu também vi lá no MASP essa pintura, como eu falei antes, no piso superior. E para mim foi muito impactante, chocante quando eu vi. De longe, era como se fosse uma obra grega, europeia, o corpo. Mas quando eu cheguei mais de perto, por curiosidade, eu vi. E tem outras obras que abordam a questão histórica do Brasil... O que a Márcia e a Silmara trazem são fortes palavras.

— E em cima dessa tela, se me perguntarem se eu consigo me ver lá, e, eu vou ser bem sincera, eu não consigo. Porque é uma obra que foi feita por pintores de outra época, de um outro país, com um outro olhar, eurocêntrico, com o olhar dele, então eu não me vejo aí. Mas sendo vista por outro viés, pelo olhar indígena, as mulheres sempre foram lutadoras, guerreiras. Sempre existiram indígenas como lutadoras que estiveram na linha de frente contra os colonizadores, nas grandes batalhas contra a colonização. Então essa imagem para mim tem um monte de ponto de interrogação, se for olhar mesmo pelo olhar indígena e analisar, traz dor. Quando você enviou, eu lembrei, daquele dia, e comecei a revê-la, porque eu já tinha visto ela.

— Como as parceiras já colocaram, ela é vista como a coitadinha. Se for ver, a mulher indígena não é uma coitadinha, é uma mulher determinada, que tem sua história, sua posição. Então ela foi retratada, ao olhar do pintor, como algo sexual, por um lado, e por outro, como uma pessoa incapaz. Até hoje, se for ver, muitas indígenas são vistas incapazes: que não cuidam, que não podem... Por que será que ela é vista como incapaz na própria terra dela? Porque a Moema, ela estava na própria terra dela, se for olhar, é o olhar de incapacidade. Porque foram retirados todos os seus direitos.

— A imagem, ela fala através desse pintor, mas no olhar dele.

— Se for olhar, “ah como era bonito”, mas será que os indígenas eram daquele jeito? São várias fisionomias, várias estruturas físicas. A estrutura física é uma modelo, que está aí numa pose, sob um olhar estético e sensual e, ao mesmo tempo, um olhar piedoso.

— Retira toda a história dessa indígena como mulher. Um olhar de muita incapacidade, que o pintor transmite. Porque cada um transmite aquilo que está vivendo naquele momento, aquilo que é observado. Vendo nela o romantismo, que está bonita, está pintada, linda e maravilhosa. Com as penas, principalmente. Então é muito impactante, projetada... De que maneira realmente poderia ser essa nação? Ou como era essa nação, que hoje se chama Brasil? E como era essa mulher?

— No meu olhar, ela é bem impactante. E ela também causa dor e um tipo de incomodação. E outra coisa, como a Silmara estava falando, até hoje a mulher é vista como bruxa, santa, mas faltou a palavra feiticeira.

— Quando eu saio, eu também escuto isso “ah, você vai fazer feitiçaria”, talvez ela também tivesse morrido porque fazia feitiçaria. Mas eu faço feitiçaria da cultura, né? Da cultura indígena, que é muito bom e todo mundo fica enfeitiçado, porque ela é muito boa, e ela ainda permeia e permanece. E estamos aqui, de pé!

— E analisando essa obra que esse artista, esse pintor fez, hoje a gente tem esse olhar. Eu não sei se é um privilégio estar aqui compartilhando a nossa visão de algo que foi pintado há tanto tempo, há séculos, há tantos tempos, há tantas décadas. E hoje a gente vê como os nossos antepassados eram retratados, e de que maneira a gente pode retratar essas mesmas vozes, que foram silenciadas e congeladas, através das pinturas e das escritas, e da história. [Ricarda]

Escutando a Silmara e a Ricarda a Márcia continuou:

— Eu fiquei olhando aqui, ouvindo o que elas estavam falando... E uma coisa que aparece bastante nas nossas falas é a ideia da mulher abandonada, jogada aí. Uma fragilidade, que é colocada também na imagem. E a ideia, muito forte, do abandono.

— E a Silmara, falando de como as mulheres são retratadas na História, nesses contextos históricos todos, eu pensei que a imagem da Moema também faz a gente lembrar a imagem da Ofélia, do Shakespeare, que traz a fragilidade romântica da mulher. É uma fragilidade que também está na imagem da mulher indígena violentada e abandonada, é uma projeção do não indígena, do colonizador.

— Mas não é nessa imagem que a gente sabe que as mulheres indígenas se colocavam e se colocam ainda hoje. Elas são resistentes, vão para o enfrentamento, lutam, elas não estão num lugar de submissão. Elas têm essa participação na luta e na resistência, além de ter essa importância de ser a mãe, que gera a vida.

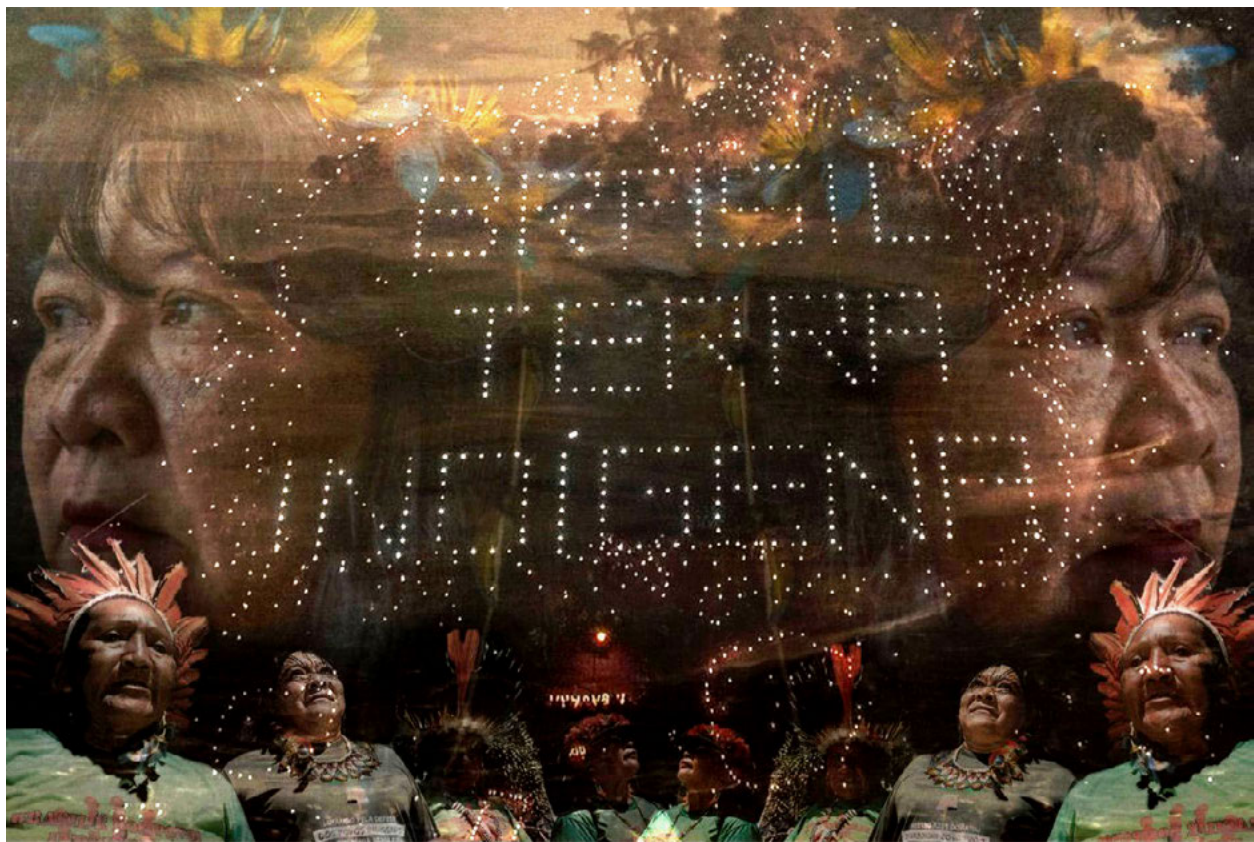
— Na minha formação acadêmica, eu acabei tendo muito contato com essas outras leituras, e querendo ou não elas acabam atravessando também o meu olhar, embora eu saiba que seja uma referência ocidental, vamos dizer assim. Mas é curioso como essas temáticas se repetem nas obras de

arte. O arquétipo da donzela indefesa, a noiva que é amada e morre em plena juventude, que é abandonada... Que é uma imagem estereotipada e faz parte desse tipo que é colocado pelos poetas, pelos romances da época e chega até os nossos dias. A mulher e esses espectros da morte, da fragilidade, da fraqueza espiritual.

— Isso eu estou falando porque esses artistas, além de todo o indianismo para construir essa imagem do herói mítico indígena, trazem essa imagem da mulher junto com a representação da nação, e a partir da violência cometida ao corpo e ao território dos povos indígenas. E uma discussão contemporânea hoje, das mulheres indígenas, é território: nosso corpo, nosso espírito.

— Então nessa imagem está violado nosso corpo e o território indígena⁵², dentro de uma imagem nossa e contemporânea, das mulheres indígenas. E aí, perceber o quanto essas influências ocidentais, do que vinha sendo uma corrente das produções artísticas, também interferem nessas construções. E não sei se tem a ver, mas acabei lembrando da imagem

52 Na próxima página uma montagem visual a partir do relato de Ricarda Wapichana, composta com uma fotografia de Joênia Wapichana sozinha, uma fotografia de Joênia com a pajé Mariana Lima Alcides Macuxi e a Odete Taurepang e um registro aéreo da manifestação indígena contra o Marco Temporal, em 2021 (figuras 94 a 96).



da Ofélia, da mulher apaixonada e frágil, que se vê privada do seu amor e prefere morrer afogada também. Igual à narrativa da Moema. Temáticas que são mantidas nas obras de arte. [Márcia]

E continuou a Silmara:

— O pintor, o Meirelles, apresenta a Moema como vítima da colonização, desse processo colonizador. E dessa forma de violência. E se a gente for ter uma leitura crítica... Claro que naquele momento era quase impossível, eu estou falando nos dias atuais, na contemporaneidade. Além dela ser vítima desse processo de colonização, como muitas indígenas nesse momento, elas também sofreram esse processo de violência sexual. Com seus corpos sexualizados, com o homem branco que a abandona. E ela precisa morrer porque ela não se encaixou nesse processo civilizatório, como queria a sociedade, no ideal de nação. Não se encaixou e deve morrer.

— Todos esses povos indígenas, que não se encaixam nesse processo, que não querem se integrar a essa sociedade, não querem sair e abandonar suas terras para o agronegócio, as grandes empresas, eles vão ter suas identidades, suas memórias negadas. E quando a gente se integra, eu vou dizer que eu sou “integrada”, porque eu estou nessa sociedade há muito tempo, sou indígena em contexto

urbano, e fui criada nesse processo, muitas vezes me é negada a identidade indígena: “ué, você está aqui, sua filha nasceu aqui, você faz tudo que um não indígena faz, você não é mais indígena”. Eu me integrei, mas a minha identidade é negada.

— Então uma das leituras da Moema é: você não aceitou o que é imposto pela colonização e por isso você vai morrer. Se fazemos essa relação com o momento contemporâneo, acontece a mesma coisa, só que a gente vai para uma questão específica que é o conflito de terra. Claro que a luta indígena envolve outras questões, mas conflito de terra é a questão principal. E tem essa ideia, desde esse período republicano, e depois com a ditadura [1964], de que esses povos indígenas deveriam se integrar. Eles deveriam perder seu território, se integrar, trabalhar, viver de qualquer jeito aí na cidade... Para as grandes empresas invadirem suas terras. Porque têm os recursos, o nióbio, as áreas para plantar soja etc. E quando ele se integra, a sua identidade é negada. E falei do meu exemplo, mas tem outros exemplos.

— “Você é indígena de verdade? Mas você já está aqui...”, então a todo momento é negada essa identidade indígena. Desde esse momento, com essas pinturas. Numa leitura contemporânea, elas são

para negar essa identidade: apagar esses povos. [Silmara]

— Ricarda, você quer comentar essas questões que estão circulando?

— Também quero aproveitar para compartilhar uma pergunta que a Márcia fez aqui no *chat*, não sei você viu: ela perguntou se você está fazendo ou pensa em fazer um mestrado. [Auana]

— Primeiramente, é preciso rever e retratar o que a Silmara está falando aí, referente à identidade negada. E principalmente com a Márcia, como é também aqui da Amazônia.

— Quando a Amazônia foi aberta, e especialmente aqui em Roraima, que foi um dos últimos estados que saiu de território para ser considerado estado, no ano de 1988. Então muitas indígenas, muitas mães também ficaram como a Moema, como a minha avó, ficaram sem identidade, com suas identidades sendo negadas. E principalmente nós, que não poderíamos falar nada referente a nossa identidade.

— Tem muitas memórias que o pintor deixou na arte dele, mas essas memórias nós vimos e vivemos no nosso dia a dia. Várias Moemas que estão por aí, no Brasil, estão com suas identidades apagadas.

— Eu me formei no ano passado pela Universidade Aberta, da Unesp, e eu sou técnica em nutrição, trabalho tanto com alimentação indígena quanto na área de alimentação escolar mesmo. E pretendo sim, chegar ao mestrado, ao doutorado, estou aí nessa luta, que é não é fácil, não é fácil mesmo.

— Muitas vezes as bolsas vêm, mas como você não está lá na comunidade, tem todo um caminho complicado, que você termina até negando sua identidade. Porque fica até mais fácil que entrar pelas cotas. Mas eu luto por essa causa, e estamos aí nessa luta há muito tempo, e eu luto por uma educação, por uma sociedade melhor. Não sei se é melhor pelo que a gente vê, todos os dias, é bem crítica a situação da questão indígena. E eu tenho grandes mulheres inspiradoras, vocês, minha mãe, meus avós, que nunca falaram o português, então é uma grande alegria ampliar essa visão e esses conceitos que foram criados, e está difícil de sair deles. Tem que arranjar uma puçanga⁵³ boa para sair! [Ricarda]

Nesse momento, olhamos juntas a outra imagem, sem a Moema.

53 Segundo a participante, puçanga significa usar o espiritual através de um certo tipo de planta. Ou seja, é como se fosse algo mágico e que pode ser utilizado tanto para o bem, quanto para o mal.

— O convite é para continuarmos com as leituras a partir desta outra imagem, mas também tenho uma pergunta: o que vocês colocariam no lugar dela na imagem? [Auana]

Silmara começou:

— A primeira coisa é desconstruir essa imagem de mulher que foi construída socialmente. A gente sabe que não é fácil, tanto com as mulheres indígenas quanto com as não indígenas. E o lugar que essa mulher ocupa? É difícil. Tanto que, a Rica participa mais, eu já participei algumas vezes do encontro de mulheres indígenas que tem aqui na cidade de São Paulo... A gente discute essas questões, do que é ser mulher indígena nessa sociedade, da nossa luta e resistência. De ocupar esses espaços de poder, na academia, um espaço que é negado para as mulheres, e sobretudo às mulheres indígenas.

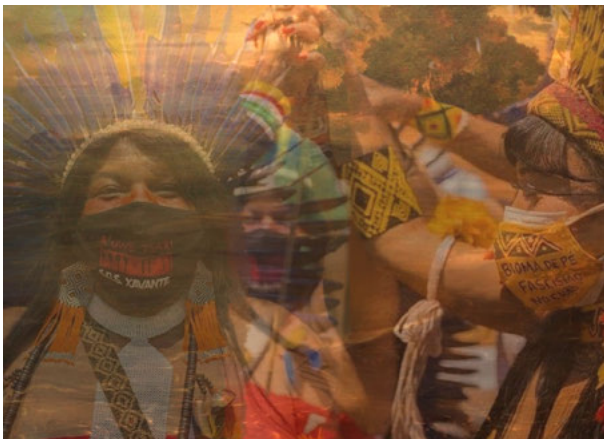
— Eu desconstruiria essa ideia do que é mulher, e especificamente do que é ser mulher indígena. Não posso falar por todas as mulheres indígenas, como eu disse, cada povo tem sua especificidade, mas não podemos esquecer que estamos dentro de uma sociedade ocidental, capitalista, opressora, violenta, que coloca a mulher nesse lugar subalterno. Esse lugar da prostituta, que não vai ser feliz se não tiver um homem do lado, um casamento.

— Desconstruir isso não é fácil, a gente sabe que é uma luta do movimento feminista, e tem o movimento feminista das mulheres indígenas, com suas especificidades diferentes do outro movimento, que surge na Europa. Então o que eu colocaria, sintetizando, é uma representação de uma mulher indígena que está lutando, junto com o seu povo, que está à frente de sua batalha.

— Se fosse hoje, será que algum artista não indígena pintaria essa mulher? Eu não conheço um artista não indígena... Artista indígena eu sei que tem, a Moara Brasil [Tupinambá] e outras artistas, que pintam e retratam a luta dos seus povos com um olhar indígena.

— Quando se trata de hoje, que tem o olhar da masculinidade tóxica, trazendo as palavras de hoje, pintaria essa mulher que está lutando? Que está à frente nas batalhas? Que está cuidando dos seus filhos, da sua aldeia, da comunidade e também está indo reivindicar seus direitos em Brasília?

— Eu como sou Guajajara colocaria a Sonia Guajajara aí, na luta lá em Brasília, resistindo, cobrando. Porque uma luta que envolve todos os povos indígenas é pela demarcação de seus territórios e pela não invasão dos territórios já reconhecidos. Desde a



54

invasão do Brasil e até hoje o conflito de terra é uma coisa não resolvida⁵⁴.

— A luta é pelo direito de existir, eu tenho direito de existir. [Silmara]

E Ricarda continuou:

— Bem colocado o que a Silmara falou. Eu vejo assim, supostamente, um paraíso, maravilhoso. É uma paisagem que retrata o paraíso e sem a Moema é um lugar maravilhoso, mas é meio nostálgico, porque sem o corpo dela fica uma escuridão. E a gente sabe que o Brasil é grande, de grandes florestas, mas se torna uma coisa obscura, incógnita.

— E o que eu colocaria lá? Qual é o lugar dessa mulher, a partir das perguntas que temos feito e a partir da nossa cultura, qual é o lugar dela? Qual é mesmo nessa contemporaneidade o lugar dessa mulher? O lugar é primeiramente onde ela quer, mas é até romantizado falar essa frase: o lugar da mulher é onde ela quiser. Na verdade, se for ver, ela não consegue esse espaço, e principalmente a mulher indígena, porque para ela esse espaço é negado, fechado pelo estereótipo. E não é fácil, por isso a união dessas mulheres favorece muito a ocupação

54 Ao lado montagem visual feita pela pesquisadora a partir de instruções de Silmara Guajajara. Na imagem, da esquerda para a direita, estão Sônia Guajajara e Célia Xakriabá (figuras 90 e 91).

desses espaços, tanto no poder, quanto na academia.

— E uma dessas mulheres, que está aí no poder nos representando como deputada federal, é a Joênia Wapichana. Ela tem muita representatividade nesses tempos, não só para o estado de Roraima, mas a nível nacional e internacional. Mulher forte, firme, que resiste e está ali junto com os indígenas lutando pelos direitos em todos os sentidos: da educação, da saúde, da alimentação e principalmente das terras que estão sendo revistas contra a legalização dos garimpos aqui nos territórios Wapichana. Ela representa a mulher não indígena e, principalmente, a mulher indígena. E a Joênia foi minha professora quando eu estive aqui, tive a oportunidade de conviver com ela e fazer trabalhos de formação frente ao direito, referente aos conhecimentos do que poderíamos reivindicar enquanto sociedade.

— Colocaria ela representando essa mulher contemporânea, que foi apagada e que hoje está nos representando muito bem. Para desconstruir o que foi feito lá atrás, é um processo árduo e contínuo.

— E tem mais uma mulher que eu colocaria, que é a Chirley Pankará, nossa codeputada, aí do estado de São Paulo, que vem com vários trabalhos, e Márcia Mura, Silmara Guajajara nesses movimentos.

— E desconstruiria o que é ser mulher, né? Quando eu cheguei aí em São Paulo, fui aprender o que era ser mulher, eu acho. Porque meu pai, ele sempre falou assim...

— Numa roda me perguntaram o que era feminismo para mim, eu nunca nem tinha ouvido essa palavra, e aí perguntaram o que era ser mulher, e eu fiquei com aquilo na minha cabeça.

— Vou retratar, só um pouquinho, porque eu fui criada aqui na Amazônia, em Roraima, e meus pais tiveram vários processos de violência mesmo, então eu ouvia muito meu pai falar que a gente precisava ser também homem, né? E quando chego numa roda de feminismos e me perguntam o que era ser mulher, o que é o feminismo, então cria um ponto de interrogação muito grande. Meu pai sempre retratou que a mulher precisava ser que nem o homem, fazer as mesmas coisas que o homem faz. Mas eu me sinto muito mulher, feminina.

— Então eu vejo que ser mulher é ter ambas as visões, tanto o lado feminino quanto o masculino. E isso foi o que meus pais, meus avós, passaram muito também, que é ter resistência, tanto para o homem quanto para a mulher; acredito que estão me preparando para o mundo porque não seria fácil, que não seriam essas maravilhas que estão re-

tratadas nos livros ou nas pinturas. Então a partir do: o que é ser mulher? É essa lutadora, e não a mulher frágil, essa coitadinha como a mulher indígena é vista até mesmo nesses tempos atuais.

— Estamos aí nessa luta, nesse movimento. Em São Paulo tem vários movimentos de indígenas quando se unem, este ano não pôde ter devido a essa pandemia, em agosto e setembro, quando várias mulheres se reúnem, do Brasil e de várias partes do mundo, e em São Paulo tem muitos indígenas, é a quarta cidade com maior número de população indígena, e elas estão aí na luta, reivindicando seus direitos. E quando se unem, se unem para reforçar esses direitos que foram negados.

— Então eu colocaria essas mulheres que estão mais próximas. E nossa, tem várias mulheres, como a Nara Baré, que ocupa uma posição de liderança na coordenação da organização da Amazônia brasileira, na COIAB, e a Telma Taurepang, que está aqui no Núcleo de Mulheres Indígenas, também na organização das mulheres indígenas de Roraima, OMIRR, são várias mulheres que nos inspiram e permeiam nesse mundo lutando por esses espaços. E mesmo pelos poderes legislativo, executivo, e nas academias, nos espaços que existem na sociedade. Então ser mulher indígena é ser uma guerreira mesmo,

que sai todos os dias para lutar por seus direitos, para ter esses espaços reconhecidos e ter empoderamento nesses espaços também. Desconstruir essa mulher indígena, que foi criada, é através desse diálogo que nós estamos tendo aqui.

— Esses artistas, que deixaram essas obras quase impecáveis, mas ao olhar dos indígenas elas retratam muita dor. Então ser mulher indígena é resguardar, lutar pelos seus direitos, estando dentro ou fora da aldeia. Porque a cidade se torna um canal de direito para esses povos. É ser uma mulher muito forte, minha mãe é uma delas, minhas avós, que estão até hoje nessa luta, nessa caminhada.

— Então quem eu colocaria no lugar são essas mulheres, que vieram antes da gente, que estão aí nesses lugares, que são de nosso direito. [Ricarda]

E em seguida Márcia:

— Eu fiquei olhando para esse quadro sem a Moema. Primeiramente se remetendo a toda a leitura que nós fizemos sobre ele, o quadro sem a Moema é a concretização da ideia do corpo dela representado nesse quadro, ou seja, a invisibilidade da mulher indígena.

— Aí no lugar de ausência da Moema, a gente que viu o quadro e sabe que aí tem uma mulher mor-

ta, indígena, que representa essa morte e a invisibilidade. Ela continua aí presente, mesmo sendo retirada, é uma ausência-presença. A gente sabe que ela está aí, mas nós sabemos porque vimos o quadro anterior. Também sabemos porque somos indígenas e sabemos da existência das nossas ancestrais.

— Sem a Moema, o quadro representa a intenção de invisibilidade da mulher indígena e um território vazio para ser ocupado pelo colonizador. E essa invisibilidade concretizada é um projeto de Estado e político, que foi pensado, planejado, e que se colocou em efetivação. Que era tornar esse espaço livre para ser ocupado, a partir da morte e da invisibilização desses povos indígenas, trazendo como refletividade a morte da mulher, invisibilidade dessa mulher indígena.

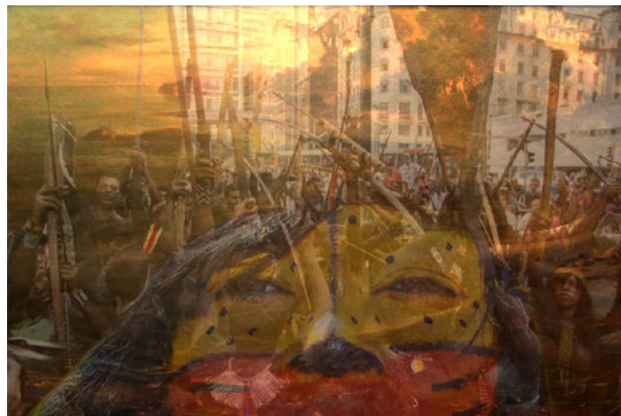
E se fosse para colocar outra imagem no lugar, ainda dentro do período histórico, do contexto histórico do quadro, saindo dessa perspectiva do indianismo e colocando uma perspectiva indígena dentro daquela época: eu sei que nessa região aí tem os Tupinambás e os chamados de Tupiniquins, que é muito mal utilizado hoje, sempre quando se quer ligar a algo que é falso, forjado, eles associam à ideia de Tupiniquim. Ou seja, a visão colonizadora se re-

fere aos Tupiniquins como algo falso, mas dentro da própria historiografia é possível perceber algumas passagens sobre esse povo numa relação de alteridade: os Tupinambás se distinguem colocando o Tupiniquim como aquele que não é Tupinambá.

— Aí grande parte da intelectualidade não indígena, que se coloca como crítica, vai trazer a ideia do Tupiniquim como negativo, mas sabemos que viviam ali os Tupiniquins, os Tupinambás e os Pataxós. Provavelmente tinham outros povos que eu não saiba, mas eu tenho contato direto é com Tupinambá e Pataxó.

— Então eu colocaria aí no lugar dessa imagem uma ancestral da parenta Yakuy, que é uma guerreira Tupinambá, e eu tenho uma referência muito grande de uma mulher sábia, que tem muita força ancestral e que, inclusive, está na retomada em Olivença com um projeto de decolonização, que é esse termo acadêmico, mas é um projeto de trazer para o presente os referenciais ancestrais. E procurar se livrar de todas essas influências negativas da colonização. E é um projeto que ela está puxando aí, chamando outras pessoas para construir essa comunidade a partir da ideia dela de fazer a retomada dos saberes e conhecimentos ancestrais, tradicionais, e construir sua própria sustentabilidade, fazer suas próprias plantações.

— Então colocaria aí uma ancestral dela com os adereços da cultura Tupinambá junto com seu clã, com seus filhos e seu povo, com suas caracterizações e com toda a presença de guerreiros e guerreiras dos Tupinambá nesse quadro. Considerando o período do século XIX que estavam aí já atacados e assassinados, sendo colocados como povos em processo de extinção. Então colocaria aí essa ancestral da Yakuy Tupinambá, junto com seu povo, com seus adereços, com sua cultura e com sua força, lutando e enfrentando os colonizadores. Colocaria aí



uma batalha entre os invasores e os Tupinambás, uma cena de batalha.

— E se fosse em outro momento da colonização, um outro quadro, eu colocaria aí uma guerreira, que é uma jovem, que ela me considera como mãe de coração, porque já não tem mais mãe e não tem pai, que é a Tamikuã Txihi. Ela é Pataxó por parte de mãe e Guarani por parte de pai, mas ela traz bem forte a ascendência ancestral Pataxó. E eu colocaria ela aí nesse mesmo contexto, com seus adereços, com seu povo, fazendo a resistência aos colonizadores. Colocaria essas representações nesse quadro. Porque é um território que é deles, onde eles estão ainda resistindo. Esses tempos agora teve uma portaria de desapropriação de uma aldeia Pataxó e aí foi suspensa, provisoriamente, e vão ter que manter a resistência lutando para garantir ficar num território que é deles. Então recolocaria aí esses parentes, os Pataxós e os Tupinambás. Os Tupiniquins, eu não sei a história deles, não tem registro na historiografia, então eles acabaram ficando invisibilizados, eles se manteriam aí nessa invisibilidade da Moema.

— Num olhar contemporâneo, colocaria aí a Yakuy, fazendo essa retomada que ela está fazendo, e co-

locaria os parentes que conseguiram se manter provisoriamente na sua aldeia. Eles resistindo aí.⁵⁵

— E se eu fosse fazer uma referência a minha etnia, as mulheres Mura, eu colocaria todas, nenhuma delas ocupa um papel de representação nacional, como a Sônia Guajajara e a Joênia Wapichana, e eu me sinto representada por elas. Nenhuma das mulheres Mura ocupa um lugar assim, mas elas ocupam lugar de resistência nos seus locais. Agora no período da pandemia elas estão lá na resistência, cuidando das pessoas doentes, dos filhos e também cuidando das barreiras para evitar a entrada de invasores, de não indígenas no território indígena. Então elas ocupam esse lugar de resistência em defesa dos seus territórios, na base.

— Eu colocaria aí minha avó, minha mãe, minhas tias, minhas primas. Minha avó já é falecida, minha mãe está com covid e está lá se mantendo firme, e todas as mulheres Mura que estão nos seus territórios, estão nas cidades, sendo invisibilizadas como a Moema, na resistência. Lutando para continuar existindo. A representação da resistência de todas

55 Na página anterior, duas montagens visuais feitas pela pesquisadora a partir de instruções de Márcia Mura. Imagem 1: rosto de Yakuy Tupinambá, à esquerda, e algumas pessoas do povo Tupinambá fazendo o Toré aos pés da Serra do Padeiro. Imagem 2: Tamikuã Txihi aparece em destaque no lado direito da recriação, numa manifestação em São Paulo (figuras 88, 89, 92 e 93).

as mulheres indígenas, tanto no passado como no presente. Kwekatu reté, muito obrigada. [Márcia]

— Foi muito enriquecedora a conversa. Kaimen manawyn, que é muito obrigada. [Ricarda]

— E na língua Guajajara obrigada é katu ahy. [Silmara]

— Em nheemgatu é kwekatu reté, mas aí tem os Muras, que eu estou fazendo parte do processo de retomada no Itaparanã, eles estão recebendo espiritualmente a língua. E aí obrigada é nemequere. [Márcia]

Quando terminamos a conversa, aprendi que o não lugar tinha se transformado em presenças. E que o tempo estava aberto, elas tinham aberto o tempo: estávamos naquele instante e nos instantes do passado, da outra História que esquecemos, que desaprendemos a escutar. Estávamos naquele instante e nos instantes do futuro, imaginado.

E num exercício de imaginar com elas o futuro, num presente de aniquilamento dos corpos indígenas e outros vulneráveis à pandemia, avistei o trabalho *Dançando com Kubenrankein* (2020), da Moara Tupinambá, releitura da foto de José Medeiros, de 1957⁵⁶.

56 Imagem na próxima página (figura 104)



II. C A M I N H O S

1. I M A G I N A Ç Õ E S

desvios

Não sei se você está começando a ler estes CAMINHOS antes ou depois das MONTAGENS.

Como escrevi antes, imagino que este texto pode ser percorrido a qualquer momento. Para cá, trouxe a memória dos processos de criação da pesquisa e as reflexões e referências a partir das quais trabalhei para compor as montagens.

Na pinacoteca dos cavaletes de vidro do MASP, o lugar da pesquisa, percebi diversos pontos de partida e modos de começar a percorrer a exposição: andando até o fundo, lendo as imagens, parando logo nas primeiras pinturas ou esculturas, olhando os textos, percebendo mais as molduras, procurando algo lá no meio da exposição, enquadrando os cavaletes, entrando pelos cantos, avistando a cidade...

Percebi também que com frequência esses modos se combinavam, criando desvios.

Por isso, é desviando que reescrevo os caminhos de pesquisa pela quarta vez. E, ao reescrever, percebo o quanto essas veias também se modificaram com os tempos: de desdobrar o projeto; de conviver com as imagens estudadas e as outras imagens que derivaram delas; de atuar como arte/educadora e de pesquisar dentro dessas temporalidades. São desvios que atravessam qualquer memória que pudesse ter do que seria um caminho único, com começo, meio e fim.

E são processos imbricados com os próprios caminhos das imagens de pesquisa, que mudam a cada relato aberto com participantes do projeto e, en-

quanto potência, seguem mudando onde elas são vistas e expostas.

A mutabilidade das imagens quando lidas é algo que sabemos por meio de nossas vivências culturais e educacionais, não é uma particularidade desta pesquisa⁵⁷. No entanto, supor o movimento é bem diferente de se expor às criações que decorrem dele. E esta pesquisa é, entre outras coisas, uma investigação sobre o modo como as imagens participam e se modificam quando nos encontramos com elas em espaços e tempos específicos.

Entretanto, esses encontros e investigações vêm de antes da pesquisa:

Um dos momentos que ampliaram minha percepção para essas leituras estéticas, construtoras de novos sentidos para o objeto, ocorreu em 2010, quando atuava na área de Arte e Educação, no Instituto Inhotim (Brumadinho-MG). Em uma visita com um grupo de estudantes que tinham entre sete e oito anos, entrei na instalação By Means of a Sudden Intuitive Reali-



57 Algumas referências sobre esses movimentos me acompanharam na pesquisa desde o começo, dentre elas estão: BARBOSA, 2014b; MACHADO, 2010; DIDI-HUBERMAN, 2015 e ECO, 1986. Essas referências serão abordadas nos capítulos desta parte da tese.

zation (1996)⁵⁸, do artista Olafur Eliasson, e, ao sair do trabalho com o grupo, iniciei a conversa perguntando “o que é isso?”, fazendo referência ao trabalho. Eu já tinha entrado tantas vezes ali, na maior parte das vezes a pedido das crianças e contrariando meu próprio interesse, nem pensei muito na pergunta que estava fazendo...

Mas de imediato e com muita certeza na sua fala, um menino que integrava o grupo respondeu “é uma máquina de teletransporte”. A resposta me surpreendeu. O grupo achou graça do que ele falou, e eu disse algo como: “que interessante!”, continuando a conversa com todos, mas sem conseguir estabelecer um diálogo com aquela fala.

De certo modo, a definição do menino para o trabalho dialogava com os deslocamentos perceptivos que o artista propõe nessa e em outras instalações, mas a definição continha também algo que fazia com que o trabalho fosse além da provocação do artista. Ele atribuía ao objeto uma nova função imaginativa e oferecia outro caminho para quem estava ali presente no momento.

A experiência de ser mediada, deslocada pela síntese criadora da máquina de teletransporte que o meni-

58 O trabalho *By means of a sudden intuitive realization* (1996) havia sido instalado na área externa do Instituto Inhotim, em Brumadinho-MG. Uma imagem da instalação (figura 105) pode ser vista na página 227.

no propôs para o trabalho, me expôs à materialidade desses processos de criação e às dinâmicas abertas dos trabalhos de arte.

A segunda vez que usei a máquina de teletransporte para acessar aquele antes, o tempo estava alterado:

Ao falar sobre uma experiência com *Mediação Cultural em Inhotim*, se tornou incontornável não sobrepor a memória de trabalho, como educadora em Brumadinho anos atrás, às imagens do rompimento da Mina do Córrego do Feijão, ocorrido na cidade, com mortos ainda desaparecidos. As relações entre o museu, a cidade e a atividade de mineração também são indissociáveis — o museu é cercado de minas, e seu fundador é empresário da mineração.

É também mais um indício, terrível, do modo como as imagens e, no contexto da pesquisa, especificamente os trabalhos de arte, são redesenhados no tempo por olhos, corpos e territórios, lidos junto com as imagens.

Sem colocar os pés de novo no museu, não é difícil saber como essas projeções serão sobrepostas aos trabalhos de arte localizados em uma cidade que sofre um trauma incomparável, mas mesmo para quem só viu os registros da imprensa, as imagens mentais

dos trabalhos de arte expostos lá já começam a se formar.

Dessa vez, também me lembrei do encontro e da convivência com outras imagens:

Entre 2016 e 2017, cursei como aluna especial as disciplinas da pós-graduação em Artes da Unesp, um movimento para pesquisar o tempo e a experiência com arte. O movimento foi l e n t a m e n t e e se transformando num corpo enquanto fazia estes cursos – Imagens: história, memória e teoria, com a Prof^a Dr^a. Rita Luciana Berti Bredariolli, e História do ensino de arte no Brasil: do modernismo à contemporaneidade, com a Prof^a Dr^a. Rejane Galvão Coutinho.

Porém, nesse início, tempo e experiência eram duas palavras tão largas que pareciam invisíveis; eram mais uma tentativa de nomear alguns pensamentos e memórias soltas que eu tinha como mediadora e participante da arte.

Ao mesmo tempo, estava trabalhando em novas versões das pranchas de imagens que compunham um material educativo da Pinacoteca do Estado de São Paulo sobre o pintor José Ferraz de Almeida Junior⁵⁹. Eram dois trabalhos bastante conhecidos do pintor: Saudade (1899) e Caipira Picando Fumo – estudo (1893). Na conversa com Denyse Emerich, que coordenava a edição dos materiais, ela comentou que Sau-

59 Produzidos e publicados pelo Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

dade era o trabalho preferido dos públicos do museu, e eu me lembrei da minha própria experiência com essa pintura.

Antes de trabalhar com Arte/Educação⁶⁰, atuei como pesquisadora no SEADE, que ficava bem próximo à Pinacoteca, e costumava ir ao museu no meu horário de almoço. A pintura de Almeida Junior também era um dos meus trabalhos preferidos, e fiquei muitas vezes parada diante da imagem, criando histórias para ela e entretecendo histórias minhas.

Foram essas memórias, a envolvendo Saudade e a outra, da máquina de teletransporte, que narrei à Prof^a Dra. Rejane Galvão Coutinho quando me reuni com ela pela primeira vez para falar sobre as ideias que eu tinha para a pesquisa. Naquele momento, meu desejo era investigar o tempo (memória, cronologia e historicidade) da experiência com arte, a partir de alguns trabalhos de arte e da relação das pessoas com eles.

60 Na pesquisa, uso o termo Arte/Educação a partir da proposta atual de se repensar as relações entre arte e educação: o hífen entre os substantivos Arte e Educação foi trocado pela barra oblíqua. Troca justificada pela conotação de “imbricamento” e “contiguidade”, pela expressão de um “terceiro espaço”, tal como definido por Hommi Bhaba (FRANGE apud BARBOSA, 2002, p. 45). “A barra oblíqua, no entanto, guarda o duplo sentido de inclusão e exclusão, tornando o lugar de sua atuação, no caso o lugar denominado arte educação, um espaço tensionado, algo profícuo a mudanças, arranjos e rearranjos de pensamentos e práticas, necessários ao conhecimento” (BREDARIOLLI, 2014, p. 10). Entretanto, na parte Montagens, mantive o uso do hífen em alguns momentos, considerando a opção das participantes da pesquisa.



61

lugar

Esses três caminhos, reencontrados no momento em que começava a imaginar o projeto, falam também de experiências de tempo: a *Saudade*⁶¹ daquilo que não podemos mais viver; uma máquina de teletransporte para deslocamentos do presente para um passado, ou para um futuro; e do tempo cindido pelo rompimento da Mina do Córrego do Feijão (uma experiência que, acredito, só pode ser nomeada por quem a vivencia). Com elas, a pesquisa já estava carregada de tempos, mas ainda não tinha um lugar para acontecer, nem as suas próprias imagens.

Em busca de um lugar para o projeto, depois de narrar essas memórias/imagens para Rejane, citei alguns museus, entre eles o Museu de Arte de São Paulo. E contei sobre o medo que eu tinha de me perder numa pesquisa que estivesse vinculada ao MASP, pensando nos trabalhos e pesquisas a partir de Lina Bo Bardi, com as quais tinha me envolvido antes. Ainda assim, ela me instigou a me encontrar com esse medo e o encontro foi outro começo da pesquisa.

61 Acima, nesta página, dois recortes da pintura de Almeida Junior (figura 106).

Defini a exposição *Acervo em Transformação*⁶² do MASP como lugar para pesquisar, pensando também na coexistência do museu com os contextos culturais de São Paulo desde 1947, com uma pinacoteca que é entendida como um dos locais de referência para a fruição de trabalhos de arte na cidade e no país.

Além disso, como parte considerável de sua coleção esteve em exposição desde o final dos anos 1940 e princípio dos anos 1950 e outros trabalhos foram adicionados à coleção e à exposição recentemente, o museu pareceu um campo fértil para criação de relatos sobre os trabalhos de arte com participantes da pesquisa.

Outro aspecto que moveu a escolha foi a convergência de algumas questões que têm circulado, nos últimos anos, nos campos da Mediação Cultural e da Arte/Educação, e da perspectiva humanista da arquitetura de Lina Bo Bardi e sua proposta museográfica para o MASP, do final dos anos 1960:

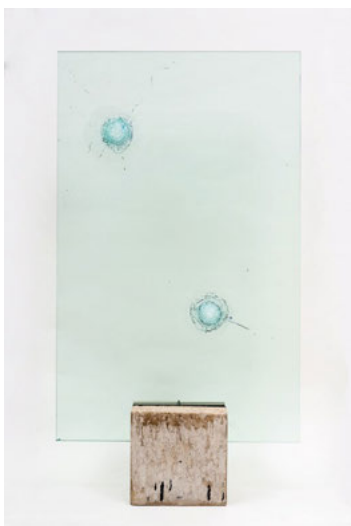
62 Segundo a definição proposta pela curadoria do MASP na página do museu: "*Acervo em transformação é uma exposição semipermanente da coleção, pois continuará aberta a frequentes mudanças, ajustes e modificações, já planejadas para o início de 2016. Assim, a exposição evita a ossificação e a sedimentação típicas de mostras de coleções permanentes em museus*". Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao>. Acesso em: jun. 2018.

[“Museu” como] centro de expansão da arte, ponto de reunião de atividades estéticas, escola democrática apta a conservar no homem a necessidade estética sistematicamente sufocada e definitivamente suprimida na vida adulta, pelo que chamamos “cultura”. O Museu é uma necessidade vital num país: do Museu-Escola partirá a atenção às coisas, o respeito por tudo aquilo que representa o homem, a sua escola, o seu verdadeiro humano, para além da metafísica indiferente. (BO BARDI apud PEDROSA; OLIVEIRA, 2015, p. 86)⁶³

Uma convergência que, no presente, ao mesmo tempo constitui divergências de narrativas, concepções educacionais e hierarquias institucionais, entre outras questões.

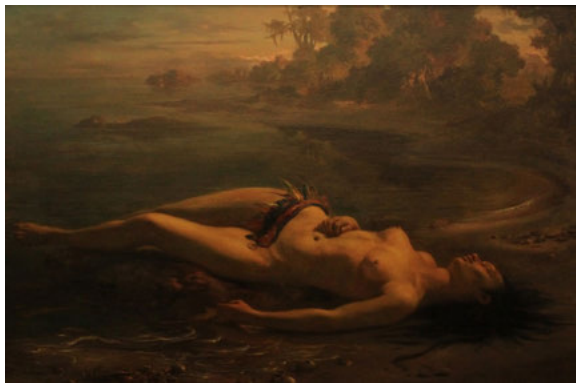
63 Esse trecho se refere ao projeto do MAM-BA, mas essas ideias também permearam a proposta do segundo MASP, inaugurado em 1968.

O interesse em investigar como as ideias da arquiteta, traduzidas numa expografia projetada por ela no MASP, poderiam também intervir nos processos de mediação levou à escolha da primeira imagem da pesquisa: *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015), de Marcelo Cidade (figura 9). O trabalho usa uma réplica de um cavalete de vidro, igual aos propostos por Bo Bardi para a pinacoteca do museu e retomados pela instituição em 2015. Naquele momento, a escolha estava num lugar de metalinguagem, e imaginei que essa obra poderia abrir reflexões sobre o próprio museu nos relatos.



A segunda imagem escolhida estava vinculada ao meu interesse em investigar um dos trabalhos “preferidos” de frequentadores do museu. Essa escolha foi feita pensando tanto em *Saudade* como em *By means of a sudden intuitive realization* e nas preferências que não coincidem com o gosto da crítica de arte ou de educadoras/es. No MASP, eu imaginava que uma das preferidas seria *Rosa e Azul – As Meninas Cahen d’Anvers* (1881), de Pierre-Auguste Renoir (figura 32), o que pude confirmar em conversa com Lucas Oliveira, que na época atuava na equipe de Mediação e Programas Públicos.

A terceira imagem escolhida para a pesquisa foi *Moema* (1866), de Victor Meirelles (figura 78). Uma escolha que aconteceu enquanto eu caminhava pela exposição e foi movida pelas questões que o encontro com ela me trouxe: a lembrança de ter estudado a imagem na escola, associada à literatura indianista; o incômodo causado pelos estereótipos de mulher e indígena que a imagem expõe; o tamanho da pintura e o espaço que ela ocupava na exposição, uma imagem criada por um brasileiro, mas colocada perto de mais pinturas de artistas europeus do que de nacionais. De alguns ângulos, a *Moema* aparecia entre pinturas que expunham mulheres brancas europeias, algumas nuas, outras vestidas.



Quando comecei o trabalho de campo, uma quarta imagem entrou na pesquisa: *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?*, Guerrilla Girls, 2017 (figura 68). É um trabalho de arte que poderia ter entrado na pesquisa desde o começo, mas quando fiz a escolha das imagens, o cartaz ainda não fazia parte da exposição do acervo. Mesmo assim, a imagem foi entrando aos poucos, infiltrando-se nos relatos dos públicos, em diálogo com as pinturas de Renoir e de Meirelles, ou porque estava ao lado do trabalho de Cidade.

Como foi feito com as outras imagens, coproduzi relatos sobre o cartaz com públicos/visitantes e depois em entrevistas com mediadoras/es e orientadoras/es sobre esse trabalho. No entanto, os relatos

feitos a partir dele disparavam mais diálogos com outros trabalhos do que recriações simbólicas. Por isso, ela entrou nas montagens e no memorial da pesquisa como uma imagem de diálogo ou intervenção, que às vezes assume o lugar de uma referência/citação.

não lugares

No início de 2020, parecia que a pesquisa seguiria os percursos criados até aquele momento, mas começou a pandemia de covid-19 e era como se meus pés não pudessem mais tocar o chão. Agora reescrevo pela quarta vez esses caminhos, e a sensação ainda me habita. Só voltei à exposição uma vez desde então, depois de quase dois anos sem pisar no museu.

A maior parte dos relatos coproduzidos⁶⁴ com visitantes e quatro entrevistas com ex-funcionários aconteceram nas terças-feiras, quando a entrada do museu é gratuita e a circulação de pessoas é intensa. Já as entrevistas⁶⁵ com funcionários das

64 Coprodução aqui se refere à ação de criar dados de pesquisa a partir da colaboração entre os participantes e a pesquisadora. É uma interdependência do par pesquisadora-participante nesses processos, que gera dados que não estão no campo da suposta “neutralidade” científica nem consideram participantes como “objetos” da investigação em curso (PAS-SOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 12-13).

65 A organização das entrevistas com ex-funcionários seguiu a disponibilidade e/ou preferência de cada participante. As entrevistas com Lucas Oliveira (16 fev. 2018), Guilherme Teixeira (20 jan. 2019) e Adriana Puzilli (20 e 27 fev. 2019) aconteceram, respectivamente, no Pavilhão da Bienal, no Sesc Pinheiros e no ateliê da educadora, todas contaram com o uso de reproduções fotográficas. A entrevista com uma ex-funcionária do Edu-

equipes de Mediação e Programas Públicos e com as/os orientadores de público, evitamos que fossem feitas nas terças-feiras, justamente porque são dias de trabalho intenso para muitas equipes, mas a intensidade desses dias também foi lembrada nas entrevistas.

Pensando em 2019, rememorando o barulho, o calor dos corpos, a proximidade com as pessoas e os desvios que precisávamos fazer para ver imagens, que eram vistas por muitas pessoas ao mesmo tempo naqueles dias, tive a sensação de que esse momento de campo havia acontecido muitos e muitos anos atrás. Por isso os pés flutuavam na angústia: como trabalhar com dados coproduzidos há anos num museu antes aberto, que agora estava fechado? Como me reaproximar desses registros que parecem pertencer a outra vida?

Demorou um tempo até que encontrasse outros percursos para me relacionar com esses relatos. Foi um período para entender como a pesquisa poderia andar dentro da pesquisa, nesse novo contexto.

cativo (que preferiu não se identificar) ocorreu de forma *on-line* em 28 fev. 2019, porque ela não residia mais em São Paulo. As entrevistas com Anny Christina Lima (19 fev. 2019), Miriam Lustosa (12 fev. 2019), Patrícia Basile (12 fev. 2019) e Fernando Burjato (07 mai. 2019) aconteceram às terças-feiras no MASP, por orientação do departamento de Recursos Humanos da instituição.

Antes de me deparar com essas distâncias, entre 2018 e 2019, trabalhei com a pesquisa no museu, registrando 55 relatos de 53 pessoas/visitantes sobre as quatro imagens escolhidas; todos os relatos foram criados na exposição de longa duração (Acervo em Transformação). Num segundo momento, entre o final de 2018 e o primeiro semestre de 2019, entrevistei vinte funcionários e ex-funcionários do MASP envolvidos em ações vinculadas aos públicos e à visita na instituição⁶⁶.

Em 2020, o caminho que percorri para me reconectar com esses relatos e entrevistas foi um retorno à transcrição dos registros em áudio, que trouxe para a escrita trechos que não imaginava usar e que tinham ficado de fora no primeiro tratamento dos dados, mas me expus novamente à minúcia das palavras que relataram os encontros de participantes da pesquisa com as imagens, no espaço/tempo do museu e comigo. Foi um primeiro deslocamento para colocar os pés em algum chão, encontrar de volta o lugar de investigação e criação. E foi daí que

66 Nas entrevistas, considerei tanto profissionais vinculados aos programas educativos e de mediação cultural quanto os chamados orientadores de público, que atuam com foco na conservação patrimonial e atendimentos aos públicos em geral. Os motivos dessa opção são explicitados na parte Relatos deste memorial.

começaram a renascer algumas histórias expostas nas montagens.

Junto com esse processo de reencontro, comecei o terceiro momento do trabalho de campo, propondo dois grupos focais remotos (*on-line*) com mulheres dos povos Guajajara, Mura, Tukano, Xavante, Xipaya e Wapichana⁶⁷ para conversar sobre a pintura *Moe-ma*. Dos encontros com esses grupos decorreu também uma entrevista remota com a cineasta Olinda Yawar, dos povos Tupinambá e Pataxó Hã-Hã-Hã. Essa proposta já era uma intenção de pesquisa desde 2019. A ideia inicial era realizar os grupos focais com mulheres indígenas, de diferentes povos, no próprio espaço do museu. Entretanto, considerando o contexto pandêmico, as conversas aconteceram remotamente em setembro e outubro de 2020.

As conversas com essas mulheres, algumas vivendo nas cidades, outras, em reservas indígenas, foi uma fenda urgente que recolocou a pesquisa no presente. Como sabemos, a resistência e a vulnerabilidade das nações indígenas aqui no país são

67 As participantes do primeiro grupo focal, realizado dia 19 set. 2020, eram Márcia Mura, Rica Wapichana e Silmara Guajajara; o segundo grupo se encontrou em 07 out. 2020 e contou com Emília Topi Tiro, Raquel Yarikazu Xipaya e Dayane Nunes. As apresentações e alguns aspectos dos percursos de vida dessas mulheres foram relatados por elas mesmas e fazem parte da montagem "Guerreiras". A entrevista individual com a Olinda Yawar foi realizada em 16 out. 2020.

extremas desde a invasão portuguesa e, no contexto da pandemia de covid-19, a situação dessas populações se agravou.

Diferentes estudos atestam [...] que povos indígenas são mais vulneráveis a epidemias em função de condições sociais, econômicas e de saúde piores do que as dos não indígenas, o que amplifica o potencial de disseminação de doenças. Condições particulares afetam essas populações, como a dificuldade de acesso aos serviços de saúde, seja pela distância geográfica, como pela indisponibilidade ou insuficiência de equipes de saúde.⁶⁸

O trecho acima ajuda a entender as diferenças de contextos e vulnerabilidades agudas que as populações indígenas enfrentam atualmente⁶⁹. É a partir desses contextos e dos dados levantados pelas organizações do movimento indígena e da sociedade civil que podemos definir a gestão do governo

68 Fonte: <https://covid19.socioambiental.org/>. O instituto está fazendo um levantamento complementar aos dados oficiais sobre o avanço da pandemia nessas populações, que estão comprometidos com subnotificações.

69 Até o dia 4 de março de 2022, segundo dados da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) e do Instituto Socioambiental (ISA) informados site citado anteriormente, os números confirmavam que 68.475 indígenas haviam sido contaminados, houve 1.288 mortes e 162 povos afetados. Segundo dados do IBGE, em 2010 as populações indígenas vivendo em reservas e áreas urbanas no Brasil somavam um total de 817.963 pessoas. Essa estimativa de uma década atrás é a mais atual e está desatualizada, mas nos dá uma referência do quão altos são os números e da discrepância que há em relação à situação dos brasileiros em geral.

Bolsonaro na pandemia como um genocídio contra povos indígenas em geral⁷⁰.

Na época em que organizei o primeiro grupo focal, a participante Márcia Mura e outras pessoas de sua comunidade estavam doentes ou se recuperando de covid-19. A entrevista com Olinda Yawar foi feita no dia do velório do cacique Gerson Pataxó, uma liderança importante para o território Caramuru-Paraguaçu. Essas foram as duas relações diretas com a pandemia que apareceram nas conversas, mas a situação também latejou de formas mais sutis nos diálogos.

Com as participantes dos grupos focais, o percurso de leitura e recriação da pintura de Meirelles se alterou radicalmente. As palavras dessas mulheres, além de partirem das visões históricas e tradições de seus povos, estão também relacionadas às suas práticas e experiências como educadoras, artistas e militantes, e elas criaram camadas densas e diversas na pintura, muitas das quais estão expostas na montagem Guerreiras.

Foram conversas que acenderam também a minha percepção para o modo como as imagens podem seguir mutáveis, mesmo que nossas carnes e os-

sos não estejam no museu. Começaram no não lugar dos encontros virtuais, mas foram revirando os caminhos de leitura da pintura, refazendo a sua História e colocaram os pés da pesquisa de volta no chão.

70 Dados e fatos que aprofundam essa questão podem ser encontrados na publicação Bolsonaro Genocida (BREDA, 2021).

aberturas

Pensando na presença das imagens digitais na nossa vida cotidiana, pode parecer estranho que eu tenha duvidado da possibilidade de seguir trabalhando com imagens por esses meios numa época que elas podem ser reproduzidas com tanta facilidade. Contudo, relacionar-se com uma imagem na sua materialidade de origem e com a reprodução digital são duas experiências muito diferentes, e foi por meio da experiência particular com os grupos focais, junto com a ampliação da convivência com outras imagens de arte nas redes sociais durante o período de isolamento social, que consegui dar sentido ao modo específico como os relatos sobre as imagens artísticas poderiam seguir abertos. O que percebi é que no ciberespaço há uma incorporalidade, uma não presença e um não lugar que precisam ser ativados para se tornarem encontro, para se tornarem corpo, mesmo que provisoriamente:

[...] lugar e tempo, para o dispositivo eletrônico, são incorporais. Eles só assumem corpo em determinada circunstância e retornam a sua neutralidade, a sua indiferença, a partir do momento em que a ocasião — um sinal ou um impulso — extingue. (CAUQUELIN, 2008, p. 160)⁷¹



71

71 Ao lado figura 2.

Como supostamente não faço parte de um grupo de risco, considerando vulnerabilidades de saúde, eu poderia ter me arriscado a rever as imagens escolhidas para a pesquisa, por exemplo, quando o museu foi reaberto, em outubro de 2020. Mas vou adiando esse reencontro por enquanto, com a intenção de experimentar um pouco mais a distância dos museus. É um modo também de pensar sobre como essas ausências e presenças das imagens materiais estão implicadas no projeto em diferentes situações.

A partir desta experiência de pesquisa, também percebi que, tanto no museu quanto nos encontros *on-line*, foi necessário trabalhar com ativações para que os relatos pudessem aparecer, uma percepção que foi desdobrada nas MONTAGENS e no capítulo Tempos.

Outra abertura aconteceu em 2018, com o trabalho *Tempo em suspenso de um estado provisório*, de Marcelo Cidade. Naquele momento, os relatos de participantes da pesquisa expuseram as suas fissuras com a imagem, num contexto em que os posicionamentos de políticos de extrema-direita estavam em todos os lugares da cidade, e as marcas sobre o cavalete blindado pareciam (e em alguns casos estavam) mais próximas de certos corpos,

como procurei expor na montagem **Fissuras**. Esses posicionamentos são agora políticas de Estado no país, por isso acredito que essa imagem continua aberta, mutável e urgente.

Além dos tempos urgentes que provocam essas aberturas, houve também relatos expostos a temporalidades estendidas que nos ensinam muito sobre as partilhas do sensível⁷² das imagens artísticas. Como os vínculos biográficos e de ausências de representatividade de corpos não europeus em *Rosa e Azul — As Meninas Cahen d'Anvers* ou os movimentos de avesso e anverso dos modos de olhar para o acervo exposto no MASP com *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?*. Esses processos de criação com as imagens foram expostos nas montagens **Olham-se, Contra-vênus** e aqui, na parte CAMINHOS.

Aliás, a experiência de ver ao vivo um trabalho de arte e o tipo de relato e criação que esse contato provoca estão presentes na relação de participantes com o trabalho de Renoir. A percepção da textura das roupas e das peles das meninas retratadas, o

⁷² "Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha" (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

encontro com os olhares, a identificação da idade da pintura pelos seus craquelados e até mesmo a percepção de que a menina de rosa está a ponto de chorar, são leituras da materialidade e da relação entre corpos (do objeto e de quem o olha), que dificilmente aparecem no contato com uma reprodução.

As formas de partilha e criação, com suas especificidades relacionadas ao contato físico ou virtual/digital, caminham com a proposta de que, ao ler uma imagem, podemos abrir relatos no tempo presente. E esta proposta é um cruzamento de ideias de algumas pensadoras e pensadores:

- as imagens da arte sobrevivem ao tempo e seguem se reconfigurando no presente, o que nos permite pensar a História da Arte de forma anacrônica (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16; p. 23)⁷³;
- que a leitura composta pela imaginação e a percepção é potencialmente produtora de conhecimento estético (MACHADO, 2010, p. 71) e instauradora de relações dialógicas de apropriação e crítica intertemporal das imagens (BARBOSA, 2014, p. 106);
- as imagens, quando apropriadas, provocam atos de criação, que extrapolam a propriedade dos

73 Na tese optei por usar o nome das áreas científicas com letras maiúsculas para colocar em tensão a produção de saberes desses campos com as práticas educativas.

artistas como criadores de contornos acabados (DUCHAMP, 1986, p. 74);

· e podem ser tomadas como relatos abertos à pesquisa e às diversas formas de recriação (AGIRRE, 2009, p. 168-169), a partir de seus contextos históricos e culturais, mas também desviadas por nossas próprias experiências de vida, coletivas e individuais, e pelos contextos históricos e culturais que as recebem.

Essas ideias voltarão e se desenrolarão aqui e nos próximos capítulos.

E, principalmente, toda busca da pesquisa é materializá-las nas MONTAGENS para fazer, enquanto educadora, uma pergunta:

Como os diversos tempos nos quais compartilhamos e convivemos com uma imagem da arte podem compor a sua História?

pisadas

Ao mesmo tempo que descrevo aqui os caminhos, é preciso dizer sobre o modo como preparei os pés para percorrer estes caminhos.

Logo no começo da pesquisa, encontrei, com ajuda da Prof^a Dr^a. Rejane Galvão Coutinho e das educadoras que cursaram comigo a disciplina Seminários de Pesquisa I, o livro *Pistas do Método da Cartografia* (2015), e esse foi o primeiro impulso para começar o trabalho de campo no MASP. Antes de ter autorização para conversar com os participantes/visitantes do museu, fui à exposição criar meus próprios relatos com as três imagens que ia pesquisar, e foi aí que comecei a experimentar a atenção de cartografa.

“Uma atenção ao mesmo tempo flutuante, concentrada e aberta, com voos e pousos que dão ritmo ao pensamento” (KASTRUP, 2015, p. 34)⁷⁴ e ao trabalho de campo.

Um movimento das primeiras ações cartográficas foi compor um diário para registrar tanto as visitas

⁷⁴ Recentemente, também tenho pensado o tempo da cartografia como uma espécie de encruzilhada, uma ideia que foi desdobrada no capítulo Tempo.

ao arquivo quanto à exposição. Depois, foi preciso separar esses registros: o caderno do arquivo foi cada vez mais se tornando um lugar para anotações mais diretas e informativas, e o caderno da exposição se tornou um diário de bordo, que foi uma das minhas matérias-primas para a composição das montagens e está mais associado *aos voos e pousos* do processo (KASTRUP, 2015, p. 34), ou seja, aos momentos de reflexão, de criação individual e de elaborações críticas.

A autorização para começar a pesquisa no museu foi autorizada rapidamente, e comecei então o trabalho com os participantes/públicos, que eram registradas em gravações de áudio. As estratégias para começar essas conversas foram diversas — elas estão expostas nas Montagens — mas sempre incluíam uma explicação sobre o que eu estava fazendo ali, a pesquisa e o uso anônimo das falas. Quem se interessava em participar também assinava um *termo de consentimento livre e esclarecido* simplificado após a entrevista, e essa assinatura era outro momento importante, porque assim po-

diam decidir se gostariam ou não de ser citadas após a conversa.

Apesar dos diálogos com participantes terem acontecido de modos diversos, as leituras de imagem partiam sempre de um mesmo procedimento, aplicado depois também nas entrevistas, que é a proposta de fluxo de consciência, utilizada pela pesquisadora Abigail Housen:

A técnica do fluxo da consciência não é, na realidade, uma entrevista, mas sim uma amostragem direta da resposta estética em curso. O <<entrevistador>> faz apenas uma pergunta <<o que vê aqui?>> e depois apaga-se gradualmente, à medida que a pessoa interrogada dá início ao fluxo da consciência. A única intervenção feita pelo <<entrevistador>> é a de fazer a pergunta <<há mais alguma coisa?>>. Consequentemente, o processo é verdadeiramente um monólogo, um processo de pensar em voz alta, à medida que o observador procura fazer sentido do objeto de arte. (HOUSEN, 2000, p. 151)

Esse procedimento foi adaptado para o contexto específico do projeto: como meu interesse estava em me aprofundar nos relatos sobre aquela imagem e nos modos como eles poderiam ser desdobrados para a História do trabalho de arte, fazia perguntas para que a pessoa pudesse mergulhar mais em seu próprio relato, mas sempre considerando o movimento que acontecia nesse fluxo.

Por exemplo, se a pessoa começava a trazer uma história biográfica, em vez de fazer perguntas para reaproximar o diálogo àquela imagem, o que poderia ser um impulso da minha prática como educadora/mediadora, experimentei perguntar mais sobre aquela história que era narrada, ou seja, deixar que a máquina de teletransporte traçasse um caminho próprio entre os tempos e escutar aquilo que ela encontrava, criava, relatava. Ainda assim, houve momentos em que minha presença como educadora desviou o fluxo⁷⁵.

Como disse antes, foram 55 registros de relatos feitos com 53 pessoas/visitantes (houve dois casos em que as pessoas desejaram falar sobre duas imagens). Quando comecei a coprodução desses rela-

⁷⁵ As pesquisas sobre estágios/níveis de desenvolvimento estético de Maria Helena Wagner Rossi e da própria Abigail Housen foram importantes para formular essas perguntas, ainda que meu projeto não estivesse nesse campo de investigação. Na pesquisa, considero os estágios de desenvolvimento estético não como uma relação hierárquica dos conhecimentos das pessoas sobre arte, mas como lugares de onde parte o processo de criação de cada participante: se é de um lugar mais autobiográfico, ou de reflexão sobre o sistema da arte, ou da história da arte, ou de observação da feitura de uma pintura etc., compreendendo que todos esses lugares guardam potências criativas e que a leitura da arte não é um privilégio de especialistas ou "iniciados". No processo, observei também que esses pontos de partida podem fluir para outros lugares (estágios/níveis) numa mesma fala. São móveis, como nossa percepção, e potencialmente poderiam ser ampliados por meio de processos educativos/formativos e de mediação cultural.

tos, ainda não tinha obtido a autorização do comitê de ética (Plataforma Brasil) para a pesquisa, portanto as conversas estiveram concentradas apenas nas impressões das pessoas sobre os trabalhos, sem perguntas que investigassem questões pessoais e com a preocupação de que, quando citadas, não houvesse possibilidade de reconhecimento ou identificação de participantes, para que fossem caracterizadas como pesquisas de opinião⁷⁶. Em alguns casos, foram relatados dados sobre as experiências de vida das pessoas, e estes foram incluídos no texto da pesquisa apenas quando estavam imbricados nos próprios relatos e não expunham suas identidades.

Essa opção também foi feita porque o número de participantes previsto era — e foi — amplo, o que dificultava o contato com essas pessoas após um breve encontro no museu. O retorno desses contatos pelos participantes foi difícil desde o início, as comunicações por e-mail pouquíssimas vezes foram retornadas, o que me impedia também de recolher as assinaturas desses participantes posteriormen-

⁷⁶ No momento em que iniciei a pesquisa, o Instituto de Artes da Unesp não tinha um comitê de ética próprio, por isso utilizei como referência as orientações da Faculdade de Educação da Unicamp, que prevê o trabalho com “pesquisa de opinião com participantes não identificados” sem necessidade de análise pelos comitês: <https://www.fe.unicamp.br/pesquisa/apoio-ao-pesquisador/etica-na-pesquisa>. Acesso em: mar. 2021.

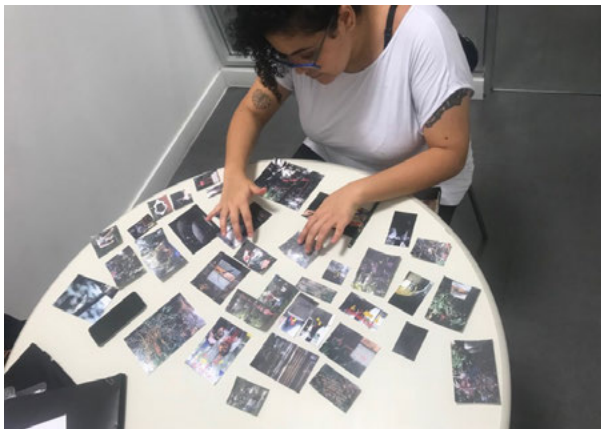
te, usando a versão do documento aprovada pelo comitê.

Trabalhei com o procedimento de fluxo de consciência também nas entrevistas com os profissionais que atuam ou atuaram no museu e nos grupos focais e entrevista com as mulheres indígenas. No entanto, nesses casos, depois de abrir o fluxo com a imagem, fiz perguntas mais relacionadas a percepções e memórias pessoais, profissionais ou ancestrais. Nesse diálogo, de certo modo, a primeira pergunta era olhar uma imagem (no museu ou *on-line*) ou um conjunto de imagens juntas (fora do museu, mas presencialmente).

Entretanto, a proposição da mesa de imagem/montagem também não foi invenção minha, partiu da referência das mesas de montagem do historiador da arte Aby Warburg⁷⁷ (e do contato com registros dos painéis das Exposições Didáticas, instalados no primeiro edifício do MASP, localizado na Rua Sete de Abril, em São Paulo).

Essas duas referências, que circundavam a pesquisa, só entraram mesmo quando fui entrevistar a educadora Caroline Ramos, sobre um trabalho que tínhamos desenvolvido na Casa de Vidro a partir dos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi, e ela organizou as imagens que eu tinha levado da seguinte maneira (figura 107):

⁷⁷ Intermediadas pelas leituras críticas de Didi-Huberman no livro *Diante do Tempo*.



Ela manuseou as imagens por um bom tempo, demorou até parar o movimento de composição, foi saboreando o encontro com as fotografias... E, durante a entrevista, escolhia algumas delas para relatar, e às vezes mudava a fotografia de lugar enquanto falava. Isso aconteceu em 2018, mas, rememorando agora o processo de criação da pesquisa, percebo que esse movimento dela esteve presente em vários momentos e me ajudou a encontrar a ideia das montagens.

Outra pisada importante para a pesquisa foi o acompanhamento dos encontros *Diálogos no Acervo*, uma ação semanal da equipe de Mediação e Programas Públicos do MASP, na qual mediadoras/es propõem curadorias educativas da exposição Acervo em Transformação, abrindo espaço para conversas com os participantes a partir de alguns dos trabalhos de arte expostos. A ação seguia uma estrutura de visita mediada, embora a descrição da ação se contrapusesse ao termo, e estava pautada em recortes que a equipe propunha, com frequência associados aos ciclos temáticos, chamados de Histórias⁷⁸, que pautam as exposições do MASP desde o início da gestão de Adriano Pedrosa e as novas aquisições ou comodatos do museu. O acom-

⁷⁸ Sobre os ciclos, ver *Entre o visível e o não dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria* com Lília Moritz Schwarcz, CARNEIRO; MESQUISTA, 2019.

panhamento desses encontros entre 2018 e 2019 foi importante para vivenciar como público alguns dos recortes propostos pela equipe nessa ação específica⁷⁹ e para compreender um pouco sobre o modo como as práticas de leitura de imagem mediadas acontecem ali.

Houve também um momento em que os *Diálogos* e a pesquisa se entreteceram, num encontro mediado por Sophia Gutierrez que aparece na montagem **Contra-vênus**.

79 Essa é uma ação específica dentre outras com as quais a equipe trabalhava na época, como oficinas, palestras, seminários, encontros para professores e cursos de arte.

traçados

Desde o início do trabalho de campo, também fiz visitas à biblioteca/arquivo do MASP para analisar documentos sobre os três trabalhos e seus autores (Cidade, Meirelles e Renoir)⁸⁰ e exposições ocorridas no museu que incluíam esses trabalhos. Nessas visitas, tive ainda contato com os arquivos referentes às ações educativas do museu. Num primeiro momento, concentrei-me nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Depois de alguns meses, recebi uma autorização da biblioteca do museu para analisar os documentos, ainda em tratamento, do Educativo do museu, dos anos de 1997 a 2015, quando estive sob coordenação de Paulo Portella⁸¹.

O contato com esses documentos de arquivo me ajudou a traçar caminhos de continuidade e descontinuidade entre o que acontecia na produção dos relatos e os rastros de acontecimentos anteriores com as imagens. Pensando a prática cartográfica como uma pesquisa-intervenção, que acontece no agora,

80 No período que fiz a pesquisa de arquivo não havia documentos sobre o trabalho das Guerrilla Girls.

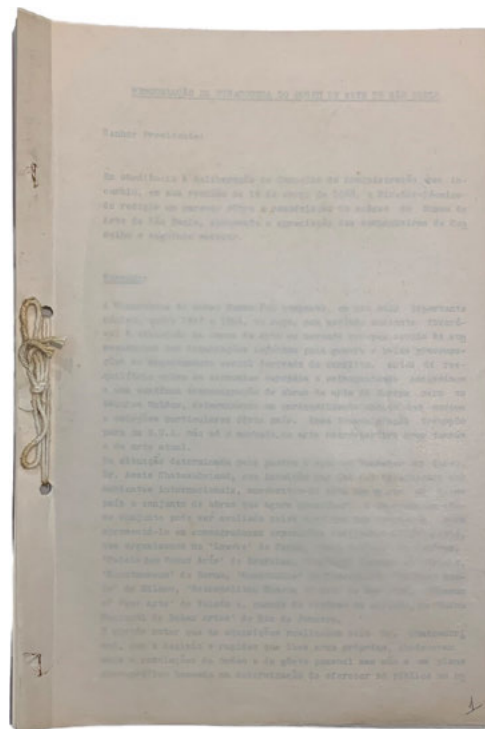
81 Essa equipe e sua coordenação foram substituídas em 2015 pela equipe de Mediação e Programas Públicos.

os documentos entraram no processo quando possibilitavam relações com os relatos.

Um dos movimentos dessa relação aconteceu no encontro com um documento redigido em 1968 por Pietro Maria Bardi, no qual ele propunha ao conselho do museu fazer uma permuta entre alguns trabalhos de artistas franceses do século XIX (Édouard Manet, Henri de Toulouse-Lautrec e Pierre-Auguste Renoir), do italiano Amedeo Clemente Modigliani, entre outras obras, para equilibrar a coleção museológica e torná-la mais significativa nos termos da História da Arte, segundo a concepção do diretor.

Rosa e Azul, de Renoir, era um dos trabalhos listados para venda por ser, nas palavras de Bardi, “obra mais de efeito sentimental que de qualidades artísticas”. O documento informa que a pintura poderia ser objeto de permuta, pois seria similar a *Retrato de Marthe Bérard*, que poderia ser mantida por ser “considerada uma obra básica” de Renoir⁸².

Essa permuta não chegou a ocorrer e as pinturas foram mantidas na coleção. No entanto, esse “efeito



82 Documento de maio de 1968, assinado por P. M. Bardi, intitulado “A Remodelação da Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo” (17 páginas). Referência: 1968 - relatório para transparência e plano de atividades (caixa 2; pasta 6). Na próxima página, há uma fotografia da capa do documento (figura 108).

to sentimental”⁸³ e o questionamento de seu valor para a História da Arte me deu pistas sobre o que os diferentes relatos criados a partir dessa imagem expõem, e como eles se entrelaçam com essa fala institucional.

Assim, o documento entrou na pesquisa abrindo perguntas para pensarmos no presente dessa fala: como se retroalimentam os interesses da Crítica e da História da Arte e a popularidade da obra, estendida ao museu? Quais as relações entre a avaliação desse trabalho como uma obra “menor” do pintor e as percepções de educadoras/es sobre ele?

Outro movimento da relação entre a pesquisa de arquivo e o presente ocorreu na entrevista com Adriana Puzzilli. A educadora trouxe muitas recorrências de seu trabalho no museu e, no mesmo período, eu estava lendo os relatórios de educadores que atuavam naquela época, inclusive alguns escritos por ela. Havia, portanto, um cruzamento de narrativas sobre as práticas com educação naquela época, que desdobraram a nossa conversa e me ajudaram a imaginar mais nuances nas memórias que ela trazia.

presenças

Ainda sobre a preparação do caminho, cabe aqui uma nota breve a respeito dos perfis das pessoas que entrevistei e as palavras que uso para descrevê-las:

Mulheres indígenas — participantes dos grupos focais e da entrevista sobre a pintura *Moema*, realizados remotamente em 2020. Como mencionei antes, são mulheres dos povos Guajajara, Mura, Tukano, Xavante, Xipaya, Wapichana, Tupinambá e Pataxó Hã-Hã-Hãe e que têm atuações profissionais diversas. Quatro são educadoras, atuantes no ensino formal ou não formal, sendo que uma delas é também atriz (Dayane Nunes), e outra é oralista e escritora (Márcia Mura); uma é cineasta (Olinda Yawar); uma é estudante de cinema (Emília Top’Tiro); e uma é estudante de direito, ativista indígena e influenciadora digital (Raquel Xipaya/Yarikazu Xipaya). Para mencionar as mulheres desses diferentes povos, uso o termo “indígenas” no plural e seus povos específicos quando elas são mencionadas individualmente.

83 Trechos do mesmo documento.

Mediadoras/es — pessoas que atuam ou atuaram no museu desde que o chamado Serviço Educativo foi substituído pela equipe de Mediação e Programas Públicos. No museu, esses profissionais são nomeados como assistentes, curadores-assistentes etc., então o termo escolhido refere-se a profissionais que atuam numa equipe com diversas ações de mediação artística e cultural no museu, que ora se aproximam do campo da arte, educação e pesquisa, ora da curadoria/diretoria artística, e que muitas vezes acumulam funções.

Educadoras/es — ex-funcionários que atuaram na área chamada de Serviço Educativo, que coordenava e realizava as ações educativas no MASP até 2015. Esses profissionais eram nomeados como “orientadores de visita” ou “orientadores de ateliê”, dependendo da ação em que estavam alocados (havia também coordenação e supervisão, mas profissionais que tiveram essas funções não participaram da pesquisa). No entanto, nas entrevistas percebi que a autocompreensão mais recorrente era de que eram educadoras/es.

Orientadoras/es de público — equipe foi criada pela gestão de Adriano Pedrosa para substituir a antiga equipe de segurança patrimonial do museu. Como o nome diz, estão vinculados à orientação de públicos

e também à conservação patrimonial dos trabalhos de arte expostos. Alguns seguranças da equipe anterior passaram a integrar essa equipe e outras pessoas foram contratadas mais recentemente. Apesar de não estarem vinculados a ações educativas ou de mediação cultural, incluí esses profissionais na pesquisa porque, pela especificidade de sua atuação, têm uma convivência de muitas horas — e alguns, de muitos anos — com os trabalhos da pesquisa e com os acontecimentos dos visitantes com eles.

Além desses profissionais, fiz uma entrevista com a educadora Anny Christina Lima, que trabalhou num serviço de atendimento ao público e com visitas institucionais na época em que o Serviço Educativo começava a ser implementado (1997) e com a conservadora Karen Barbosa, que foi funcionária do museu e atuou na restauração da pintura *Moema* em 2016.

Pesquisadora — ainda quanto às presenças, faço uma breve referência ao meu próprio lugar na pesquisa. Profissionalmente, atuo como arte/educadora em funções profissionais diversas e sou considerada uma mulher branca e cisgênero. Venho de uma família de classe média, minha mãe tinha um fenótipo próximo ao europeu (português e italiano) e

meu pai é brasileiro/mineiro, com origem portuguesa reconhecida e possivelmente origens africanas e indígenas não identificadas. Apesar de não termos essas referências das ascendências indígenas e africanas do lado paterno, imaginamos que elas existam devido à história do país e da família.

Autodescrever esse lugar pessoal parte da intenção de expor meus próprios marcadores de classe, raça e ato performativo de gênero, mas também de enunciar que trabalho nesta pesquisa com uma escrita encarnada, que não busca esconder meus marcadores corporais e sociais e, ao mesmo tempo, quer incorporar insurgências transbordando do lugar acadêmico/canônico para conversar com as referências ancestrais, presentes nesse processo⁸⁴.

84 Essa intenção parte do texto de Suely Aldir Messeder “A pesquisadora encarnada: uma trajetória decolonial na construção do saber científico blasfêmico” (HOLLANDA, 2020).

participação

Participação é uma palavra que circunda este projeto em diversos momentos. Pensada como uma espiral, começou com as ideias de obra aberta e ato criador. Nessas ideias, há uma fresta, um convite para aproximar-se e participar da criação de uma determinada imagem.

Junto a isso, durante a pesquisa, os modos de participar derivaram outros movimentos. A seguir, descrevo sinteticamente a proposição de trabalho que pautou esses movimentos.

- a. Tempo com a imagem — encontrar e convidar pessoas que dedicaram um tempo diante da imagem em questão, pela própria relação estética que estabelecem com aquele trabalho artístico ou por sua atividade profissional.
- b. Criação e registro do relato — a partir do convite para participar da pesquisa as/os participantes elaboram seus relatos e autorizam a gravação em áudio.
- c. Elaboração de outras imagens — estabelecendo relações com os relatos, novas imagens são criadas usando um dos três procedimentos: registros fotográficos, desenhos ou colagens criadas

por participantes das entrevistas; instruções para elaboração de imagens, elaboradas por participantes dos grupos focais e entrevistas; recriação das imagens pela pesquisadora, em associação com os relatos.

d. Escolhas curatoriais — considerando as análises do acervo constituído na pesquisa e os possíveis cruzamentos dos relatos, a definição de quais trechos serão selecionados para compor a tese.

e. Composição das montagens — elaboradas pela pesquisadora e enviadas para revisão de participantes.

A participação está também associada à opção de citar nominalmente aquelas pessoas que coproduziram relatos de forma mais extensa, concedendo entrevistas ou compondo os grupos focais.

Quando as transcrições não puderam ser revisadas com as/os autores dos relatos, como no caso dos públicos/pesquisas de opinião, a forma final se tornou uma decisão minha sem a revisão de quem participou⁸⁵. Mesmo assim, procurei expor a maior parte dos relatos e as imagens verbais criadas pe-

85 No começo da pesquisa de campo, tentei entrar em contato com os públicos visitantes do MASP que registraram seus relatos, mas não tive nenhum retorno. Com isso, percebi que o contato breve no museu que eu estava propondo não era suficiente para mobilizar essas pessoas a participar de outros momentos da pesquisa, como na revisão das falas.

los públicos/visitantes. Inclusive as falas que me causaram incômodo.

Nas entrevistas com profissionais da área, e depois nos grupos focais e entrevista com mulheres indígenas, a composição das montagens considerou também a leitura aberta desses participantes. As pessoas foram convidadas a fazer revisões e alterações em dois momentos do processo: na transcrição das entrevistas e no tratamento final das falas.

As revisões com participantes do trabalho trouxeram ainda formas diversas para as montagens, que estão relacionadas ao modo como as pessoas falavam, em alguns casos, e, em outros, a opções individuais de edição ou revisão. Além disso, algumas pessoas optaram por assinar seus nomes, outras não; algumas fizeram adaptações e alterações nos seus relatos, se aproximaram mais da qualidade de texto falado ou da qualidade de texto escrito etc., outras não fizeram qualquer alteração.

Foram escolhas múltiplas que acolhi no processo, entendendo que que minha ação de montadora/mediadora de imagens e pensamentos produzidos com palavras e visualidades implicava um compromisso ético com quem aceitou o convite para relatar as imagens. E que, ao mesmo tempo, isso permitia que o texto assumisse as polifonias próprias das

conversas e encontros que acontecem, potencialmente, nos museus.

Com isso, sem deixar de reconhecer as escolhas autorais que faço nesta tese, comecei a pensar meu papel enquanto mediadora de múltiplas Histórias que se redesenhavam em um presente, diante das imagens.

Esse papel de mediadora de Histórias parte de um diálogo com um projeto de História Oral do pesquisador José Carlos Sebe Bom Meihy (MEIHY, 2006, p. 125). Nesse projeto, ele traz a palavra mediador/a para descrever seu processo de trabalho como oralista e escritor, mas é possível compreendê-la a partir da minha própria atuação profissional e de pesquisa.

Mesmo me propondo a fazer deslocamentos da minha prática como educadora para escutar e deixar os relatos se desviarem das narrativas consolidadas em torno das imagens pesquisadas, não deixo de ser mediadora tanto no momento de coprodução dos relatos em campo, quanto ao criar montagens/exposições a partir deles. E, nesse sentido, faço escolhas que remetem às minhas referências educativas, artísticas e culturais. Ou seja, não deixo de pensar o foco educativo daquilo que estou construindo com as escolhas e intervenções que faço no

texto e que fiz durante as conversas, mas também não perco de vista o trabalho em relação com outras pessoas.

No entanto, a pesquisa como uma prática mediadora e curatorial não é estritamente individual. Os diálogos, partilhas e aprendizados em congressos e seminários acadêmicos e com os grupos de pesquisa e estudo de que participei na Unesp foram impulsos importantes para muitas dessas escolhas. Especialmente com os grupos, lugares de conversas mais distendidas no tempo, percebo mais esses cruzamentos de processos de pesquisa e criação.

Desde o começo do projeto, integro o Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Imagens, História e Memória, Mediação, Arte e Educação (GPIHMAE) e em 2020 acompanhei o Grupo de Pesquisa Arte e Formação de Educadores, ambos vinculados à pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp.

Uma parte importante da distensão dessas conversas tem acontecido nos grupos de estudos vinculados ao GPIHMAE, dos quais participei ou participo. Primeiro foi a participação no Grupo de Estudos e Ações Decoloniais, uma parceria entre o GPIHMAE e o Museu da Cidade, que aconteceu em 2019. Depois, o grupo de estudo sobre Didi-Huberman, que estudou coletivamente textos desse autor para discutir

a presença das imagens em nossas pesquisas; e o Grupo de Estudos Egungun, que tem como proposta sistematizar a leitura de autoras/es negros e referências da educação antirracista.

Com esses grupos, escutando e dialogando com pesquisadoras/es, percebo mais uma camada da prática de pesquisa que acontece quando se compõe saberes no coletivo. Algumas conversas que proponho aqui não aconteceriam se não fosse pelas provocações e pensamentos compartilhados nos grupos.

montagens

Quase sete meses depois de começar o trabalho de campo, recebi a autorização do comitê de ética para iniciar as entrevistas com funcionários e ex-funcionários do museu. Mas, enquanto esperava o momento de fazer as entrevistas, os relatos com os públicos se distendiam no tempo e com eles eu ia redesenhando as referências metodológicas do projeto:

[...] a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método — não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (metá-hódos) [Metá (reflexão, raciocínio, verdade) + hódos (caminho, direção)], mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. A reversão, então, afirma um hódos-metá. (PASSOS et al., 2015, p. 17)

Seguindo esse caminho pensante, a espera foi também um espaço para continuar outras ações do projeto, como para ensaiar formas de expor o que estava em gestação nos espaços da academia (seminários, congressos, encontros etc.). Foi nesse momento, e com as conversas, que comecei a experimentar mais a criação de imagens a partir dos

dados criados, primeiro fazendo registros fotográficos dos trabalhos de arte e da exposição do museu, depois com intervenções gráficas.

Depois de um tempo experimentando a criação dessas imagens, comecei a me questionar se fazia sentido criar imagens individualmente, quando todo o movimento do projeto era voltado à criação compartilhada com participantes. Então, quando começaram as entrevistas com os profissionais, trouxe para as conversas também uma proposição para que criassem imagens a partir dos relatos abertos. Levei comigo uma câmera fotográfica para as entrevistas que aconteceram no MASP, mas houve participantes que preferiram criar desenhos ou me enviar imagens que já existiam⁸⁶.

Quando as entrevistas aconteciam fora do MASP, eu pedia a quem participava para que criasse uma foto-instrução que eu pudesse realizar quando voltasse ao museu. Em 2020, para os grupos focais com as mulheres indígenas, reformulei a proposição e pedi que elas trouxessem propostas para uma versão da pintura *Moema* com a personagem apa-

86 Na página seguinte, quatro imagens criadas por (da esquerda para direita em sentido horário) Miriam Lustosa, Éric Augusto Xavier da Silva, Isabelle Ramos e Anny Cristina Lima (fotografia tirada pela pesquisadora com instrução da participante).

gada, manipulada digitalmente em parceria com a designer Gaia Diniz⁸⁷.

Nesses caminhos entre a pesquisa e a criação, os relatos cresciam com palavras e imagens, e com eles fui compondo um acervo para a pesquisa. Diante desse acervo em crescimento, fui em busca de referências para pensar como e o que expor.

A primeira proposta de exposição foi a composição de narrativas, pensando em minha ação como pesquisadora como sendo próxima do:

[...] narrador [que] utiliza fragmentos e resíduos de acontecimentos, o que lhe toca, o que guarda em seu repertório e com ele cria percursos de dizer sobre o seu fazer. Nesse processo de registrar as experiências acrescenta elementos de suas referências práticas, teóricas e culturais. (CHRISTOV; 2012, p. 128)

E de compor as narrativas como coleções de fragmentos e resíduos, considerando a ação de colecionar como prática relacional, que me permitiria criar novas imagens, ensaios e composições a partir das palavras e imagens desse acervo. Esse é um recorte que se abriu na entrevista com Anny Christina Lima:

Eu disse que colecionava Bosch e Vermeer porque... Ainda mais o Vermeer que tem poucos, Bosch também deve ter, não sei quantos tem, mas essa coisa de me

87 Ver montagem Guerreiras.



surpreender em alguns lugares que eu fui, nessas viagens... É uma coleção mnemônica. É uma coleção que eu não acesso, porque não lembro do que eu vi, a não ser que tenha fotografado. Mas é uma coleção da ação de ver, de acesso. Eu não tenho um controle sobre essa memória, mas são dois artistas que eu gosto de reconhecer. O Vermeer, por exemplo, tem aquele quadro, *A Leiteira*, no Rijksmuseum em Amsterdã, e eu lembro de uma vez que eu fui e aí eu passei várias horas lá e fiquei brincando com essa memória de passar na frente dela devagar, com pequenos passos, esperar pessoas saírem da frente... É uma coleção despretensiosa, é uma coleção de prazer.

O modo como ela definiu sua coleção cruzou com o que eu imaginava a respeito do projeto: uma coleção da ação de ver. Mas, diferente da prática despretensiosa da educadora, a coleção que estou compondo tem a intenção de ser vista e lida. Uma intenção que, espero, não seja pretensiosa, mas que reivindique o direito destas criações de serem vistas, lidas e entrelaçadas à História dessas imagens.

Narrativa e coleção são duas referências que ainda estão comigo na pesquisa, mas mesmo com elas ainda estava num movimento de busca, não sabia muito bem o quê. E tinha um punhado de perguntas que rodeavam o não saber o quê: a composição das coleções era em si uma prática artística? Ou estava mais próxima de um exercício crítico das imagens? Onde cabem as imagens criadas durante e depois

do campo? Elas se relacionam com as imagens textuais, como? O que vem antes na mediação/exposição dos dados: as palavras ou as imagens? As imagens também são modos de análise dos dados de pesquisa?

A partir dessas perguntas, e considerando os relatos sobre as imagens como produções artísticas, a busca era para expor os processos e a criação e, ao mesmo tempo, encontrar um caminho de volta para as práticas da mediação cultural e artística do acervo composto.

Comecei então a ampliar minhas referências sobre Pesquisa Educacional Baseada em Artes (PEBA) e encontrei um novo chão para pisar. É algo que entrou no meio da pesquisa e de surpresa, mas cada vez mais percebo que já pulsava desde o começo do processo.

Duas referências foram importantes para entender como poderia caminhar com a PEBA⁸⁸: a perspectiva literária e de narração de histórias abordada por Tom Barone e Elliot Eisner (2006), e as tipologias de trabalho com imagens em pesquisas educacionais,

88 Esse caminho entre a poética e a política na escrita acadêmica e na pesquisa também decorre dos debates e leituras do Seminário de Pesquisa do Doutorado com a Prof^a Dr^a. Luiza Helena da Silva Christov, principalmente com base nos textos de Jorge Larrosa (2002 e 2004), e um texto não publicado da docente sobre a escrita acadêmica.

traçadas pelos pesquisadores Ricardo Marín Viadel e Joaquín Roldán, a partir de diversas produções (2017). As leituras de Barone e Eisner me ajudaram a aprofundar a veia poética da escrita, com suas licenças, mas também com responsabilidade política/ética na pesquisa; já as pesquisas de Marin e Roldán, que incluem análises e exposições de trabalhos acadêmicos, me ajudaram a olhar criticamente para as imagens que já tinha construído, a criar novas imagens e também a pensar nos modos de expor/montar/compor com elas.

Lendo esses autores e outras referências, pude reconhecer que, em minha pesquisa, expor e criar são em si uma metodologia de análise, considerando também o campo mais amplo das Pesquisas Baseadas em Artes, que vem de várias áreas das ciências humanas⁸⁹. As montagens são simultaneamente propostas de exposição e de análise dos relatos coproduzidos com os participantes da pesquisa.

Foi no percurso de composição dessas análises que surgiu a ideia de montagem, junto com outras leituras. Dois autores que me acompanham desde o começo têm me ajudado a compor tanto os caminhos (metodologias) quanto os processos de reflexão

⁸⁹ Em CAPOUS-DESYLLAS; MORGAINÉ, 2018, encontrei um mapeamento dessas práticas tanto em pesquisas qualitativas, quanto quantitativas.

sobre a proposta de exposição como montagem. O primeiro é Walter Benjamin, com suas anotações metodológicas para escrever as *Passagens* (trabalho que não chegou a concluir):

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar[...] os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única forma possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2009, p. 502)

Outro é Didi-Huberman, que também se refere a Benjamin e a outros autores, propondo a montagem como meio para construção de conhecimentos na História da Arte:

[...] a fecundidade de um conhecimento através da montagem: conhecimento delicado — como tudo o que diz respeito às imagens —, simultaneamente repleto de armadilhas e pejado de tesouros. Ele requer um permanente tatear de cada instante [...] a montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão histórica, e não quando a esquematiza abusivamente. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 174)

A montagem, como referência expositiva e metodológica da tese, parte das pesquisas desse autor e de sua proposição para análise histórica das

imagens por meio das montagens. Principalmente quando nos convoca a trabalhar com a imaginação, compondo mesas de montagens para abrir,

[...] esse tempo de trabalho das imagens agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses [...]. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a mesa de trabalho especulativa é inseparável de uma mesa de montagem imaginativa. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 174)

Nesse sentido, em diálogo com Benjamin, o historiador enuncia que o conhecimento pela montagem é também uma forma de compor a legibilidade do tempo histórico, com as imagens colocadas em relação dialética, ou seja, montadas em movimentos de *colisão*, *fusão* e *metamorfose* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 163).

Além dessas referências, como havia escrito antes, as entrevistas com Anny Christina Lima e Caroline Ramos também trouxeram as palavras coleção⁹⁰ e montagem para a pesquisa.

Essas referências, juntas, transformaram-se em procedimentos de criação, primeiro na composição de

90 "Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas de 'proximidade', a mais resumida [...]." (BENJAMIN, 2009, p. 239).

pranchas de imagens colecionadas ou recriadas. Depois, utilizei esse procedimento para produzir as montagens finais, criando ensaios visuais, relações entre textos e imagens, e trabalhando com as imagens verbais que eram criadas através dos relatos⁹¹:

91 Narrativas visuais compostas em 2019, antes da composição da parte MONTAGENS (figuras 111 e 112).

2. T E M P O S

entrecruzar

Para compor as quatro montagens (**Fissuras**, **Olham-se**, **Contra-vênus** e **Guerreiras**) procurei criar uma relação poética com o tempo cronológico da pesquisa. Essa relação poética com o tempo propõe pequenos estranhamentos para lembrar leitoras e leitores que as montagens criam tempos e espaços próprios, entre o documento e a ficção.

As montagens também não são uma forma homogênea, porque partem do registro documental dos relatos, que foram compostos com muitos modos de dizer e criar imagens. Essa é a maneira que encontrei de expor que a criação tem os dois pés fincados nos dados coproduzidos com os relatos, no diário de bordo e nas investigações documentais e bibliográficas da pesquisa, pois um tratamento cronoló-

gico e sucessivo⁹² não poderia acolher de maneira viva as camadas que participantes adensaram às imagens.

As montagens carregam passados, presentes e às vezes se projetam para o futuro. No entanto, pensando no modo como as imagens sobrevivem ao tempo, na composição das montagens brinquei com os tempos verbais: em **Fissuras**, usei mais passados, em **Olham-se**, os presentes nos relatos dos públicos e os passados nas entrevistas com a/ os profissionais, e em **Guerreiras** utilizei passados, presentes e futuros.

⁹² "Houve um tempo em que o tempo não era sucessão e passagem, mas fluir contínuo de um presente fixo, no qual estavam contidos todos os tempos, o passado e o futuro [...]" (PAZ, 2014, p. 201-202).

Na montagem **Contra-vênus** — a terceira no sumário da tese, mas a última que compus —, imaginei o tempo do eterno retorno violento dos encontros entre indígenas e não indígenas no país, a partir do *O eterno retorno do encontro* (1999), de Ailton Krenak. Assim, nessa montagem trabalhei com um tempo que começa no passado e se repete como retorno no presente.

A escolha de compor os relatos com esses tempos me trouxe mais aberturas para encontrar relações entre relatos de pessoas que não estiveram juntas ou se escutaram, mas que surgiram em minha análise, e da convivência distendida com esses relatos que foram transcritos, *transcritos*⁹³ e desdobrados em imagens visuais e verbais.

Além disso, a forma de montar brincando com os tempos reconduziu a pesquisa de volta para o começo, num movimento cíclico. O impulso para a criação do projeto foi uma atenção, um interesse sobre como o tempo é vivido nas experiências com arte e como criamos a partir dessas vivências, ou seja, como elas aparecem. São os tempos de relação com as imagens *Saudade e By means of a sudden intuitive realization* (e a máquina de teletransporte) relacionados em **Imaginações**.

⁹³ A palavra “transcriar” se refere ao trabalho de “tradução” das falas orais para a escrita. (MEIHY, 2020)

Eram outras percepções de tempo (da memória, cronologia e historicidade) que aconteciam nessas vivências, mas que tempos eram esses?

As experiências como arte/educadora e pesquisadora me aproximaram dessa dúvida e incitaram a buscar outras compreensões culturais e filosóficas sobre o tempo, que transbordam as noções de cronologia, da sucessão:

[...] nas sociedades nicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem os sujeitos. O aforismo kicongo, “Ma’kwenda!Ma’kwisa!, o que se passa agora retornará”, traduz com sabor a ideia de que “o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento cíclico”. (MARTINS, 2015, p. 80)

A concepção de tempo das sociedades nicongo é descrita por Leda Maria Martins para falar de uma temporalidade que é instaurada nos Congados, quando os modos de dançar e algumas narrativas de canções dessa tradição revelam uma tradução/memória ancestral da diáspora africana aqui (HALL, 2013, p. 36).

É uma temporalidade imensa diante da brevidade desta pesquisa — a partir de quatro imagens da arte e um punhado de pessoas, que as habitaram brevemente comigo no museu. Mas é junto com

outro momento do texto de Martins, sobre o modo como essas concepções se contrapõem ao tempo linear, que me arrisco a trazê-la para cá: “*abolindo não o tempo mas sua concepção linear e consecutiva [...] a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação*” (MARTINS, 2015, p. 81)⁹⁴.

Uma temporalidade que vela e revela, enrola e desenrola e se atualiza na ação é uma referência potente para pensarmos as práticas com imagens em museus como performance: ler e relatar uma imagem, abrir nela fissuras com as palavras, acontece com o presente e passado simultaneamente. E isso é algo que pode estar presente tanto na experiência individual de leitora/es, encontrando caminhos próprios para se relacionarem com uma imagem, quanto com as propostas educativas, partindo daquela leitura e de outras que ocorreram antes, junto com outras pessoas e presenças.

É um cruzamento de durações temporais: a imagem em si, as memórias individuais ou sociais/coletivas e, no caso das práticas educativas, a repetição

⁹⁴ A resistência ao tempo linear também me acompanha na pesquisa com este escrito da Lina Bo Bardi: “*O tempo linear é uma invenção do ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim*” (BO BARDI apud FERRAZ, 1993, p. 327).

temporal das leituras e relatos com os trabalhos de arte, que quando percebidos como abertura *atuam a ação*. Potencialmente, as ações educativas com as imagens, que acontecem a partir de diversos modos de performar estas leituras e criar relatos – visitas mediadas, oficinas, encontros com professores, ações poéticas, audioguias, textos mediadores⁹⁵ etc. – podem colocar em diálogo tempos perdidos da produção de leituras que foram compartilhados no passado, e estão presos na sucessão do tempo.

Cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitor remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. Nessa última (e primeira) leitura, nós estamos sós. (MANGUEL, 2001, p. 30; p. 32)

⁹⁵ Por textos mediadores, refiro-me às experiências mais recentes no museu, nas quais mediadores/educadores escrevem textos sobre trabalhos de arte (por exemplo, a colaboração do Lucas Oliveira para a escrita dos verbetes colocados atrás dos cavaletes de vidro) ou as curadorias que Horrana Santoz realizou para a Sala de Vídeo do museu, que incluíam também produções textuais. Já a elaboração de audioguias é um projeto da equipe de Mediação e Programas Públicos — <https://soundcloud.com/maspmuseu>. Especialmente quanto ao projeto realizado com crianças para a exposição Histórias da Infância, acredito que seja uma proposta interessante de elaboração e exposição pública de relatos criados a partir das imagens com vozes que não costumam ser ouvidas no sistema da arte (sobre esse projeto, ver OLIVEIRA, 2019, p. 21; p.61-72).

Mas, para além da experiência individual, o agir para ler imagens assume uma dinâmica própria nos processos educativos e de mediação cultural:

É [...] um processo dialógico circular que integra o todo e as partes, o presente e o passado num movimento contínuo. O foco em um detalhe ajuda a entender o todo da obra, assim como o contexto histórico ajuda a compreender o contemporâneo. Os conhecimentos que resultam são circunstanciais e transitórios, situados naquele momento e passíveis de outros movimentos, de outras relações e entendimentos, pois as interpretações nunca são completas, fechadas e definitivas.

A mediação pode potencializar esse processo de interpretação [...]. (COUTINHO, 2012 p. 357)

inventar

Para ler juntos, não apenas olhamos, mas percebemos com todo o corpo, com nossos corpos particulares. Percebemos num determinado momento e de um lugar, em contextos históricos e territórios específicos, e então a ação de ler e relatar passa a ser reativação, atualização e repetição do tempo. Ou seja, pode ser entendida como performance.

Como reativação, é preciso atenção à abertura dos relatos performados com as imagens neste tempo: a mesma potência que abre para múltiplas direções pode também fechar. Fechamento que pode ser ainda mais espesso se a leitura do presente for silenciada por um relato crítico/histórico canonizado daquela imagem, que têm também a força da repetição. Ir contra esse fechamento não se trata de ignorar o passado e as referências daquele trabalho de arte, mas de performar junto passado e presente, talvez até provocar futuros...

Dois relatos com o trabalho de Marcelo Cidade provocam a pensar na ação de ler como abertura temporal:

— Às vezes está tudo bem e de repente vem um acontecimento, um fato, e quebra você todo por dentro, quebra as coisas que você tinha como expectativa... Faz referência a um tiro, está tudo em paz e do nada você tem que se ver de outra forma, porque agora não é mais nada daquilo que estava [...] ⁹⁶.

— Se a pessoa é mais baixa, o tiro pode ficar na altura da cabeça, por exemplo, dá uma imagem bastante violenta. Quando a gente traz essa ideia geralmente incute ali uma suspensão, um choque ⁹⁷.

O primeiro relato é de uma participante/visitante que, depois de alguns minutos perto do cavalete, começou a imaginar o registro do tiro como a cena do “*de repente*”. O segundo relato é do mediador Waldiael Braz, sobre uma proposta que criou para trabalhar a imagem com os participantes das ações educativas com esse objeto, para provocar *suspensão* e *choque* na leitura.

O que acontece depois do “*de repente*”? Depois da *suspensão* e do *choque*? Não se sabe. A repetição é o encontro com o objeto, inclusive com a estratégia de mediação que se repete, mas, na ação, os tempos se cruzam e começam a performar no campo das incertezas.

⁹⁶ Relato produzido com participante em 08 jun. 2018.

⁹⁷ Entrevista com o mediador Waldiael Braz, realizada no MASP em 28 fev. 2019.

Como disse antes, tomei esse movimento, das temporalidades que se cruzam e abrem as leituras, como impulso para as montagens coproduzidas e criadas na pesquisa. Coloquei num mesmo instante do texto relatos que aconteceram com um intervalo de meses de distância entre um e outro. Percebi que eles se cruzaram com as transformações produzidas na imagem sobre as quais relataram e, nesse sentido, compartilharam simbolicamente uma encruzilhada, um espaço-tempo comum.

Enquanto compunha a montagem *Fissuras*, comecei a imaginar que esse cruzamento de tempos, que estava propondo, mas que antes aconteceram como relatos no campo, aproximavam-se das noções de encruzilhada e de Exu/ Èsù:

Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação. Lugar de intersecções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Èsù Elegbára, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. **Como mediador, Èsù é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Èsù figura como veículo instaurador da própria narração** ⁹⁸. (MARTINS, 2021, p. 34)

⁹⁸ Grifos meus.

Essas dimensões imbricam-se inscrevendo performances em um mesmo tempo/espço. Não à toa, a partir de uma filosofia própria dessas experiências, a vida, enquanto invenção, pode vir a renascer daquilo que foi ontem, enquanto o futuro, como uma mera superação do “passado”, pode vir a significar a morte, tomada como perda de potência. **Nesse sentido, Exu, o senhor das possibilidades, opera na simultaneidade das temporalidades, que se cruzam**⁹⁹. (RUFINO, 2019, p. 25)

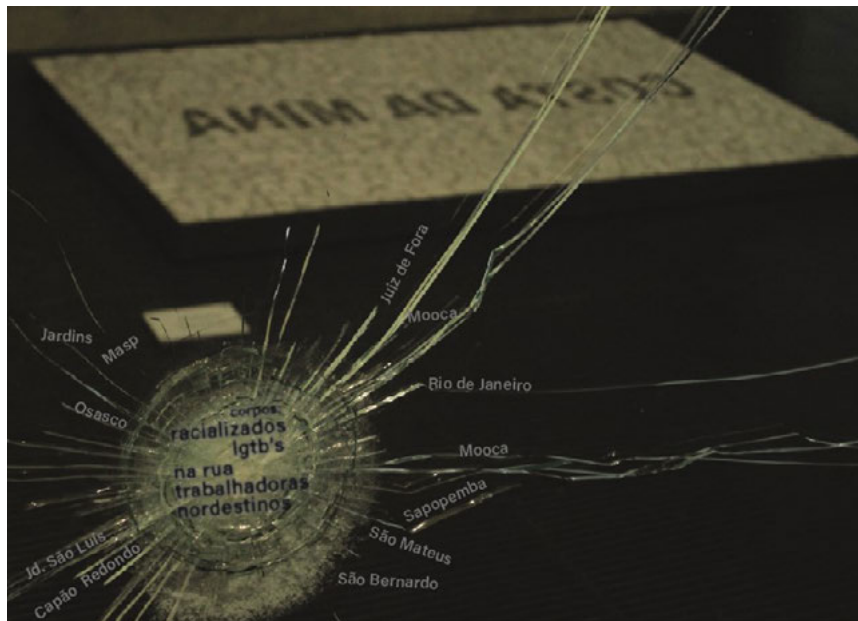
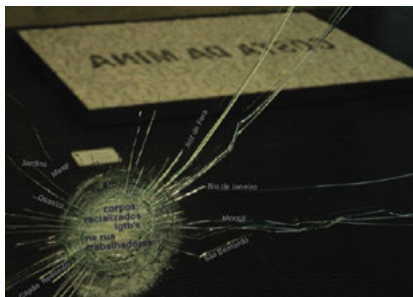
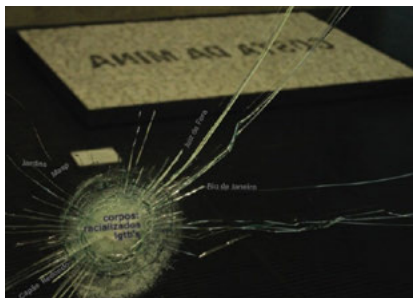
A imagem móvel da encruzilhada é uma referência para pensar a prática cartográfica na pesquisa: um mapa feito enquanto se caminha, mas o caminho tem curvas, desvios, reviravoltas e incertezas... Como a pandemia de covid-19, o contexto político de 2018 no país, ou cada relato que vira a imagem pelo avesso.

Num caminho como este, os tempos também se do-
bram e desdobram — quando algo é visto enquanto
outro algo se esconde na dobra, enquanto se puxa
um fio outro que está perto vira um nó! Mas tudo
continua ali presente, junto com as imagens que
nunca cessam de se reconfigurar¹⁰⁰.

99 Grifos meus.

100 “Diante de uma imagem — por mais antiga que seja —, o presente nunca cessa em de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem — por mais recente e contemporânea que ela seja —, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

E foi num desses encontros com as possibilidades (Exu) que surgiu um mapa, produzido junto com a montagem *Fissuras* (figuras 19, 20 e 22):



É um mapa para expor os atos de aniquilamento e violência, que se repetem e adensam as marcas sob o cavalete e a presença da calçada de Jaime Lauriano (*Costa da Mina*, 2018) atrás do vidro. Composto de corpos-alvos e a morte territorialmente localizada.

Um peso do objeto criado pelo artista que não é contornável. Mas, contornando, é também um mapa que fala do tiro que não o atravessou, e das formas de resistência, mesmo que assimétricas e em desvantagem em relação às estruturas de poder, que na montagem aparecem como a própria encruzilhada: a trabalhadora que se nega a testar um vidro blindado com seu próprio corpo; a mulher lésbica que se posiciona atrás da peça e cruza os braços, mesmo se perguntando até quando vai aguentar diante da ameaça das políticas homofóbicas; o homem em situação de rua que lembra que somos feitos de carne e que o objeto nos pede prudência...

O rapaz que lê o título do objeto — *Tempo suspenso de um estado provisório* — e fala sobre a violência do Estado e da polícia, que mata sistematicamente corpos racializados no Capão Redondo, mas não ali nos Jardins (bairros de São Paulo).

A presença da calçada-obra de Jaime Lauriano atrás da marca do tiro é outra forma de cruzamen-

to. Essa relação entre os trabalhos dos dois artistas chegou à pesquisa a partir da fotografia feita por Horrana Santoz, depois da sua entrevista. *Costa da Mina* (2018) está contextualizada no site de Lauriano assim:

Um dos principais símbolos da invasão e colonização, as pedras portuguesas assentavam a chegada dos colonizadores portugueses ao chamado “Novo Mundo”. Era comum que a mão de obra utilizada para pavimentar o calçamento, construído com as pedras, fosse de pessoas escravizadas. Em “Pedras portuguesas”, os nomes dos portos de origem dos navios negreiros são escritos utilizando a técnica do calçamento português [...]”¹⁰¹.

A imagem é uma memória da invasão, da escravidão e da colonização que ainda está no chão que pisamos, está em muitas calçadas por aqui. Por isso, inventar os instantes nos quais os relatos verbais e imagéticos se cruzam (encruzilhada) e abrem o caminho para olhar objetos como inacabados, carrega também motivações políticas, que, quando escutadas e lidas, são potencialmente práticas educativas que incitam: “*invenções e lutas contra os efeitos do colonialismo*” (RUFINO, 2019, p. 26) e outras formas de opressão que vivemos ou convivemos.

101 Trecho encontrado no site do artista. Disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/pedras-portuguesas>. Acesso em: fev. 2020.

A compreensão dessas práticas como potência inventora vem das referências e experiências profissionais da Arte/Educação e da História da Arte, como descrevi no capítulo Imaginações e vou retornar em Histórias. Além de conversar também com essas referências de Leda Maria Martins e Luiz Ruffino, e com outras presenças que trarei a seguir.

demorar

Outro momento, simultâneo, que coloca a pesquisa na encruzilhada e diante das possibilidades do tempo, é a proposta de escuta das leituras/relatos dos públicos com o mínimo de interferências da pesquisadora/educadora, a partir da proposição do fluxo de consciência.

Quando um relato começa, não sei por onde ele vai caminhar, quanto tempo irá durar e se estou ali provando que minha profissão é desnecessária. Os públicos participantes, em sua maior parte, não eram profissionais nem da área da educação nem da arte, mas recriavam a História de uma imagem com saber e autonomia, nos momentos em que o tempo era ativado. Por muitos meses disse para mim mesma “não, a prática educativa é importante”, mas até que chegasse o momento de escutar os profissionais que atuam com os públicos, com aquelas imagens específicas, continuava com a dúvida a respeito do que a pesquisa poderia trazer à tona...

Duas reflexões começaram a trazer de volta a referência da prática educativa para a pesquisa. Uma partiu da escuta do relato de Vinicius Flauaus, so-

bre uma experiência com a mediação da pintura Moema:

— Logo que entrei no MASP, tive uma visita com uma educadora, antes da Mediação e Programas Públicos. Se não me engano foi com a Miriam Lustosa. Ela levantou as perguntas: “o que você vê em primeiro plano, em segundo plano, e esse corpo, e essa cabeça” ... Foi a minha primeira relação de mudar a forma como eu interpreto, como ler um quadro, poder interpretar de formas diferentes ou aprofundar minha interpretação sobre aquela obra¹⁰².

Escutei esse relato do Vinicius imaginando as perguntas da educadora como convites para olhar, perceber os planos, demorar-se com a pintura. Pensei na própria pergunta que fiz muitas vezes para começar os fluxos/relatos, que é quase um clichê da leitura de imagem: o que você está vendo? Pensei em como essa pergunta, acompanhada de um gravador, transformava-se num convite para que acontecesse algo.

Ao mesmo tempo, lembrava também do risco que corremos a todo momento nesses processos, de fechar as camadas das imagens e parar o tempo. Como disse Adriana Puzzilli, como educadoras/es podemos dizer: “*não é nada disso, isso aqui é isso,*

102 Vinicius Flatau era supervisor de operações no MASP quando fizemos essa entrevista e atuava com a equipe de Orientadores de Público. A entrevista aconteceu no MASP, em 15 fev. 2019.

isso e isso”¹⁰³. Nós ativamos e acompanhamos esses processos de criação, mas ocupamos um espaço de poder, onde corremos o risco de apagar relatos/leituras/criações.

A crítica Susan Sontag, num texto escrito nos anos 1960, chamado “Contra a Interpretação”¹⁰⁴, descreve a fórmula desses fechamentos burocráticos, que ainda são presentes na História e na Crítica de Arte:

Em relação à arte, interpretar significa destacar um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) de toda a obra. A tarefa da interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: “Olhe, você não percebe que X em realidade é — ou significa em realidade — A? Que Y é em realidade B? Que Z é de fato C?” ((SONTAG, 1987, p. 15)

É também um risco das práticas educativas em museus, quando performam as interpretações fechadas e colonizadoras das teorias da arte restritas ao olhar europeu/norte-americano (cânones), que historicamente circulam e definem

103 Entrevista com Adriana Puzzilli, realizada em 20 e 27 fev. 2019 em seu ateliê.

104 “*É um risco também dessa pesquisa, que cria ao mesmo tempo que está aberta a interpretações. Mas aqui procuro caminhar por outro lugar da interpretação, que a autora contrapõe ao que chama de direção reacionária da interpretação: Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. É uma forma de rever, de transpor valores, de fugir do passado morto.*” (SONTAG, 1987, p. 15).

curadorias, exposições e discursos de muitos museus por aqui. Na conversa com a educadora Patrícia Basile, enquanto ela também fazia um relato sobre a pintura *Moema*, em certo ponto ela parou e disse: “*Mas eu fico me perguntado até que ponto essa fala é minha ou se é uma fala que já foi falada e estou reproduzindo...*”¹⁰⁵.

De quem era aquela fala? Ela tinha atuado como educadora no MASP no final dos anos 1990 (na época da entrevista, atuava como professora de artes da rede pública de São Paulo) e, naquele momento, duvidava se o seu relato estava caminhando por uma memória própria ou da instituição. Entretanto, estávamos ali nos demorando na conversa, e foram aparecendo relatos do passado e do presente, desdobrados com perguntas.

A entrevista com ela me ensinou mais sobre esses acontecimentos no presente com os trabalhos de arte.

Conheci a Patrícia por acaso, no dia em que fiz a entrevista com o Guilherme Teixeira. Naquele dia, ela estava no Sesc Pinheiros, os dois se reencontraram sem combinar durante uma performance/ativação de um trabalho do Guilherme, e, na conversa, eu

soube que ela tinha trabalhado como educadora no MASP na mesma época que ele.

No mesmo dia combinamos a entrevista e ela comentou que talvez não se lembrasse de muita coisa sobre a época que havia trabalhado lá, pois já fazia muito tempo. Falei a ela que não tinha importância porque nosso diálogo ia partir da imagem que ela escolhesse e como ela a percebida atualmente. A escolha inicial havia sido *Rosa e Azul — As meninas Cahen d’Anvers*, mas no caminho encontramos a *Moema* e a entrevista aconteceu ali. O encontro foi com uma imagem da qual a educadora não se lembrava que estava ali. A partir desse encontro, o relato dela caminhou entre uma leitura da própria composição da pintura, as referências da Crítica e História da Arte e o presente:

— Essa obra é meio desbotada, né? [risos]. A gente ia ver o *Rosa e Azul*, mas chegamos aqui primeiro. Estou identificando essa coisa desbotada mesmo, até pensei num azul, mas não é azul, é verde ali...

— **Mas o que me vem olhando agora é esse apagamento do indígena na nossa sociedade... Do massacre indígena, de extinção dessa população e não tem romantismo nisso, não tem beleza.**

— O quadro vem de uma tradição europeia, e tudo bem que seja assim. Mas eu fico realmente incomodada hoje pela questão indígena. E o corpo dela realmente, se eu não identificasse o rosto, seria de uma mulher branca,

105 Entrevista realizada em 12 fev. 2019 no MASP.

me parece que não é um corpo indígena, mas também...
O que é um corpo indígena?¹⁰⁶

Seu relato criava uma espécie de embate, de batalha, entre uma memória de referências canônicas sobre a *Moema* e um caminho pela leitura formal da imagem que se infiltrava nas suas frases, e em seguida encontrava suas vivências no presente:

—Vindo para cá, abri o *Facebook* e vi que teria um ato dos professores. E fui lembrando de várias manifestações na Paulista, 2013, 2012... E esse na Paulista, dia 31¹⁰⁷. E eu fico emocionada, quando eu vejo os Guarani. Na época que eu frequentei lá [terra Guarani no Jaraguá, em São Paulo] é como se você começasse a olhar para a cidade e estranhar: isso aqui não é uma cidade, isso é a exclusão de quem já estava antes. Você começa a pensar o contrário... O que é essa civilização e o tempo de violência que impomos à natureza, às pessoas?

O embate era uma interpolação de imagens — como aquilo que interrompe ou descontinua — com a *Moema*. A pintura era interpolada com referências que não estavam no museu, mas ela carregava consigo: de manifestações na Av. Paulista e no vão do MASP; dos Guarani que vivem no Jaraguá; da cidade pensada ao contrário.

106 Entrevista realizada em 12 fev. 2019 no MASP.

107 Referindo-se ao ato realizado no dia 31 jan. 2019, na Av. Paulista, que marcou uma mobilização nacional vinculada ao movimento Janeiro Vermelho — Sangue Indígena, Nenhuma Gota a Mais.

Para que os relatos aconteçam no presente e as imagens interpoladas apareçam é preciso demorar-se com a imagem, como tenho insistido aqui, e essa é outra potência dos processos educativos e da mediação cultural. A busca pela demora e seu contrário, a constatação da pressa na relação com as imagens, apareceu algumas vezes nas entrevistas:

— O público que vem para o MASP, além de ser o turista, e entre esses turistas há um público muito heterogêneo, mesmo frequentador de circuitos artísticos, tem essa característica de uma passagem rápida, de marcar presença em pontos turísticos, ou de excursões de escolas públicas. Que, nós que somos educadores, sabemos das barreiras que temos de transpor ou não, para trazer do lugar do sensível a leitura específica da obra¹⁰⁸.

— Logo que liberaram para tirar fotografias no museu, que era proibido. Acho que foi o último museu em São Paulo que liberou para tirar fotos. E aí foi uma loucura, você pode imaginar como era, as pessoas entravam e “PA, PA, PA” e iam embora. O Adriano tinha acabado de entrar como diretor/curador e era aquela exposição *Em Processo*, uma parede em U. Então as pessoas entravam e “PA, PA, PA”, faziam o U e iam embora¹⁰⁹.

— E o vídeo, por mais que ele tenha aí um acesso popularizado (com todas as aspas possíveis), a videoarte, não. Ela ainda é um lugar um pouco ruidoso, que as

108 Entrevista com o mediador Waldiael Braz, realizada no MASP em 28 fev. 2019.

109 Entrevista com a educadora Miriam Lustosa, realizada no MASP em 12 fev. 2019.

peças assistem aos trabalhos... Se você não traz uma montagem, uma expografia mais rigorosa, qualquer coisa muito arrojada já tira a atenção do público. Eu tive a experiência de ficar na sala de vídeo durante o ano e ver que as pessoas têm um tempo de atenção muito reduzido. O tempo de atenção para uma imagem em movimento é muito diferente, se alguma coisa muito difícil acontecer na projeção o celular já é acessado e a experiência contínua com o vídeo já deixou de acontecer¹¹⁰.

Esse é o encontro de três relações atuais com as imagens.

Uma, de olhar pelo ato de fotografar — apressadamente — as pinturas ou outras imagens estáticas (ou ser fotografado com elas). A pressa de quem não quer ou não pode demorar¹¹¹.

Esse tempo, de quem olha enquanto fotografa, apressadamente, é próximo das outras duas relações com o tempo (e com frequência está junto) —

110 Entrevista com a mediadora Horrana Santoz, realizada no MASP em 30 jan. 2019. O trecho se refere às curadorias que ela realizou na Sala de Vídeo do MASP.

111 Junto com a pressa, há um desejo de guardar aquela imagem, mas por quê? Essa inquietação foi ponto de partida para um projeto realizado pela educadora Miriam Lustosa no MASP, que investigava o ato de fotografar no museu em parceria com alunos de uma escola, como exposto na Montagem Olham-se. O projeto foi interrompido quando a educadora foi desligada da instituição, no processo de transição de Serviço Educativo para Mediação e Programas Públicos, mas segue como uma questão relevante tanto para projetos em centros culturais, quanto acadêmicos.

daquela passagem rápida por pontos turísticos, ou de uma experiência com um vídeo que deixa de ser contínua.

Aqui poderia caber um tipo de julgamento que se pretenda superior a essa pressa ou descontinuidade, mas ela está comigo no cotidiano e se infiltra na relação com a arte, deve estar com você também. E se aproxima do que Byung-Chul Han chama de “*estética do liso*”:

O liso é a marca do presente. É ele que conecta as esculturas de Jeff Koons, iPhones e a depilação à brasileira, como é conhecida a depilação total na Europa. Por que achamos belo, nos dias de hoje, o liso? Além do efeito estético, nele se reflete um imperativo social universal. Ele corporifica a sociedade da positividade atual. O liso não quebra. Também não opõe resistência. Ele exige likes. O objeto liso extingue seus contrários. [...] A informação habita, ao contrário, o tempo alisado de pontos presentes indiferenciadas. Ela é um tempo sem acontecimento ou destino [...] A positividade do liso, do polido, acelera a circulação de informação, comunicação e capital. (HAN, 2019, p. 07; 20-21)

O tempo alisado é outro nó na proposta de abertura das imagens no presente; enquanto esse espaço aberto é preenchido apenas com informações, likes e não encontra contrariedade, ele continua a ser um espaço *sem acontecimento* ou *destino*.

O nó do tempo alisado é uma imagem que chegou há pouco tempo ao projeto. Mas a procura por uma qualidade que se contraponha à pressa está comigo há mais tempo. A germinação da pesquisa esteve associada também às referências sobre tempo e duração em Henri Bergson, especificamente nos diálogos entre o campo perceptivo e as imagens mentais que criamos para representar o tempo percebido e lembrado. No ensaio “Matéria e Memória”, esses movimentos aparecem articulados a sobreposição de registros temporais:

[...] se colocarmos a memória, isto é, a sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão se misturar constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. (BERGSON, 2011, p. 69)

Entretanto, nesse encontro filosófico com a duração, percebi que ainda estava à espera de outras imagens, que tornassem visíveis tanto as vivências mais contemporâneas com o tempo, quanto a potência coletiva que a experiência da duração poderia carregar.

Um dos movimentos da pesquisa que ajuda a olhar para as diferenças entre a duração temporal como

algo individual e o modo como podemos olhar para ela coletivamente e a partir de processos educativos, são as leituras de *Rosa e Azul* e as relações que a pintura estabelece com as infâncias. Diante da pintura, muitas pessoas se lembram da infância, seja pela representação de crianças na imagem, ou pela rememoração de uma relação anterior com aquela pintura. São durações temporais que aparecem diversas vezes na montagem *Olham-se*. Mas essas relações transbordaram para um relato que pensa criticamente essas memórias de infância no presente, quando são entrelaçadas com conversas, seja com as educadoras, ou com públicos participantes.

Como relatou a educadora Adriana Puzzilli, falando de suas experiências de leitura dessa imagem com grupos: “*era muito difícil um acontecimento nessa obra*”¹¹². Essas aberturas com frequência precisavam de ativações com perguntas ou outras intervenções para que acontecessem. Uma das possibilidades que apareceu na pesquisa, por exemplo, no trabalho com crianças, era lidar com a própria referência de tempo que elas tinham:

— Crianças dessa idade, sete anos, já começam a fazer relações com o tempo vivido e a idade atual, então elas falavam “quando eu era pequena eu também fazia isso”,

112 Entrevista com Adriana Puzzilli, realizada em 20 e 27 fev. 2019 em seu ateliê.

eles começam a usar o repertório que elas construíram. E eu me lembro das crianças se lembrando de roupas de festa que usaram, como se sentiram usando uma roupa num casamento. Eu me lembro que durante as leituras, às vezes, a gente se surpreendia com respostas que não tínhamos imaginado¹¹³.

Aqui entra também a potência da atenção cartográfica de educadoras/es: entre um experimento coletivo de leitura e outro, podemos criar durações, refletir sobre o que escutamos e cruzar as temporalidades entre si. Nesse ponto, nós somos os elementos de duração e de repetição que convidam à performance, e isso pode acontecer também junto com grupos e participantes de projetos educativos, se pensarmos em ações que se estendam no tempo.

Outro exemplo desses movimentos de duração coletiva é o projeto de audioguias produzidos em 2016 pela equipe de Mediação e Programas Públicos, para a exposição *Histórias da Infância*. Na exposição, o trabalho *Rosa e Azul* foi disposto ao lado da fotografia da série *Brasília Teimosa* (2005-2007), de Bárbara Wagner¹¹⁴.

Na proposta, estudantes da Escola Municipal de Ensino Fundamental Desembargador Amorim Lima e do Colégio São Domingos criaram audioguias, em

113 Trechos de entrevista realizada virtualmente em 28 fev. 2019. A entrevistada escolheu ser citada anonimamente.

114 Figuras 13 e 32, expostas na próxima página.

colaboração com mediadoras/es e professoras/es¹¹⁵. Os áudios criados pelas crianças propõem leituras dos trabalhos artísticos, comparando um com o outro:

Participante 1: O toque de pintura dos vestidos é diferente do rosto. O rosto é mais suave e o vestido é feito com pinceladas e é quase um degradê. Essa roupa deve pinicar o corpo.

Participante 2: A obra tem muitas coisas diferentes. As meninas estão calçadas, os meninos estão descalços. As meninas estão de vestidos, os meninos estão de sunga. As meninas estão dentro de casa ou de um apartamento e os meninos estão fora em um parque aquático...

Participante 3: Para mim parece que eles quiseram representar elas, mas são meninos, em situações diferentes...

Participante 4: Eu acho que também que é no Brasil porque o Brasil é o segundo maior lugar do mundo que tem gente negra... E também não tem gente tãoão branca... E o Brasil também não é tão velho para ter a cultura desse jeito, pintado assim... Parece gente muito chique... Rica... Os meninos é gente da cidade, normal, como eu.¹¹⁶

115 Informação presente na dissertação de OLIVEIRA, 2019, p. 66.

116 Transcrição de trechos dos áudios 07 a 09 - *Rosa e Azul*, por Asantewaa Santos, Caio Albieri, Flora Carbone e Alessandro de Carvalho, disponíveis na página do MASP no aplicativo *Soundcloud*. Acesso em mai. 2018. As crianças gravaram as faixas de audioguia juntas, mas não se identificaram antes de falar, por isso optei por numerá-las como “participantes” para diferenciar as falas.



dilatar

Enquanto a pesquisa ia caminhando, a possibilidade da duração como uma experiência coletiva começou a ressoar para mim com os verbos demorar, expandir, transbordar os tempos (cronológico, histórico e vivido). Eram verbos que circulavam minhas leituras das entrevistas e relatos enquanto compunha as montagens. Isso até ler uma entrevista de Ailton Krenak, quando fala para o mundo não indígena:

As pessoas são só uma passagem para alcançar algum outro lugar, algum outro acesso. Elas não contam em si, não dão tempo, não possibilitam a construção ou a formação de ideias, o estabelecimento de afetos que não busquem um objetivo imediato, que possam prosperar e construir um ambiente criativo, de invenção, de criação no sentido mais prazeroso, em que os afetos são espontâneos. Em que o tempo, a ideia do tempo seja determinante para o espaço, uma espécie de dilatação do tempo. Dilatar esse tempo ordinário das nossas relações e possibilitar a criação de vazios para as visões, para os sentimentos das pessoas, para as elaborações que um coletivo pode ter sobre aquilo que é o sonho. Aquilo que é sonho. E realmente continuo observando que o pensa-

mento branco, como diz o meu querido Davi Kopenawa Yanomami, é cheio de esquecimento. Esse esquecimento é percebido na pouca duração das relações que tal pensamento consegue sustentar. Como ele não consegue sustentar relações por tempo indeterminado, num tempo aberto, você acaba demarcando o tempo das relações. Quando você tem uma experiência de dilatação do tempo, começa a pensar em períodos muito mais abertos. É quando o meu pensamento consegue tocar uma ideia que vai além da percepção de um sítio, de um território, de determinado lugar na geografia, e começo a pensar nesse ambiente que nós compartilhamos, que é a Terra, que é um planeta. (KRENAK In: WERÁ, 2017, p. 62-63)

O verbo dilatar, como proposto por Krenak, reabriu os caminhos da pesquisa. Comecei a olhar a duração enquanto ato, a partir do dilatar o tempo. E não qualquer tempo, mas aquele para a elaboração coletiva, do sonho como projeto para futuros em comum. Essa aparição também me trouxe muitas perguntas...

Será que de alguma forma os diálogos num museu poderiam tomar parte nessa dilatação? Como poderíamos pensar os museus daqui não apenas como lugares que guardam e expõem objetos e histórias colonizadoras, mas como espaços públicos que nos

ajudam a pensar sobre o ambiente que compartilhamos? O que precisaria se transformar nesses lugares para que a dilatação fosse uma possibilidade? E como os processos educativos e de mediação cultural poderiam tomar parte nisso? Será?

Quando encontrei essa proposta/verbo, estava es- cutando, reescrevendo e montando a partir das fa- las das mulheres indígenas que participam do pro- jeto.

Em minha percepção, quando elas falam sobre a pintura *Moema* a partir da resistência e das lutas das mulheres indígenas hoje e em outros tempos, quando relembram as Histórias Indígenas que fo- ram apagadas, quando olham como opositoras (hooks, 2019, p. 215-240) ¹¹⁷ para o estereótipo das mulheres indígenas construído no Brasil, elas des- montam a imagem. E, enquanto a desmontam, dila- tam o tempo. Dilatam a partir de suas ancestralida- des e se opoem ao tempo como é vivido e narrado hegemonicamente numa sociedade não indígena, criada no território tomado de assalto dos indíge- nas.

Como disse Raquel Xipayá, num dos grupos focais da pesquisa, são “*520 anos de retrocesso e 520 anos de resistência*”¹¹⁸. E a resistência passa também por

recontar as H/histórias, como disse Márcia Mura, outra participante da pesquisa: “*a interpretação [da Moema] que é carregada pela questão histórica e para nós indígenas é importante situar essa ques- tão*”¹¹⁹.

Outras formas de dilatação também permeiam a entrevista com a Olinda Yawar, quando ela afirma “*eu sou Tupinambá*”, a partir de seu tronco, sua ori- gem, e que também é Pataxó Hã-Hã-Hãe, reme- tendo-se ao território de seu nascimento e a uma “nova” ancestralidade que se desenha ali desde o século passado. É um relato aberto com tempos de resistência ao apagamento e à opressão colonial do Estado brasileiro sobre esses povos.

Um apagamento que vem de longe e está marcado nos nomes dos postos da FUNAI na reserva onde Yawar mora: Camamuru, Catarina, Paraguaçu. São dois personagens e três nomes de uma história con- tada e recontada por não indígenas, sobre a relação do português Diogo Álvares Correia (que segundo a história era chamado de Caramuru) e Paraguaçu (que é chamada de Catarina quando vai para a Eu- ropa). Os nomes dos postos, dentro de uma mesma reserva, repetem o nome indígena e não indígena

117 A autora assinava seu nome com letras minúsculas.

118 Grupo focal realizado virtualmente em 07 out. 2020.

119 Grupo focal realizado virtualmente em 19 set. 2020.

de Paraguaçu, como se ela fosse duas pessoas diferentes, e usa o nome Caramuru para Diogo¹²⁰.

Esse apagamento está também na negação sistemática dos cartórios brasileiros em registrar as populações indígenas com seus nomes, mais uma tentativa de apagamento das suas identidades. Mas essas mulheres e homens encontraram formas de resistir a isso: carregam seu povo como sobrenome e/ou assumem seus nomes indígenas e buscam, no tempo mítico e com as sabedorias ancestrais, as palavras para reescrever as Histórias de Pindorama (o chamado Brasil).

A pesquisadora Julie Dorrico, analisando a produção literária de autoras e autores indígenas, fala da coexistência de tempos entre essas Histórias:

Os dois planos temporais mostram o tempo mítico e o tempo histórico. O tempo histórico explica por que as coisas têm as formas que possuem hoje e o tempo mítico explica como eram os seres e as coisas no princípio cosmológico. Durante a realização de uma narrativa, estes planos coexistem e se intercomunicam e, longe de

120 Nessa história, Moema teria sido uma das mulheres que se envolveu com Diogo, mas não foi “escolhida” para retornar com ele para a Europa. Então ela decide, na narrativa do poema épico de Santa Rita Durão, seguir o navio a nado e se afoga. No poema, a cena do corpo dela voltando para a praia não existe, apenas na pintura. Diogo e Paraguaçu são personagens dos quais se tem alguns registros históricos, diferente de Moema, que não se sabe se existiu ou se aparece apenas como representação no poema de Santa Rita Durão.

serem separados, coexistem. Esta ideia corrobora a possibilidade de autoria, caracterizada pela tradição mítica e presente histórico, ou seja, plano mítico e plano atual, autoria coletiva e individual. (DORRICO, 2015, p. 58)

Essa mesma coexistência foi algo que pude escutar nos relatos das mulheres indígenas, que recriavam a pintura a partir de suas experiências corporais, culturais e de luta anticolonial¹²¹. São olhares construídos com suas referências culturais e de activismos políticos, que opõem a imagem da heroína romântica morta a guerreiras vivas, coloca a imagem histórica em ação e propõem desvios coletivos.

É uma contraposição à ação da sociedade não indígena e capitalista de “*saquear o roteiro pelo caminho*” (KRENAK In: WERÁ, 2017, p. 62), como diz Krenak, algo que está materializado em muitos museus de arte, como na coleção do MASP¹²². Pensando então as imagens colonizadoras como o próprio roteiro saqueado, como dilatar o tempo decodificando, debulhando o signo dessas imagens? De certo modo,

121 Atualmente, esse termo é utilizado por algumas lideranças dos movimentos indígenas para expressar que as nações indígenas seguem em luta contra a colonização do Estado brasileiro. Na tese, uso o termo também a partir da autora Jota Mombaça.

122 Apesar de um movimento recente da Diretoria Artística do museu para adquirir trabalhos de artistas mulheres, negros, indígenas etc. a coleção ainda é majoritariamente composta com trabalhos de artistas homens e brancos e o museu segue como referência de uma relevante coleção de arte europeia na dita América Latina.

é algo que já acontece nos movimentos de recepção, como reflete Stuart Hall a partir de pesquisas feitas inicialmente com telespectadores, e que depois foram pensadas também no contexto das imagens da arte:

Finalmente, é possível para um telespectador entender perfeitamente tanto a inflexão conotativa quanto a literal conferida a um discurso, mas, ao mesmo tempo, decodificar a mensagem de uma maneira globalmente contrária. Ele ou ela destotaliza a mensagem no código preferencial para retotalizá-la dentro de algum referencial alternativo [...] Ele ou ela está operando com o que chamamos de código de oposição. Um dos momentos políticos mais significativos [...] em que os acontecimentos que são normalmente significados e decodificados de maneira negociada começam a ter uma leitura contestatória. Aqui se trava a “política da significação” — a luta no discurso. (HALL, 2013, p. 445 – 446)

Por isso, uma das urgências dos tempos que vivemos, desde que começou a globalização, há mais de quinhentos anos, é a necessidade de escuta e de relação com essas imagens a partir do presente, para dilatá-las. Em potência, educadoras/es também podem vivenciar e provocar experiências de dilatação do tempo dos museus “ocidentais”. E, com essa dilatação, encontrar nas entrelinhas do esquecimento o não dito, pois, como define a Silvia Cusicanqui “*em uma situação colonial, o não dito é o que mais signifi-*

ca; as palavras encobrem mais do que revelam” (CUSICANQUI, 2021, P. 19).

Começamos pelo tempo de estar junto e diante das imagens, algo que aconteceu nesta breve pesquisa, mas continuamos e, especialmente, podemos continuar na tessitura daquele momento com outras presentificações que ocorrerem ali, escutando e ressoando ausências recorrentes, como o olhar das mulheres indígenas de diferentes povos sobre *Moema*, um olhar opositor¹²³ que abre o tempo e decodifica o signo de um modo que nós, educados como não indígenas em territórios colonizados, não podemos ou não sabemos transitar.

Uma decodificação/oposição que também pode acontecer quando um corpo percebe um cavalete blindado e cravado a balas pelo lado de fora. Ou quando um estudante não reconhece sua identidade quando vê as meninas pintadas por Renoir ao lado dos meninos na fotografados por Bárbara Wagner e diz “*elas não são daqui*”¹²⁴.

123 A proposta de olhar opositor vem da escritora bell hooks e está associada aos atos de resistência das mulheres negras a conteúdos fílmicos e televisivos: Eu não vou só olhar, eu quero que meu olhar mude a realidade. (hooks, 2019, p. 180), na pesquisa estou partindo da referência dela para refletir sobre os relatos das mulheres indígenas sobre a *Moema*.

124 Transcrição de trecho do áudio 07 - *Rosa e Azul*, por Asantewaa Santos, Caio Albieri, Flora Carbone e Alessandro de Carvalho, disponível na página do MASP no aplicativo *Soundcloud*. Acesso em: mai. 2018. As crianças gravaram as faixas de áudio juntas, mas não se identificaram antes de falar.

performar

A dilatação e abertura dos tempos diante de fechamentos seculares dos museus — incluindo o MASP e o papel de valorização da arte euro centrada que este museu ainda cumpre por aqui — são processos, buscas, tentativas de ativações temporais.

Numa entrevista para o Sesc Santos sobre o papel da curadoria educativa em exposições de artes visuais¹²⁵, o educador e curador Luiz Guilherme Vergara aproxima a prática educativa da temporalidade:

Ele [educador] é um historiador como alguém que dá aulas de história dentro do espaço. Como alguém que produz narrativas políticas que quebrem e usa Paulo Freire e a história. Então, esse é um profissional extremamente sofisticado. Só que, principalmente no Brasil, esse país colonizado, ele ficou arrasado para setor educativo. Isso é uma batalha profissional constante para mim. Não, ele é um artista, é um ativador político, ele que dá esse trabalho do *grassroots* [base], quer dizer, é um trabalho de interlocuções.

125 SESC SANTOS. Entrevista com Luiz Guilherme Vergara. Santos, 4 de julho de 2019. Facebook: Sesc Santos @ SESC Santos. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=322546515360198>. Acesso em: mar. 21. A citação a foi transcrita por mim, de trechos do vídeo.

Eu trabalhei no departamento de educação do Metropolitan, trabalhei cinco anos. E, numa das conversas com o diretor lá, com a pessoa, ele falou a diferença dos curadores e achei interessante que ele pensava a curadoria da educação como uma curadoria da temporalidade. É uma crítica para um sentido de curador que cuida dos objetos e das narrativas já existentes e o curador das temporalidades é da produção de narrativas e poéticas e inversões. É pensar a educação, mas a educação poderia pensar numa política pedagógica do sentido institucional da exposição [...]. É política [...] um agenciamento sistêmico do sentido de expor.

Pensando nessas curadorias das temporalidades e nos tempos que cruzamos, trançamos com os processos educativos, lembro também de um texto anterior de Vergara. Nele, o autor mapeia três tempos da experiência com a arte, associados aos processos de curadoria educativa e da ação cultural:

Tempo 1: experiência perceptiva (individual) – estranhamento e/ou admiração

Tempo 2: ato crítico/perceptivo – descrição e reconhecimento (individual/grupo)

Tempo 3: emergência de um ser poético/Imaginação ativa – associações, interpretação (interação em grupo). (VERGARA In: CERVETTO, 2018, p. 44)

Com esses três tempos, Vergara fala da abertura da experiência do olhar para a consciência do olhar, a partir do trabalho de educadoras/es.

No contexto da pesquisa, tenho pensado que essa curadoria das temporalidades parte desse campo das interlocuções e da consciência, mas o extrapola para criar novos conteúdos (imagens, críticas, desvios, caminhos) com as imagens. Ou seja, trabalhando com as qualidades temporais que encarno aqui — da encruzilhada, da dilatação e da performance — provocamos atos de criação que alteram as imagens pre-sen-ti-fi-ca-das e traçam rupturas e continuidades para sua História.

Quando falamos de contexto¹²⁶ para a leitura de um trabalho de arte, podemos pensar o traçar desse contexto com base nas informações históricas disponíveis, sobre as temporalidades que circularam a produção de uma imagem. E, junto com isso, o modo como ela se contextualiza com sujeitas/es/os que ali estão, e com os territórios e temporalidades onde acontecem a sua presentificação. Ou seja, a leitura passa a ser um processo de criação crônico e anacrônico, localizado e deslocalizado, que caminha também no estar junto, nas autorias compartilhadas. E pensando esses processos de mediação cultural com a noção de encruzilhada pensada como:

[...] operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos [...]. (MARTINS, 2002, p. 73)

Junto com isso, considerando a mediação cultural não apenas como um campo articulado às práticas educativas em centros culturais, mas também como um campo de estudo dos trânsitos inter e transculturais, compreendo que as ações culturais e educativas são partes desses movimentos e transformações culturais.

Com isso, quando nós educadoras/es interferimos e renegociamos as durações individuais e coletivas de relação com uma imagem, colocamo-nos como agenciadores políticos dessas movimentações. Negociamos com nossas próprias referências culturais, vivências e duração. E provocamos demoras, acelerações ou saltos. Negociamos com vários ritmos de leitura e criação com aquela imagem, ao mesmo tempo que eles negociam entre si, como coloca a educadora e pesquisadora Valquíria Prates sobre o trabalho de mediadoras/es:

Seus fazeres envolvem agendas e estruturas de visibilidade a partir das quais se operam a mobilização e o agenciamento de pessoas e recursos para ativação de

126 Considerando a Abordagem Triangular.

lugares de um território que pode se tornar “espaço público” a partir da atuação do mediador cultural, em especial daqueles que buscam investir na construção de narrativas individuais e coletivas por meio de processos de negociação e disputas de lugares de fala e de escuta.

Para tanto, os mediadores culturais podem explorar uma série de “tecnologias da mediação cultural”, que são as práticas relacionais de convívio com pessoas de um território, e se desdobram na forma de processos de trocas que podem se dar por meio de procedimentos de escuta e diálogo. Neles, costuma-se empregar ferramentas e metodologias da educação e da arte para a equiparação de oportunidades de construção narrativa a partir de repertórios mobilizados, num jogo em que se busca, ainda que em dissenso, por novas formulações de sentido diante de um mundo em que reconhecemos processos um tanto caóticos de transformação. (PRATES, 2018, p. 58)

É operando entre a negociação e a disputa, no limite perigoso dos apagamentos, que agimos na curadoria das temporalidades. E o peso dessa ideia imensa — a curadoria das temporalidades — vem carregado de perguntas. Uma delas, que tem me perturbado é: podemos acessar todos os tempos?

Quando imagino o quanto não sei:

- Sobre os tempos e espaços apagados com a *Moema*;
- Sobre as experiências corporais e de vida, sob constante ameaça dos moradores das periferias

das cidades, que latejam em *Tempo suspenso de um estado provisório*;

· Sobre a ausência de identidades e infâncias para além dos tons de pele em *Rosa e Azul*;

... Acredito que não.

Por isso essas curadorias das temporalidades nos pedem:

[...] um esforço de descentramento de sua própria cultura. Ao exercermos o descentramento, exercitamos as desejadas capacidades de imaginação e flexibilidade [...] a ideia de descentramento é oposta à tão comum atitude etnocêntrica que herdamos do processo de colonização ocidental. O etnocentrismo (centrado em sua própria cultura) é um mecanismo que revela em sua essência uma dificuldade de olhar para outros valores culturais de forma relativa e crítica. A barreira que se interpõe nesse deslocamento é reforçada por dois pressupostos que agem em comum acordo: pela dificuldade de nos distanciarmos da cultura em que nos situamos, pois ela é nosso referencial e responde aos nossos desejos e necessidades imediatos, e pela ideia hierárquica e classificatória de valores culturais, baseada na falsa visão linear de evolução das sociedades. (COUTINHO, 2008, P. 40)

É um esforço que nos pede uma escuta profunda, quando possível, de quem é ferido por aquela imagem, especialmente quando ela é fechada pelos racismos. E, no contexto das ações educativas,

também nos pede uma escuta profunda e atenta, cartográfica, dos participantes das ações.

Na pesquisa, percebi esses fechamentos e os limites da ação mediadora sobre eles, principalmente a partir da pintura *Moema*. Contudo, eles estão inscritos nas entrelinhas, invisibilizados, em muitas imagens e discursos que circulam nos museus, e em outros lugares sociais e culturais.

3. HISTÓRIAS

rachaduras

Como os diversos tempos nos quais compartilhamos e convivemos com uma imagem da arte podem compor a sua História?

Essa pergunta, exposta antes aqui, movimentava a pesquisa desde o começo. Foi com ela que procurei os modos de remontar a legibilidade (BEJNAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 131)¹²⁶ dos quatro trabalhos de arte escolhidos. É uma pergunta que pode ser percorrida, lida ou praticada a partir de diversos pontos e é trabalhada com desvios e redeseñhos de rotas.

Como metáfora de pesquisa andar com uma pergunta e seus movimentos, demarca mais uma vez a importância da encruzilhada e da prática cartográfica

¹²⁶ Ao lado um detalhe do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório* (figura 116).



enquanto referências para o trabalho. A encruzilhada, *operador conceitual* para a investigar mediações *inter* e *transculturais* com as imagens (MARTINS, 2002, p. 73; HALL, 2013), associada a práticas cartográficas, que se servem “*de fontes das mais variadas... está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias*” (ROLNIK, 2016, p. 65). Estes são acessos para propor leituras históricas dessas imagens nos tempos vividos e compartilhados com outras pessoas.

Desse modo, para criar montagens históricas das imagens no presente, propondo com elas leituras, parto dos relatos coproduzidos com participantes e os próprios relatos abrem bifurcações: presentificam a imagem e começam a mostrar rachaduras com suas palavras, naquilo que parecia um terreno liso (HAN, 2019, p. 07, p. 20-21) e acabado. Suas rachaduras incitam a busca por referências teóricas, artísticas, pesquisas documentais e de outros relatos.

A atenção às rachaduras/fissuras¹²⁷ é uma ação consciente desta pesquisa para compor montagens presentificadas das Histórias da Arte desses trabalhos, utilizando referências educativas e de media-

¹²⁷ A imagem na página anterior é de uma pessoa lendo a legenda atrás do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório*, que é disposta no chão.

ção cultural como procedimentos para investigação compartilhada e criação com as imagens. Essas práticas educativas e mediação cultural ou *inter* e *transculturais* para ser precisa – porque as diversas referências culturais trabalhadas nem sempre se cruzam de modo amistoso ou simétrico¹²⁸ – são compreendidas aqui como produtoras de Histórias da Arte.

Isto assumindo que a arte é parte integrante das culturas, e que as práticas que ressignificam a arte/obra produzem e não apenas reproduzem esses objetos culturais, produzem Histórias, e são também produzidas histórica e culturalmente¹²⁹.

Como coloca Ana Mae Barbosa a partir da Abordagem Triangular, *o contexto se torna mediador e propositivo, dependendo da natureza das obras, do momento e do tempo de aproximação do criador* (BARBOSA, 2014, p. XXXIII).

¹²⁸ Stuart Hall, dialogando com Mary Louise Pratt, destaca as relações assimétricas de poder nos processos de transculturação, em que o colonizado produz o colonizador e vice e versa (HALL, 2013, p. 34). Essas relações, longe de serem localizadas no período colonial, fundam a dinâmica entre as matrizes culturais nas colônias e seguem presentes na contemporaneidade.

¹²⁹ Ou seja, considerando a arte como um objeto produzido e situado culturalmente, em oposição ao discurso de autonomia da arte com relação à cultura nas perspectivas modernistas e etnocêntricas (AGIRRE, 2005, p. 147).

Além disso, a presentificação acontece com as leituras de imagens realizadas coletiva e individualmente, que podem ser transformadas em duração, memória e História a partir dos processos educativos e de mediação cultural. A leitura, entretanto, não é:

[...] a transmissão do que existe para saber, do que existe para pensar, do que existe para responder, do que existe para dizer ou do que existe para fazer, mas sim a co-(i)mplicação cúmplice no aprender daqueles que se encontram no comum. E o comum não é outra coisa que aquilo que se dá a pensar para que seja pensado de muitas maneiras, aquilo que se dá a perguntar para que seja perguntado de muitas maneiras e aquilo que se dá a dizer para que seja dito de muitas maneiras... (LARROSA, 2015, p. 143)¹³⁰

Aprender e praticar a leitura de textos ou imagens é o procedimento que uso para coproduzir, com participantes da pesquisa, relatos presentificados das imagens artísticas. Quando as leituras acontecem coletivamente podem criar comunidades leitoras. Essas comunidades ocupam o pequeno tempo de uma entrevista desta pesquisa, um trabalho educativo de anos, disputas políticas intermitentes com o sistema da arte, processos políticos e históricos distendido em décadas etc.

¹³⁰ Larrosa se refere a textos escritos, mas minha leitura considera imagens.

relato

Os relatos com os quais trabalho são inerentes à leitura de imagens. O uso da palavra leitura, para descrever estas práticas, tem como referência o pensamento de Barbosa:

Escolhi usar a expressão “leitura” da obra de arte na Abordagem Triangular em lugar de apreciação por temer que o termo apreciação fosse interpretado como um mero deslumbramento que vai do arrepio ao suspiro romântico. A palavra leitura sugere uma interpretação para a qual colaboram uma gramática, uma sintaxe, um campo de sentido decodificável e a poética pessoal do decodificador... Apreciação era o que pretendiam promover os cursos para o povo no final do século XIX na Inglaterra... Havia uma dupla função nessa apreciação: colonizar o desejo de uma classe nascente e conquistar mercado (BARBOSA, 2014, p. XXXII – XXXIII).¹³¹



131

A leitura imagética é compreendida assim como uma tomada de posição ativa daqueles que leem, sem desconsiderar o *campo de sentido* do que é lido. Além disso, dois movimentos no texto da autora me ajudaram a dar relevo às rachaduras: decodificar e (des)colonizar. Decodificar, considerando interpretações que derivam também da poética pessoal do decodificador. E a recusa da palavra apreciação demarcada como tentativa de colonização do desejo,

131 Ao lado um detalhe do trabalho *Rosa e Azul* (figura 31).

alinhada a interesses de mercado, importadas para o Brasil.

A decodificação, se retomarmos o pensamento de Stuart Hall sobre os processos de codificação/decodificação nos meios de comunicação de massa, que se estendem às imagens da arte, são atos que expõem as rachaduras das sintaxes de produtos culturais. Como disse o autor numa entrevista de 1989: “*a decodificação pode reler o texto à contrapelo*” (HALL, 2013, p. 413).

Considerando a poética também como parte das identidades culturais — em constante transformação — de quem lê, evoco mais uma vez o **olhar opositor** de bell hooks, a partir da experiência das mulheres negras norte-americanas como espectadoras no cinema:

[...] personificando a visão de Stuart Hall de uma prática crítica que reconheça que a identidade é constituída “do lado de dentro, assim como de fora” da representação [...] Ao olharmos e nos vermos, nós mulheres negras nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história como *contramemória*, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro. (hooks, 2019, p. 240)

Embora hooks se refira a experiência das mulheres negras com o modo como são representadas no cinema, enxergar a História como *contramemória* e

partir de práticas críticas é uma proposição relevante para o trabalho com Ensino de Arte em museus de arte¹³². Nesse sentido, o uso da palavra “leitura” contraposta à “apreciação”, compreendida como expressão da recusa da imagem como *colonização do desejo*, retomando Barbosa, provoca a pensar sobre o papel que tem a mediação cultural praticada nestes espaços, operando na encruzilhada entre colonizar e descolonizar¹³³.

No mesmo livro da autora, um texto de apresentação de Imanol Agirre destaca que Barbosa desde a primeira edição já *reclamava a necessidade de um relato que deixasse espaço à contextualização econômica, política e social frente a uma visão linear da história que só se interessava pela evolução das formas*

132 Um alerta: não se trata de transpor uma discussão da autora sobre a luta política e cultural das mulheres negras como se as opressões fossem idênticas sem diferenciações raciais, de papéis de gêneros e classes sociais. Nem mesmo de importar questões específicas do patriarcado e do racismo norte-americano para cá, pois aqui essas opressões demarcam outras presenças. Mas sim de reivindicar a importância do olhar opositor como ação crítica e refletir sobre suas possibilidades para o trabalho com leituras de imagens.

133 A escolha do termo descolonizar, usado como verbo, explicita seu uso como ação política e educativa, que se soma também à urgência de redesenharmos as rotas de produção de conhecimento nas ciências humanas a serviço dessas lutas. Minhas referências para uso desse termo são as autoras Silvia Cusicanqui e Jota Mombaça e o autor Boaventura de Sousa Santos.

artísticas através dos tempos (AGIRRE In: BARBOSA, 2014, p. XVII). Agirre também menciona um depoimento da autora em 1995, no qual ela expõe sua compreensão de que, divergindo de referências teóricas norte-americanas que assumiram a Crítica de Arte como parte da formação de especialistas, sua abordagem se colocou no sentido que Paulo Freire dá ao conhecimento – tomar consciência do que somos e daquilo que nos rodeia.

Esse sentido da contextualização como tomada de consciência para leitura dos trabalhos de arte amplia os sentidos que damos para atividade crítica na educação. Essa atividade não está restrita à arte, transborda para o mundo onde estão as imagens, e não evita as rachaduras políticas. Ao contrário, os processos procuram espaços para cavar seus próprios sulcos.

Mas... Imaginando que a Abordagem Triangular, como define Barbosa, é trabalhada com ações – *contextualizar, ler e fazer* – e não disciplinas – *crítica, história e estética* – o que estas ações gestam, o que elas geram?

Uma pista com a qual caminho aqui é o texto de Regina Machado intitulado *Sobre mapas e bússolas: apontamentos a respeito da abordagem triangular*. Nele a autora compõe novos conjuntos de ações,

trabalhando a Abordagem Triangular com três eixos. De seus apontamentos, o modo como ela compreende o eixo produção (*fazer*) é a pista que quero trazer para cá:

... o eixo da PRODUÇÃO nomeia não apenas ações que caracterizam a aprendizagem do fazer artístico em contato com os materiais e com os princípios de formatividade das diferentes linguagens artísticas. Ou seja, essas ações se referem à capacidade de produzir obras artísticas, mas também à capacidade de produzir leituras e relações conceituais, tão importantes para a experiência da Arte e que também integram a concretização de formas artísticas. (MACHADO, 2010, p. 65)

É um eixo que atravessa os dois outros eixos, leitura e contextualização, ou seja, a cada ação algo é gestado ou concebido, para usar a palavra escolhida pela autora. Essa gestação, no entanto, nem sempre é materializada, registrada, e essa visibilidade que busco com a pesquisa. Procurando por formas de materializar e expor essas produções, inscritas no tempo de experiência com uma imagem da arte, encontrei em Agirre com a ideia de *relatos abertos* para se referir-se aos próprios objetos da arte:

... Creio que é mais adequado conceber os produtos artísticos como relatos abertos à pesquisa criativa. Propomo que nos aproximemos da obra de arte, não como um texto cifrado, que poderemos chegar a desvendar, mas como um condensado de experiência gerador de uma infinidade de interpretações, porque a essência e o valor

da arte não estão nos artefatos em si, mas na atividade experienciada, através da qual foram criados e são percebidos ou utilizados. (AGIRRE, 2009, P. 168)

Essa ideia se entrecruzou com a noção de ato de criação (DUCHAMP apud BATTCKOCK, 1986, p. 74) para considerar que o que as pessoas relatam diante das imagens é parte do processo de criação *em curso* de um objeto de arte. Um trabalho de artes visuais está aparentemente finalizado, mas segue exposto à criação. Ou seja, são produções que decorrem desta relação desde a qual leitoras/es co-produzem a obra de arte.

Embora esta tese também não considere que o Ensino da Arte é uma confluência do ensino da Crítica, Estética e História da Arte, considerando as ações críticas e estéticas encontrei possibilidades para reescritas criadoras das Histórias da Arte. Como sintetiza E. Louis Lankford:

Se você está tentando encontrar uma resposta que faça sentido, uma resposta que pode ser transmitida a outros e possivelmente aplicada a outros trabalhos de arte, então você não está apenas educando em arte - você está fazendo estética¹³⁴. (LANKFORD, 1986, p. 50)

134 Tradução minha. Em inglês: *If you're trying to find an answer that makes sense, na answer that can be conveyed to others and quite possibly applied to other art works, then you're not only art educating - you're doing aesthetics.*

Nesse sentido, a ação crítica que concebe uma estética, a partir de produções de significado imbricadas, na perspectiva do mesmo pesquisador (LANKFORD, 1984, p. 152), na relação perceptiva e dialética entre sujeitos e objetos (fenomenologia). No entanto, esta crítica quando é elaborada junto com pessoas que não leem as imagens ou produzem desde de dentro do sistema da arte não pode outra coisa senão transbordar e se expandir, torna-se mais do que crítica da arte, faz parte de processos de leituras do mundo mediadas pela arte.

E, desse modo, a bifurcação volta a cruzar com a referência freiriana de Barbosa ou com o rapaz com quem conversei um dia no MASP, a partir do trabalho de Marcelo Cidade “...comecei a curtir arte há pouco tempo, por conta da leitura do mundo através da arte. A gente está vendo um vidro quebrado, mas o que a gente pode tirar de informação daí?”¹³⁵

No entanto, quando as leituras produtoras de relatos inscrevem múltiplas perguntas, no caminho, sobre a possibilidade dessas práticas críticas e estéticas se somarem à História da Arte de uma imagem; um dos caminhos, onde se anda pelas bifurcações e

135 Na próxima página outro detalhe do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório*, do modo como estava exposto quando esse participante produziu seu relato. Atrás a fotografia Cavaletes (2015), de Mauro Restiffe, desfocada (figura 117).

cruzamentos, é o da descontinuidade característica do trabalho educativo, principalmente nos espaços não formais. Muitas vezes o encontro das pessoas com as imagens tem o tempo breve de uma conversa, uma visita, oficina ou, no caso deste projeto, do registro de um relato ou de uma entrevista.

Nós educadoras/es convivemos com a descontinuidade desses processos de criação e carregamos sua duração ou memória, mas como transportamos? Que formas de registro são possíveis com essas imagens que *não cessam de se reconfigurar*? Como mediar aquilo que eu não disse, não escrevi, mas escutei, com os desvios perceptivos que implicam em escutar?



135

escuta

Contra a clausura¹³⁶ as imagens seguem se reconfigurando no nosso tempo, do mesmo modo que sobrevivem através da abertura histórico-temporal que propõem. A percepção destas vidas e aberturas, no entanto, depende da aprendizagem para escutar o que está acontecendo:

O mago que transmuta o passado em futuro deve ter a mão rápida para capturar o Tempo no átimo de sua cognoscibilidade porque ele fulgura um instante e se desvanece. Se o olhar demora e fixa, retém o estereótipo, não uma coisa viva como uma imagem que sobre do passado com o seu frescor. Chamada de novo, trabalhada pela percepção do agora, arrisca-se a fugir da captura de um presente que não se reconhece nela. (BOSI, 2003, p. 20)

A reflexão de Ecléa Bosi, elaborada partir das “Teses sobre o conceito da história” de Walter Benjamin e da concepção de memória em Bergson, me convoca na pesquisa e em minhas práticas como educadora, a escutar esse agora, com o cuidado de não fixar o olhar *que retém o estereótipo*. A autora constrói esses diálogos com referência no campo da História Oral e da Psicologia Social, mas é possível

¹³⁶ Considerando não apenas ações educativas e de mediação cultural, mas propostas de descolonização de ativistas, artistas, historiadoras/es, curadores etc.

fazer aproximações com a História da Arte e as especificidades da mediação cultural, da forma como é trabalhada neste projeto.

Além de Bosi, outras três referências ajudaram a encontrar espaços de escuta a partir das epistemes e metodologias e da História Oral. Foram os livros *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*, de Leda Maria Martins, *Augusto e Lea: um caso de (des)amor em Tempos Modernos*, de José Carlos Sebe Bom Meihy e a tese de doutorado *Tecendo Tradições Indígenas*, de Márcia Mura (Márcia Nunes Maciel).

Em *Afrografias da memória*, Martins expõe as narrativas, canções e tradições orais do Reinado do Rosário no Jatobá pesquisado, nomeando a oralidade histórica e performada como uma prática não da literatura, mas da oralitura. O modo como a autora trata e pensa a oralitura tem me ensinado sobre os limites de uma escrita que trabalha com fontes orais, imagéticas, musicais, performáticas e corporais, e junto sobre as possibilidades de expor a sinestesia da oralidade e suas múltiplas referências nos espaços de escrita.

Com a história *Augusto e Lea: um caso de (des)amor em Tempos Modernos* contada por José Carlos Sebe Bom Meihy tenho aprendido sobre os sentidos de trabalhar com entrevistas num trânsito entre a fonte oral/documental e a ficção poética. Quando esse livro chegou às minhas mãos, eu já estava praticando o procedimento das montagens, e foi uma leitura que me levou a refletir sobre os processos de criação que este trabalho com os relatos envolve, sem perder a importância ética e documental dessa prática.

A tese de Márcia Mura e a participação dela na pesquisa, têm me ensinado sobre a importância de reconhecer os fios de memórias e histórias que resistem e precisam ser tecidas novamente para serem recontadas com a escrita:

Senti a necessidade de puxar o fiozinho de memória indígena, que estava com uma ponta solta, para ser novamente tecida. E foi o que eu fiz, fui puxando esse fio para costurar com a mão essa história. Costurar com as mãos é uma tradução possível para a palavra escrita, que não existia antes do contato com os não indígenas, na língua wayoro ou ngwayoro do Povo Wajuru... De acordo com seus estudos cada parte da palavra seria: mão-marca.de.objeto-tecer/costurar e o significado literal seria: (algo que indica)'a mão tece/costura'. Para os Wajuru, tecer também se tornou o ato de escrever. (MURA/MACIEL, 2016, p. 15-16)

Como escrito antes, essas referências da História Oral têm me acompanhado nas andanças da tese embora este não seja um trabalho de História Oral, mas que procura *costurar com as mãos* relatos orais para recontar as Histórias de algumas imagens da arte no presente.

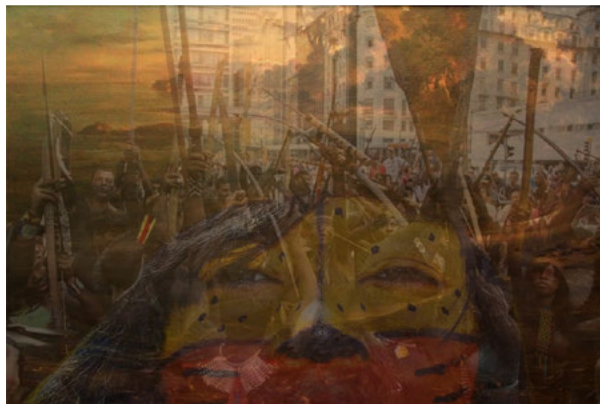
Nesse sentido, a escuta das gravações dos grupos focais, entrevistas e registros de relatos dos públicos no museu, inclusive o que não foi exposto nas partes MONTAGENS ou CAMINHOS, é tão importante quanto as referências teóricas, artísticas, históricas e documentais trabalhadas. Sua escuta é um processo de pesquisa e aprendizagem para mim mesma, como educadora e pesquisadora. Para além de uma escuta rápida, com foco apenas na transcrição das falas, foi preciso retomar as gravações em momentos diferentes do trabalho, para aprender e reaprender a escutar o modo como cada pessoa se colocava diante/com/contra a imagem e perceber como a minha própria análise ia se modificando com aquilo que aprendia.

As entrevistas com a orientadora de público Amanda Pascoal e o orientador Marcello Israel sobre o cartaz das Guerrilla Girls, por exemplo, não foram citadas na montagem *Contra-vênus*, mas caminhei com elas para montar os relatos dos públicos sobre

essa imagem. Escutei algumas vezes as referências que tinham sobre o trabalho do coletivo artista para perceber como operavam os fluxos de crítica e autocrítica do museu e como isso poderia estar relacionado a papéis de gênero, a partir dessas entrevistas. Outras entrevistas com orientadoras/es de público do museu trouxeram para a pesquisa as memórias que essas pessoas tinham de falas e reações recorrentes das/os visitantes com essas imagens, que influenciaram algumas escolhas feitas nas montagens.

A realização das entrevistas e dos grupos focais para a escuta dos relatos das mulheres indígenas, montados em *Guerreiras*¹³⁷, foi o que tornou possível o trabalho com as falas dos públicos sobre a pintura *Moema*, carregadas de estereótipos e racismos, que pareciam não ser percebidos pelas próprias pessoas que os relatavam. Foi também a escuta, o aprendizado e o trabalho com os relatos dessas mulheres, que são também educadoras, artistas e ativistas políticas, o que possibilitou abrir essa pintura e as feridas coloniais e violências que ela transpõe do passado para o presente. Para além do lugar de vitimização e tutela (MUNDURUKU, 2012, p. 30.) dos

¹³⁷ Ao lado uma composição com a pintura *Moema* e imagens da artista Tamikuã Txihí, produzida a partir da indicação de Márcia Mura para a montagem *Guerreiras* (figuras 80, 92 e 93).



povos indígenas, seus relatos denunciavam as rachaduras interseccionais da imagem:

A ideia de interseccionalidade se refere a formas particulares de opressão, por exemplo, a intersecção entre raça e gênero, ou entre sexualidade e nação. Os paradigmas interseccionais nos lembram que a opressão não redutível a um tipo fundamental, e que formas de opressão agem conjuntamente na produção da injustiça. Em contrapartida, a ideia de matriz de dominação se refere ao modo como essas opressões interseccionais são de fato organizadas (COLLINS, 2019, P. 57)

Nesse trecho, Patricia Hill Collins, teórica do feminismo negro norte-americano, introduz sua análise sobre as imagens de controle produzidas pelos sistemas de opressão do país contra as mulheres negras, mas considera que a interseccionalidade se estende a diversas formas de opressão. Caminhei com essa referência das imagens de controle, refletindo sobre como elas se formam no Brasil, para aprender a escutar os relatos das mulheres indígenas participantes da pesquisa. E também para compor as montagens **Guerreiras**, **Contra-vênus** e **Olham-se**, especialmente nas análises das pinturas *Moema* e *Rosa e Azul* – *As meninas Cahen d'Anvers*.

Ainda sobre *Rosa e Azul* as entrevistas com Adriana Puzilli, Guilherme Teixeira, Miriam Lustosa, Sophia Gutierrez e uma educadora, que escolheu permane-

cer anônima, possibilitaram compreensões sobre o modo como essa pintura de Renoir foi lida e recriada em diferentes épocas e deram algumas pistas de seus mecanismos de controle.

Estas e outras entrevistas com mediadoras/es e educadoras/es também me ajudaram a compreender aspectos do contexto do Setor Educativo do MASP entre 1997 e 2015 e da atual equipe de Mediação e Programas Públicos¹³⁸. Os aprendizados para a escuta também envolveram um trabalho com os arquivos do museu, onde pude pesquisar os documentos do Educativo entre 1997 e 2005, como relatórios de atividades das educadoras/es, programas de formação para professores, coletâneas de textos para estudo da equipe, fotografias das ações, etc.¹³⁹.

138 Esses dois momentos das práticas educativas e de mediação cultural com os públicos no MASP não são foco desta pesquisa, mas sem dúvida são capítulos importantes da História do Ensino de Artes no país e ainda há muito o que pesquisar sobre esses trabalhos. Até onde pude alcançar com a pesquisa verifiquei que há duas dissertações que tratam de aspectos desses trabalhos: *Relações entre arte e público no MASP: um olhar do presente em direção a 1970* (2012) de Patrícia Sertório que, embora trate das práticas com os públicos nos anos 1970, também aborda brevemente aspectos do trabalho educativo a partir de 1997 e *Outras agendas em mediação cultural* (2019), de Lucas Silva de Oliveira, que aborda os primeiros projetos da equipe de Mediação e Programas Públicos.

139 Os documentos desse período ainda não estão organizados no sistema do arquivo do museu. Para consulta-los precisei de uma autorização específica, já que ainda serão processados e tratados. Estes documentos, no entanto, segundo

E o acompanhamento da ação *Diálogos no Acervo*, com a equipe de Mediação.

Além disso, as entrevistas com educadoras/es e mediadoras/es que trabalharam em diferentes momentos no museu, como exposto no capítulo **Tempos**, foi o que possibilitou montar e expor movimentos de duração, sobrevivência e presentificação históricas e políticas¹⁴⁰ das quatro imagens pesquisadas.

Mas os desvios perceptivos permanecem e o aprendido nessas andanças com a História Oral e a mediação cultural foi perceber com elas os limites culturais da minha própria escuta e, ao mesmo tempo, trabalhar para expor os relatos sem censuras analíticas, me arriscando-me nas suas bordas.

informações obtidas com a educadora Adriana Puzzilli foram organizados pela equipe educativa no período da transição para a equipe de Mediação e Programas Públicos.

140 O entendimento da mediação cultural, portanto, está [...] atrelado ao entendimento mais amplo de arte como cultura, da ação educativa como prática dialógica e com o compromisso do educador mediador com as dimensões políticas da práxis educacional (COUTINHO, 2012, p.318).

perguntas

Partindo da escuta como aprendizagem e processo de trabalho e dos atos de criação, procuro na tese caminhos para expor algumas das Histórias produzidas na presentificação das imagens da arte nos museus de arte. São Histórias ordinariamente encobertas pelas palavras do colonialismo, simultaneamente global e interno (CUSICANQUI, 2021, p. 29; idem, 2015 p. 175) na cultura brasileira, e/ou que se perdem nos labirintos institucionais e do sistema assimétrico da arte, como coloca o pesquisador Diogo de Moraes:

As diferenças e divisões daí decorrentes incidiriam não somente nos modos de fruição de espectadores provenientes de estratos sociais diversos, mas também na visibilidade e no reconhecimento das interpretações ensaiadas por agentes sociais cuja familiaridade com os códigos estéticos e cujo trânsito na esfera pública da arte são notadamente desnivelados. Uma das consequências esperadas dessa assimetria é que, embora os membros das classes e círculos tradicionalmente alijados da arena cultural consagrada possam nutrir interesse por seus exemplares, fruindo-os e interpretando os como o fazem os habitués, ainda assim o que eles têm a dizer a respeito das obras, inclusive no que tange à sua valoração, padeceria da falta de atenção e interesse por parte dos que realmente gozam de influência no campo da recepção e da crítica de arte, permanecendo numa espécie de limbo. (MORAES, 2020, p. 213-214)

As imagens da arte estão abertas para atos de criação, mas para quem?

Nas ações educativas e de mediação cultural diversos programas públicos e projetos trabalham com ou são focados justamente em públicos “não-habitues”: pessoas que não estudam, trabalham ou atuam no campo das artes; bebês, crianças, adolescentes e jovens que chegam nos museus não por uma escolha pessoal, mas pelo sistema escolar ou com suas famílias; pessoas não brancas; pessoas que não estão dentro dos limites da heteronormatividade; pessoas com deficiências; pessoas em situação de vulnerabilidade social etc. Ou seja, esses programas com frequência trabalham com projetos que reconhecem as rachaduras no chão das galerias, que algumas vezes transpõem os limites da colonialidade nessas instituições e outras vezes impõem ou reforçam a presença dessas opressões.

Somado a isso, a partir da minha prática como educadora, um dos labirintos que encontrei e ainda encontro com frequência é a imposição, explícita ou implícita, para que as práticas educativas sejam reprodutoras das narrativas oficiais da instituição, das curadorias e dos estudos de especialistas sobre as imagens ou outros objetos trabalhados. Esses fechamentos e limitações estão associados a

ações que desqualificam ou cerceiam politicamente o trabalho educativo, a processos e projetos institucionais que restringem, dificultam ou inviabilizam a produção de conhecimento dessas práticas de ensino e aprendizagem em colaboração com os públicos, e à desvalorização e precarização dessas trabalhadoras/es¹⁴¹, entre outros.

São disputas institucionais atravessadas também por marcadores de raça, gênero e classe. Em primeiro lugar, porque o trabalho educativo em museus no país com frequência é praticado por mulheres cisgênero brancas¹⁴², que estão abaixo das diretorias técnicas/curadores em termos hie-

141 As disputas institucionais e a precarização do trabalho de educadoras/es em museus e instituições culturais não é o foco principal desta pesquisa, mas é um dos motivos políticos que me mobiliza como profissional da área para realizar este trabalho acadêmico. Sobre estas questões algumas referências que têm me acompanhado estão em ALENCAR, 2008; BARBOSA & COUTINHO, 2009; SILVA, 2017 e SILVA & DANTAS, 2021. Outras referências importantes estão em MÖRSCH, 2016 e 2017 que abordam a questão nos contextos europeus, e com nelas é possível localizar algumas formas de ressonância no Brasil.

142 Esta é uma afirmação feita com base nos dados aos quais tive acesso em pesquisas realizadas pelo ICOM-Brasil em 2020 e na minha observação empírica, mas há nela uma parcialidade, considerando que tanto a amostragem das pesquisas consultadas, quanto minha experiência profissional são principalmente sudestinas, e minhas observações partem da minha própria referência, também como mulher branca cisgênero, que já ocupou posições de coordenação e supervisão.

rárquicos e salariais. Essas diretorias, assim como outros lugares de tomada de decisão nos museus, muitas vezes são chefiadas por homens brancos, como coloca a artista Rosana Paulino:

Temos os patronos, os conselheiros, os patrocinadores, o jogo é complexo e o poder dos curadores se expressa de diversas formas. A pesquisa curatorial determina quem entra e quem não entra, por exemplo, quando e de que forma: os rótulos, a posição de diferenciação e de hierarquia de valores, como alta cultura sendo superior à cultura popular, é uma delimitação de locais sociais, outro exercício de poder (PAULINO apud AZEVEDO, s/d, acesso digital)

A presença de mulheres nas equipes educativas de museus no Brasil, em funções de coordenação ou como educadoras é algo que observo empiricamente, ao longo dos anos em que tenho atuado na área. No entanto, pesquisas recentes confirmam essas presenças e ausências¹⁴³. Elas apontam para

143 Esses dados podem ser verificados por amostragem na pesquisa realizada pelo ICOM-Brasil em 2020, que teve a participação de 1.039 profissionais da área de museus no Brasil. De acordo com a pesquisa, desse número de profissionais, 70,5% são pessoas brancas e 67% são mulheres cisgênero; 16,5% são pessoas pardas, 8,2% são pretas, 2,4% amarelas, 1,7% outras e 0,7% indígenas; quanto ao gênero, 27,3% são homens cisgênero, 2,7% preferiram não responder, 1,8% outro,

uma feminização¹⁴⁴, no sentido de reafirmação da precariedade do trabalho da área, interseccionada à branquitude e ao racismo estrutural (CARNEIRO, 2005, P. 46 - 57), ou seja, expõem a opressão patriarcal e o racismo institucionalizados a partir ínfima presença de pessoas não-brancas ou com gêneros dissidentes nessas equipes, e dos entraves institucionais ao trabalhado educativo.

Nesses contextos institucionais as práticas e palavras do colonialismo encontram espaço para continuar a encobrir e a reproduzir suas estruturas também nas práticas educativas, a partir de suas narrativas oficiais, seja para recontar as histórias da própria instituição ou de seus acervos.

No MASP, embora a presença de mulheres negras na equipe de Mediação e Programas Públicos no período que realizei a pesquisa de campo no museu fosse significativa, também é possível observar esses movimentos que dificultam o trabalho educativo e se articulam historicamente na área. Considerando, por exemplo, o número de profissionais dedicados a ações de mediação no mesmo período, cerca

0,9% não binária, 0,2% homem transexual/transgênero e 0,1% mulher transexual/transgênero.

144 Em MÖRSCH, 2016 também há uma análise sobre a feminização e a presença de mulheres brancas atuando em programas e projetos educativos nos museus, a partir do contexto europeu.

de oito pessoas dedicavam-se aos projetos de mediação em um museu que recebeu 502 mil pessoas em 2018 e 729 mil em 2019¹⁴⁵. Aqui, proponho olhar a questão a partir do número total de visitantes, e não dos números das ações específicas de mediação, considerando o discurso atual do museu:

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 popular¹⁴⁶.

Se o museu propõe retornar a “suas funções social e educacional originais” o modo como as propostas educativas são viabilizadas, assim como suas limitações, precisam ser consideradas a partir dos públicos do MASP em suas expressões quantitativas e qualitativas. Pelo que pude acompanhar durante o trabalho de campo presencial, as ações de mediação atingiam sim grandes números de públicos, mas havia pouco espaço para a escuta e trabalhos

145 Dados dos relatórios anuais de 2018 e 2019 do museu. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/about-governance-items/w40T7ijWIFQyILTgsWhRYLLnQe6PiYeQ.pdf> e <https://masp.org.br/uploads/about-governance-items/aF3JaG-ZP636lu0mwDSIDDaUJvmeTPvZC.pdf>. Acesso em: fev. 2022.

146 Texto do site. Disponível em: <https://masp.org.br/mediacao>. Acesso em: fev.2022.

em colaboração com os públicos na sua programação, como analisa Lucas Silva de Oliveira, a partir dos projetos com professores na instituição:

O formato de auditório dos cursos, seminários e palestras permite que o Museu defina sozinho as agendas e conteúdos [...] pode-se, sim, garantir diversidade e representatividade de grupos minorizados, por exemplo, à frente de programas mais *afirmativos*, mas a forma é fundamentalmente a mesma: poucos falam, muitos escutam.

Essa tornava-se a tônica do projeto pedagógico do MASP. Disso decorre que os recursos orçamentários e as nossas dinâmicas de trabalho se organizavam em visível desigualdade de investimento, o que também teve efeito negativo na visibilidade dos programas públicos e de mediação. (OLIVEIRA, 2019, p. 103)

Entre 2018 e 2019, exceto pelo projeto dos audioguias e a ação Diálogos no Acervo citados antes que, apesar da potência artística e pedagógica que representam, envolviam um número pequeno de participantes considerando as próprias especificidades das ações, encontrei poucas iniciativas educativas que possibilitassem novas leituras e atos de criação com os públicos.

Com isso não quero dizer que as outras programações oferecidas pelo museu não tenham qualidade e um impacto importante para os processos educativos e de mediação cultural das artes em São Paulo

e no Brasil. Há exposições, formações com professores, oficinas, publicações, seminários e etc. muito relevantes produzidos sendo no MASP nos últimos anos. Apesar de o museu estabelecer uma relação assimétrica com os públicos, há ações que incitam aberturas das imagens e expõem algumas das feridas coloniais que sobrevivem na nossa cultura; é um movimento institucional e curatorial que caminhou nas linhas e entrelinhas desta pesquisa.

No entanto, sem espaços constituídos para trabalhar com os públicos os atos de criação das imagens os não lugares seguem se reproduzindo. **Pouco espaço para escuta, pouco tempo para perguntas**¹⁴⁷.

Contudo, essa questão não está localizada no MASP, é algo mais amplo e difundido nas práticas e instituições artísticas e culturais, e também nas equipes educativas. Para além das disputas institucionais, há ainda desafios não apenas para registrar ou expor, mas também para perceber legitimidade das Histórias criadas com os públicos.

E, apesar disso, criamos. Assim como criam e criaram com os públicos, as/os mediadoras/es e educadoras/es no MASP. E, nesse sentido, o que foi possível cartografar nesta a pesquisa é ao mesmo tempo ínfimo e significativo.



147

¹⁴⁷ Ao lado detalhe do trabalho *Permanecendo com o problema* (2019), de Kaj Osteroth e Lydia Hamann (figura 118).

histórias

O tempo ínfimo recebe significância quando percebido em seu movimento espiralar. Um movimento que também pode ser visto, a partir da síntese de Silvia Rivera Cusicanqui, como simultaneidade: *o mundo indígena não concebe a história linearmente, e o passado-futuro estão contidos no presente* (CUSICANQUI, 2021, P. 91). Aqui peço licença para citar esta referência temporal sintetizada pela autora, a partir de culturas indígenas andinas, para pensarmos na força do presente que contém passados e futuros. A ideia de que o presente contém o passado-futuro, pensada para um processo de recomposição de Histórias da Arte, convoca a criação de relatos com imagens que são simultaneamente crônicas e anacrônicas.

O anacronismo das imagens e o modo como essa característica incide no estudo histórico é exposta por Didi-Huberman:

Diante de uma imagem — por mais antiga que seja —, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a desposseção do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem — por mais recente e contemporânea que seja —,

ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)

Relembrando o capítulo anterior, se a duração e dilatação¹⁴⁸ da experiência temporal são possibilidades de processos políticos e educativos com as imagens, essas ações estabelecem relações dialéticas¹⁴⁹ com as imagens. Isso quando sabemos desarmar *o lugar do hábito pretensioso do “especialista”* e remontar ao contexto das imagens, considerando o passado no presente, como também definiu Lina Bo Bardi partindo de projetos de restauração em Arquitetura:

148 Quando você tem uma experiência de dilatação do tempo, começa a pensar em períodos muito mais abertos (KRENAK in WERÁ, 2017, p. 63).

149 *Sobre a imagem dialética. Dentro dela situa-se o tempo* (BENJAMIN, 2009, P.951).

O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas. Diante do presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, “verdadeiro”, e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de que se apresentem a vocês e isso não se aprende somente nos livros. (BO BARDI In: GRINOVER, 2009, p. 165)

A construção de Bo Bardi é mais uma provocação para pensar as imagens da arte nesta pesquisa, e inclusive arquitetura e expografia do próprio MASP, a partir de presentes e passados que nunca cessam de se reconfigurar (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16) e estão em processo de recriação.

Como uma das formas possíveis de se caminhar entre os cavaletes de vidro — sem deter-se nas linhas do tempo da coleção do museu, ou nas legendas — trabalho com o anacronismo como escolha educativa e política para ler as imagens da arte, que remontam aqui as suas possibilidades e sua legibilidade a partir dos relatos de participantes da pesquisa, cruzando esses registros entre si e com referências teóricas, documentos de arquivos de diferentes épocas, contextos expositivos das imagens no museu, referências artísticas e outras imagens etc.

Essas relações entre tempo e imagem em constante reconfiguração e a inversão de hierarquias entre a imagem e quem olha para ela, cedendo lugar ao hábito do “especialista”, levou-me a pensar sobre as ações educativa com as imagens e como elas participam dessas Histórias em reconfiguração.

Entretanto, à medida que os relatos foram redesenhando as rotas e abrindo bifurcações, percebi que junto a essa inversão de hierarquias com as imagens algo começava a atravessar o olhar. Os relatos chegavam carregados de corpos com diferentes experiências sociais, culturais e artísticas. Ou seja, os encontros com as imagens partiam das pessoas com seus marcadores de classe, raça e ato performativo de gênero. O *passado-futuro* no presente é político e atravessado pelos corpos que olham e são olhados pelas imagens (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

Junto com os relatos veio a urgência de ler o reverso das imagens decalcadas pelas palavras do colonialismo – “[...] no Colonialismo elas [palavras] não designam, mas encobrem” (CUSICANQUI, 2021, p. 29) – tanto a partir da escuta aberta para leituras que aparentemente fugiam das referências históricas, críticas e visuais dos trabalhos de arte, quanto para aquelas que reafirmavam seus decalques. Ou seja,

a leitura invertida coloca o fazer histórico e educativo desta pesquisa num movimento de revisão às narrativas históricas do colonialismo na arte, considerando as formas este se expressa internamente no país. Uma das referências para visualizar essa inversão foi o trecho de um artigo do arte-historiador¹⁵⁰ Afonso Medeiros:

Dado que os documentos escritos pelos colonizadores são desconfiáveis e não raro pouco elucidativos quanto as formas de produção, resta-nos, grosso modo, a própria obra como arquivo e testemunho e consequentemente encarar a imagem como sobrevivência e, talvez, vislumbrar o diacrônico no anacrônico invertendo a lógica de Aby Warburg (comentado por Didi-Huberman, 2013). (MEDEIROS, 2021, p. 181)

No artigo Medeiros trata dos caminhos para trabalhar com as histórias não escritas da Arte Africana. Porém, pensando na sobrevivência das imagens e no vislumbre do *diacrônico no anacrônico* a proposta para um movimento metodológico me ajuda a visualizar as andanças desta tese.

Com algumas diferenças, refletindo sobre a escrita de Histórias não escritas da Arte Africana, o autor propõe a conjunção de estratégias a partir da Arqueologia, Antropologia, História da Arte Técnica, dos artefatos nessas culturas e da leitura crítica

das narrativas coloniais. Na pesquisa, o problema que busco enfrentar é outro, as imagens trabalhadas têm muitos subsídios históricos e documentais e estão, de um certo ponto de vista, integradas aos nossos processos culturais. O anacrônico aqui se movimenta em oposição à clausura das narrativas consolidadas, legitimadas na tentativa de que o presente seja apenas repetição de um passado.

¹⁵⁰ Arte-historiador é o modo como Medeiros nomeia a profissão no texto citado.

crônicas

Lembramos que a história do valor das obras de arte nos adverte que, geralmente, as promoções e as valorizações, impulsionadas pelas especulações, não resistem ao tempo, o verdadeiro avaliador da arte: é a história que se encarrega de situar um artista no núcleo de sua competência e medida. Quando a França, após a queda de Napoleão, foi obrigada a restituir aos italianos as obras de arte levadas para o Louvre como botim de guerra, os comissários florentinos deixaram em Paris a 'Virgem do Trono' de Cimabue, uma das obras capitais de arte da humanidade, por que, naquele tempo, não valia à pena interessar-se pelos Primitivos. No Oitocentos a Rainha da Inglaterra e o magnata Wandervil disputaram, a péso de ouro, as telas de Meissonier, hoje julgadas acadêmicas e destituídas de importância; por outro lado, o Governo Francês resistiu tenaz e burocraticamente à doação do 'Olympia' de Manet, hoje uma das obras primas do Louvre. A pequena digressão é um esclarecimento no sentido de que se deve ter em conta os valores positivos da arte e não se ir nas ondras provocadas, artificialmente muitas vezes, como é o caso

7.

atual dos Impressionistas e dos Post-Impressionistas. É oportuno compôr-se um museu com obras estáveis, mais na História da Arte que na sua crônica.

Os recortes ao lado são trechos do documento que propõe uma remodelação do acervo do museu assinado por Pietro Maria Bardi em 1968, citado no capítulo *Imaginações*, no qual o então diretor sugere a permuta de algumas pinturas de Renoir e de outros artistas do acervo¹⁵¹.

Na proposta Bardi opõe crônica e História da Arte, associando a crônica às preferências de pessoas com poder político e econômico, como o Assis Chateaubriand, a rainha Vitória e o Napoleão Bonaparte, e às especulações passageiras que elas provocariam, em oposição a suposta estabilidade da História da Arte¹⁵². A remodelação proposta nesse documento não aconteceu e *Rosa e Azul - As me-*

151 Os recortes e tratamentos de cor são da pesquisadora. O conteúdo textual está nas páginas 6 e 7 do documento original. Documento de maio de 1968, assinado por P.M. Bardi - "A Remodelação da Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo" (17 páginas). Referência: 1968 - relatório para transparência e plano de atividades (caixa 2; pasta 6). Na próxima página está uma fotografia da capa do documento.

152 Uma pista para entender o uso que Bardi faz da palavra "crônica" em oposição a "história" nesse documento é a definição de Benedetto Croce, que opõe o cronista, que seria aquele que apenas reúne fatos, ao historiador, que seria aquele que os articula (FUNARI, 1996, p. 51).

ninas Cahen d'Anvers continuou a integrar o acervo. Sua crônica continuou a ser escrita.

Pesquisando outras referências desse trabalho no arquivo do MASP percebi que a partir dos anos 1990 a popularidade da pintura começou a aumentar depois de diversas estratégias de difusão do museu: comunicação e propaganda, venda e licenciamento de produtos, exposições e ações educativas¹⁵³.

Rosa e Azul foi integrada a coleção do MASP em 1952, quando o museu ainda estava instalado nos Diários Associados, na rua Sete de Abril. Na época outros trabalhos de Renoir como *A menina com espigas* (1888), já reconhecidos pela crítica de arte da época, tinham maior difusão.

Somente algumas décadas depois de ser adquirida a pintura passou a ser propagandeada. Um dos momentos de grande projeção de *Rosa e Azul* foi em 2002 quando o MASP realizou a exposição Renoir, O Pintor da Vida, que reuniu trabalhos do pintor pertencentes à coleção do museu e a outras coleções¹⁵⁴. As peças gráficas da exposição foram compostas

153 Ao pesquisar os documentos do Setor Educativo de 1997 a 2003 encontrei inúmeras referências a esse trabalho em diversos documentos como relatórios pós-visitas, formações para professores, programações de férias etc.

154 Na documentação da exposição encontrei a informação que foi visitada por cerca de 200 mil pessoas, um número significativo para a época.

principalmente com os trabalhos *Menina com as espigas* e *Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers*.

No catálogo da exposição, a museóloga Eugenia Gorini Esmeraldo comenta que “*se tornaria uma das pinturas mais populares do acervo do museu*” (ELUF, 2002, p. 24). Também a educadora Suzana Rodrigues, em um depoimento sobre o trabalho com as crianças no Club Infantil no museu nos anos 1940 e 1950, cita a obra “[...] às vezes eles iam, copiavam essas meninas de Renoir eles gostavam muito” (RODRIGUES apud BREDARIOLLI, 2007, p. 204).

Outro capítulo das crônicas em torno desse trabalho está no catálogo da exposição *Histórias da Infância* (2016):

Os preciosos brancos cintilantes cravejados de rosa e azul sobre o fundo vermelho flamejante, digno de um fauve, dos mais agressivos, o aspecto de porcelana das faces e das mãos, evocam o carácter caprichoso e festivo das meninas Cahen d'Anvers. Esta imagem sorridente da Belle Époque parisiense parece dissipar-se quando se pensa no trágico destino de uma das duas irmãs, Elizabeth, que terminou seus dias a caminho do campo de concentração de Auschwitz, vítima das perseguições dos nazistas contra os judeus. (MIGLIACCIO in: PEDROSA, 2016, p. 49 e 50)

Essa descoberta sobre o destino de Elizabeth é o ponto de partida para o artigo *Dois meninas: Renoir, Proust e os nazistas*, do crítico de arte Lorenzo

Mammì. O texto faz uma genealogia do retrato passando pelo contexto de sua criação e produção, as teias de relações da família Cahen D'Anvers com a elite francesa, o vínculo dos artistas com o mecenato dos judeus na época, os traços do antissemitismo francês que podem ser lidos nas entrelinhas dessa pintura¹⁵⁵, entre outras questões encontrando na imagem *vestígios de uma época em que extremos de uma escala social que se pretende harmoniosa, ou ao menos permeável, mas que na verdade está prestes a se romper [...]* (MAMMÌ, 2019, n.p.).

No período da pesquisa de campo a informação sobre o destino de Elisabeth compunha o texto sobre o trabalho *Rosa e Azul*, colado no verso do cavalete onde a pintura é exposta. Mas nem todas as pessoas que se movimentam para trás do cavalete leem as informações além do título do trabalho, ano e autor. Talvez por isso essa questão não tenha aparecido nos relatos de públicos participantes, e só foi mencionada nas entrevistas com educadoras/es e mediadora/es como estratégia para leitura da imagem.

Para além do ponto de partida do artigo e da investigação que traça, é a interdependência entre crônica

¹⁵⁵ “Mesmo na velhice, ele não escondia o ressentimento por esse malogro [se referindo a alteração que o artista teve na encomenda que seria inicialmente de dois retratos e ao atraso no pagamento], inclusive com tiradas antissemitas, como aquela em que, em conversas com Ambroise Vollard, afirma que Gustave Moreau pintava com cores de ouro ‘para atrair os judeus’ “ (MAMMÌ, 2019, n.p.).

e História da Arte que expõe rachaduras o que interessam a esta pesquisa, como define o crítico:

Já se foi a ilusão (se é que alguma vez alguém a cultivou) de que seja possível julgar uma obra exclusivamente a partir de suas características formais. Não apenas as circunstâncias de sua feitura, mas também as circunstâncias em que nos aproximamos dela, e a distância que decorre entre as duas, determinam sua apreciação. (MAMMÌ, 2019, n.p.)

São as circunstâncias e caminhos de aproximação com as imagens da arte que fazem as crônicas dos públicos com a pintura abrirem ou fecharem os olhos para suas rachaduras diacrônicas, e, às vezes até operar os dois movimentos ao mesmo tempo, com contraditórias construções identitárias, como expõem alguns relatos na montagem **Olham-se**. Desse modo, é o movimento das crônicas (das circunstâncias, do museu, dos públicos), que mantêm a pintura na coleção e na História, apesar da instabilidade da sua fortuna crítica.

feridas

Quando as rachaduras são percebidas nos corpos se convertem em cicatrizes. Quando são abertas com as imagens expõem feridas. Enquanto andava com a pesquisa percebi cada vez mais elas apareciam nas Histórias que eram criadas, diante e contra aquilo que fere, como anuncia Jota Mombaça:

A presença do racismo como fantasia colonial indeterminadamente atualizada no marco do colapso da colônia está exposta como ferida na paisagem das cidades, na densidade dos muros, cercas e fronteiras. Está exposta também na coreografia das carnes, na intensidade dos cortes e na ancestralidade das cicatrizes. (MOMBAÇA, 2021, p. 64)

Encontrando a ferida como a repetição nas imagens comecei a perceber com elas os decalques do discurso colonial, ora explícito e ora encoberto junto com as imagens. A ideia de decalque entrou no trabalho a partir das montagens visuais¹⁵⁶ de imagens que estão presentes nas montagens Guerreiras e

¹⁵⁶ Considero os procedimentos de recriação que tenho feito com as imagens mais como montagens visuais do que colagens. Isso porque a lógica de composição com sobreposições, camadas e recortes corresponde a uma tentativa de tornar visíveis as diversas temporalidades de criação com as imagens.

Contra-vênus. Comecei a sobrepor algumas representações coloniais de mulheres indígenas como *América*, *Iracema* e *Moema*, e percebi que a estrutura de composição das imagens era a mesma. Em alguns casos elas se encaixavam tão perfeitamente que não era necessário fazer qualquer ajuste, só aplicar um efeito de transparência. O início dessas investigações com as imagens aconteceu durante a etapa do trabalho de campo realizada em 2018 e partiu principalmente dos relatos sobre *Moema*, entre os silêncios e as recusas de falar sobre aquela imagem. Além das palavras que, muitas vezes, a encobriam.

Uma das primeiras imagens que recriei a partir dos relatos e silêncios diante de *Moema* foi uma tentativa de tatear o que o silêncio pintava e o que as palavras encobriam. Em colaboração com a designer Gaia Diniz, produzimos um apagamento literal dessa personagem principal da pintura¹⁵⁷.

Naquele momento imaginava que estava partindo das reflexões sobre o trabalho de campo da pesqui-

¹⁵⁷ Essa recriação está na montagem Guerreiras.

sa e de um procedimento usado pela artista Rivane Neuenschwander numa instalação, chamada *Imprópria Paisagem* (2002):



Na instalação (figura 119) a artista se apropriou de marinhas, pintadas por diversos artistas, e apagou as embarcações dessas pinturas, dispondo barcos de papel diante delas.

No entanto, na mesma época que estava produzindo os relatos sobre a pintura de Meirelles com participantes no MASP, também investiguei sobre a recepção crítica e histórica das imagens pesquisadas. Numa dessas investigações deparei-me com uma fotografia de uma das primeiras vezes em que a *Moema* foi exposta, em 1866¹⁵⁸.

A fotografia estava no catálogo de restauro da pintura, publicado em 2012, e localizava a pintura no canto esquerdo da imagem. No catálogo, a reprodução da foto estava ligada ao uso dessa referência visual para a criação de uma moldura para o quadro, que havia sido adquirido pelo museu sem moldura. Naquele momento, não dediquei tanto tempo a essa imagem, mas em 2020 a reencontrei nos arquivos digitalizados da Biblioteca Nacional e pude ver toda a página em que originalmente a fotografia estava, o que reacendeu minha percepção.

Um olhar demorado, que procura pela Moema na pintura ao fundo consegue perceber vagamente seus contornos na imagem, mas estranha, porque as três pinturas logo acima dela têm visualidades mais nítidas enquanto ela, logo abaixo, quase não pode ser vista. Diante da pintura não há um barco de papel, mas uma cruz numa dimensão que rivaliza com o tamanho do quadro e remete à Primeira Missa do Brasil (1861), também de Victor Meirelles. Ao lado dela, vemos um oratório.

158 Figura 62, exposta na próxima página.

EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1866.

1866



21

Minha hipótese é a de que a personagem, uma mulher indígena seminua, foi intencionalmente apagada para o catálogo¹⁵⁹. Não havia nada de novo na produção do apagamento literal da personagem que produzimos em 2018, apenas uma repetição acobertada da minha própria memória.

O apagamento, no entanto, tanto produz o ferimento, quanto provoca a resistência. Como disse Márcia Mura, durante um dos grupos focais, a imagem sem a Moema é um território vazio a ser ocupado pelo colonizador. Mas, ao mesmo tempo, elas sabem que ela está ali, porque são indígenas e sabem da existência de suas ancestrais. No mesmo grupo, outra participante, Ricarda Wapichana, reafirmou o quanto a imagem de Meirelles ainda causa muita dor. É como escreveu a pesquisadora Linda Tuhiwai Smith:

O imperialismo ainda fere, ainda destrói e se reformula constantemente. Os povos indígenas, como um grupo internacional, tiveram que desafiar, compreender e compartilhar linguagens para falar a respeito da história, da sociologia, da psicologia e das políticas do imperialismo e do colonialismo como uma narrativa épica de grande

159 Tentei contato com o Arquivo da Biblioteca Nacional para analisar a imagem física, mas não tive retorno no tempo desta pesquisa.

devastação, de uma luta dolorosa, e da persistente sobrevivência. (SMITH, 2018, p. 31)

O percurso que descrevo aqui parece localizado no trabalho com essa pintura específica. Parece.

A reescrita das Histórias da pintura *Moema* atravessa os processos com todas as imagens desta pesquisa. E as imagens, nos lembra Cusicanqui, “*nos oferecem interpretações e narrativas sociais que, desde os séculos pré-coloniais[...] iluminam [...] perspectivas de compreensão crítica da realidade*” (CUSICANQUI, 2021, P. 30).

Para a reescrita da Histórias, e a recomposição de sua legibilidade a partir da escuta no presente, nos expomos à abertura das imagens e às suas feridas:

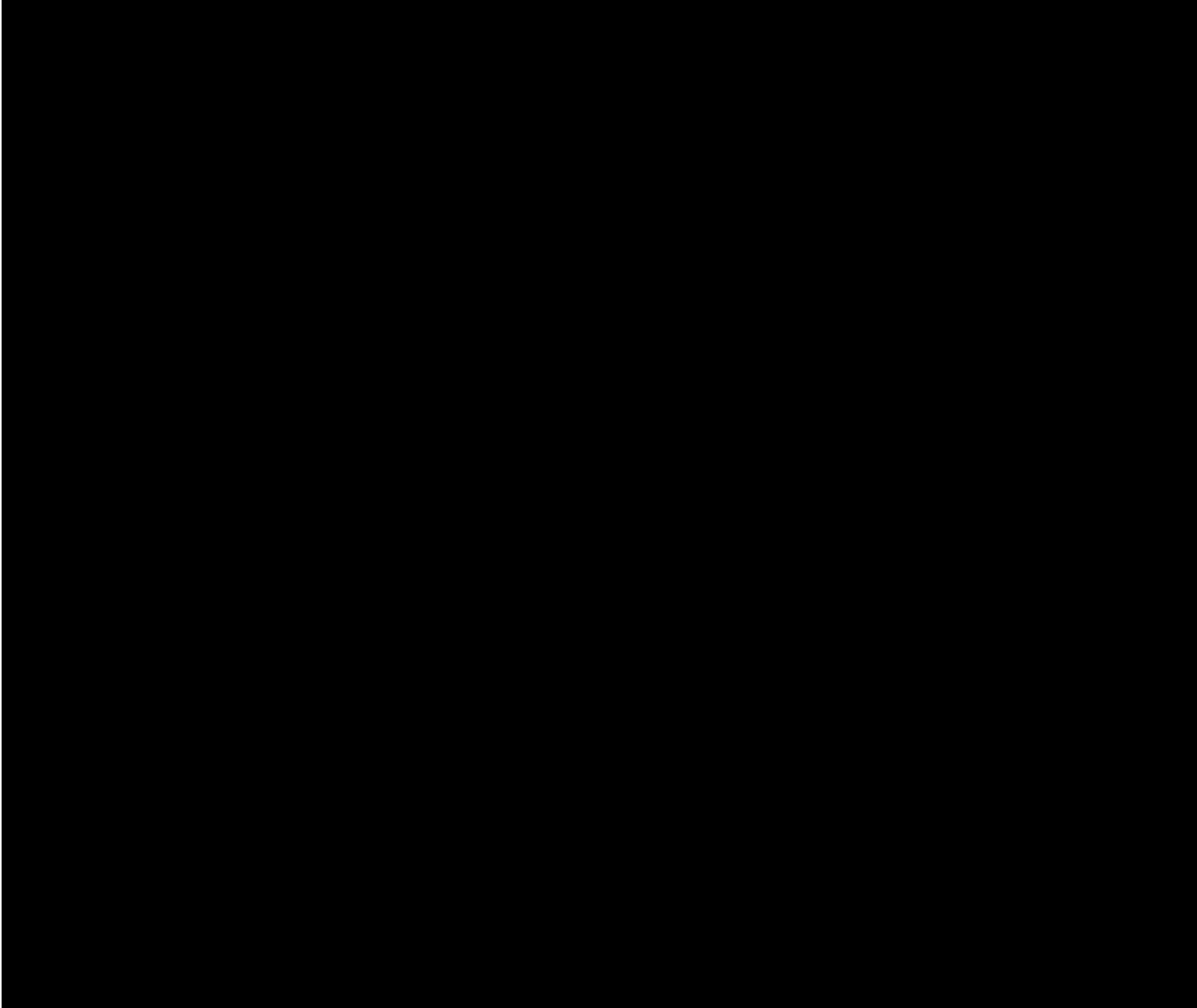
Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo [...] com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento [...] chamarei então *punctum*; pois o *punctum* é também uma picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também um lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

E aqui, como a serpente que morde a própria calda, retorno com a pergunta:

Como os diversos tempos nos quais compartilhamos e convivemos com uma imagem da arte podem compor a sua História?

Para além de procurar por uma resposta definitiva, esta tese se propõe a expor rastros do que acontece com as pessoas e as imagens em um museu de arte, caminhando com essa pergunta por tempos e espaços abertos, e provisórios.

Parafraseando bell hooks, é preciso conhecer (as História) do presente e inventar o futuro.



4. DEPOIS

Entrei no MASP pela última vez em março de 2020, pouco antes de tudo fechar, quando ainda não sabíamos exatamente o que chegava. Hoje, quase dois anos depois, estou aqui novamente.

Estranho. É como se nada tivesse mudado. Observo o terceiro andar do museu da entrada e meu impulso é caminhar até o outro lado, voltar e ir embora.

Não é que nada mudou. As primeiras fileiras da exposição estão cada vez mais ocupadas por visualidades que escapam das pinturas, usadas para escrever uma história excludente. Ainda assim, tenho a sensação de que nada mudou.

Contra o impulso para ir embora, espero... Até começar a perceber as camadas densas ou sutis do que acontecem aqui.

É terça-feira, dia de entrada gratuita, e muitas pessoas caminham entre os cavaletes. A diferença para as cenas anteriores da pesquisa é que agora elas usam máscaras.

Começo a andar quase em câmera lenta, tentando ficar um passo atrás das outras pessoas que transitam pelo espaço. Estou à procura das imagens da pesquisa e é como se quisesse adiar esses encontros. Após alguns minutos, chego a duas delas, *Rosa e Azul* e *Moema*, que permanecem na mesma fileira do século XIX. Passo pela pintura de Renoir, mas quero parar diante de *Moema* e ver se tem algo que me escapa na composição da última montagem, **Contra-vênus**.

Ao lado da *Moema* está o trabalho *Natureza morta 1* (2016), de Denilson Baniwa. Aproximo meu corpo da fotografia, com a lembrança de um pano preto que havia coberto a imagem algumas semanas antes. O pano tinha sido colocado a pedido do artista para expressar seu luto pela morte de outro artista, Jai-der Esbell. Avisto o trabalho, mas não consigo olhar para ele, o que vejo é o pano que não está mais ali. E um acervo de acontecimentos do agora que me escapam.

*

Na volta, de passagem pelas pinturas de Renoir, mais uma vez preciso conter o impulso de ir embora e tenho a sensação de que: nada mudou?

Dou alguns passos atrás até encontrar o cartaz das Guerrilla Girls, deslocado para o lado direito, na segunda fileira de cavaletes. Nessa posição lateral, ele não aparece mais como uma “advertência de visitaçãõ” antes ou depois de adentrar a coleção. É outra conversa, diferente de quando estava logo na entrada e centralizado.

As mulheres *ainda* precisam estar nuas para entrar neste museu? Circundada por trabalhos de outras

artistas e coletivos feministas, inclusive mais um cartaz das Guerrilla Girls, é como se a pergunta fosse agora parte de um diálogo que acontece nas bordas da coleção, procurando respostas.

Mais alguns pequenos passos para trás e encontro duas máscaras esculpidas em madeira numa vitrine de vidro. O olhar de uma delas cruza com o meu, me observa. São *Máscaras Gueledês* do século XX, sem informação de autoria e sem um texto de legenda. Atrás delas estão as imagens feministas, mas minha percepção começa a desfocar as pinturas, fotografias e cartazes.

Pego a câmera para fotografar as máscaras e, contrariando a percepção, a máquina desfoca o que está à frente querendo capturar as imagens atrás delas. Preciso mudar meu corpo de posição, rever a distância, a seleção da luz... Um punhado de ações e, ainda assim, o foco da lente não muda.

Então escuto alguém dizendo: “A máscara, por favor”.

É a voz de uma orientadora de público que pede para uma pessoa ao meu lado colocar a máscara de volta no rosto. Ainda não tinha observado isso, mas depois de escutar seu pedido, pronunciado com um tom gentil e cansado, de quem já repetiu a mesma frase algumas vezes, minha atenção se



160

desloca e vejo muitas pessoas retirando as máscaras para fazer retratos com as obras ou conversar. Talvez parte do meu impulso para ir embora seja medo. Contenho.

Depois de quase dois anos sem colocar os pés no lugar da pesquisa, minha espera é desmedida e ambígua. Tudo o que me empurra para ir embora no mesmo instante não me deixa ir. Uma ambiguidade que se confunde com a complexidade de trabalhar em ações educativas durante todo este tempo de pandemia, e com os novos riscos implicados em uma exposição de arte.

Volto a atenção para a *Gueledês*¹⁶⁰ e tento ao menos fotografar aquela com quem cruzei olhares. Diante dela, a câmera fotográfica finalmente cede à percepção. Essa disputa entre a máquina e a percepção dispara mais uma relação, desta vez entre quatro máscaras, que esta pesquisa também não chegará a tempo para investigar: as duas *Gueledês* à frente, a de gorila das Guerrilla Girls atrás, e as máscaras arriscadas de algumas pessoas que circulam na exposição. Ainda assim, fico imaginando que outra pesquisa nasceria dessas justaposições, encontros, diferenças e tensões.

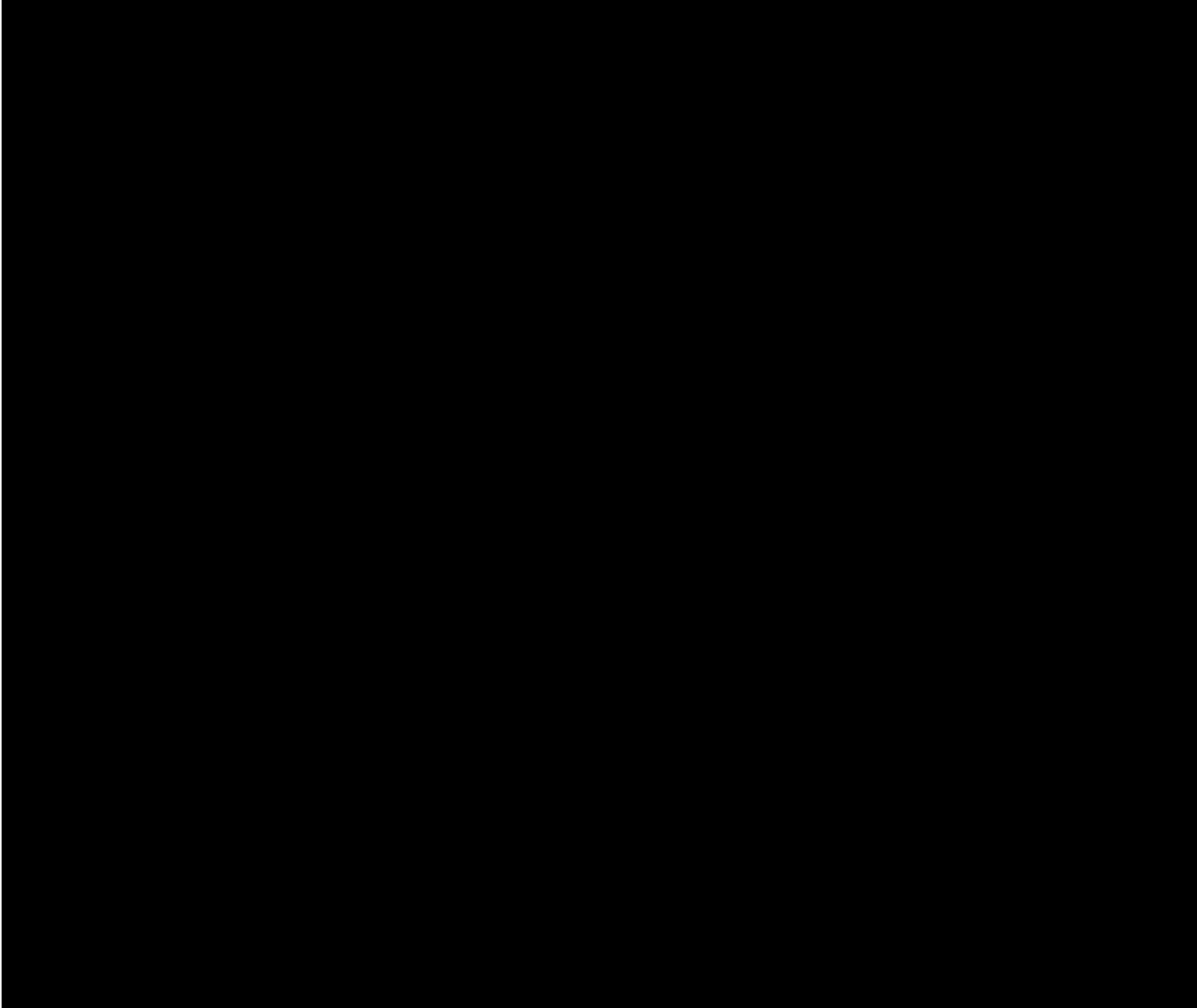
160 Imagem acima (figura 120).

*

Por fim, procuro pelo trabalho de Marcelo Cidade — Tempo suspenso, Estado provisório. Parece que seu cavalete não está exposto, ou talvez tenha se tornado real demais, não pode mais ser visto a olho nu. Paro de procurar, mas continuo caminhando nesse labirinto. Com pensamentos que não se fixam ou concluem, ficam pela metade e ainda assim não param.

De repente, as imagens passadas e presentes — com pulsão para serem abertas em infinitas metáforas — ameaçam explodir. Escuto um som de pulso anunciando o que vem, mas não há tempo para colecionar estilhaços.

O pulso é impulso para ir embora, ainda que as imagens sigam abertas e prestes a explodir, fica para depois.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Fundação Bienal; Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGIRRE, Imanol. La investigación sobre la apreciación artística y su valor en la educación. In: **Teorías y prácticas en educación. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética**. Pamplona: Octaedro/EUB; Universidad Pública de Navarra, 2005.

AGIRRE, Imanol. Imaginando um futuro para a Educação Artística. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). **Educação na cultura visual:**

narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria: Ed. UFSM, 2009.

ALENCAR, Valéria Peixoto de; COUTINHO, Rejane Galvão. Abordagem Triangular para falar da Abordagem Triangular no contexto da mediação cultural. In: **Anais do XXV CONFAEB**. Fortaleza: FAEB; CLEA; DEARTES; IFCE, 2015.

ALENCAR, Valéria Peixoto de. **O mediador cultural: considerações sobre a formação e profissionalização de educadores de museus e exposições de arte**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", São Paulo, 2008.

ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AMANTE, Vandrezza. Entrevista “O atual governo atualiza um discurso racista do século 19”, diz Márcia Mura. **Portal Catarinas**, 16 de outubro de 2019. Disponível em: <https://catarinas.info/o-atual-governo-atualiza-um-discurso-racista-do-seculo-19-diz-marcia-mura/>. Acesso em: abr. 2022.

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no Ocidente Moderno 1: Bruxas e Tupinambás Canibais**. São Paulo: Edusp, 2019.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. São Paulo: Editora 34, 2019.

AS HISTÓRIAS do ensino de artes na educação básica. Participação de Rejane Galvão Coutinho. São Paulo, 26 de outubro de 2019. 1 vídeo (1h14min). Canal do Grupo de Pesquisa sobre Políticas Curriculares para o Ensino de Arte da Educação Básica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXluX-gV2Xlo>. Acesso em: mar. 2022.

AZEVEDO, Anna. Curadoria é poder. **Revista Humboldt**, s.d. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/mac/22121975.html>. Acesso em: fev. 2022.

BAHIA, Dora Longo. **Do campo à cidade**. 2010. 284 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Departamento de Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BALAZINA, Afra; TOMAZ, Kleber. Ladrões invadem o Masp e levam obras de Picasso e de Portinari. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 de dezembro de 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/continuidian/ff2112200701.htm>. Acesso em: mar. de 2022.

BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. Releitura, citação, apropriação ou o quê? In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 143 –152.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos (Org.). **Ensino da arte: memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

BARBOSA, Andréa Claudia Miguel Marques. **MASP – um museu e seu público**. 1994. 122 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

BARBOSA, Karen. **Moema: restauração**. São Paulo: Comuniquê Editorial, 2013.

BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. In: **Revista Projeto**, São Paulo, n. 149, p. 59-64, jan.-fev. 1992.

BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento. Sobre haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial, 2009.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: Ensaio de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BREDA, Tadeu (Org.). **Bolsonaro genocida: pandemia de covid-19, direitos indígenas e meio ambiente**. São Paulo: Elefante, 2021.

BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. A lógica indisciplinada das imagens em correspondências temporais. In: LAMPERTO, Jocielle Lampert; DUZZO, Flávia et al. (Org.). **Conversas pictóricas**. Florianópolis: UDESC, 2019. Disponível em: <https://www.apothekeestudio-depintura.com/livros>. Acesso em: jan. 2022.

BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. Histórias: dos caminhos de tempo, o chitão de palavras em um borbotar de imagens. In: **Anais do XXIV Congresso Nacional da Federação de Arte-educadores do Brasil**. Ponta Grossa: FAEB-UEPG; CLEA, 2014.

BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **Das lembranças de Suzana Rodrigues: tópicos modernos de arte e educação**. Vitória: EDUFES, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE; UFMG, 2011.

CAPOUS-DESYLLAS, Moshoula; MORGAINÉ, Karen (Ed.). **Creating Social Change Through Creativity Anti-Oppressive Arts-Based Research Methodologies**. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Entre o visível e o não dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lília Moritz Schwarcz**. São Paulo: Projeto MASP Afterall, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-itvQHku7C75b73o-JSTIG.pdf>. Acesso em: mar. 2021.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVAJAL, Julieta Paredes. **Para descolonizar el feminismo**. La Paz: Ediciones Feminismo Comunitario de Abya Yala, 2019.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: contribuições a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CERVETTO, Renata; LOPEZ, A. Miguel (Org.). **Agite antes de usar. Deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.

CHAGAS, Mário. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Chapecó: Argos, 2006.

CHRISTOV, Luiza Helena da Silva. **Narrativas de educadores: Mistérios, metáforas e sentidos**. São Paulo: Porto de Ideias, 2012.

COELHO, J. G. Ser do tempo em Bergson. **Interface — Comunic., Saúde, Educ.**, v. 8, n. 15, p. 233-46, mar.-ago. 2004.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: Conhecimento, consciência e política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

COUTINHO, Rejane Galvão. A cultura ante as culturas na escola e na vida. In: TOZZI, Devanil (Org.). **Horizontes culturais: lugares de aprender**. São Paulo: Secretaria Estadual da Educação; FDE, 2008. Disponível em: https://culturaeducacao.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/220090629103639Horizontes_Culturais.pdf. Acesso em: mar. 2021.

COUTINHO, Rejane Galvão. Questões sobre a formação de mediadores culturais. In: **Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP**. Salvador: EDUFBA, 2009.

COUTINHO, Rejane Galvão. Recepção e mediação do patrimônio artístico e cultural. In: **Rede São Paulo de Formação Docente — Cursos de Especialização para o quadro do Magistério da SEESP, Ensino Fundamental II e Ensino Médio**. São Paulo: Unesp/Rede-for, 2012. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/45822/6/2ed_art_m3d6.pdf. Acesso em: jul. 2019.

COUTINHO, Rejane Galvão. **Vivências e experiências a partir do contato com a arte. Encontro Experiências Culturais: Olhares e Descobertas**. São Paulo: SEE/CENP/FDE, 2003. Disponível em: <https://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Administracao/Anejos/Documentos/220130821152309ideias%2031%20rejane%20coutinho%20pags%20143%20a%20158.pdf>. Acesso em: fev. 2021.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizados**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. **Pesquisa educacional baseada em artes: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIEDERICHSEN, Maria Cristina Ratto. **Pesquisa baseada em arte — criação poética desviante**. Contribuições de Jan Jagodzinski. In: Anais do 26º Encontro da ANPAP. Campinas: PUC-Campinas, 2017. p. 519-532.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

DORRICO, Julie. **Autoria e performance nas narrativas indígenas Amondawa**. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2015.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DURÃO, Santa Rita. **Caramuru**: Poema épico. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, s. d. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000099.pdf>. Acesso em: abr. 2021.

ECO, Umberto. **Obra aberta – Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EISNER, Elliot; BARONE, Tom. What Is and What Is Not Arts Based Research? In: **Art Based Educational Research**. Santa Bárbara: Sage Publications, 2011.

EISNER, Elliot; BARONE, Tom. Arts-Based Educational Research. In: GREEN, Judith L.; CAMILLI, Gregory; ELMORE, Patricia B. (Ed.). **Handbook of Complementary Methods in Education Research**. Washington: American Educational Research Association, 2006.

ELUF, Lygia. **Renoir: O pintor da vida**. São Paulo: MASP, 2002.

EQUILÍBRIO. Direção: Olinda Yawar. Brasil: Pau Brasil; Yawar Filmes. Filme digital (11 min 34 s).

FALLEIROS, Flávia (Org.). **O Passeio Vernet Diderot**. São Paulo: Editacuja, 2021. E-book.

FALLEIROS, Flávia. Sobre a crítica literária dos salões: Diderot e Baudelaire. In: FREITAS, Verlaine et al. (Org.). **Gosto, interpretação e crítica**, vol. 2. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2015 p. 94-109.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi — Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Sesc São Paulo; IPHAN, 2015.

FERRAZ, Marcelo (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Educação para compreensão crítica da arte**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos**. São Paulo: Cortez, 1989.

FUNARI, Pedro Paulo A. Considerações em torno das "Teses Sobre Filosofia Da História", de Walter Benjamin. **Revista Crítica Marxista**, Campinas, n. 3, 1996. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/critica->

marxista/sumario.php?id_revista=3&numero_revista=3. Acesso em: mar. 2022.

GALERIA VERMELHO. **Marcelo Cidade**. São Paulo: Galeria Vermelho, s. d. Disponível em: https://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/CIDADE_bx_0.pdf. Acesso em: mar. 2022.

GATTI, Bernardete Angelina. **Grupo focal na pesquisa com ciências sociais e humanas**. Brasília: Líber Livro, 2005.

GIRLS, Guerrilla. **Guerrilla Girls: The Art of Behaving Badly**. San Francisco: Chronicle Books, 2020.

GIRLS, Guerrilla. **The Guerrilla Girls' Bedside Companion to History of Western Art**. Middlesex: Penguin Books, 1998.

GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana (Org.). **Lina por escrito – textos escolhidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GROOM, Amelia. **Time - Documents of Contemporary Art**. Cambridge: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2013.

HALL, Stuart. **The West and the Rest: Discourse and Power**. In: *Formations of Modernity*. Cambridge:

Cambridge Polity Press; The Open University, 1990. p. 274-320.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Petrópolis: Vozes, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HONORATO, Cayo. **A formação do artista: (conjunções e disjunções entre arte e educação)**. 2011. Tese (Doutorado em Filosofia e Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

HALL, Stuart. **Mediação como [prática documentária] - projeto de mediação apresentado ao Edital de Concurso Projetos de Mediação em Arte n. 01/2011**, São Paulo, CCSP, abr. 2019.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HOUSEN, Abigail. O olhar do observador: investigação, teoria e prática. In: FROIS, João Pedro (Org.). **Educação estética e artística — Abordagens transdisciplinares**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

HOUSEN, Abigail. **The eye of the beholder**. 1983. 332 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculty of Education, Harvard University, Cambridge, 1983.

IMAGEM e palavra. Direção: Jean-Luc Godard. França; Suíça: Casa Azul Filmes, 2018. Filme (84 min).

JAGODZINSKI, Jan. **As negociações da diferença: arte-educação como desfiliação na era pós-moderna**. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. Pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KAAPORA – O chamado das matas. Direção: Olinda Yawar. Brasil: Pau Brasil; Yawar Filmes. Filme digital (sem informação de duração).

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **O eterno retorno do encontro**. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LANKFORD, E. Louis. A Phenomenological Methodology for Art Criticism. **Studies in Art Education**, Reston, vol. 25, n. 3, p. 151-158, Spring 1984. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1320696>. Acesso em: fev. 2022.

LANKFORD, E. Louis. Making Sense of Aesthetics. **Studies in Art Education**, Reston, vol. 28, n. 1, p. 49-52, Autumn 1986. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1320434>. Acesso em: fev. 2022.

LANKFORD, E. Louis. Principles of Critical Dialogue. **The Journal of Aesthetic Education**, Reston, vol. 20, n. 2, p. 59-65, Summer 1986. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3332693>. Acesso em: fev. 2022.

LARROSA, Jorge. A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, vol. 29, n. 1, 2004.

LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, vol. 28, n. 2, 2002.

LARROSA, Jorge. **Tremores – Escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura – Vol. 8: Descrição e interpretação**. São Paulo: Editora 34, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, p. 935-952, set.-dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: mar. 2022.

MACHADO, Regina Stela. Sobre mapas e bússolas: apontamentos a respeito da abordagem triangular. In: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; CUNHA, Fernanda Pereira (Org.). **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

MACIEL, Márcia Nunes/MURA, Márcia. Os caminhos que me levaram a Marajó e o que vi nas águas dos textos. **Revista Zona de Impacto**, Porto Velho / Maceió, ano 17, vol. 2, jun.-dez. 2015 | Disponível em: http://www.revistazonadeimpacto.unir.br/2015_2_marcia%20mura.html. Acesso em: jan. 2022.

MACIEL, Márcia Nunes/MURA, Márcia. **Tecendo tradições indígenas**. 2016. 821 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MAMMÌ, Lorenzo. Duas Meninas — Renoir, Proust e os nazistas. **Revista Piauí**, ed. 150, março de 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/duas-meninas-2/>. Acesso em: mar. 2022.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. **Maneiras de Expor – Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi** (Catálogo). São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e de ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANTECÓN, Ana Rosas. O que é o público? **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 175 - 215, dez. 2009.

MARIA, Mirella Aparecida dos Santos. 2018. 131 f. **Transgredir para educar: das "mulatas" de Di Ca-**

valcanti às propostas pedagógicas engajadas e decoloniais. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", São Paulo, 2018.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Mazza, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Gradeia; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG; Poslit, 2002.

MARTINS, Mirian Celeste (Org.). **Mediação: provocações estéticas**. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Pós-graduação, v.1, n.1, out. 2005.

MARTINS, Mirian Celeste (Org.). **Pensar juntos a mediação cultural: [entre]laçando experiências e conceitos**. São Paulo: Terracota, 2014.

MARTINS, Mirian Celeste. Verbete Mediação. In: Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: IBRAM, 2018.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Brasil+500 – Mostra do Redescobrimento: Mapas para viajantes aprendizes de arte** (Material educativo). São Paulo: Associação Brasil 500 anos, 2000.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarilhos na cultura**. São Paulo: Intermeios, 2012.

MATTAR, Sumaya; SUZUKI, Clarissa; PINHEIRO, Maria (Org.). **A lei 11.645/08 nas artes e na educação: perspectivas indígenas e afro-brasileiras**. São Paulo: ECA-USP, 2020. E-book. Disponível em: livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/525. Acesso em: abr. 2021.

MAZZUCHELLI, Kiki (Org.). **Marcelo Cidade: empena cega**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

MCCLINCOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MEDEIROS, Afonso. Metodologia da história da arte não europeia: Qual arte? Qual história? Qual metodologia? (1ª parte). **Revista visuais**, Campinas, vol. 7, n. 13, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/16009/10795>. Acesso em: jan. 2022.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Augusto e Lea: um caso de (des)amor em tempos modernos**. São Paulo: Contexto, 2006.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral: como fazer, como pensar**. São Paulo: Contexto, 2020.

MIGLIACCIO, Luciano. A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: WMF Martins Fontes; Sesc São Paulo, 2014

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. **Moema é morta**. 2010. 420 f. Tese (Doutorado em História da Arte). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. Três Moemas: as versões de Victor Meirelles, Pedro Americo e Rodolpho Bernardelli. In: **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República**, Rio de Janeiro, tomo 2, vol. 1, p. 19-29, 2010.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAES, Diogo de. Recepção como elo da obra de arte com o mundo e com a história. **ARS**, São Paulo, v. 18, n. 40, p. 196-236, 2020. Disponível em: ht-

[tps://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.166510](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.166510). Acesso em: mar. 2021.

MÖRSCH, Carmen. Numa encruzilhada de quatro discursos. *Mediação e educação na documenta 12: entre afirmação, reprodução, desconstrução e transformação*. **Periódico Permanente**, São Paulo, n. 6, fev. 2016. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/numa-encruzilhada-de-quatro-discursos-mediacao-e-educacao-na-documenta-12-entre-afirmacao-reproducao-desconstrucao-e-transformacao>. Acesso em: ago. 2019.

MÖRSCH, Carmen; CHRUSCIEL, Anna. **Time for Cultural Mediation**. Zurich: Institute for Art Education of Zurich University of the Arts (ZHdK), 2017. Disponível em: https://prohelvetia.ch/app/uploads/2017/09/tfcm_0_complete_publication.pdf. Acesso em: abr. 2021.

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro**. São Paulo: Paulinas, 2012.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Diálogos no Acervo - Moema**, de Victor Meirelles. Participação de Guilherme Giufrida e Laura Cosenday. 16 de setembro de 2020. 1 vídeo (58 min 07 s). Canal oficial do museu. Disponível em: <https://www.youtube.com/>

watch?v=BaQzN30UgPg&t=6s. Acesso em: mar. 2022.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **MASP Live** - Lilia Schwarcz e Sandra Benites. 17 de setembro de 2020. 1 vídeo (56 min 04 s). Canal oficial do museu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m-5se3OT-Ka4>. Acesso em: mar. 2022.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Relatório Anual de atividades MASP 2016**. São Paulo: MASP, 2017.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Relatório Anual de atividades MASP 2018**. São Paulo: MASP, 2019.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Relatório Anual de atividades MASP 2019**. São Paulo: MASP, 2020.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Seminário “Políticas da Mediação”. Apresentação de Marcelo Rezende. 26 de junho de 2015. 1 vídeo (1 h 12 min 21 s). Canal oficial do museu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDMuOXHRbEc>. Acesso em: mar. 2015.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Seminário “Políticas da Mediação”. Apresentação de Alejandro Cevallos e Valeria Galarza. 26 de junho de 2015. 1 vídeo (1 h 09 min 56 s). Canal oficial do museu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u370qc6XyOw&t=2140s>. Acesso em: mar. 2015.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Seminário “Políticas da Mediação”. Apresentação de Janaína Melo. 27 de junho de 2015. 1 vídeo (1 h 21 min 59 s). Canal oficial do museu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sOGp6lFW8es&t=4401s>. Acesso em: mar. 2015.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Seminário “Políticas da Mediação”. Introdução. Participantes: Cayo Honorato e Luiza Proença. 26 de junho de 2015. 1 vídeo (29 min 08 s). Canal oficial do museu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u-gW0HW3l2W0&t=7s>. Acesso em: mar. 2015.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas: volume 3**. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Cobogó; Instituto Cultural Inhotim, 2010.

OLIVEIRA, Lucas Silva de. 2019. 139 f. **Outras agendas em mediação cultural**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", São Paulo, 2019.

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi. Sútis substâncias da arquitetura.** São Paulo: Gustavo Gili; Roma-no Guerra, 2006.

OS CATADORES e eu. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 2000. Filme (78 min).

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Líliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAULA, Eunice Dias de, PAULA, Luiz Gouveia de, AMARANTE, Elizabeth Aracy Rondon. **Confederação dos Tamoios – a união que nasceu do sofrimento.** Petrópolis: Vozes; Conselho Indigenista Missionário, 1986.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão.** São Paulo: Co-sac Naify, 2014.

PEDROSA, Adriano e PROENÇA, Luiza (Org.). **Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi.** Rio de Janeiro; São Paulo: Cobogó; MASP, 2015.

PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando; SCHWARCZ, Líliã. **Histórias da infância.** São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, Adriano; BECHELANY, Camila. **Guerrilla Girls: Gráfica, 1985-2017.** São Paulo: MASP, 2017.

PEDROSA, Adriano; BECHELANY, Camila. **Histórias da sexualidade.** (Catálogo). São Paulo: MASP, 2017.

PETERSON, Sidney; COUTINHO, Rejane Galvão. Abordagem Triangular: zigzagueando entre um ideário e uma ação reconstrutora para o ensino de artes. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, vol. 4, n. 2, p. 282-294, 2017.

PILLAR, Analice Dutra (Org.). **A educação do olhar no ensino das artes.** Porto Alegre: Editora Mediação, 1999.

PINTO, Júlia Rocha. O tempo, o museu e a mediação: o contemporâneo no espaço museológico. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, vol. 3, n. 3, p. 351-366, set.-dez. 2016. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>. Acesso em: dez. 2020.

PITTA, F. M. A. “breve história da arte” e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, vol. 5, n. 3, p. 223-257, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666380>. Acesso em: abr. 2022.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara.** Rio de Janeiro: Grumin, 2019.

PRATES, Valquíria Pereira Teixeira. A mediação cultural como processo coletivo de negociação de

sentidos diante de profundas transformações planetárias e da autopoiesis. In: AMARAL; TOJO (Org.). **Rede de Redes – diálogos e perspectivas das redes de educadores de museus no Brasil**. SISEM-SP/REM-SP: São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/redederedes>. Acesso em fev. 2021.

PRATES, Valquíria Pereira Teixeira. **Como fazer junto: a arte e a educação na mediação cultural**. 2019. 194 f. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", São Paulo, 2019.

PREZIA, Benedito. **História da resistência indígena: 500 anos de luta**. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

REINHOLZ, Fabiana; MARKO, Katia; MULLER, Luiz. Boaventura de Sousa Santos - A democracia deve ser anticapitalista, anticolonialista e antipatriarcal (entrevista). **Jornal Brasil de Fato**, Porto Alegre, 27 de junho de 2019. Disponível em: [\[fators.com.br/2019/06/27/boaventura-a-democracia-deve-ser-anticapitalista-anticolonialista-e-antipatriarcal\]\(https://fators.com.br/2019/06/27/boaventura-a-democracia-deve-ser-anticapitalista-anticolonialista-e-antipatriarcal\). Acesso em: mar. 2022.](https://www.brasilde-</p></div><div data-bbox=)

ROLDÁN, Joaquin. **Fotografias y pensamiento visual en investigación basada en artes**. In: CELESTE; FARIA; LOMBARDI (Org.). **Formação de educadores: contaminações interdisciplinares com arte na pedagogia e na mediação cultural**. São Paulo: Terracota, 2019.

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

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam: leitura da arte na escola**. Porto Alegre: Mediação, 2009.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SAMAIN, Etienne (org). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SANTOS, Amália dos; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. **A história da arte**. (Panfleto). Disponível em: https://files.cargocollective.com/c26505/AHistoriada_rte-finalPortugues.pdf. Acesso em: 01 ago. 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo - A afirmação das epistemologias do sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SESC SANTOS. **Entrevista com Luiz Guilherme Vergara**. Santos, 4 de julho de 2019. Facebook: Sesc Santos @SESCSantos. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=322546515360198>. Acesso em: mar. 21.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SERTÓRIO, Patrícia Valéria. **Relações entre arte e público no MASP: um olhar do presente em direção a 1970**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA, Cintia Maria da. **Mediador cultural: profissionalização e precarização das condições de trabalho**. 2017. 195 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.

SILVA, Cíntia Maria da; DANTAS, Adriana Santiago Rosa. **Exposições: um trabalhador sem profissão? PragMATIZES Latino-Americana de Estudos em Cultura**, Niterói, ano 1, p. 67-94, set. 2021.

SILVA, Jailson Souza e. **Entrevista com Ailton Krenak: O paradigma da potência (partes 1 e 2)**. In: **Revista Periferias**, Rio de Janeiro, n. 1, 2018. Disponível em: <https://revistaperiferias.org/materia/a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>. Acesso em: mar. 2021.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas**. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

SOUZA, Jurema Machado de Andrade, CARVALHO, Maria Rosário. **Verbete Pataxós Hã-Hã-Hãe. Povos Indígenas no Brasil**. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Patax%C3%B3_H%C3%A3-H%C3%A3-H%C3%A3e#Fontes_de_informa.C3.A7.C3.A3o. Acesso em: mar. 2022.

STOUT, Jesse Candance. **The Dialogue Journal: A Forum for Critical Consideration**. **Studies in Art Education**, Reston, vol. 35, n. 1, p. 34-44, Autumn, 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1320836>. Acesso em: jan. 2022.

SUSAN, Sontag. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TERENA, Naine. As mulheres que sabem demais. **Itaú Cultural**, 14 de março de 2021. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/mulheres-sabem-demaix>. Acesso em: mar. 2021.

TERENA, Naine. **Véxoa: Nós sabemos** (Catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

TREECE, David. Caramuru, o mito: conquista e conciliação. **Teresa revista de Literatura Brasileira**, [v. 12|13], São Paulo, p. 307-344, 2013.

VIADDEL, Ricardo Marín. Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas. **Revista Educação**, Porto Alegre, vol. 34, n. 3, p. 271-285, set.-dez. 2011.

VIADDEL, Ricardo Marín; ROLDÁN, Joaquín (Ed.) **Ideas Visuales. Investigación Basada en Artes e investigación artística/Visual Ideas**. Arts Based Research and Artistic Research. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2017.

VIADDEL, Ricardo Marín; ROLDÁN, Joaquín Marín. Photo Essays and Photographs in Visual Artsbased Educational Research. **International Journal of Education through Art**, Granada, vol. 6, n. 1, p.7-23, 2010.

WALSH, Catherine. **Pedagogías Decoloniales. Prácticas Insurgentes de resistir, (re)existir e (re)vivir**. Quito: Abya-Yala, 2017.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WERÁ, Kaká (Org.). **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2017.

WERÁ, Kaká. **A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contado por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 2020.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 — Imagem da capa. Registro da manifestação de 08 de março de 2019, do terceiro andar do museu. Fotografia da pesquisadora.

Figura 2 — Fotografia de Péter Endrody, reprodução digital. Disponível em: <https://pt.freeimages.com/photo/landscapelabyrinth-1634853>. Acesso em: 23 de jun. 2018.

Figura 3 — Vista dos cavaletes de vidro em 1970. Fotografia de Andrea Mantegna. Imagem digitalizada— a partir do catálogo da exposição Cavaletes de Cristal. Fonte: PEDROSA, 2015, p. 160.

Figura 4 — Registro da exposição da série *Tempo suspenso de um estado provisório*, de Marcelo Cida-

de, no Pavilhão da Bienal de São Paulo, SP Arte 2011. Fonte: MAZZUCHELLI, 2016, p. 58.

Figura 5 — Figuras de 5 a 7, parte do ensaio fotográfico das áreas externas e internas da Casa de Vidro/ Instituto Bardi, em 2017. Fotografia de Júlia Paccola. Arquivo digital, acervo da pesquisadora.

Figura 6 — Figuras de 5 a 7, parte do ensaio fotográfico das áreas externas e internas da Casa de Vidro/ Instituto Bardi, em 2017. Fotografia de Júlia Paccola. Arquivo digital, acervo da pesquisadora.

Figura 7 — Figuras de 5 a 7, parte do ensaio fotográfico das áreas externas e internas da Casa de Vidro/ Instituto Bardi, em 2017. Fotografia de Júlia Paccola. Arquivo digital, acervo da pesquisadora.

Figura 8 — Postagem na página do MASP na rede social Instagram, 30 de maio de 2020. Disponível em: www.instagram.com/p/CA0PuG5pgPw/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 20 mar. 2022.

Figura 9 — Registro fotográfico de Eduardo Ortega do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015), de Marcelo Cidade. Acervo MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/busca?search=marcelo+cidade>. Acesso em: 20 mar. 2022.

Figura 10 — Detalhes do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório*, com vista para versos de pinturas expostas na pinacoteca do MASP. Fotografia produzida pela pesquisadora, em 16 jan. 2019.

Figura 11 — Postagem na página do MASP na rede social Instagram. “Repost @vinh0 50 anos do MASP de janelas abertas”, 08 de novembro de 2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bp5wKQvHNz-/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

Figura 12 — Vista dos trabalhos *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015), de Marcelo Cidade, e *Costa da Mina* (2018), de Jaime Lauriano. Fotografia de Horrana Santoz, 30 jan. 2019.

Figura 13 — Fotografia *Sem título* (da série Brasília Teimosa) (2005), de Bárbara Wagner. Fonte: PEDRO-SA, 2016. p. 151.

Figura 14 — Instrução fotográfica criada por Lucas Oliveira, a pedido da pesquisadora, para registro do trabalho no MASP, em dezembro de 2018.

Figura 15 — Detalhe do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório* com Waldiael Braz. Fotografia produzida pela pesquisadora sob orientação do mediador 28 fev. 2019.

Figura 16 — Detalhe do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório* com Waldiael Braz. Fotografia produzida pela pesquisadora sob orientação do mediador 28 fev. 2019.

Figura 17 — Registro da interação de crianças com o trabalho *L. M. (Interdito)* (2015), de Rivane Neuenschwander. Fonte: Relatório Anual de Atividades do MASP 2016, 2017. p. 21.

Figura 18 — Obra de Marcelo Cidade, *Intramuros* (2006). Imagem do portfólio do artista, publicado pela Galeria Vermelho. Fonte: GALERIA VERMELHO, s/d, p. 26.

Figura 19 — Mapa/montagem (em processo 1) com detalhe do trabalho de Marcelo Cidade. Criação da pesquisadora.

Figura 21 — Captura de tela de pesquisa na página GoogleMaps mostrando o trajeto do bairro Jardim São Luiz ao MASP. As cores da imagem foram manipuladas pela pesquisadora.

Figura 20 — Mapa/montagem (em processo 2) com detalhe do trabalho de Marcelo Cidade. Criação da pesquisadora.

Figura 22 — Mapa/montagem final com detalhe do trabalho de Marcelo Cidade. Criação da pesquisadora.

Figura 23 — Registro da obra *Rosa e Azul* entre os cavaletes de vidro. Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 24 — Registro de uma visitante encontrando *Rosa e Azul* 1. Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 25 — Registro de uma visitante encontrando *Rosa e Azul* 2. Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 26 – Enquadramento de Elisabeth Cahen d'Anvers 1 (Rosa e Azul). Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 27 — Enquadramento de Elisabeth Cahen d'Anvers 2 (Rosa e Azul). Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 28 — Enquadramento de Elisabeth Cahen d'Anvers 3 (Rosa e Azul). Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 29 — Registro de Rosa e Azul com filtro vermelho. Fotografia da pesquisadora a partir de instrução de Guilherme Teixeira, 12 jul. 2019.

Figura 30 — Enquadramento de Alice Cahen d'Anvers (Rosa e Azul), Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 31 — Enquadramento dos sapatos de Alice e Elisabeth. Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 32 – Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers (1881), de Pierre-Auguste Renoir. Acervo MASP. Registro fotográfico de Eduardo Ortega. Disponível em: <https://masp.org.br/busca?search=rosa+e+azul>. Acesso em: 22 mar. 2022.

Figura 33 — *Damas de honra em Botucatu*, s/d, de Cristiano Mascaro. Disponível em: <http://www.cristianomascaro.com.br/galerias/colecoes/sao-paulo-o-estado>. Acesso em: 22 mar. 2002.

Figura 34 — Fotografia produzida por Miriam Lustosa, fev. 2019.

Figura 35 — Enquadramento da mão de Alice Cahen d'Anvers (Rosa e Azul). Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 36 — Enquadramento das pernas de Elisabeth Cahen d'Anvers (Rosa e Azul). Fotografia produzida por Miriam Lustosa, fev. 2019.

Figura 37 — Fascinação (1909), de Pedro Peres. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/fascina%C3%A7%C3%A3o-fascination-pedro-peres/TgH9xBfcetk7mA?hl=pt-br>. Acesso em: 22 mar. 2022.

Figura 38 — *Retirantes* (1944), da série *Retirantes* (1944-1945), de Candido Portinari. Acervo MASP. Registro fotográfico de Pedro Campos, Elizabeth Kajiji e Marcia Rizzuto (IFUSP).

Figura 39 — *Criança morta* (1944), da série *Retirantes* (1944-1945), de Candido Portinari. Acervo MASP. Registro fotográfico de Pedro Campos, Elizabeth Kajiji e Marcia Rizzuto (IFUSP).

Figura 40 — Enquadramento da assinatura de Renoir (Rosa e Azul). Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 41 — *Não é suficiente!*, *Museu Van Gogh* (2017), Guerrilla Girls. Acervo MASP. Fotografia das Guerrilla Girls. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/nao-e-suficiente-museu-van-gogh>. Acesso em: 23 mar. 2022.

Figura 42 — Enquadramento do vestido de Elisabeth Cahen d'Anvers (Rosa e Azul). Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 43 — Vista de Moema entre *Cristo abençoador* (1834), de Jean-Auguste Dominique Ingres, e *Cachoeira de Paulo Afonso* (1850), de E. F. Schute. Fotografia da pesquisadora, 9 mai. 2018.

Figura 44 — Reflexo de *Diana adormecida* (1690-1700), de Giuseppe Mazzuoli, no verso de *Adoração dos pastores* (1630-35), de Bartolomeo Passante. Fotografia da pesquisadora, 15 fev. 2019.

Figura 45 — Vista da cabeça de *Moema* composta com *O senhor Eugène Pertuiset, caçador de leões* (1881), de Édouard Manet. Fotografia da pesquisadora, 15 fev. de 2019.

Figura 46 — Esboço de Victor Meirelles, *A cabeça da Moema*, s.d. Acervo Museu Imperial. Fonte: BARBOSA, 2013, p. 28.

Figura 47 — Detalhe da pintura *Moema* (1866), de Victor Meirelles. Análise do restauro, s.d. Fonte: BARBOSA, 2013, p. 27.

Figura 48 — Fotografia do verso da pintura, s.d. Fonte: BARBOSA, 2013, p. 98.

Figura 49 — Estudo de Victor Meirelles para *Moema*, s.d. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: BARBOSA, 2013, p. 36.

Figura 50 — Enquadramento da cabeça de *Moema*. Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 51 — *Nascimento de Vênus* (1875), de Alexandre Cabanel. Acervo Metropolitan. Disponível em: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DP-22432-001.jpg>. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 52 — *Nascimento de Vênus* (1879), de William Bouguereau. Acervo Musée d'Orsay. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/naissance-de-venus-16649>. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 53 — *Nascimento de Vênus* (c. 1485), de Sandro Botticelli. Acervo Galleria degli Uffizi. Disponível em: <https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere>. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 54 — Fotografia do ataque que a sufragista Mary Richardson faz à pintura *Vênus ao espelho*

(1647), de Diego Velásquez, em 10 de março de 1914. Disponível em: <https://www.aryse.org/mary-richardson-la-sufragista-que-mutilo-la-venus-del-espejo/>. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 55 — *Vênus ao espelho* (1647), de Diego Velásquez. Acervo National Gallery. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_ao_espelho. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 56 — Reflexo do cartaz das Guerrilla Girls nos versos dos cavaletes da exposição. Fotografia da pesquisadora, 15 fev. 2019.

Figura 57 — Detalhe do cartaz das Guerrilla Girls. Fotografia da pesquisadora, 15 fev. 2019.

Figura 58 — Vista do cartaz do coletivo entre duas fotografias de Brendan Fernandes, *Como um I* e *Como um II* (2017). Fotografia da pesquisadora, 21 dez. 2021.

Figura 59 — Em primeiro plano, os trabalhos *Zeferina* (2018) e *João de Deus Nascimento* (2018), de Dalton Paula. Fotografia da pesquisadora, 15 fev. 2019.

Figura 60 — Bárbara Matias e Lian Gaia, registro da performance *Corpo-Território* (2021), realizada na II Marcha das Mulheres Indígenas, em Brasília. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CUJ->

VE3YLChQ/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 61 — Bárbara Matias e Lian Gaia, registro da performance *Corpo-Território* (2021), realizada na II Marcha das Mulheres Indígenas, em Brasília. Disponível em https://www.instagram.com/p/CUJ-VE3YLChQ/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 62 — Fotografia da sala onde a pintura *Moema* esteve exposta na Exposição Nacional 1866. Fonte: Acervo Biblioteca Nacional, acesso em 14 mai. 2020. Atualmente o documento está indisponível.

Figura 63 — *Primeira Missa do Brasil* (1860), de Victor Meirelles. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira_missa_no_Brasil. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 64 — Registro de Dayane Nunes na performance *Wetamunha* (2019). Acervo da artista.

Figura 65 — Registro da legenda da pintura *Moema*, produzido pela pesquisadora, 09 mai. 2018.

Figura 66 — Publicação na rede Instagram de uma das fotografias do ensaio de Isabel Fillardis para a revista Playboy, no Marrocos, de 1996. Disponível em: [jbKe/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 24 mar. 2022.](https://www.instagram.com/p/CDkIdez-</p></div><div data-bbox=)

Figura 67 — *A banhista e o cão de griffon — Lise à beira do Sena* (1870), de Pierre Auguste Renoir. Acervo MASP. Registro fotográfico de Eduardo Ortega. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/a-banhista-e-o-cao-griffon-lise-a-beira-do-sena>. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 68 — *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* (Português, 2017), Guerrilla Girls. Acervo MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo-portugues>. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 69 — *A Grande Odalisca* (1814), de Jean-Auguste Dominique Ingres. Acervo Museu do Louvre. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Grande_Odalisque. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 70 — Cena do poema-audiovisual *Ancestralidade Mura*. Disponível em: <https://rectyty.com.br/marcia-mura/>. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 71 — Fotografia de duas visitantes no dia 8 de março de 2019, produzida pela pesquisadora.

Figura 72 — Vista da inversão da pinacoteca para a exposição com trabalho de Alcipe (Leonor de Al-

meida Portugal de Lorena e Lencastre), *Autorretrato* de Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre (1787-90). Fotografia da pesquisadora, 08 mar. 2019.

Figura 73 — Vista da inversão da pinacoteca para a exposição com trabalho de Suzanne Valadon, *Nus* (1919). Fotografia da pesquisadora, 08 mar. 2019. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343845>

Figura 74 — *América* (1587-1589), desenho de Jan van der Straet. Acervo Metropolitan. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343845>. Acesso em: 24 mar. de 2022.

Figura 75 — *Monumento ao Anhanguera* (1924), de Luigi Brizzolara. Fotografia de Ywane Yamazaki. Acervo Estadão.

Figura 76 — Postagem de Raquel Xipaya em seu perfil no Instagram. Fotografia de @brankaphotography. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CTzdLiqL2k6/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 77 — Retrato de Emília Top'tiro na Marcha das Mulheres Indígenas, setembro de 2021. Acervo da participante.

Figura 78 — Imagem da pintura *Moema* (1866), de Victor Meirelles. Tratamento visual de Gaia Diniz a partir de registro fotográfico da pesquisadora 16 jan. 2019.

Figura 79 — Imagem da pintura *Moema*. Manipulação digital de Gaia Diniz, a partir de registro fotográfico e instruções da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 80 — Imagem da pintura *Moema*. Manipulação digital de Gaia Diniz, a partir de registro fotográfico e instruções da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 81 — Imagem da pintura *Moema*. Manipulação digital de Gaia Diniz, a partir de registro fotográfico e instruções da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 82 — Montagem visual produzida pela pesquisadora com elementos da pintura *Moema*.

Figura 83 — *Mulher na praia*, banco de imagens Istok. Disponível em: <https://www.istockphoto.com/>. Acesso em: abr. 2020.

Figura 84 — Desenho de Páxepytygi, da Nação Tapirapé, sobre a Confederação dos Tamoios. Fonte: PAULA, 1984. p. 92.

Figura 85 — Desenhos de Opārāxowi, da Nação Tapirapé, sobre a Confederação dos Tamoios. Fonte: PAULA, 1984, p. 88.

Figura 86 — Desenho de Ipã'arãwytyga, da Nação Tapirapé, sobre a Confederação dos Tamoios. Fonte: PAULA, 1984, p. 91.

Figura 87 — *Mikay* (2009), de Arissana Pataxó. Disponível em: <http://arissanapataxo.blogspot.com/search/label/Cer%C3%A2mica>. Acesso em: 24 mar. 2022.

Figura 88 — Retrato de Yakui Tupinambá. Fotografia de Mirrah da Silva. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/mulheres-sabem-demais>. Acesso em: 22 mar. 2022.

Figura 89 — Tupinambás na Serra do Padeiro. Disponível em: <https://contee.org.br/carta-dos-tupinamba-da-serra-do-padeiro-a-sociedade-brasileira-as-autoridades-nacionais-e-a-comunidade-internacional/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

Figura 90 — Célia Xakriabá e Sônia Guajajara na Marcha das Mulheres Indígenas, Brasília, 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/celia.xakriaba/>. Acesso em: 07 out. 2021.

Figura 91 — Sônia Guajajara na Marcha das Mulheres Indígenas, Brasília, 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/celia.xakriaba/>. Acesso em: 07 out. 2021.

Figura 92 — Retrato de Tamikuã Txihí. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/que-pindorama-queremos/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

Figura 93 — Postagem sobre a manifestação contra a municipalização da saúde indígena, São Paulo, 2019. Fotografia de Pedro Bava. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BvnW3MEgTWx/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

Figura 94 — Joênia Wapichana com a pajé Mariana Lima Alcides Macuxi e Odete Taurepang. Disponível em: <https://www.joeniawapichana.com.br/galeria-de-fotos/mobilizacoes-indigenas>. Acesso em: 29 mar. 2022.

Figura 95 — Manifestação contra o Marco Temporal, realizada em Brasília 25 de agosto de 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/09/01/stf-retoma-julgamento-que-definira-futuro-de-demarcacoes-indigenas-acompanhe-ao-vivo>. Acesso em: 29 mar. 2022.

Figura 96 — Retrato de Joênia Wapichana. Disponível em: [https://s2.glbimg.com/HVnStOlnAS-D2tcpzGvh0S85f3lM=/0x0:611x913/984x0/smart/filters:strip_icc\(\)/i.s3.glbimg.com/v1/AUTH_63b422c-2caee4269b8b34177e8876b93/internal_photos/bs/2020/S/1/CfRiLpTWCsTlTbnRQZQQ/foto17pri-601-indie-a1.jpg](https://s2.glbimg.com/HVnStOlnAS-D2tcpzGvh0S85f3lM=/0x0:611x913/984x0/smart/filters:strip_icc()/i.s3.glbimg.com/v1/AUTH_63b422c-2caee4269b8b34177e8876b93/internal_photos/bs/2020/S/1/CfRiLpTWCsTlTbnRQZQQ/foto17pri-601-indie-a1.jpg). Acesso em: 29 mar. 2022.

Figura 97 — Cena do filme *Kapoorá – O Chamado das Matas* (2021), de Yawar. Disponível em: <https://yawar.art.br/portfolio/kaapora-o-chamado-das-matas/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

Figura 98 — *Moema* (1866), de Victor Meirelles. Acervo MASP. Fotografia de Alexandre Leão. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/moema>. Acesso em: 20 mar. 2022.

Figura 99 — Registro da pintura *Moema* com detalhe de *Cristo abençoador* (1834), de Jean-Auguste Dominique Ingres. Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 100 — Registro da pintura *Moema* com detalhe de *Cristo abençoador* (1834), de Jean-Auguste Dominique Ingres. Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 101 — Postagem no perfil de Raquel Xipayá, associada a hashtags contra o Marco Temporal, 14 de setembro de 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CTzdLiqL2k6/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

Figura 102 — *Iracema* (1884), de José Maria de Medeiros. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: [\[-historica-e-pintura-de-paisagem-de-ana-maria-tavares-cavalcanti/\]\(#\). Acesso em: 29 mar. 2022.](http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/iracema-de-jose-maria-de-medeiros-entre-pintura-</p></div><div data-bbox=)

Figura 104 — *Dançando com Kubenkrankin* (2020), de Moara Tupinambá, releitura da foto de José Medeiros, de 1957. Disponível em: <https://www.moara-brasil.com/>. Acesso em: 26 out. 2021.

Figura 103 — *Iracema* (1909), de Antônio Parreiras. Acervo MASP. Fotografia de João Musa. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/iracema>. Acesso em: 20 mar. 2022.

Figura 105 — *By means of a sudden intuitive realization* (1996), de Olafur Eliasson. Acervo Instituto Inhotim. Disponível em: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101732/by-means-of-a-sudden-intuitive-realization>. Acesso em: 29 mar. 2022.

Figura 106 — *Saudade* (1866), de José Ferraz de Almeida Junior. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=8261&ns=216000&Lang=BR&museu=0&mostraExplorar=1>. Acesso em: 29 mar. 2022.

Figura 107 — Registro de entrevista com a educadora Caroline Ramos, 26 jun. 2018. Acervo da pesquisadora.

Figura 108 — Registro da capa do documento de maio de 1968, assinado por P. M. Bardi, intitulado “A Remodelação da Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo” (17 páginas). Acervo do arquivo do MASP. Referência: 1968 — relatório para transparência e plano de atividades (caixa 2; pasta 6).

Figura 109 — Digitalização de página do fanzine Zine Desorientadores, produzido pela equipe de orientadores de público do MASP.

Figura 110 — Fotografia de Anny Christina Lima no MASP, produzida pela pesquisadora com instruções da participante, 09 fev. 2019.

Figura 111 — Narrativa visual produzida pela pesquisadora (2019).

Figura 112 — Narrativa visual produzida pela pesquisadora (2019).

Figura 113 — Registros dos procedimentos de elaboração da montagem do capítulo Histórias (2022).

Figura 114 — Registros dos procedimentos de elaboração da montagem do capítulo Histórias (2022).

Figura 115 — Registros dos procedimentos de elaboração da montagem Contra-vênus (2021).

Figura 116 — Pessoa lendo a legenda de *Tempo suspenso de um estado provisório*. Fotografia da pesquisadora, 16 jan. 2019.

Figura 117 — Detalhe do trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório*, e, atrás, a fotografia *Cavaletes* (2015), de Mauro Restiffe. Fotografia da pesquisadora, 12 jul. 2019.

Figura 118 — *Permanecendo com o problema* (2019), de Kaj Osteroth e Lydia Hamann. Acervo MASP. Fotografia de Daniel Ortega. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/permanecendo-com-o-problema>. Acesso em: 13 fev. 2022.

Figura 119 — *Imprópria Paisagem* (2002), Rivane Neuenschwander. Disponível em: <https://artebrasileiraufpr.wordpress.com/2012/06/28/rivane-neuenschwander/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

Figura 120 — *Máscaras Gueledês* do século XX. Acervo MASP. Fotografia da pesquisadora, 21 dez. 2021.

