vivemos esses seres

residências MAM 2020

ANA CLARA TITO BRUNA CAMARGOS CAIO CALAFATE E PEDRO VARELLA DIAMBE DA SILVA ÉRIKA LEMOS PEREIRA E GUSTAVO BARRETO GABRIELA NOUJAIM GUILHERMINA AUGUSTI IAH BAHIA LIDI DE OLIVEIRA LUMA NASCIMENTO MARIA LUCAS MAYARA VELOZO NAPÊ ROCHA RACK RAINHA F RASTROS DE DIÓGENES SALLISA ROSA TAYNÁ SAMPAIO

Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

Lei de Incentivo à CULTURA

Patrocinador

Grupo PetraGold

Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO
PÁTRIA AMADA BRASIL GOVERNO FEDERAL

Ministério do Turismo apresenta

esses *seres* vivemos

residências MAM 2020

ANA CLARA TITO
BRUNA CAMARGOS
CAIO CALAFATE E
PEDRO VARELLA
DIAMBE DA SILVA
ÉRIKA LEMOS PEREIRA
E GUSTAVO BARRETO
GABRIELA NOUJAIM
GUILHERMINA AUGUSTI
IAH BAHIA
LIDI DE OLIVEIRA
LUMA NASCIMENTO
MARIA LUCAS
MAYARA VELOZO
NAPÊ ROCHA
RACK
RAINHA F
RASTROS DE DIÓGENES
SALLISA ROSA
TAYNÁ SAMPAIO

EDUARDO BRAULE-WANDERLEY
CEO Grupo PetraGold

O Grupo PetraGold acredita em iniciativas culturais como um pressuposto para a transformação social. Como patrocinadores master do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, destacamos a importância de viabilizar atividades socioculturais na construção de uma sociedade participativa.

O MAM Rio é referência para a arte e a cultura do Brasil, com uma das mais expressivas coleções de arte moderna e contemporânea da América Latina. Um espaço democrático e social, que traz exposições relevantes com acesso gratuito à população, quebrando paradigmas de que a arte não é feita para todos.

Patrocinar um espaço que dissemina a importância da valorização da cultura para todos os públicos, sem distinção de idade, vai ao encontro de nossa crença de que somente com educação de qualidade vamos transformar o futuro do nosso país.

Dessa forma, é de grande valor para nós, do Grupo PetraGold, poder investir em espaços como esse, que não só reafirmam o nosso comprometimento na valorização da arte, mas também contribuem na formação de uma consciência crítica e plural.

FABIO SZWARCWALD
diretor executivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

As residências assumem, cada vez mais, um papel fundamental na formação de profissionais do campo das artes, movidas pelo desejo de criar comunidades e estimular processos criativos. Quando assumi a Direção Executiva do MAM Rio, em janeiro de 2020, um dos meus sonhos era viabilizar iniciativas como essa por acreditar firmemente na potência que carregam.

Dentro do objetivo de que o museu se permitisse ser uma instituição mais orgânica e conectada com a sociedade, em março de 2020 o MAM Rio anunciou uma parceria com o Capacete, com o fundamental apoio de patrocínio do Grupo PetraGold. Em junho, foi aberta uma convocatória para artistas e pesquisadores do estado do Rio de Janeiro, oferecendo seis bolsas de pesquisa e doze para residências artísticas. Foram recebidas 549 inscrições, sendo 343 para residências artísticas e 206 para bolsas de pesquisa, demonstrando o forte interesse dos públicos e deixando nítida a importância do projeto que estávamos desenvolvendo.

Em 2020, diversas medidas restritivas foram tomadas para conter a pandemia de Covid-19. Diante dos novos desafios, buscamos oferecer ferramentas que não limitassem as trocas, as reflexões e os vínculos. Durante as residências, acompanhamos com entusiasmo o envolvimento de artistas e pesquisadores com o programa, do qual este livro é resultado. É gratificante constatar que esse tipo de iniciativa colabora com o fomento à cultura do Rio de Janeiro e do Brasil.

PAUSAR E ESCREVER 10
CAMILLA ROCHA CAMPOS E RAQUEL BARRETO

COMO MAGNETIZAR UMA BÚSSOLA PARA DESNORTEAR O DESEJO? 12
MORANI

NOTA DA EDIÇÃO 16
BEATRIZ LEMOS, CAMILLA ROCHA CAMPOS, MÁRION STRECKER E NATASHA FELIX

terra *sem* limites

EU NÃO ESTOU AQUI. 20
GUILHERMINA AUGUSTI

MUSEU, PARQUE E CHÃO: TRÊS PROPOSTAS PARA O MAM RIO 24
CAIO CALAFATE E PEDRO VARELLA

NA TENTATIVA DE GUARDAR OS DENTES 30
DIAMBE DA SILVA

DO QUE SAI DE MIM QUANDO QUERO OU PRECISO 34
MAYARA VELOZO

COLMEIA DE BIXAS 38
RASTROS DE DIÓGENES

outro *tempo* dentro

ELEMENTAR 44
IAH BAHIA

TRAVA NIUS 50
MARIA LUCAS

À ESTRANHA EXPANSÃO DA PRESENÇA: É PRECISO CONHECER NOSSO TERRITÓRIO PARA RECONHECER A NÓS MESMAS. 56
TAYNÁ SAMPAIO

O DESAFIO DE TER VIVIDO EM 2020 FEZ-ME EXPRESSAR NA FORMA DESTE TEXTO 60
GABRIELA NOUJAIM

ME DESPACHE_PRA FRENTE 64
LUMA NASCIMENTO

pensamento *de roda*

TUDO QUE A BOCA COME... 70
BRUNA CAMARGOS

A EDUCAÇÃO NO MAM RIO: NOTAS SOBRE UMA CRONOLOGIA 76
ÉRIKA LEMOS PEREIRA E GUSTAVO BARRETO

PASSANDO PELA PENEIRA 82
SALLISA ROSA

CHULEAR OS PASSOS: UM CAMINHO COM VOLTAS 86
LIDI DE OLIVEIRA

habitar o mundo *como* corpo complexo

INVESTIGAÇÃO ACERCA DA SEXUALIZAÇÃO COMPULSÓRIA SOBRE O MEU CORPO TRAVESTI EM SITE DE RELACIONAMENTO 92
RAINHA F

NOTAS-FRAGMENTO PARA UM PENSAMENTO COMPLEXO 98
ANA CLARA TITO

CRUZADORIAS: PERSPECTIVAS NEGRAS PARA UMA CURADORIA EM ARTES VISUAIS 102
NAPÊ ROCHA

INVISÍVEL ULTRASSENSÍVEL 106
RACK

pausar e escrever

Escrever, escrever, escrever.
Como quem plasma minha
existência ao viver.
MARIA LUCAS, ESCRITORA

A escrita é forma e lugar de inscrição de si no mundo. Por meio do texto é possível fixar, ou melhor, plasmar a própria existência. O exercício da reflexão teórica e a prática textual nas artes visuais têm sido um de seus campos mais estreitos. Neles se estabelecem lugares de poder e, consequentemente, as definições exercidas tanto pela historiografia como pela crítica da arte que moldam e conduzem os debates. Não é de se estranhar que artistas que não compom o perfil hegemônico do mundo das artes brasileiras, pautado pelo *status quo* colonial, tenham pouco ou quase nenhum espaço para disputarem narrativas interpretativas ou até mesmo um discurso sobre seu próprio trabalho.

RAQUEL BARRETO
tutora das residências artísticas MAM 2020

CAMILLA ROCHA CAMPOS
foi diretora artística do Capacete

Nesse sentido, a residência artística tinha como proposta construir um caminho inverso: ao invés de selecionar artistas para produzirem trabalhos, convocava as pessoas residentes para que pudessem pensar e discutir ao longo do programa proposto seus processos, linguagens, referências. Nos encontramos, portanto, em um lugar onde escrever aparece como desejo, como tomada de consciência e decisão enquanto descompromisso com a história recente de assaltos de narrativas. E, assim, entre os meses de agosto e dezembro de 2020, um grupo formado por doze artistas participaram da primeira residência artística realizada no MAM Rio através da parceria MAM | Capacete.

A metodologia adotada para a preparação do texto foi composta de tessituras, elaborada das e nas trocas, encontros-desencontros da tutoria, seminários e, especialmente, nas relações interpessoais dentro do próprio grupo de pessoas residentes, ainda que em um ambiente predominantemente virtual, em função da quarentena.

Propor uma residência pautada na escrita para artistas era um convite um tanto inabitual, considerando que parece existir uma espécie de divisão social do trabalho no campo das artes que considera, através da separação do fazer e do pensar, uma relação hierárquica entre o que a crítica tem a dizer sobre uma obra e o que a pessoa que a propôs apresenta. A importância e a relevância da residência artística está, portanto, na oportunidade para que as pessoas artistas disponham de uma bolsa, isto é, uma remuneração, não para produzirem "artefatos materiais e imateriais", mas para conceituarem suas próprias práticas.

Ao longo de cinco meses, uma grande variedade de línguas foi falada, apoiada, experimentada. Línguas que falam de emoção, de receio, com assertividade e com muita, muita, sabedoria ancestral. Um importante desafio foi criar, em conjunto com cada pessoa residente, ambientes em que a afirmação da escrita morasse para além da autoconsciência e da autorreferência, compreendendo concomitantemente caminhadas coletivas sem subjugar cada trajetória individual. Pudemos contribuir com o encontro entre múltiplas capacidades de formulação, autoconfiança e pertencimento.

Agora convidamos você a seguir a leitura e a acompanhar o que cada pessoa envolvida neste projeto trouxe de novo e sua contribuição para a ampliação das nossas percepções sobre os processos de criação artística e as poéticas envolvidas.

como *magnetizar uma bússola* **para desnortear o** *desejo*?

[...] a descolonização da imaginação
é o mais perigoso e subversivo
dos processos de descolonização.
WALIDAH IMARISHA

MORANI
foi assistente de direção do Capacete

distâncias existem através da linguagem. distâncias existem à medida que são ficcionalizadas, à medida que são comprovadas cientificamente, à medida que são compartilhadas, à medida que as dimensionamos. o tempo sináptico não pode ser transferido ao tempo da escrita; tampouco o tempo ancestral pode ser proferido em um espaço delimitado.

a linguagem pressupõe violências na medida em que se faz território de disputa de poderes, oriundos de um léxico bélico ocidental; eu me permito divagar para fora dessa estrutura no gesto de reconhecer que nenhuma palavra é estanque de significado – escolho falar poemas. abandono os confins do não ser[1] da alteridade, me desfaço da sintaxe em que o sujeito universal me predica objeto. escrevo em voz alta com a boca aberta.

quem encarna línguas tem fala prolífica; a distância da palavra vem de não entender que ela é, substancialmente, corpo. a palavra existe através do mundo; o mundo existe através do corpo. como pode o corpo coreografar movimentos que vão de encontro ao desejo de mundos outros?

não fui educado a abrir a boca, não fui educado a abrir a boca para comer a mim mesmo em estado de pretofagia.[2] a pedagogia reitera em muitas instâncias a arquitetura jurídico-econômica da branquitude sustentada pelas constituintes estruturais do pensamento moderno na ordenação do mundo.[3]

nesta classe gramatical a ser ensinada e perpetuada, a escravização se faz verbo conjugado em pretérito imperfeito sobre nossos corpos negros – *our matter, black lives*.[4] tudo aqui é travessia. para Abdias, "hoje, mais do que nunca, compreendo que nasci exilado".[5] partir da margem (pressupondo um centro), me apropriar dos trânsitos aos quais estou assujeitado

[1] Sueli Carneiro, *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser (tese)*, FEUSP, 2005.

[2] Yhuri Cruz, *Pretofagia*, Rio de Janeiro: Carrocinha Edições, 2019.

[3] Denise Ferreira da Silva, *A dívida impagável*, trad. Amilcar Packer e Pedro Daher, São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

[4] Denise Ferreira da Silva, *1 (vida) ÷ 0 (negritude) = ∞ – ∞ ou ∞ / ∞: sobre a matéria além da equação de valor*, São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Bienal de São Paulo, 2017.

[5] Abdias do Nascimento, em Jovelino Ramos e Pedro Celso Uchôa (orgs.), *Memórias do exílio*, Lisboa: Arcádia, 1976.

continuamente. no através, habita a conjuração do ressoar histórico no presente. nessa envergadura vertiginosa do tempo sem terreno no qual assentar, procuro caminhos im/possíveis em que caiba sob a sola dos meus pés o continente que nunca visitei, mas que acompanha todos os meus passos; ao que não se vê posto que é invisibilizado, mas se sente, principalmente enquanto ferida ainda aberta, não cicatrizada.

sob o regime da colonialidade, nós aprendemos a falar através do silêncio. nossas tecnologias nos permitiram a vida e a gente desde sempre dominou o avesso da palavra. desestabilizamos campos magnéticos que apontam para o norte geográfico por políticas vetorizadas em única direção: a manutenção da estabilidade hegemônica pela cultura dominante, imposta como a única possibilidade de ser no mundo. subvertemos e profanamos o objeto que possibilitou as grandes navegações. desconcertamos sua binária polaridade.

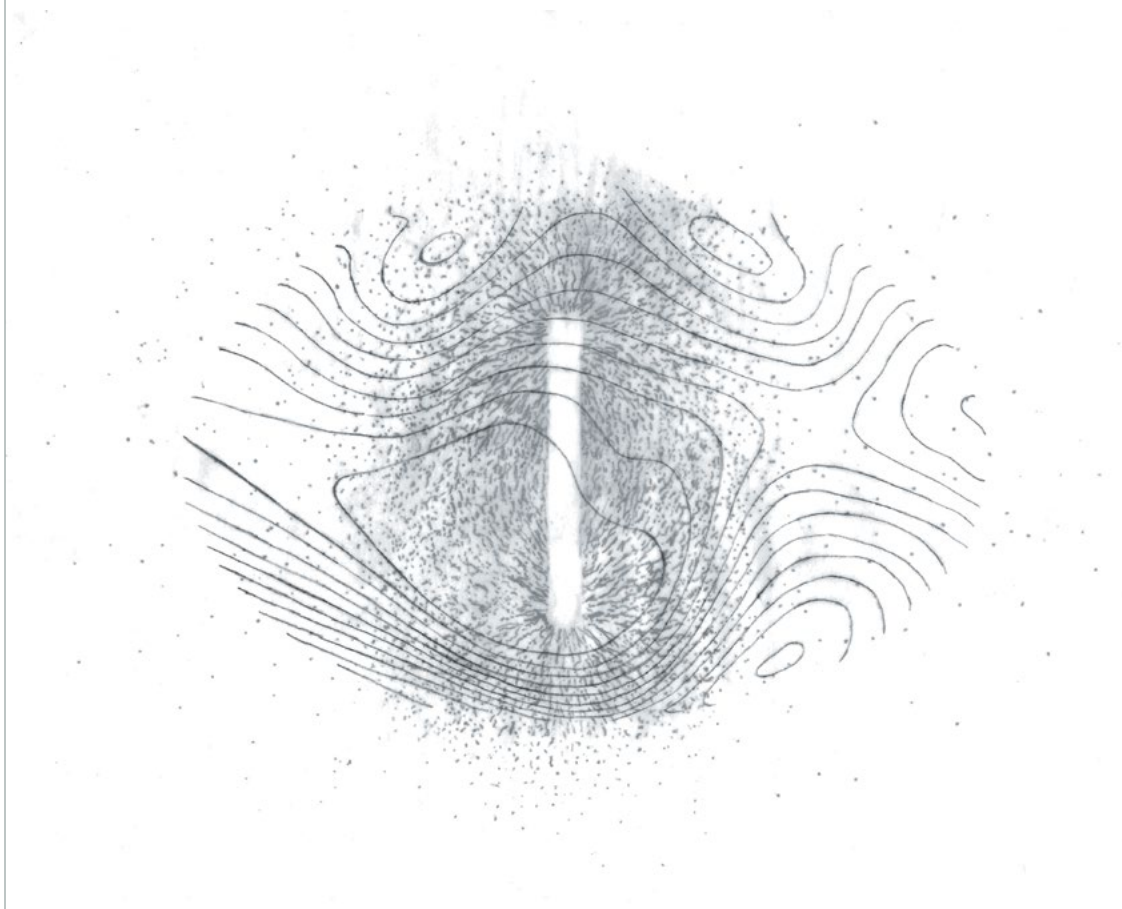
construímos coletivamente um lugar de encontro, através de meios em consonância com as urgências de cada um, compondo cenas para outras linguagens.[6] aprender se faz no atrito com a pele: um significado para cada corpo e para a vida que o carrega, todos se encontrando e desencontrando, se (en)cruz(ilh)ando. e pra quem vê de fora segue sendo mistério.

a palavra pela nossa língua é liberdade quando dela se faz encruzilhada – é na encruzilhada que se encontra o destino, como bem diz Mãe Stella de Oxóssi.[7] com a licença da palavra e o respeito às mais velhas, dou continuidade ao trabalho de sonhar em não reduzir nossas vivências a sobrevivências, e sim potencializá-las como escrevivências.[8]

[6] Cenas para outras linguagens foi o sonho de uma máquina e proposição de aula da artista Camilla Rocha Campos, realizada no segundo semestre do ano de 2018 na Oca da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, da qual tive a felicidade de ter feito parte.

[7] Mãe Stella de Oxóssi, "Balaio de ideias: na encruzilhada da vida". *A TARDE*, Salvador, 23 de maio de 2012, blog Mundo Afro (online). Disponível em: <http://mundoafro.atarde.uol.com.br/balaio-de-ideias-na-encruzilhada-da-vida/>. Acesso em: 17 ago. 2021.

[8] Conceição Evaristo, *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Rio de Janeiro: Malê, 2016.



morani. *A.M.A.S*, 2021
grafite sobre papel vegetal em duas camadas,
21 cm x 29,7 cm, coleção do artista.

nota da edição

Esses seres vivemos reúne textos desenvolvidos por residentes e pesquisadores das residências MAM 2020. A coletânea completa o desejo inicial do programa: apoiar a escrita como um espaço de autonomia.

A organização do volume foi guiada pelos ecos que surgiram das reflexões sobre diferentes temas e em diferentes linguagens trazidas por cada pessoa autora. O livro e seus capítulos receberam como título fragmentos colhidos dos textos de Diambe da Silva, Caio Calafate e Pedro Varella, Luma Nascimento e Ana Clara Tito, respectivamente. Os títulos alimentam a amplitude dos temas e sugerem aproximações, às vezes inusitadas, para que as escritas possam se familiarizar e se movimentar umas com as outras.

Quisemos provocar essas interlocuções, ainda que artistas e pesquisadores tenham vivenciado dinâmicas distintas ao longo do programa. Nossa intenção é que a cadência de textos e imagens possa renovar o encontro com discussões atuais sobre arte, cultura e educação em respeito a cada caminho percorrido individual e coletivamente.

Beatriz Lemos, Camilla Rocha Campos, Márion Strecker e Natasha Felix – ORGANIZADORAS

outro *tempo* dentro

IAH BAHIA 44
MARIA LUCAS 50
TAYNÁ SAMPAIO 56
GABRIELA NOUJAIM 60
LUMA NASCIMENTO 64

elementar

Entende sua formação como livre pelas Escola de Artes Spectaculu e pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Sua prática-pesquisa vem de observações e experimentações interdisciplinares feitas com tecido, lixo e elementos encontrados no território que coabita. Intenciona ressignificar a ideia material do objeto de arte em arranjos para construir uma nova visualidade do mundo como conhecemos. Algumas imagens-chaves para sua pesquisa são encontradas com a tag #orgubanico.

IAH BAHIA

0000

aqui faço um deslocamento no tempo
de quando as coisas não eram feitas de concreto
e a pele era ainda desnuda

era bom de se dormir em longos braços
feito raízes rasas cobrindo o meu colo
por onde brotavam flores vermelhas

agora,
voltamos no presente vestindo
outras peles, e pisamos em asfalto

a terra se cobriu e nos perdemos entre as superfícies
corremos descalços e machucamos nossos pés.

nos mais escuros túneis distantes da cidade vestindo
tecidos reconstruídos com nossos cabelos

voamos pela superfície feito mutantes
descendo até o fundo do mar para colher nossos
frutos enriquecidos e vitaminados com
energia solar

que nasce todos os dias
nem se quer pular um
contando as nuvens para poder brocar
os dedos além da superfície solar

eles queimam ao tentar mergulhar
nas magmas vulcânicas efervescidas
que cospem entre si até explodir
para a superfície, daqui
da terra.

o vento vem assim
pesado pra cima do tronco
que beija o chão
e volta pra sua espiral
tocando lá no céu

uma nuvem cheia de água
que explode feito balão cheia de ar
pra descer de volta pro chão
a chuva que molha
ignorando a gravidade

que há em todo o espaço
do ar

1000

UM TERRITÓRIO SOBRE O OUTRO TERRITÓRIO.
OS PÉS TOCAM UM CHÃO DE CONCRETO QUE
FLUTUA SOBRE A TERRA.
A MASSA PRESSIONADA PELA GRAVIDADE APOIA SOBRE
SUA SUPERFÍCIE
UM OUTRO TERRITÓRIO. A MASSA DEVASTA TODO O
PLANO DESSE TERRITÓRIO
OS PÉS PRECISAM DE OUTRA SUPERFÍCIE PARA
PODER PISÁ-LA.

2000

tudo sempre muito a mesma coisa ao redor.
difícil é se acostumar à concretude do real com seus pilares-
-monumentais. a estátua marca o centro do campo da praça.
ao redor os hds de armazenamento da história. concentração
de materialidade remarcadora de território (moderno). o mam
é um museu construído na era do "processo" da modernidade.
sua posição nesse território foi feita para a chegada. a sua
construção arquitetônica horizontal é marcada como um navio.
por um momento imaginei que estaria flutuando, porém sua
base é aterramento. esse sobre o mar. o mam é feito de concreto.
o concreto que acoberta a superfície da terra.

4000

pisar no chão para não ter vertigem.

7000

TEKO'TAPE'TENONDE'[1]

ESPACIAL
feito matéria no ar
preenchimento do osso
num sopro
os braços esticam e
as pernas soladas como raízes.

[1] Palavras em guarani referenciadas durante o seminário proposto pela Sandra Benites e traduzidas para o português como "território", "caminho" e "futuro".

MEMÓRIA FAMILIAR
corpórea traços na pele e riscos
da junção genética de outres passados
procurar a memória ao redor
de um corte perdido

aqui a memória é devastada
e os símbolos marcam
a visualidade no território
campos e campos de concreto
estendidos no horizonte
algumas partes ainda se salvam.

uma árvore é uma memória.

fazer esse exercício de reimaginar as memórias a partir
do que foi separado como objeto ou algo a não ser pensando
a sua vida. uma árvore.

olho de cima e vejo o mar bater nas pedras e se embrulhar
nelas como um abraço de curto tempo que se despede para
logo voltar com outras águas.

vejo um voo de um pombo cortar a sala, entra numa janela
e sai do outro lado.
um risco no espaço.

família é um risco no espaço

incógnito-desdito

e os planetas?
uma parte inteira filhos da terra
entre o chão e o céu,
os pés tocam a sua pele.
em calçadas de concreto
evitam pisar nas rachaduras
e mergulhar em buracos lamosos
para sentir o tocar nos pés desnudos

CAMINHO
no céu as estrelas,
no chão os brotos

uma montanha traça os caminhos
elas se estendem além
da superfície do chão

sou capturada a todo momento
pela sua presença
ambas nos reconhecemos

ao redor
ao olhar estruturas
verticais
tampa-sol
o prédio tão duro
quanto não perecível

se a terra se mover,
suas rachaduras caem ao chão
fixo mesmo não é nada.

0081

– as coisas ainda vivem
e é preciso estar atento para isso
pois perceber o fluxo não é tão simples assim.

0019

vocabulário: orgubânico

o que é orgânico
o que é urbano
não é um vislumbre
e nem um delírio
mas uma ideia de ficção
dos movimentos da natureza
que resistem à concretude da cidade
e ao território antes das coisas já dadas.
algo que se mistura entre
o que é sintético e o que é invisível
a uma matéria descartável
e à realização deste como outra função.
às vezes um objeto, às vezes uma escultura. ou apenas uma
coisa que coabita no território
sendo assim, mesmo assim, uma coisa que vive
não estática, não monótona.

Iah Bahia
Rearranjo, 2020-21, primeira intervenção de rearranjo
na rua Pernambuco, bairro do Engenho de Dentro,
Rio de Janeiro, RJ, coco seco, trama em tecidos sintéticos
de guarda-chuva.

trava nius

Multiartista carioca, por vezes creditada artisticamente como Ma.Ma. Horn. Com experiência em diversas áreas artísticas, debruçou-se sobre a cena da Montação, que engloba a arte drag queen, transformista e burlesca do Rio de Janeiro, sobre a qual realizou sua pesquisa de mestrado em teoria e crítica das artes da cena, pela UFRJ. Recentemente ganhou o prêmio de primeiro lugar no concurso de textos ensaísticos pela revista *serrote* (Instituto Moreira Salles), com o ensaio "Próteses de proteção", e é autora de *Esse sangue não é de menstruação, mas de transfobia*, livro que compõe o box da coleção *Quem dera*, pela Hecatombe, selo político da editora Urutau.

MARIA LUCAS

O projeto de pesquisa visa fomentar a (re)construção de possíveis imaginários sociais com relação à população trans brasileira, para a qual o estado constrói um CIStema que delimita os modos, e moldes, através dos quais (re)lacionamos e plasmamos nossas subjetividades no mundo. A grande mídia se coloca então como uma perspicaz máquina de construção, implementação de gênero binário-cis-hétero-centrado, ditando o que se compreende, e perpetua, como Homem e Mulher, e o que se exclui e estigmatiza da normalidade social: os corpos trans.

Se faz oportuno lembrar que possuímos uma identidade latino-americana e brasileira; a Travesti. Assim como as *Muxes* (México), ou *Fa'afafine* (Indonésia), temos aqui uma identidade construída e autodenominada por nossas vivências. É necessário pensar que todas essas vivências de gênero ressaltadas até agora são alijadas, de distintas formas, da sociedade pelas invasões europeias e pelo contato com outras culturas divergentes das suas de origem.

No Brasil, antes da invasão portuguesa, existiam as *Cudinas*, indígenas nascidas com corpo biológico masculino, mas que se portavam socialmente como feminino. Pode-se também observar a presença de corpas transgressoras de gênero oriundas do continente africano e trazidas, desumanamente, para serem escravizadas no Brasil Colônia, conforme observa Megg Rayara:

> *"Depois das indígenas... O relato mais antigo data de 1591 e narra a história de Xica Manicongo. Residente em Salvador, desafiava as normas de gênero e borrava as fronteiras daquilo que era tido como feminino... servia de mulher paciente."*[1]

Desse modo, como aqui, antes da invasão europeia, o continente africano também possuía uma grande variedade de práticas de gênero, sendo violentamente abolidas, penalizadas pelo colonizador. Pensando nisso, podemos dar um salto temporal chegando ao Rio de Janeiro do século 20. Madame Satan, oriunda de Pernambuco, mas radicada no RJ, é um importante exemplo. Sendo descendente direta de africanos escravizados, era desobediente às normas de gênero impostas socialmente em um Brasil não tão distante:

[1] Megg Rayara, "Por que você não me abraça?", em *SUR-Revista Internacional de Direitos Humanos*, n. 28, dez 2018, p. 3. "Mulher paciente" era o termo utilizado para identificar mulheres trans-travestis no Brasil Colônia.

1

2

3

1. Maria Lucas
Trava Nius 1, 2020, colagem digital com imagens coletadas na internet e em arquivos de jornais e revistas

2. Maria Lucas
Trava Nius 2, 2020, colagem digital com imagens coletadas na internet e em arquivos de jornais e revistas

3. Maria Lucas
Trava Nius 3, 2020, colagem digital com imagens coletadas na internet e em arquivos de jornais e revistas

"Desordeiro, pederasta passivo... É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social."[2]

O trecho acima é retirado de uma matéria sobre Madame Satan, mas ele foi reescrito de um registro policial, encontrado dentre 26 processos respondidos por ela durante sua vida.[3] Nas primeiras décadas do século 20, Madame Satan foi uma bicha-preta-travesti que se apresentava e vivia na Lapa e que escreveu, de próprio punho, sua autobiografia nunca publicada. Pensemos no quanto as corpas trans, ao longo da história, sobretudo as pretas, se tornam silenciadas, sem a possibilidade de falarem por si mesmas e de construírem um novo imaginário social com relação a si. Este, o imaginário, é construído então por quem detém o poder de forma hétero-cis-centrada, branca e colonial.

Conforme sugere a descrição de Madame Satan, a travesti brasileira possui contornos marginais, sendo sempre associada a furtos, violência e prostituição, pois é alijada do convívio social, sendo vulgarmente retratada pela grande mídia e, na imensa maioria das vezes, expulsa de casa ao começar a expressar o gênero com o qual se identifica, ainda jovem. Até os dias de hoje, já com alguns avanços, a população travesti enfrenta dificuldades para se inserir socialmente ao se deparar com uma infinidade de empecilhos.

Nesse sentido, sobretudo nos dias atuais, torna-se importante, e urgente, pensar em meios de trazer protagonismo a corpos trans, revertendo esse cruel imaginário, e, aliado a isso, borrar as fronteiras entre arte e vida, saindo apenas das lógicas dos espaços de arte convencionais e produzindo outras possibilidades autônomas que se comuniquem com a veiculação de mídias de massa, deturpando as lógicas da construção da imagem midiática. Tal fato já é altamente construído na atualidade, produzindo-se notícias fictícias, assim como na enxurrada de fake news, que auxiliam na ascensão da extrema direita ao poder.

Nesse momento, tomo como inspiração o trabalho *Museo Travesti del Perú*, de Giuseppe Campuzano, no qual, através de uma grande quantidade de acervos que remetem à travestilidade ancestral no Peru, a artista busca trazer a história de seu país de uma maneira interseccional, ressaltando uma parcela ainda muito estigmatizada e marginalizada pela população majoritária e pela história hegemônica e eurocêntrica compartilhada nos ambientes institucionais; são expostos documentos legais ou escritos canônicos borrados com manifestações artísticas que dispensam o caráter de ficcionalidade. Assim, inserem-se grupos tidos como "minorias" em um espaço "institucionalizado", mas criando um local horizontal, e não autoritário. Além do mais, quando a presente pesquisa foca em referências que estão do nosso lado, aqui na parte baixa deste continente, e não na sua parte norte ou do outro lado do oceano, busca-se ser um tanto mais CUIR do que QUEER.

A pesquisa experimentou-se, então, na construção do ***Trava Nius***, que se dá em forma de colagens construídas a partir de apropriação de fotos coletadas na internet. Cria-se, assim, uma ficção de jornal, um *newspaper* atemporal, que mescla fatos históricos com personalidades travestis e que se insere, e se veicula, na forma de apropriação, colagem e deturpação do real, visando riscar uma história que nos apaga, rabiscando-a para nos inserir e (re)construir o Brasil, pela escrita e atuação das travestis. Inserem-se corpos trans com urgência, sobretudo negros e mais ainda marginalizados, em capas fictícias, colocando-os como protagonistas em lugares de poder, reverterndo, assim, os postos ocupados sempre por corpos cis-hétero ao longo da história e amplamente promovidos pela grande mídia brasileira. É um material que se constrói como um grito que ecoa vozes inaudíveis do hoje e de ontem, para que amanhã possamos viver sem que isso seja uma rasura, uma colagem que constrói ficção.

[2] João Ker, "Madame Satã, presente!", em *Híbrida*, n. 3, ago 2018, p. 1.

[3] É também com essa descrição que o diretor Karim Aïnouz abre a primeira cena da cinebiografia que dirigiu em 2002, que conta a trajetória da vida da bixa-travesty.

à estranha expansão da presença:
é preciso conhecer nosso território
para reconhecer a nós mesmas.

TAYNÁ SAMPAIO

Artista, fotógrafa, educadora e colaboradora no Orgâni.Co. Além de utilizar a imagem como memória mágica e conectiva, explora os desejos de conhecimento territorial para reconhecimentos sociais. Seu trabalho com fotografia, videoarte e colagem é uma ferramenta de autoconhecimento. Ao investigar os meios urbanos que habita, as vivências fortalecem o trabalho de registros. Reconhece a resistência sobre lógicas colonialistas e suas pesquisas flertam com arte-educação.

lutando não depositar lastras gramas de armazenamentos
soterrados
respiram às brechas de terra úmida facilmente cavada à mão,
queima ponta dos dedos;
desestrutura solo, desfaz tecidos, abre caminhos;
respiro respiro transpiro;
corro essa e outras cidades;
Sol daqui.

"A gente tá falando das noções de consciência
e de memória. Como consciência a gente
entende o lugar do desconhecimento, do
encobrimento, da alienação, do esquecimento
e até do saber (...) Já a memória, a gente
considera como o não-saber que conhece,
esse lugar de inscrições que restituem
uma história que não foi escrita, o lugar de
emergência da verdade. (...)" [1]

que te cuspa todo
lastro de raiva
golfando as travessas navegáveis
pelos trópicos insulares
corredores de exportação
flertando inferno e descarrego
daqui tudo que me
limite

"Livre-se dos livros da história burguesa
Tire a verdade minoritária de cima da mesa
Autoritária e falsária
Ou você acha mesmo que a lei áurea
Foi pura gentileza por parte da realeza?" [2]

faíscas de nossas borbulhas de
tirar a tampa escorre pela
boca de
fogo a lenha difusa dos dias
ontens ou de três ontontes
de curtas-circuitas – controlas geolíticas

[1] Lélia Gonzalez, "Racismo e sexismo na cultura brasileira", em *Revista Ciências Sociais Hoje*, 1984, p. 223–244.

[2] Mc Durango Kid, música "Mentes controladas", de Gotam CRU & os Curingas, no álbum *Ritmo de Gotham*, 2010.

inquietas mutações confluímos
em correntes aquáticas já que nadas
com toda água do mar daqui jogo mergulho
nas tuas e nossas molhadas deslizam
sob invenções invasoras vens de

I passado II presente III futuro
a morte rainha de ouros a temperança

"meu corpo é Terra, eu nado em água
meu corpo é Fogo, dissolve máguas"[3]

tudo está mudando
bacias hidrográficas ao cabelo de mãe
movimentos merecem coragem
fluxo dissolvido no soterramento
das rachas sob pés
sem mais pulos perigosos a caminhar
concretudes firmes

"(...) a ousada esperança
de quem marcha cordilheiras
triturando todas as pedras
da primeira à derradeira (...)"[4]

água é benção renascente
que ferve em caldeirão escuro

não existe cintilância sem ausência

falo do que temo e sonho
dos ombros às solas escrevo com que sobra

viva morta

o que te farias empoeirada?

[3] Brisa Flow, música "Jogadora rara", álbum homônimo, 2020.

[4] Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos*, Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

Tayná Sampaio
Apagamento, 2020, colagem analógica e digital,
31 cm x 43 cm, da série *Mapas*, coleção da artista.

O desafio de *ter vivido em 2020* **fez-me** *expressar* **na forma deste** *texto*

GABRIELA NOUJAIM

Artista que estrutura sua poética nos limites e possibilidades da gravura, com interesse em vídeos, fotografias, livros de artista, objetos e instalação, tensionando as possibilidades de imaginar outros mundos e futuros, em que as noções de permanência e risco são questionadas, como a defesa sobre a violação dos corpos, as crises políticas e os desastres ambientais.

Em muitos momentos durante minha vida precisei ser meu único pilar; ainda na infância sofri perdas dramáticas e pouco apoio familiar recebi para lidar com elas. Este texto relata perdas sofridas em decorrência da Covid-19, mas também relata a vida, como na imagem da obstetra que, enquanto fazia um parto, usava a máscara com o mapa da América Latina que enviei a ela. E não seria possível falar de vida sem falar sobre a morte.

O início da pandemia me trouxe grande angústia e paralisia, e me indaguei inúmeras vezes sobre o que fazer. Resolvi fazer um livro para retratar essa tragédia.

Os elementos do tarô foram minha fonte de inspiração durante o isolamento; me recordei de, aos 10 anos de idade, receber do meu pai um livro contando a história do tarô no mundo e o significado de cada carta. Pesquisei a simbologia feminina dos arcanos maiores, como justiça, força e mundo, e as mulheres reunidas em meu livro espelham o significado de cada carta.

O mundo é a carta com a qual me identifico. Observo-me no centro do símbolo do ouroboros, a mítica serpente que morde o próprio rabo, me refazendo inúmeras vezes e passando pelas leis cármicas. Me apresento nua diante do mundo, em resistência por meio da arte nessa forma divinizada da carta do tarô e recomeçando um novo ciclo de vida após superar todos os desafios impostos pela existência humana.

As páginas do meu livro de artista são carregadas de imagens ocultas, que só são vistas quando ativadas pela luz de uma lanterna. Uso uma tinta especial, visível apenas em ambiente totalmente escuro, aproximando o meu trabalho do vírus que está presente, mas é imperceptível ao olho humano. Essa invisibilidade também se relaciona com as desigualdades sociais intensificadas durante a pandemia. Estatisticamente, o número de mortos na população negra e periférica superou o da população branca residente nas capitais e com maior poder aquisitivo.

A contaminação da população indígena foi imensamente subnotificada e não teremos dimensão dos números exatos dessas perdas. A invasão e a devastação das florestas em seu território também bateu o recorde dos anos anteriores. Ou seja, uma pandemia que paralisou o mundo, mas não interrompeu a destruição por parte dos garimpeiros ilegais, incentivados pelas políticas públicas de flexibilização do Governo Federal.

O livro guarda relatos de pessoas que têm atravessado esse período. Um deles é o de um médico da rede pública que sofreu em silêncio em sua residência, há alguns quarteirões da minha casa, sem receber visita para evitar que contaminasse alguém.

As imagens das covas em Manaus, uma das cidades mais afetadas do Brasil, também foram símbolos marcantes. O vírus separa norte e sul pela diferença social, expondo nos países da América Latina o crescimento do desemprego e da miséria.

Durante a pandemia, me conectei com grupos de mulheres em situação de vulnerabilidade e pude acompanhá-las atravessando esse momento difícil no Brasil. Dei início à troca enviando uma remessa de cartas e máscaras com o mapa da América Latina na cor vermelho-sangue e solicitei que elas me enviassem fotos usando as máscaras. Algumas mulheres foram convidadas a contar seus relatos pessoais para o livro de artista, *Latinamerica 2020*, que lancei em 2021. O objetivo da publicação foi dar visibilidade ao sofrimento provocado por esse vírus que nos leva a viver como se ele não existisse.

Gabriela Noujaim
Máscaras cirúrgicas Latinamerica, 2020.
fotografia, arte postal e gravura, 20 cm x 30 cm,
coleção da artista. Fotografia: Maria Baigur

me despache
_pra frente[1]

LUMA NASCIMENTO

Artista visual, pedagoga e pesquisadora de assuntos sobre movimentos e sociedades alternativas organizadas por pessoas pretas. Seu trabalho busca incentivar a produção de interpretações narrativas da afrodiversidade étnica na cultura interna e externa do Brasil.

Como se o corpo fosse documento[2]

TEMPO 1

O ENCONTRO DIÁRIO COM AS MEMÓRIAS ADORMECIDAS NO CORPO = desfragmentos

O corpo é a imagem, mas também é o centro. A nossa corrida diária para juntar os cacos que nos aproximam das memórias antes do translado, dos traumas, do ser_escravizado, nos coloca gradativamente nesse lugar de chão conhecido como Brasil. Mas qual possibilidade de "ser Brasil" está ofertada a nós?

A busca por lembranças anteriores à escravidão nos faz perceber que está tudo no corpo-espaço, guardado de um jeito que o tempo não deteriorasse as informações que trouxessem possibilidades de reminiscência. A reconciliação com a nossa

[1] Sandra Benites, "Conceito de TEKO-TAPÉ-PRA FRENTE", durante as mentorias nas residências MAM 2020.

[2] Raquel Gerber e Beatriz Nascimento, documentário Orí, 1989.

história é atravessada pela maneira como as particularidades se empenharam em bagunçar "os nossos assuntos", para propagar o desinteresse e o desconhecimento de si.

TEMPO 2
LABORATÓRIO BRASIL

A descendência africana no Brasil se articulou por meio de sistemas alternativos organizados, tendo como liga circular os conhecimentos da negociação e do mercar.

A leitura da linha do tempo a partir dos nossos corpos apresenta um povo persistente na busca por alternativas além da sobrevivência. Pois, afinal, *"não contavam os dominadores que seus dominados acumulassem não sofrimento e miséria, mas aspectos de sua cultura, inclusive seus vícios e virtudes"*.[3]

Quais são as memórias mais valiosas que carregam o corpo descendente do translado? O que é memória de corpo e o que é memória do corpo cativo?

O corpo descendente e ascendente do continente africano, foi documentado como uma *estrutura física* na história, como um bem valioso para a nação. Ou seja, estamos em *"um lugar onde se olhava os dentes para medir as fortalezas dos ossos"*.[4]

TEMPO 3
SABERES ORGANIZADOS para a existência de outro tempo dentro

O espiritual não sai das feiras, assim como as feiras não saem do ritual. Posso dizer que não haveria Axé ou Força Vital se ali não houvessem movimentos plantados através das habilidades de mercar.

O mercado é o lugar do afluxo pelo trânsito, um ambiente que liga a oferta e a demanda, mas também é espaço das veracidades e das memórias que migram dentro do espaço-tempo. São conhecimentos que não pertencem a ninguém, a não ser às feiras.

As filosofias africanas apresentam lógicas de mercar conectadas com a sustentação da energia vital do corpo e do coletivo, diferente dos conceitos ocidentais que se apegam ao mercado do epistemicídio.

[3] Beatriz Nascimento, *Quilombola e intelectual. Possibilidades em dias da destruição,* União dos coletivos pan-africanistas: Editora Filhos da África, 2018.

[4] Paulo Nazareth, durante as mentorias nas residências MAM 2020.

p. 65 **Luma Nascimento**
Me despachei, 2021, fotografia digital, projeto Lemoriô. Fotografia: Juh Almeida

Dialogando com os estudos de Beatriz Nascimento, a respeito dos quilombos, posso afirmar que os mercados e as feiras integrados por pessoas negras constituem um **Sistema Social Alternativo Organizado** livre dos valores ocidentais, focado na recomposição de memórias e origem do ser.

TEMPO 4
SOCIEDADES ALTERNATIVAS ORGANIZADAS = Coexistência social

A confluência das lembranças espirituais afrorreligiosas, a partir do catolicismo, é o que conceituo como migração estratégica nas ordens de dentro. Quer dizer, quando é necessário incorporar requisitos para corresponder à estrutura de sistema da ordem dos princípios da branquidade, ou do que se aproxime ao seu reflexo.

Os mercados populares organizados no Brasil são espaços livres-informais que se influíram pela aptidão do mercar das tradições africanas. Nomeadas como ganhadeiras e outros brados, o objetivo principal delas era descativar seus semelhantes, seja pelo corpo físico ou espiritual.

"As ganhadeiras foram as primeiras mulheres à frente da organização financeira dos negros-africanos no Brasil."[5]

Por volta de 1725, fundaram as primeiras afro-Irmandades que fortaleceram os primeiros territórios de Axés do Brasil, proporcionando espaços de subsistência para a primeira entidade civil negra brasileira: a Sociedade Protetora dos Desvalidos, fundada em 1832, na Bahia. Essa entidade é tão importante na história da economia popular brasileira que serviu de fonte para o que conhecemos hoje como Caixa Econômica Federal.

Toda essa conversa são lanças de Odé para acessarmos os segredos guardados pelo movimento do tempo presente na história da invasão desse chão.

[5] Nathália Grillo e Dresscoração, coleção Ganhadeiras, 2020. Disponível em https://www.dresscoracao.com.br.

terra *sem* limites

GUILHERMINA AUGUSTI *20*
CAIO CALAFATE E PEDRO VARELLA *24*
DIAMBE DA SILVA *30*
MAYARA VELOZO *34*
RASTROS DE DIÓGENES *38*

eu não estou aqui.

GUILHERMINA AUGUSTI

Artista plástica, estudante de audiovisual e futura filósofa. Sua arte e sua pesquisa discorrem sobre disputar poder, evidenciar os atritos que habitam o objeto corpo em relação ao mundo, apontando e se colocando em um movimento contrário às estruturas que mantêm esses conflitos.

Se posso afirmar uma coisa a você, com toda certeza essa seria: eu não sou matéria; não sou real; e eu não estou aqui.

Não sou eu propriamente, não sou eu materialmente, não sou eu na memória, pois as experiências, adjetivos, modos, percepções, na realidade ou virtualidade, os lugares físicos e não físicos, da subjetividade, espaços normais, naturais e estranhos, são fabulações com o propósito nítido de me determinar a espaços únicos, projeções, que de forma alguma sou eu, mas afirmam ser.

eu não sou matéria, sou que nem você.
eu, assim como você, não existo neste mundo.
aliás, se eu existisse, não estaria reivindicando vida.
eu não estou aqui.
se fosse, seria percebida nas importâncias diante dessa sociedade.
então como não sou, e não estou.
só posso ser uma coisa.
então somos ilusões.
não venho até você como matéria, mas como ilusão.
porque é isso que travestis negras são.
ilusão.

Não posso imaginar mulher, não posso imaginar negra, não posso imaginar transexual, não posso imaginar ser, não posso, essas palavras não carregam minha imagem. Da violência não somente enquanto prática física, mas enquanto forma de ocultamento, apagamento, do que eu possa ser, qualquer forma, qualquer coisa. Então ao me verem, não veem matéria, visualizam ⟵ uma ilusão ⟶, aliás, acho que se eu for uma coisa, é isso que eu sou com toda certeza.

pretosfera entre atravecar escurecer

Guilhermina Augusti
Pretosfera entre atravecar escurecer, 2020
plástico e acrílica sobre tela, 30 cm x 40 cm

ultrapassar o mundo
a matéria
consciência, memória
genealogia
a realidade.
híbridas e tecnológicas,
estar em qualquer lugar
que não aqui
para poder decidir
estar ou não aqui.

Não pretendo abordar uma lógica contrária às experiências dadas à cosmovisão de mundo da brancura. Aqui eu não sou contrária, **eu sou outra.** O tesão, a produção de imagem e percepção, atravecadas, escurecidas, seres que não são reais, que superam as questões da matéria. Produzem suas tecnologias restauradoras: reconfigurar funções e substituir membros perdidos. Não naturais: produzem eixos de tomada, aquelas que reconstroem a humanidade e se distanciam da natureza humana. Mudanças corporais que se utilizam de signos "artificiais", "ilusões". Furos, substâncias correndo sobre as veias, sobre a consciência, aí chega na subjetividade umcampo futurista de uma possível realidade de mundo, nas artificialidades do corpo e mente produzir virtualidades, campos espessos, volumosos, gelatinosos, pegajosos, aglutinados, grudentos, com texturas de incorporações discursivas, peles, pretas, a cor preta como visão para outra realidade, pois é necessário criar, na experiência do sensível. Assim nascem essas possibilidades pretosféricas através da transmaterialidade das atravecadas.

~~É MELHOR SER UMA FICCÇÃO DO QUE SER NATURAL.~~

Cada indivíduo é um, superfície profunda, sólida, escura, gasosa, que expele partículas únicas, postiças, que se expandem no ar, aparecem, somem, se dissipam nas narrativas de experimentação de mundo, ontologias, cosmologia, e qualquer outro modo relacionado a representação, chamada e vontade de mundo. Aqui, o que podemos agora fazer é ser território de imaginação, produção e reprodução.

Estar numa barricada, e com ela saber o que deve ser feito e desfeito na nossa construção de mundo. Reestruturar os mecanismos que não passem pelas formas herméticas da realidade. Atravecadas para um mundo em que o gozo e o choro sejam possíveis para todas, sentir os fluxos do corpo, em que seus corpos assumam autonomia de vida, de experiências pós-realidade, transmaterialidade. Agora, quebrando os aspectos de continuidade te aviso com três palavras. Pare e preste atenção: eu não estou aqui, prossegue e continua em outra dimensão virtual: guilherminaaugusti.wordpress.com.

museu, parque e chão:
três propostas para o MAM Rio

CAIO CALAFATE E PEDRO VARELLA

Caio Calafate é arquiteto formado pela PUC-Rio (2010) e doutorando no programa de pós-graduação em design da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ. É mestre em projeto de arquitetura pela PUC-Rio (2015). Foi editor da revista *Noz* entre 2007 e 2010. Desde 2015 é professor de projeto no curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Santa Úrsula.

Pedro Varella é arquiteto formado pela UFRJ (2011) e mestre na área de teoria, história e crítica do projeto no programa PROARQ-UFRJ (2016). Possui formação complementar pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), onde estudou entre 2007 e 2010. É coautor do livro *Rio Metropolitano: guia para uma arquitetura* (2013). Desde 2015 leciona no curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Santa Úrsula e desde 2017, no IED-Rio (Istituto Europeo di Design).

Caio e Pedro são fundadores do gru.a (grupo de arquitetos), que elabora projetos e obras de diversas escalas e naturezas, com especial interesse na interseção entre os campos da arquitetura e da arte contemporânea. Sua prática é estruturada através da relação entre pesquisa, projeto e ensino, sempre buscando um estreito contato com instituições, público e parceiros envolvidos. Entre os trabalhos desenvolvidos pelo gru.a, destacam-se as instalações *Cota 10* (2015), *De onde não se vê quando se está* (2018), *Riposatevi* (2018) e *A praia e o tempo* (2019).

Neste brevíssimo ensaio, apresentaremos três temas, seguidos de três ações, a partir das quais podemos pensar a relação do MAM Rio com o chão no qual se assenta. Essa reflexão é uma consequência da investigação realizada durante o período em que fomos contemplados com a bolsa de pesquisa MAM | Capacete, entre setembro de 2020 e fevereiro de 2021.

A partir dos três temas apresentados – *ar, limite e estrato* –, ensaiamos formas de falar, pensar e agir sobre o território do MAM. São temas com os quais nos deparamos ao longo do nosso encontro com o acervo histórico, os materiais técnicos e os recortes jornalísticos cautelosamente guardados sob os cuidados da equipe de Pesquisa e Documentação do museu.

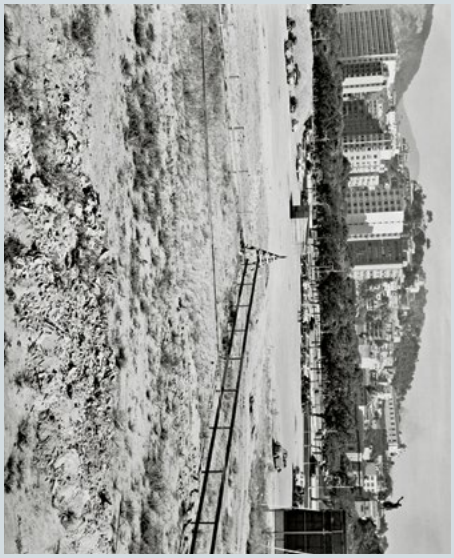
AR

Como se sabe, a atual sede do MAM Rio está implantada sobre terras provenientes do desmonte, nos anos 1950, do morro de Santo Antônio – um dos três morros da área central da cidade cujas terras foram deslocadas para a fabricação de aterros junto à costa. Uma das justificativas oficiais para a demolição desses pequenos maciços centrava-se na ideia de que o vazio por eles deixado traria mais circulação de ar para a região central do Rio de Janeiro, impedindo sua retenção na região e a consequente proliferação de doenças e fungos. Hoje, modelos digitais de simulação da circulação de ar apontam para a inconsistência de tais afirmações ao mesmo tempo que lançam luz sobre as reais motivações para a realização dessas ambiciosas operações.

A figura 1 mostra a fumaça que é levada pelo vento, saindo do equipamento de estaquear usado para a construção das fundações do edifício. A fumaça condensa o desejo de progresso que encadeou a construção do museu, anunciando o porvir.

O vento terral, que hoje chega ao MAM e à enseada da Glória, passa antes pelo espaço criado a partir da ausência do morro do Castelo, demolido nos anos 1920. A sutil existência desse movimento de ar anuncia as contradições de uma operação justificada por argumentos higienistas e viabilizada pelo desejo de progresso.

É a partir desse contexto que imaginamos a implantação de uma estrutura de captação do ar em movimento: uma biruta fincada no chão dos arredores do museu e erguendo-se em direção ao céu. A depender da orientação das correntes de ar, por esse dispositivo passará a brisa terrestre que um dia penteava as encostas dos morros desmontados e hoje corre frouxa pela malha urbana do centro da cidade, carregando consigo as



1. Fotomontagem com bate-estacas e placa
do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [dez 1954?]
Fotografia: Autor não identificado
Acervo MAM Rio

2. Marcação do terreno do conjunto arquitetônico
do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [195-]
Fotografia: Autor não identificado
Acervo MAM Rio

3. Desmonte do morro de Santo Antônio, [1954]
Fotografia: Autor não identificado
Acervo MAM Rio

4. Obras do desmonte do morro de Santo Antônio, [c. 1954]
Fotografia: Autor não identificado
Acervo MAM Rio

histórias, o simbolismo e as possibilidades de reimaginar a criação desse território através do tempo.

LIMITE

A cidade do Rio de Janeiro, assim como muitas outras mundo afora, é um território com propriedade e usufruto de suas terras definidos por um sem-fim de leis urbanísticas e dispositivos regulatórios. O Parque do Flamengo não foge à regra. Da imensa porção de terra junto ao mar, 40 mil metros quadrados pertencem ao Museu de Arte Moderna, como registra o documento no acervo histórico da instituição. Junto a ele, recortes de jornais da época ilustram a longa batalha pela liberação do terreno na Prefeitura.

A forma estrutural do MAM – que coincide com sua forma arquitetônica – é definida pelo sequenciamento de quadros de concreto armado que canalizam os esforços de suspensão de sua primeira laje. Também suspendem a segunda, de modo a criar um enorme vazio debaixo dela, fazendo a paisagem atravessá-lo. Ao contrário do que ocorre em grande parte das terras urbanas cariocas, esse vazio, simultaneamente museu, parque e cidade, acende as tensões entre a arquitetura e o solo em que se implanta, tornando seus limites difusos e imperceptíveis. Onde começa o museu, onde acaba o parque?

A figura 2 mostra a fugaz marcação da implantação do edifício do museu que balizou sua construção. Repetindo esse gesto, para determinar seu lote – cuja geometria não encontramos desenhada em qualquer lugar – pretendemos demarcar um perímetro imaginário através de pequenas estacas metálicas fincadas no solo do aterro, e por elas envolver uma fina linha de demarcação. O ato simbólico será uma ação especulativa que pretende provocar a imaginação sobre a partilha da terra na cidade através da sutil demarcação de uma terra sem limites.

ESTRATO

A superfície que conhecemos como Parque do Flamengo não é – como se poderia supor – um território virgem, sobre o qual emergiu o edifício-paisagem projetado por Affonso Eduardo Reidy. Muito pelo contrário, por cima dessa camada encontramos os vestígios dos processos históricos que culminaram no descortinamento desse imenso sítio onde se localizam: uma amálgama de restos de histórias atravessadas e sobrepostas, e porções de materiais orgânicos deslocados.

Quando se ergue um novo edifício, a primeira etapa de construção prevê a realização de sondagens no terreno onde ele irá se implantar. Esta é uma técnica que consiste em perfurar o solo em grandes profundidades, extraindo dele uma amostra contínua das camadas que o compõem. A sondagem permite avaliar a espessura dessas camadas, sua resistência e até mesmo sua procedência numa escala temporal-geológica.

Da história do solo usado para viabilizar o aterro do Flamengo muito se sabe, mas no que diz respeito às suas propriedades materiais, no entanto, nos parece que cabe uma investigação mais aprofundada. Se escavarmos esse campo, o que encontraremos? Qual é a sua espessura? Que matérias estão ali condensadas? Que memórias estão lá inscritas?

A partir dessas reflexões, propomos – como ação estético-política – uma nova sondagem em suas terras, uma investigação geológica a ser realizada sete décadas depois da grande movimentação de matéria convertida em aterro. A partir da coleta e análise dessa porção de matéria orgânica, poderemos formular hipóteses e imaginar cenários subterrâneos, abrindo um campo de pesquisa até então pouco explorado.

na *tentativa* **de guardar os** *dentes*

DIAMBE DA SILVA

Com formação em comunicação social pela UFRJ e passagem pelo departamento de artes e mídias da Université Sorbonne Nouvelle, atua na ativação de agrupamentos, mobilizações, coreografias, esculturas vivas, desenhos de fogo, costuras, gravuras, pinturas e cinema. Possui uma produção expressiva relacionada às questões que interseccionam o campo da arte e da sociedade. Quando proclama o direito ao ócio, reclama a devolução daquilo que foi sequestrado e cria espaços possíveis para seu próprio corpo dissidente.

Nós falávamos de dança e eu ouvi dizer que coreografias não se restringem a quem coreografou, mas ao corpo que incarna, conforme traz o passo para o corpo errante. Coreografar é juntar partes, posições diferentes, deixar margem para o acidente, algo que fazemos todos os dias: às vezes, com dor, às vezes, com gozo, repetimos movimentos como quem executa regras que talvez desejem, elas mesmas, acidentes. Acredito que os encontros passam por erros, ritos, encantamentos e formas de fazer que não separam a arte nem a *palavra* de todos os sons, sentimentos, desejos e regras que existem.

Até eu dizer isso, tudo está escuro. O fogo alumiou um círculo de materiais que poderiam se transformar. Antes ele já esteve em muitos lugares. Entre fazendas, quilombos, casas, encanamentos, terreiros, cabeças, florestas, arquivos. Há fogos que não mudam nada, outros que mudam o estado das coisas. O fogo acidentalmente também já queimou uma fornada de pão que eu pretendia comer. Quando toquei os pães pretos, rígidos, ali também estavam as Mucosas, mas a massa mole agora não poderia ser comida, pois quebraria meus dentes. Dente é osso e osso é ouro. Se eu aprendesse a fazer ouro com ossos, meu corpo se desintegraria e viraria gases facilmente, mas juntando os pães carbonizados que eu não iria comer, reaprendi a fazer não ouro, mas corpo.

Há, entre nós, um corpo que se vê e outro que é sopro, e os dois ocupam o mesmo lugar. O corpo onde habito é o de uma tubércula. Convivendo entre ramas, nos alimentando umas das outras, somos comparsas, enramamos: o que não é simples na coreografia que o homem jogou para o mundo. Se eu não fosse uma tubércula, seria outra bixa, um peixe ou uma golfinha de dois rabos. Não sendo, tenho pelos e cabelos e passei a ser humana na medida em que me expresso com arte, que é uma palavra de onde não existe o lado de fora. Gostaria que as histórias que escuto fossem mais bem contadas, mas a monocultura tenta fazer crer que meus antecedentes artísticos são somente do osso e do dente, no que eu, por outro lado, vejo vitórias que até hoje me constituem e que, quando em mim, contagiam outras bocas que querem sentir prazer. Tubérculas, peixes e golfinhos de dois rabos gostam de sentir prazer em mim, porque gostam antes de minha existência, e continuam gostando depois de mim. Mucosas existem, sonham e me provocam sonhos dos quais me alimento.

Ritos são necessários para seguir enramando. Se o rizoma do gengibre concorda, não quer dizer que concorda sempre. Inhames, batatas-doces, gengibres, mandiocas, pães

queimados e pregos não somos necessariamente primas ou pares. Apodrecemos e brotamos porque se uma parte vira vida, a outra vira terra. Vida é ouro e terra é ouro. Vida é osso e terra é osso. Ouro é osso e osso é ouro. Os inhames são, afinal, tubérculas, primas das batatas-doces, que são tuberosas. Esses alimentos são bases alimentares de diversos povos em Áfricas e Américas, tanto que Pero Vaz escreveu sua carta ao rei de Portugal dizendo que "os nativos daqui comem apenas desses inhames e das frutas que as árvores lançam, no entanto são mais fortes do que nós com quanto trigo nós comamos". Se enganou, aquelas raízes eram mandiocas.

Esses seres vivemos. Entre nós, há maneiras próprias de mover, diferentes e diversas na *Améfrica Ladina*.[1] Há desejos que vêm do chão e é desses desejos que me alimento em casa e junto de comparsas, quando fazemos purê de raízes com dendê, quando às vezes fazemos silêncio para mastigar. Mastigo também o invisível como se material fosse. Mesmo dormindo, meu sistema alimentar segue com os dentes se movendo sozinhos. Também de jeito invisível, Mucosas se alimentam de pessoas para existirem e sopram aos ouvidos que precisamos de rito para passar por esse tempo. Quando juntei essas partes de corpos, não esperava que brotariam tantas e quando reparei no espaço onde vivo, elas estavam dançando entre si. Estavam dançando e batalhando, mesmo além da polícia e mesmo além do estado assassino onde se vive com dificuldade de comer. Como é você quem está cantando a pedra, é bom deixar nítido: não sei mais do osso nem do dente, esqueci o fogo no corpo e só me lembro da dança. Quanto mais a gente desvia do passo marcado, mais dançamos, mesmo aqui confinadas.

[1] Sobre *amefricanidade* ver: Lélia Gonzalez, "A categoria político-cultural de amefricanidade", *Tempo brasileiro*, n. 92/93, jan/jun, 1988.

Diambe da Silva
Mucosas, 2020, pão queimado, gengibre, batata-doce, mandioca, inhame e ferro, dimensões orgânicas, coleção da artista.

do que *sai de mim* **quando quero ou** *preciso*

Vive no morro do Salgueiro, zona norte do Rio de Janeiro. Graduanda em história da arte na UERJ, é agricultora, artista visual e pesquisadora. Atua com performance, fotoperformance, poemas, videoinstalação e, recentemente, com pesquisas escultóricas, têxteis e materiais de construção. Sua poética vem de uma dimensão construtiva e subjetiva de relações familiares, abordando sua casa e lugares de convívio. Fala de construção pessoal e coletiva, do feitio autônomo de sua família em construir e reconstruir sonhos arquitetônicos e de como a natureza pode ser sinalizadora desses acontecimentos.

MAYARA VELOZO

Setembro, 2020

Andando pelo entorno de onde moro, entendendo a minha espacialidade, percebo que toda a arquitetura da minha casa e das casas vizinhas é fundada em rochas. Sejam estas de qualidade geológica ou reaproveitadas de outro contexto histórico, pois há construções e resíduos mais antigos por aqui.

Meu quarto é cheio de palavras escritas pelas paredes. Essas palavras saem de mim quando querem ou quando preciso. Geralmente são resquícios de pensamentos e anotações cotidianas. Na minha cozinha, sala e quartos há muitos utensílios e objetos de cor vermelha, porque somos uma família de três flamenguistas fiéis e um pouco fanáticos.

Minha vizinhança é repleta de músicos, zeladores, pedreiros, donas de casa, domésticas, agricultores – e até erveiros. Quando quero ver a rua ou a vizinhança, vou ao Bar Cantinho da Amizade, mais conhecido como Bar da Tia Betinha. Saio sempre com a desculpa de comprar um latão ou uma caixa de fósforos pra acender minhas velas. O bar tem um leve cheiro de arruda por conta da planta encontrada logo na entrada. É sempre muito aconchegante entrar lá. Do lado de dentro, na parede da esquerda, há um compilado de fotos de encontros e eventos que o bar recebeu durante alguns anos. O curioso é que em todas as fotos há mais de uma pessoa vestindo vermelho. Seja em um detalhe nas roupas e nos trajes de gala, usados apenas por estarem no Salgueiro, por serem salgueirenses, ou porque amam o Flamengo, como tia Betinha também ama. Há toda uma cronologia em registros que só a dona do bar explica. Me pergunto se a tia já ouviu falar em Aby Warburg. Fotos-mapas que ressoam na minha alma.

A cor vermelha é, pra mim, mais que um simples pigmento. Criado há mais de 40 mil anos, era inicialmente utilizado para fins religiosos e medicinais. O vermelho em si está ligado a um processo evolutivo social e cultural da humanidade. Na pré-história, era uma das três cores do sistema cromático. No período paleolítico, era produzido a partir de fontes minerais como argila, ferro e raízes. Os egípcios acreditavam que a cor remetia à saúde, à vitória e à vida. Em tempos medievais, perdurou como um símbolo de poder e guerra.

Até o século 19, muitas noivas se vestiam de vermelho no dia do casamento. Na cerimônia, era preciso usar a mais bela roupa e, como de costume, as melhores roupas eram sempre

as vermelhas. Na contemporaneidade ocidental, a cor remete ao luxo, à sensualidade e à rigidez (vide algumas placas e avisos sempre impressos na cor vermelha).

A simbologia dessa cor nunca deixa de existir, mesmo atravessando períodos e culturas distintas. Usar vermelho vai além de uma questão estética e política. Usar e consumir cores vermelhas é adentrar um lugar espiritual, assim como as rochas sobre as quais minha casa é fundada, assim como chamas, raios e trovoadas. Usar vermelho é ser livre em cativeiro. É ser poeta num celeiro sem muito querer falar. A cor fala por si. É uma cor autossuficiente e te convido, de um modo intrínseco e livre – como ela é –, a experimentá-la.

Mayara Velozo
Coconstruções, 2020, retalhos de tecido, tinta acrílica sobre tecido, folha de ouro e spray, 148 cm x 160 cm, coleção da artista.

colmeia de bixas

RASTROS DE DIÓGENES

Objeto de artes de Diógenes M. Potiguara. É bixa Potiguara, não binária, Mamanguape, artista multimídia, andarilha y feiticeira. Na encruzilhada desses trópicos, investiga a intervenção poética y pedagógica de cunho contracolonial orientada pelo desejo de uma outra iconografia y futuro para essa corpa híbrida. Por meio do user *"rastros de diógenes"* desenvolve performances y esquemas pedagógicos y/ou visuais, na presença y virtualidade, na grafia de uma memória espiralada.

Esta escrita começou por uma escavação, revirando no solo revoltada como plantação numa corpografia da semente, uma vez que as plantas de nosso entorno contam de ancestralidade, presente y do que pode vir à frente. Por meio dos chás, macerações y fumacês, garantimos uma esquiva do projeto colonial que nos ronda, uma vez que plantas agem na manutenção de corpa y espírito. Sigo em gestos com as mesmas numa abordagem que considera a regência astrológica sobre o solo y no seu desenvolvimento; semeando, cultivando y colhendo orientada por Yací y pelas constelações em que ela está passando, aproximando da prática de observação sazonal y do céu, experienciada por povos originários deste chão.

Venho do povo Potyguara da Paraíba, Nordeste brasileiro, cujos grafismo y formas de saber, preservadas em seus signos, retratam a história Corpo-territorial y possibilidades sociopolíticas passadas pelos troncos mais velhos aos mais novos.

A colmeia conta sobre o pensamento de construção coletiva dos Potyguaras, presente na pintura corporal, artesanatos y decoração das casas. Colmeia, aqui, é o desejo de um hoje em tentativa por redes, integrando herbários, conectando histórias por guerrilhas silenciosas, cosmotecnologias de permanência orientadas ao pensamento performativo.

Encontrei Urukum como companheira de contação, ensaios de revolta y plantio compartilhado.

Originária de uma Abya Ayala* pré-colombiana, pertence à flora amazônica y está intrínseca na estética, medicina y alimentação de povos originários do Brasil y chãos vizinhos.

A palavra urucum tem origem Tupi-Guarani transliterado; "uru-ku" significa "vermelho". Seu nome científico, *Bixa orellana L*, é "homenagem" a um dos primeiros exploradores a navegar o rio Amazonas. É conhecido como urucu, urucum, urucu-uva, urucu-bravo, açafroa, bixa, ahitê, nukirê, bixe y bixá. Em chãos vizinhos, como achiote, anoto, achote, onotto, roekoe, schirabaeli, koessewee, koesowe, bija, cacicuto, uruca, achiotillo, arnotto, arnolta, roucou, kuxub, achiti, huantura, atta, santo domingo, analto y guajachote.

Urucum é reconhecida na medicina popular. Tudo dela se aproveita. Da tintura extraída de suas sementes podemos encontrar corantes; utilizada na culinária y pela indústria

* Abya Ayala, na língua do povo Kuna, significa "terra madura", "terra viva", "terra em florescimento", e designa a própria América, como o território foi depois nomeado pelos colonizadores europeus (N. da E.).

desde o século 17. Enquanto pintura corporal é associada a rituais, batalhas y proteção espiritual.
O termo “embixamento”, que se refere à prática de pintar a corpa com o Urukum, apareceu durante a pesquisa num artigo, a meu ver, um tanto quanto racista referente à alimentação y à medicina originárias deste chão. Assim, retomo “embixamento” como prática de demarcação da vida no agora.
Assentar a Bixa, no gênero y espécie incorporando pela semente uma corpa outra.
Como também o termo “urukunização”, que ressignifico como “urukuirzação” em referência às práticas *kuir* deste chão; investigando estratégias de grafias pela semente, num processo de transmutação da pere’wa da terra que reflete na corpa y espírito enquanto ando y encontro no tempo das coisas y da gente.
Num primeiro enxame em torno d’urukum, partilhei com colegas residentes uma proposta imersiva de retomada, realizada no Bloco Escola do MAM, numa tarde de novembro, na lua minguante. Nesse enxame, distribuí urucum y algumas notas para performar y intervir com as sementes, ritualizamos em torno do vermelho y, como prática de assentamento dessa árvore, demarco-a num mapeamento de urucuns em áreas públicas y coletivas de Abya Ayala em continuidade no astral virtual, transbordando territórios, atravessando tempo enquanto colmeia em plantação.

Rastros de Diógenes
Fragmento de bixa, 2020, colagem digital, 1645 px x 2094 px, coleção da artista.

pensamento de *roda*

BRUNA CAMARGOS *70*
SALLISA ROSA *82*
ÉRIKA LEMOS PEREIRA E GUSTAVO BARRETO *76*
LIDI DE OLIVEIRA *86*

tudo que a *boca* come...

BRUNA CAMARGOS

Educadora, pesquisadora e gestora cultural. Mestre em história social da cultura (PUC-Rio), suas vivências têm dialogado com movimentos sociais e mediação cultural, na interface entre educação, arte contemporânea e territórios.

Aquele espaço me era tão distante, não reconhecia seus procedimentos, seus códigos, nem mesmo sua arquitetura traçava o comum dos meus olhos. Acerca dos artistas, somente me contavam aqueles que por ideário de uma bravata nacionalidade construíram plasticamente o imaginário de uma única identidade nacional. Mas reconhecia na poética dos artistas, dos grandes nomes aos miudinhos, o poder do encante.

A narrativa inicial posiciona a voz e a experiência deste corpo que escreve. Experimento individual que é, também, coletivo sobre os espaços de arte e do patrimônio quando se está deslocada da centralidade hegemônica territorial, racial e econômica. Esta voz que vos fala é público tardio de museus, é daquele corpo que corre para entender os códigos, se fazer de dentro, para ser de fora. Esse é o lugar onde nasce essa pesquisa – em processo –, que nos encontros e nos acontecimentos vai modulando seus capítulos e traçando trajetos.

A pesquisadora é também sujeito da pesquisa, cuja voz neste texto é em primeira pessoa, mas não anda só. A coletividade é entendida como método, procedimento e documento. A pesquisa, ainda sem título, percorre os limites e fronteiras da nomeação, lança o olhar nos territórios, nas práticas de mediação e ação comunitária nos espaços museais, estuda comunidades, produz sua comunidade. O sentido de comum é produzido – na articulação e no convite aos interlocutores – a partir do desejo de abertura dos códigos e do processo de museus e espaços culturais em diálogo com as artes, com foco nas inflexões estruturais que nos permitam imaginar mudanças sociais que corroborem com a ascensão de novas práticas.

Neste texto, apresento um microfragmento do estudo, com foco nos procedimentos de pesquisa realizados nas residências MAM 2020.[1] O processo gestado nessa vivência fundamenta-se na produção de documentação – através de entrevistas – e na cartografia das inquietações articuladas a partir da mediação cultural com os territórios e as comunidades no museu e sua construção intelectual. Movimento em três atos:

(1) Demorar-se no pensamento: Como os museus e as instituições culturais definem comunidades? A partir de quais enunciados? Que sentidos e ativos são atribuídos às noções de comunidade e território nas práticas museais e em suas mobilizações dos públicos? Quais são os agenciamentos, agendas e negociações que estão em pauta nas práticas vivenciadas pelos agentes nas instituições que convoco ao diálogo? O que diz a experimentação das práticas de mediação e educação na conformação de comunidades? Essas instituições aprendem com seus públicos? Quais são os aprendizados?

(2) Alimento: Nutrir-se de práticas que instituem um modo de fazer e pensar museus junto com os públicos. Peço licença para acompanhar os territórios do saber que se constituem na interface entre os campos da educação e da cultura. Devoro as entranhas da fala do outro, mas, também, alimento-me da minha prática como educadora em museus. Em terrenos irregulares, jogo com a dança que meu corpo conhece; opto, então, por estudar instituições de arte, sobretudo de arte contemporânea. Museu de Arte do Rio (MAR), programa Vizinhos do MAR,[2] Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), especificamente o "novo projeto de museu" anunciado em 2020; Galpão Bela Maré; Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), programa MUAC en tu casa.

(3) Pensamento de roda: A roda é a força que se dá em coletivo, é jogo, produz e desfaz dissensos, desacordos. A roda nos permite expandir e renegociar a nossa própria ideia de coletividade. Na fratura do tempo e da (im)possibilidade de vida que urge em plena pandemia, pensar os corpos, o jogo, o caminho coletivo sob a óptica do patrimônio e da experiência artística reclama uma nova possibilidade de vida sob o mundo morto, uma oportunidade para encruzilhar as musas nas experiências viventes. Na tentativa de produzir, nesse ato, uma comunidade de interesse e de prática, convido para o jogo sujeitos com envolvimento nos projetos estudados, mas, principalmente, pessoas cujas vozes dão corpo às estratégias coletivas lançadas para além das trajetórias institucionais, reconhecendo que atravessando as institucionalidades e suas relações de poder existe uma série de corpos e movimentos negociando com as estruturas. Com esta boca, outras bocas se somam na roda: Caju Bezerra, Érika Lemos Pereira, Gleyce Kelly Heitor, Isabela Souza, Janaina Melo, Miriam Barrón e Pablo Lafuente.[3]

[1] Pretendo dar continuidade a essa pesquisa como um projeto de doutorado. Considero como ponto de partida o início da minha prática profissional como educadora em museus, ganhando novos capítulos e contornos nas residências MAM 2020 e outros tantos capítulos que ainda tiver fôlego para construir.

[2] Entre os anos de 2015 a 2019, trabalhei no Museu de Arte do Rio como educadora responsável pelo programa Vizinhos do MAR.

[3] Entrevistas virtuais realizadas entre dezembro de 2020 a abril de 2021. Agradeço a gentileza, as reflexões e a disponibilidade de todos os entrevistados.

Para evitar a leviandade na abordagem dos projetos, e por limitações de caracteres, trago em linhas gerais as questões geradoras do estudo. Assim, as especificidades do fazer dos projetos, as análises de cada metodologia e referências se estendem para outros espaços.

Ao abordar a relação entre territórios, comunidades e museus, organizo a leitura a partir do desejo de instauração de democracias culturais, para além da democratização do acesso. Interessa reconhecer as fronteiras, os limites e as intervenções quanto às redistribuições de vozes, decisões, meios de produção, circulação e valorização das formas de estar no mundo, perspectiva que julgo fundamental para a crítica do fazer museal e das relações com a memória, a cultura e os sistemas de arte. Uma escolha dentro de outras possíveis. Pensar o diálogo que se estabelece a partir do contexto do qual o museu faz parte, e não na capacidade da instituição de abrigar, de receber, de tematizar experiências de base comunitária.[4]

Qual é o espaço ocupado pela crítica institucional ancorada na experiência dos novos públicos nos museus?[5] A própria ideia de agenciamento no museu precisa ser olhada em perspectiva, a quais agendas os museus respondem? Qual é o alcance e a produção desse agenciamento? Se, por um lado, negociamos com a história – seja ela da instituição ou do campo, como a ideia de participação e função social dos museus ancorada nos debates dos anos 1970 e de inserção do léxico político democrático de esquerda nas experiências da cultura[6] –, por outro, negociamos com agendas contemporâneas de fontes de recursos fundamentais para a sobrevivência das instituições culturais, transformando a política social em ativo financeiro, espelhando pautas de um neoliberalismo cultural dentro da era do capitalismo cognitivo e sua indústria criativa.[7] O adensamento das agendas de participação e de públicos prioritários, em que se leem as diversas concepções de comunidades produzidas pelos museus, encontra ressonância na mobilização orçamentária e nos desenhos de contrapartidas sociais através das leis de incentivo à cultura.

Ao criar enunciados verbais e/ou visuais de endereçamento ao que cada museu entende como comunidade, são promovidos recortes, escolhas, aderência às agendas. Assim como a arte, os museus e as instituições culturais não podem ser pensados numa separação radical do contexto no qual estão situados, entendendo, contudo, os limites de seus efeitos, das armadilhas egoicas e binárias do salvacionismo ou do autonomismo.[8]

Pensar as comunidades em instituições culturais é pensar, de certa forma, os aspectos da convivência, dos vínculos e da experimentação da liberdade.[9] Para as instituições, um processo de despojar-se do poder da tutela; para a arte, talvez um caminho de expansão estética, de novas sensibilidades, se formos capazes de redistribuir. O que pode o diálogo entre museus e comunidades me parece maior do que a ideia de engajamento, de audiência, de formações circunscritas às contrapartidas e à responsabilidade social, sem romantização. O que podemos fazer juntos?[10] É a encruzilhada que traça caminhos coletivos, estéticos, éticos e políticos. Enfim, as possibilidades infinitas da terceira cabaça.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo, *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*, 25 ed., São Paulo: Paz e Terra, 1996.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*, Brasília: Ibram, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz, *Flecha no tempo*, 1 ed., Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

[4] Reflexão a partir da entrevista concedida por Gleyce Kelly Heitor a Bruna Camargos, em 1º de abril de 2021.

[5] Reflexão a partir da entrevista concedida por Miriam Barrón a Bruna Camargos, em 20 de novembro de 2020.

[6] A esse respeito, ver Inês Gouveia e Marcelle Pereira, "A emergência da Museologia Social", em *Políticas Culturais em Revista*, v. 9, n. 6, jun/dez 2016, pp. 726–745.

[7] A esse respeito, ver Glauber Guedes Ferreira de Lima, "Museus, desenvolvimento e emancipação: o paradoxo do discurso emancipatório e desenvolvimentista na (nova) Museologia", em revista *Museologia e Patrimônio*, v. 7 n. 2, 2014, pp. 85–106.

[8] Reflexão a partir da entrevista concedida por Pablo Lafuente à autora em 13 de março de 2021.

[9] Reflexão a partir da entrevista concedida por Caju Bezerra, Érika Lemos Pereira e Isabela Souza à autora em 17 de dezembro de 2020.

[10] Reflexão a partir da entrevista concedida por Janaina Melo à autora em 17 de março de 2021.

a educação no MAM Rio:
notas sobre uma cronologia

ÉRIKA LEMOS PEREIRA E GUSTAVO BARRETO

Érika Lemos Pereira é mulher, negra, nasceu e mora no bairro de Campo Grande, na cidade do Rio de Janeiro. Bacharela em história da arte (EBA/UFRJ) e licenciada em artes visuais (CEUCLAR), atuou como educadora em instituições culturais, ensino de artes, movimentos sociais, projetos de extensão e curadoria. Participou dos grupos de pesquisa Espécie de Espaços/EBA/UFRJ; Paulo Freire, Arte Contemporânea e Educação: influências e traduções/EAV Parque Lage; e Educação Museal: conceitos, história e políticas/MHN/CNPq.

Gustavo Barreto é cria de Irajá e Madureira, no Rio de Janeiro. Licenciado em artes visuais, é mestrando pelo PPGARTES-UERJ. Atua como educador, curador e pesquisador. Seu interesse perpassa as relações entre arte, educação, curadoria e políticas públicas culturais.

Em julho de 2020, acompanhamos a demissão em massa de educadoras[1] em instituições culturais, em decorrência da pandemia da Covid-19. Com as incertezas, acreditávamos ser fundamental defender a educação museal, com um olhar para a memória desses saberes e fazeres. Nossa proposta pretendeu investigar o desenvolvimento da educação no MAM Rio e o protagonismo das educadoras do museu em diferentes períodos e contextos.

Duas perguntas indispensáveis: como e quando surgiram os núcleos de educação? O que motivou sua criação? A pesquisa previa a entrega de uma cronologia da educação, cuja elaboração não foi linear. Em contato com os documentos, percebemos que as experiências educativas estavam reunidas em pastas intituladas Educação, subordinadas a pastas de outros assuntos. Assim, enquanto uma pesquisadora encontrava determinada informação importante, a outra buscava seu complemento: origem, descrição ou finalidade.[2]

O MAM Rio havia acolhido o Seminário Regional da Unesco *A função educativa dos museus*, em 1958. Com a consolidação dos núcleos de educação nos museus, a criação de redes de educadoras estaduais e nacionais e a articulação e mobilização de pessoas comprometidas com a educação integral, em 2018 foi lançada a Política Nacional de Educação Museal (PNEM).[3] Assim, norteamos a pesquisa a partir do reconhecimento da função educativa dos museus e dos aspectos que compõem a educação museal.

[1] O texto está escrito no gênero feminino visibilizando a maioria de mulheres que compõem os núcleos de educação.

[2] Um exemplo disso foi quando uma pesquisadora encontrou um documento que apontava a realização de um curso de formação para Monitoria – Curso intensivo de monitores (guias) – sem mais informações, e a outra encontrou em outra pasta a ementa, a duração, os propósitos e os certificados desse mesmo curso.

[3] Segundo a PNEM: "A Educação Museal envolve uma série de aspectos singulares que incluem: os conteúdos e as metodologias próprios; a aprendizagem; a experimentação; a promoção de estímulos e da motivação intrínseca a partir do contato direto com o patrimônio musealizado, o reconhecimento e o acolhimento dos diferentes sentidos produzidos pelos variados públicos visitantes e das maneiras de ser e estar no museu; a produção, a difusão e o compartilhamento de conhecimentos específicos relacionados aos diferentes acervos e processos museais; a educação pelos objetos musealizados; o estímulo à apropriação da cultura produzida historicamente, ao sentimento de pertencimento e ao senso de preservação e criação da memória individual e coletiva. É, portanto, uma ação consciente dos educadores, voltada para diferentes públicos" (Ibram, 2018).

Em abril de 1969 surgiu o setor de Monitoria, criado por convênio do MAM Rio com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara do ano anterior. O intuito era de "maior divulgação e popularização da arte",[4] devendo "iniciar em breve o treinamento de funcionários e a formação de equipe de monitores".[5] Com oito monitores, coordenados por Ofélia de Almeida, o núcleo realizou visitas com grupos agendados ou espontâneos e era parte do setor de cursos no Bloco Escola. Sob coordenação de Frederico Morais, o setor de cursos incluía formação continuada, publicações, curadoria de exposições educativas, construção de metodologias, como roteiros de visitas para públicos espontâneos, pesquisas de opinião e debates, inclusive com pautas reivindicadas até hoje pelos núcleos de educação.

Em 1982, surgiu o Departamento de Atividades Educativas (DAE), visando, "além de cursos, desenvolver atividades de apoio às exposições: visitas guiadas, conferências e material didático".[6] O DAE era dividido internamente em três áreas – infantojuvenil, atualização e especializada –, oferecendo visitas guiadas a grupos escolares, alunos dos cursos e público em geral; cursos de educação visual em convênio com escolas e grupos de assistência social; cursos para jovens com deficiência, com grupos de entidades assistenciais ou com pessoas com deficiências físicas, e cursos de atualização para professores de primeiro e segundo graus, com aulas teóricas e práticas. Dois anos depois de sua criação, o DAE destacava "ser desejável um plano que permitisse o crescimento gradativo dos serviços educativos que o museu deveria oferecer".[7]

Entre 1991 e 1998, a equipe de monitoria esteve vinculada à coordenação de artes plásticas, chefiada por Cesar Carvalho dos Santos. É notável o desejo de estudar a educação em museus e os ofícios dos monitores por parte da chefia. As visitas guiadas pelos monitores ou as visitas guiadas por especialistas, denominadas "arte comentada", são os principais eixos de atuação, o que mostra que em duas décadas a potência do núcleo de educação foi reduzida.

Em 1999, surgiu o projeto *Educação no MAM*, sob coordenação de Maria Tornaghi, que se definiu como "encorajador de uma atitude questionadora em relação à arte"[8] e "considera que a aprendizagem das artes se dá através de um processo no qual o fazer e o sentir estão intimamente ligados"[9]. Destacam-se a promoção de oficinas aos finais de semana para crianças e famílias e projetos de educação continuada com escolas e empresas (CSN e Petrobras). A construção de metodologias de educação também está presente.

Em 2010, foi criado o projeto *Núcleo experimental de arte e educação*, coordenado por Jéssica Gogan e Luiz Guilherme Vergara, em uma espécie de terceirização aos cuidados do Instituto Mesa. A atenção dada ao registro de percurso é, provavelmente, a proposta mais experimental de educação narrada até aqui. A programação era ampla, endereçada a diferentes públicos e buscando incluir grupos não prioritários, seja na proposta ou na fruição. Destacam-se a realização de dois seminários internacionais sobre os públicos de museus de arte e um blog na internet. Durante a pesquisa nas residências MAM 2020, tivemos conhecimento de um vasto dossiê organizado pelo núcleo.

Em 2013, surgiu o projeto *Eu, você e o MAM*, coordenado por Luiz Pizarro. Ressaltamos a organização de *Encontros com arte* pelo coordenador e por Carolina Ebel, consultora pedagógica, endereçado a professores, coordenadores e diretores de escolas, além de educadores com atuação na educação não formal. Ressaltamos também a menção da "curadoria pedagógica" e da "curadoria educativa" para denominar os responsáveis por organizar núcleos de educação, o que hoje é visto como uma tendência de atribuir valor à educação pela curadoria, em vez de resguardar a importância da educação por ela mesma.

[4] Trecho retirado do documento: "Convênio MAM/SEC: divulgação da arte", 1969.

[5] Ibidem.

[6] Trecho retirado do documento: "Departamento de atividades educativas", c. 1983.

[7] Segundo o Conselho Internacional de Museus (ICOM): "O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite" (ICOM, 2007).

[8] Trecho retirado de fôlder institucional na pasta Educação.

[9] Ibidem.

Em 2020, surge a área de Educação e Participação, gerenciada por Gleyce Kelly Heitor. O núcleo passa a atuar em conjunto com as demais equipes do museu e vinculado à direção artística. A gerência se define como "desenvolvedora de práticas pedagógicas fundamentadas na criação e na pesquisa, desenvolvendo projetos e programações que privilegiam e amplificam as relações entre educação, arte e cultura".[10] Tem como objetivo "garantir a experiência, a apropriação e a construção cotidiana do museu por parte dos seus diferentes públicos".[11] Organizado em duas linhas de ação – Mediação e Bloco Escola –, conduz-nos à interpretação de que o núcleo de educação retorna, em certa medida, à sua origem quando a Monitoria era vinculada ao Bloco Escola.

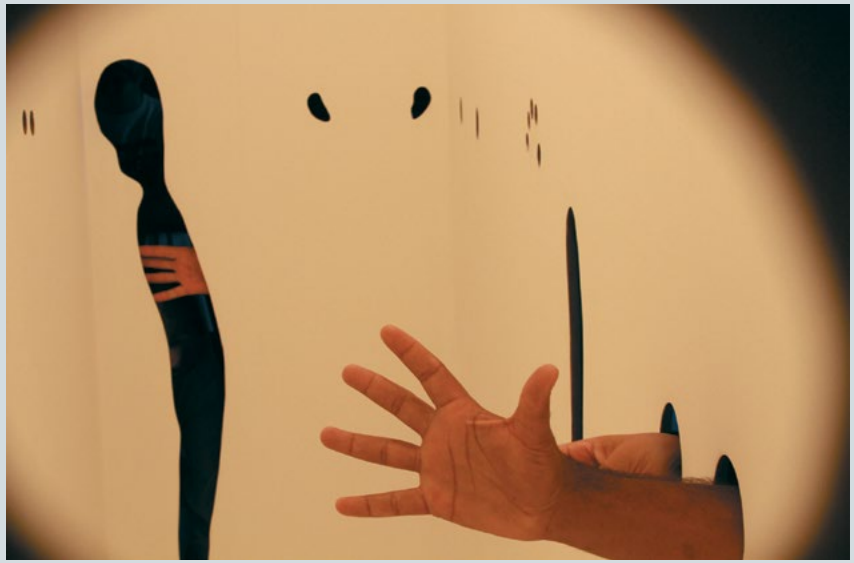
Os estudos para esta cronologia revelaram documentos que nos levam a acreditar que os diferentes núcleos de educação desconheciam as concepções pedagógicas desenvolvidas desde o serviço de Monitoria, em 1969. Por outro lado, revelam a presença de visitas às exposições em todas as concepções. A partir das visitas e além, foram sendo desenvolvidas outras possibilidades de experienciar as artes com diferentes públicos.

A não continuidade e as trocas entre as concepções educativas do MAM Rio reforçam a justificativa deste trabalho, entendido também como instrumento para que as instituições repensem os lugares que os núcleos de educação ocuparam, ocupam e ocuparão em suas histórias.[12]

[10] Trecho retirado do site institucional em abril de 2021.

[11] Ibidem.

[12] Nenhuma das experiências educacionais aqui apontadas estão presentes na cronologia do MAM Rio que consta em seu site, até a data da escrita deste trabalho (abril de 2021).



Ações móveis, iniciativa do programa Ateliê Aberto, com artistas, educadores e públicos em fim de semana, 26 ago. 2012
Fotografia: Núcleo experimental de educação e arte

Corpo como medida, Encontros Multissensoriais, com cegos e videntes, atividade realizada em parceria com o programa de psicologia da UFRJ, 30 abr. 2012
Fotografia: Núcleo experimental de educação e arte

passando
pela peneira

SALLISA ROSA

Natural de Goiânia, vive atualmente no Rio de Janeiro. Atua com a arte como caminho, experiências intuitivas, ficção, identidade e natureza. Sua prática circula entre fotografia, vídeo, instalações e obras participativas.

Passar pela peneira, ou peneirar, é um fazer culinário, mas também uma expressão que, de onde eu venho, explica um processo psicológico de apuramento. Na peneira o movimento é de sacudir, de jogar com as estruturas até sofrer um processo de refinamento, de pequeneza, que conduz à continuidade do processo, seja fermentação, assar ou cozer.

Fazer comida é uma ação básica de subsistência, um ofício tradicional. A experiência de cozinhar é trabalhar com a memória coletiva, e também com suas ferramentas técnicas e conceituais, como a peneira.

Trago o passando pela peneira como ferramenta conceitual, e nesses termos questiono: o que tem passado pela peneira dos curadores e produtores culturais? Que estruturas museais são sacudidas quando a peneira é outra? Se nos propomos ao processo de decolonizar, é interessante que se decolonize não apenas os espaços expositivos do museu, mas os espaços internos que também são permeados de pessoas, relações, existências.

Ao passar a peneira no acervo, pergunto: onde está a arte contemporânea indígena? Onde estão os indígenas nas programações? Onde estão os indígenas no quadro de funcionários? Desta maneira também posso fazer interlocução com o espaço do museu e com outros artistas sobre o universo da alimentação e o espaço da cozinha, afinal, como é a cozinha do museu, o que tem nela, como é ocupada e compartilhada, em que situação, quem come o quê? Quem serve? Quem é servido?

A minha pesquisa está anexada no eixo Museu e Biodiversidade, e não se limitou ao acervo, mas em entender as dinâmicas entre arte e alimentação no território do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre agosto de 2020 e fevereiro de 2021.

Vale registrar que durante o período da pesquisa estávamos e estamos em contexto de pandemia da Covid-19; nesses tempos vivemos com restrições. Portanto, eu e os demais pesquisadores das residências MAM 2020 trabalhamos majoritariamente em modo remoto, e as minhas idas ao museu foram muito mais para observar; quando possível, conversar com alguns funcionários; visitar o acervo; e realizar uma ação participativa.

Durante o processo de pensar a alimentação no MAM, tive acesso ao acervo, a cartas, colunas e matérias sobre o restaurante do museu, que mostraram evidentemente o caráter elitista, como

a contratação apenas de chefs estrangeiros e a exclusão deliberada de culinárias do Nordeste, por exemplo.

Vale ressaltar que no térreo do MAM funcionou um espaço conhecido como "cantina", um tipo de lanchonete anexo ao Bloco Escola. Não consegui encontrar registros, mas foi possível conversar com funcionários que afirmaram seu caráter de ponto de encontro entre artistas, além de ter funcionado como cozinha aberta e acessível.

É importante também ressaltar os vendedores ambulantes no MAM com seus tabuleiros no território. Território que engloba não apenas o prédio do museu, mas também uma parte de jardins, onde há uma prática alimentar muito presente que são os piqueniques. Com o contexto da pandemia, o piquenique se tornou uma prática possível em espaço aberto e com cuidados necessários.

Ao observar isso, sugeri à Direção Artística do MAM uma ação artística participativa no dia 6 de novembro, das 16 às 18 horas, com o interesse de me aproximar das culturas alimentares do território do MAM, pensando relações entre o museu, a biodiversidade e saberes outros.

Equipe de funcionários e artistas foram convidades a cozinhar algo em casa e trazer ao piquenique: uma receita de família ou de sua região, um alimento que as pessoas que te conhecem associam a você, algo de que você goste muito de comer.

A intenção foi provar os sabores dos saberes, recorri à metodologia da alimentação e da oralidade, porque entendo que essas são metodologias tradicionais de conhecimento e presença para exercitar trocas. Nesse encontro foi possível perceber que os participantes estavam comprometidos e sensíveis, quase todas as pessoas que participaram levaram comidas que foram cozinhadas, feitas, e não compradas prontas.

Nessa dinâmica eu fiz uma fala para me apresentar, explicar a minha pesquisa, falar sobre cultura alimentar e da comida como fazer artístico, com aspectos simbólicos e invisíveis, e de pensar que a alimentação passa pela agricultura e, consequentemente, pelo território; quase todos os participantes falaram também.

Na ocasião, aproveitei para problematizar em torno do próprio termo piquenique, que tem origem controversa, como na expressão *pick a nigger*, advinda da aristocracia escravocrata dos Estados Unidos.

O ato de cozinhar é uma ação, em essência, colaborativa, e com o processo de colonização essa ação foi deslocada para o plano servil. E a indústria alimentícia tenta minar a culinária do dia a dia, e quanto menos se cozinha mais se perde da tradição da comida, isso também implica em perda de conhecimentos, de saberes e do fortalecimento de relações.

Considerando que o agronegócio é um grande inimigo, a arte de devorar pode ser uma contranarrativa que nos sustente um pouco mais para lutar.

Cozinha improvisada por pessoas em situação de rua nos Jardins do MAM Rio, 2020. Fotografia: Sallisa Rosa

chulear os passos:
um caminho com voltas

LIDI DE OLIVEIRA

é artista, cria da BXD e faz parte da quarta geração de mulheres que costuram de sua família. É coordenadora do Laboratório Arremate, espaço de criação periférica em que desenvolve a Pedagogia do Fundo de Quintal.

PEDAGOGIA DO FUNDO DE QUINTAL

Nossa sala é o lugar em que, entre criadoras e crias, costuramos as possibilidades de sermos. Em roda, uma na máquina reta, a outra na overloque, mainha na mesa de corte, o cheiro do café e do bolo de milho, a TV ligada no programa sobre famosos, a incerteza se amanhã terá trabalho remunerado. Nada é constante, um trabalho em espiral forma a movimentação dentro do espaço.

O som das crianças se mistura com o barulho das máquinas.

Ser mãe-avó-filha é uma mistura de retalhos ou um quebra-cabeça de texturas. Ao varrer o chão encontramos uma linguagem ancestral e enxergamos as raízes que nos compõem, como uma herança mágica de segredos da vida criativa. As sobras espalhadas no chão são para lembrar que parte do que é construído fica no caminho.

Alguns tecidos rasurados, histórias apagadas e contos se misturam com pontos das agulhas, trazendo uma encruzilhada em tecido plano. As risadas são sinais das poéticas da contradição. Chega todo dia a notícia de mais um jovem assassinado, algumas famílias encomendam roupas com o rosto dessa juventude para usarem na despedida.

O tecido de seda é de uma delicadeza que nos lembra a sutileza da vida e, ao pegar o jeans, sentimos que a textura pode manchar nossas mãos.

Chega pela janela que Maria sofreu outra violência do marido.

Acolhimento. Roupa é escudo, é abraço, é proteção, é bandeira. Uma memória escrita em fios que se conectam ao tecido pele, incorporam formas em cada corpo, uma alquimia. Fazer arquitetura no corpo da outra.

Medir.

Escutar.

Reivindicamos a potencialidade das 7 cores que tingem o estandarte das lutas.

Nada de silêncio. *Descosturar* as fronteiras do que não nos permite ser, recontar em cada agulha, desfazer em cada escuta. Uma costura e veste a outra, uma aprende e ensina à outra.

Não há técnicas formais, tudo é observação. Está no campo do sensível, nos gestos, no corpo em movimento, na repetição. A troca está no toque, na textura, no movimento das mãos, no som da tesoura que segue o compasso do rádio repetindo todo dia as músicas de Bethânia. Quintal é pé na terra. E terra é costura bem dada (minha vó entende desse tecido).

Quintal é piscina de plástico, pé de aroeira-boldo-churrasco, é tempo coletivo. Invenções de brincadeiras, feitiços de curas com erva-cidreira.

A campainha toca constantemente, o bairro cruza o quintal, o nome que nos é dado desde a infância é: "filha da costureira". O ateliê fica numa encruzilhada entre a rua 25 e a rua 17, todos os caminhos passam por aqui. Rezas. Cada máquina, um altar da arquitetura da criação. A fé em Santa Luzia. Yemanjá. Jeová. Arremata! Igual ao sol que passa as roupas no quintal.

Gira de criação, rosto de mulher. Cor de terra. Sotaque de resistência. Corpo-memória.

Costuras são arquiteturas para profetizarmos mundos possíveis.

Lidi de Oliveira
Matriarca dona Luiza, 2020. Registros do ateliê localizado na comunidade do Parque Paulista, Duque de Caxias, Rio de Janeiro.

habitar
o mundo
como corpo
complexo

RAINHA F *92*
ANA CLARA TITO *98*
NAPÊ ROCHA *102*
RACK *106*

investigação acerca *da sexualização compulsória* **sobre o meu corpo travesti** *em site de relacionamento*

RAINHA F

Artista multimídia. Costureira e *stylist*, é filha da favela do Batan, em Realengo, no Rio de Janeiro. Estudante de belas artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro, investiga os códigos e simbologias matrimoniais. Com *Enxoval*, integrou o painel de performance da SP-Arte 2018, participou de *Vesícula*, coletiva na galeria Breu, e do ajudamento Arrebatrá, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. Foi bolsista do *Elã – O nome que a gente dá às coisas*, no Galpão Bela Maré.

APONTAMENTOS SOBRE ENCONTROS E DESENCONTROS COM A CISGENERIDADE A PARTIR DE DIÁLOGOS EM APLICATIVOS DE RELACIONAMENTO

A perspectiva ocidental me faz cair nas armadilhas que eu mesma denuncio.
Para além da *romantização sexual* imposta sobre meu corpo negro retinto, nele habita uma alma que é da fé, é trans/mutável e carregada de sentimentos, energia e intuição.
Corpo negro que tem 2,7% a mais de chance de ser assassinado.
Corpa negra travesti que tem a estimativa de vida de 35 anos.

A percepção de sexo conosco é vista muitas vezes através de uma lente não naturalizante. Acabando por gerar um lugar de fetiche, no qual nossos corpos são entendidos apenas como escopo dos desejos mais proibidos. Sem qualquer dignidade ou autonomia, prontas para todas as mazelas, vindas como gozo.

De forma exótica destinada ao gozo, onde pré-codificam o louco desejo, enquanto durante a fome se saciam e despejam por horas – líquidos, vontades em corpos travestis.

Gradativamente, os fetiches ganham dimensões perigosas contrariando as regras culturais, normativas, cristãs e patriarcais.

Bem-aventurado o homem que teme o fetiche.

Após a santa ceia do corpo literal, com cerimônia executada longe dos olhos que censuram, eliminam os corpos como restos mortais.

PRAZER
Exercício harmonioso das atividades vitais, sensação ou emoção agradável.

DESEJO
A branquitude construiu um plano colonial de manipulação de um desejo antinegritude heteronormativo e cisgênero.

PESQUISA & METODOLOGIA
Elaborei um questionário para investigar as relações afetivas e sexuais atravessadas pelo processo eugenista colonial, seus efeitos e suas relações.

As informações apresentadas possibilitaram refletir sobre a condição afetiva das travestis negras nos aplicativos de relacionamento, compreender as epistemologias travestis e revelar os saberes marginalizados que possuímos diante das intersecções de raça, gênero e sexualidade. O gráfico apresentado ressalta a compulsividade sexual da cisgeneridade.

PERFIL DOS ENTREVISTADOS
A maioria dos participantes da pesquisa são homens jovens, de 20 a 29 anos, que se autodeclaram negros ou pardos e residem nas regiões periféricas da cidade maravilhosa. Zona oeste, zona norte e Baixada Fluminense são as regiões que demarcam esse corpo que atravessa o meu cotidiano e constroem desejos sobre corpas em suas singularidades.

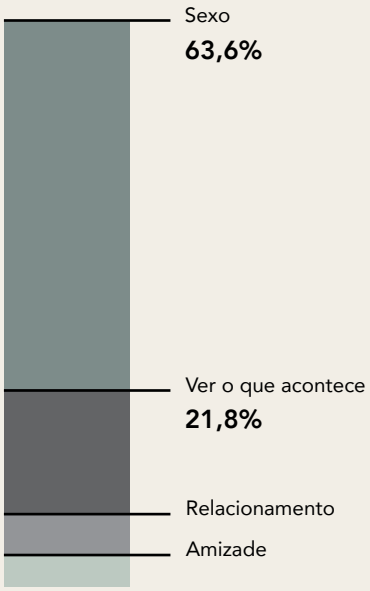
Suas intenções transitam entre sexo, amizade e ver o que acontece. É raro um homem cis, heterossexual, estar intencionalmente buscando por relacionamentos afetivos com uma travesti.

Os entrevistados demonstraram não ter um perfil específico de mulher.

Nesse percurso, minha corpa se configura como elemento constituído a partir de construções sociais e comportamentos específicos, demonstrando previsibilidades do agir individual.

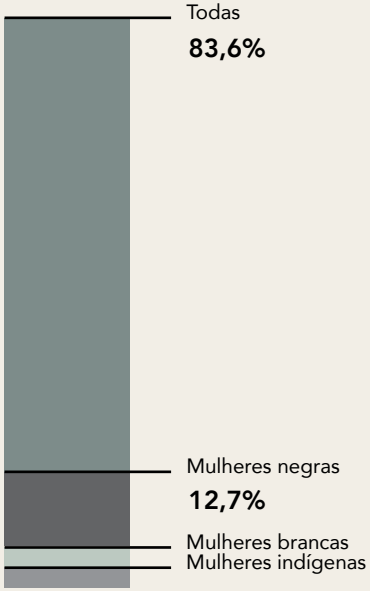
QUAIS AS SUAS PRINCIPAIS MOTIVAÇÕES/INTENÇÕES NO BADOO?

55 RESPOSTAS



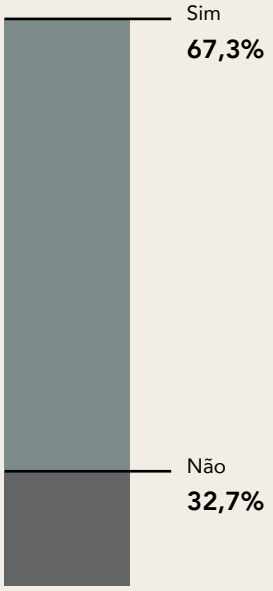
EM GERAL, VOCÊ BUSCA QUE PERFIL DE PESSOA NO BADOO?

55 RESPOSTAS



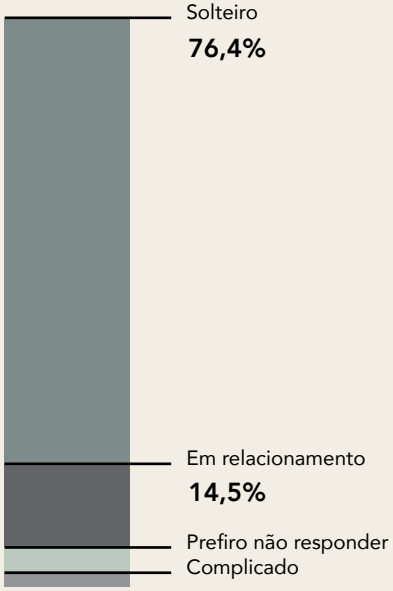
VOCÊ JÁ TEVE ALGUM ENCONTRO COM UMA PESSOA TRANS/ TRAVESTI/MULHER TRANS?

55 RESPOSTAS



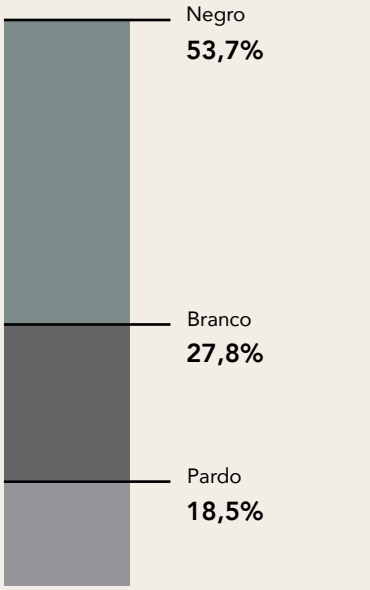
ESTADO DE RELACIONAMENTO

55 RESPOSTAS



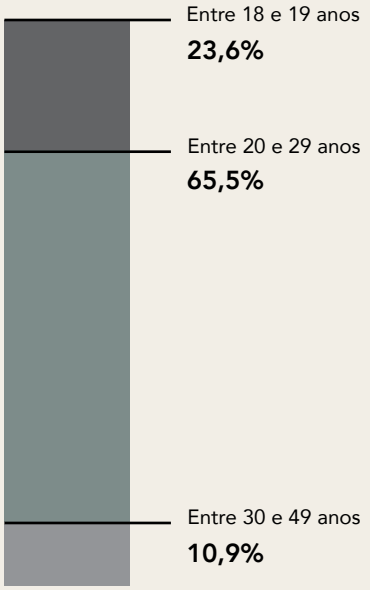
COMO VOCÊ SE AUTODECLARA?

55 RESPOSTAS



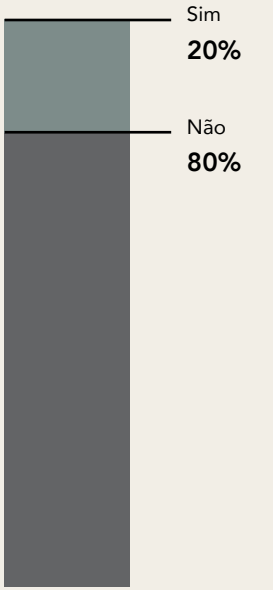
IDADE

55 RESPOSTAS



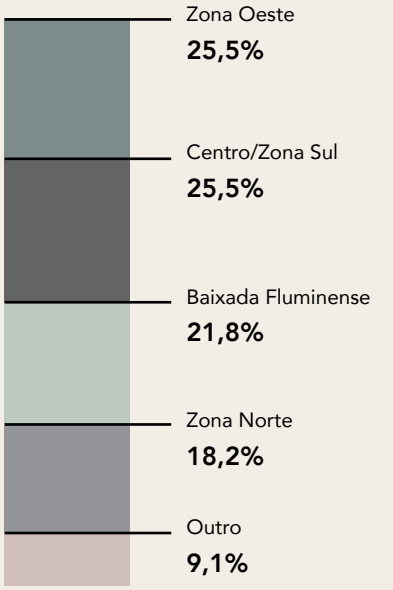
TEM FILHOS?

55 RESPOSTAS



REGIÃO

55 RESPOSTAS



notas-fragmento **para um pensamento** *complexo*

ANA CLARA TITO

É artista nascida em Bom Jardim (RJ). Em sua pesquisa, utiliza os estados emocionais e mentais do corpo como ponto de partida e de chegada. Cruza fotografia, performance e instalação, integrando a matéria como corpo agente e explorando as relações entre material e imaterial.Em sua prática artística, trabalha com intimidade, corpo-construção, inconclusão, não linearidade, complexidade, instabilização, desestabilização, não cabimento, não cessamento, não contimento.

Não acredito no retorno.

Este texto deve ser lido como se lê um complexo.

1_
ética do complexo ou como habitar o complexo

- Não procurar explicar o significado de algo, mas levantar suas diferentes, possíveis e aparentemente impossíveis qualidades e estados.
- Constatação da impossibilidade (e inconveniência) da simplificação, da unicidade, da binariedade.

Um complexo é uma reunião situacional de movimentações, imagens e objetos que escava o tornar-se si e o ser agora em muitos tempos, dos que já foram e dos que serão. O tornar-se, aqui, é o construir de um espaço, de uma casa, de um corpo, de um movimentar. O complexo não encerra, não contém. Tentativas e problemas e ferramentas juntas.

[ ]

2_
embate entre o corpo complexo e o fora: a (im)possibilidade

Se existe alguma volta que defendo hoje é a volta a si mesma. Quando tiro o texto organizado, as referências e o conceito, como fica a minha fala? Quando converso com minhas irmãs por áudios, como fica a minha fala? A partir de onde me organizo? Quais as fabulações? Quais as memórias e desejos? Onde dói, o que incomoda, onde queima? O que posso com aquilo que me atravessa e que eu invento nas brechas do não dito?

Seria possível hoje uma genealogia de mim no campo das artes se esse campo, sempre carregado de leituras e enquadramentos, forçou deslocamentos exteriores àquilo que sou, exteriores ao que me refiro e ao universo que torna possível minhas criações? Como pensar uma genealogia de mim onde pouco é de mim? Pouco é de mim na estética do precário, na fetichização sobre a favela, no anseio em enclausurar na falta, no problema, na carência, no sofrimento, e dizer que fazemos tudo bonito.

"Mas, ninguém me lê, Clarice,
Para além do resto.
Ninguém decifra em mim
a única escassez da qual não padeço,
– a solidão –"
CONCEIÇÃO EVARISTO

3_
o construir a partir do dentro: a infância e as experiências do corpo (em ânsia)

O sonho de minha mãe. A laje com materiais abandonados como vestígios do que ainda se quer construir. "Ainda será", me dizem as tábuas apodrecendo, retendo chuva e causando goteiras na casa, embaixo. A poeira, os cacos, a roupa de pedreiro suja de massa e pendurada na casa onde mora que também é a casa onde moro. O criador mais habilidoso que conheço. O realizador dos sonhos de minha mãe.

A cozinha grande, a varanda, o fogão a lenha, a vida que se dará e fruirá a partir dos espaços, a vida que se dá e frui a partir do chapisco onde arranhei minha cara e minhas mãos. O barranco onde imaginei sociedades e construí estradas, onde descobri um milhão de matérias e laranjas e brilhos esfarelados. As pontas de ferro apontadas para o céu do futuro e protegidas com garrafas vazias de refrigerante. Todas as coisas que colocamos dentro do corpo-construção, as memórias, os amuletos, os brinquedos, as cartas escondidas ou perdidas dentro das paredes do abrigo.

Há algo na massa-carne, no ferro-osso enferrujado que se desprende e se projeta para fora do corpo retangular, se torce e se lança aos olhos. Há algo na tela que cede, que não contém. Há algo na tensão pela que será e que foi e também é que faz meu estômago vir à boca e ir ao chão, que tenta expulsar e expulsar de novo, limpar, terminar, por fim, sem liquidar. Ir em direção ao dentro como quem vai em direção ao multiverso, revirar do avesso e nos miúdos de mim (não sou?), nas memórias do que fui (não vivo?). Não ser e ser em muitas direções.

O que dobro com as mãos e o que dobro com o fígado.

4_
sobre abundância

O complexo me apresenta e me tensiona nos valores-base da minha produção: a busca por imagens abertas, que se contaminem e se transformem; pela instauração do problema, da dúvida, do não contimento como valores conceituais-formais-organizantes. Habitar o mundo como corpo complexo me abre às (im)possibilidades da contradição, me permite pensar o sonho enquanto ele se constrói e se degrada.

Pelo complexo, pelo erro, pelo múltiplo.

cruzadorias:
perspectivas negras para uma curadoria em artes visuais

NAPÊ ROCHA

Artista-educadora, crítica, curadora de artes visuais e doutoranda em arte e cultura contemporânea pela UERJ. Investiga práticas e poéticas de artistas negres e corporeidades negras. A encruzilhada mobiliza seu trabalho, que aspira refletir sobre as posições ocupadas por pessoas negras nas artes visuais a partir de uma prática antirracista, bem como inventariar sabedorias e tecnologias que permitam a continuidade das existências negras em meio à diáspora e no terreno da arte.

Essa pesquisa foi e tem sido gestada em um espaço+tempo simultâneo de paragem e movimentação. Ela nasce em um lugar no qual é possível olhar em volta para provocar a mudança de um estágio a outro. O que se segue nestas linhas é também um ponto neste local de suspensão no tempo, desta esquina. Proponho uma reflexão que toma um aspecto das sabedorias de matriz africana, tanto como possibilidade de produzir apontamentos críticos quanto oferecer alguns parâmetros que podem orientar o trabalho da curadoria nas artes visuais a partir de um ponto de vista que privilegia centralidades diversas. É nesse sentido que elenco o conceito de *encruzilhada*,[1] ao mesmo tempo, como lente que me permite observar o entorno e como a bússola que me indica quais direções tomar.

Com 73 anos de história, o MAM Rio se consolidou como protagonista em importantes eventos que nos permitem vislumbrar parte da sinuosa linha do tempo da história da arte no Brasil. Este é, pois, um ponto de vista privilegiado também para especular e exercitar a narração de outras histórias, que não as hegemônicas, como um exercício de justiça poética. Proponho um cenário que considera a curadoria como ofício do qual uma das atribuições é narrar; se apropriar momentaneamente de um conjunto de histórias terceiras – as das obras de arte – de modo a compor uma nova paisagem, um discurso ou mesmo um panorama. Como exercício de investigação, procuro nas coleções da instituição – Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio e Coleção Joaquim Paiva – os personagens que interessam a minha pesquisa: as/os artistas negras/os e seus trabalhos para entender como elas/eles têm sido convocadas/os a participar dessas produções. O caminho foi o de percorrer as histórias das presenças negras nas coleções e exposições do MAM a partir de 2012. O desafio foi inventariar essas presenças com base nos documentos institucionais sistematizados pelo setor de Pesquisa e Documentação e revisitar algumas curadorias a partir daqueles personagens através dos documentos produzidos pela instituição: catálogos, fotografias, releases e textos de parede.

[1] Leda Maria Martins, *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

Três exposições figuram entre aquelas cuja presença de artistas negras/os foi mais expressiva, em termos quantitativos *Mundos cruzados* (Luiz Camillo Osorio e Marta Mestre, 2013), *Novas aquisições 2012/2014* (Luiz Camillo Osorio e Marta Mestre, 2014) e *Em polvorosa* (Fernando Cocchiarale e Fernanda Lopes, 2016-2017). A exposição *Mundos cruzados* tinha o objetivo de explorar as relações entre arte contemporânea e arte popular, bem como as possíveis reverberações da arte popular nas artes moderna e contemporânea. O texto de entrada dizia: "O confronto de ambos [arte popular e arte contemporânea] tem uma rica função antropológica, um efeito de espelho, que sob o véu de expor os outros, deixa passar observações sobre nós, as nossas noções de arte, seus limites e valores". A curadoria de *Novas aquisições 2012/2014* – que reuniu obras recém-chegadas na Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio – alega não haver, naquela exposição, necessidade de recorte temático ou conceitual e destaca a presença de artistas de fora do eixo Rio-São Paulo.[2] A curadoria de *Em polvorosa* diz que não havia um tema específico que a conduzia, senão um desejo de fazer um exercício livre de um panorama das coleções do MAM aliado a uma vontade de tecer um diálogo com as artes brasileiras e estrangeiras e o contexto histórico brasileiro.

A curadoria destaca também que, ao longo do desenvolvimento do trabalho, a pesquisa apontou para discussões como "o papel do museu, a formação de coleções e o trabalho de crítica e curadoria".[3]

Diante de uma muitíssimo breve e incompleta história das curadorias no MAM, meditei sobre as possibilidades de criação tendo em vista aquilo que a instituição nos apresenta como produção e registro. Deste modo, foi possível *cruzar* alguns aspectos das curadorias destacadas ante as direções que a bússola da pesquisa aponta: os trabalhos das/dos artistas negras/os que compõem as coleções do museu. Sendo assim, a *cruzadoria*, nessa pesquisa, se propõe a traçar um percurso pelo interior daquelas curadorias e tenciona a criação de uma "história terceira", que não aquelas expressas nos projetos "originais". Assim, são incorporadas as contradições e os desvios, as multiplicidades de posições e as/os propositoras/es – curadoras/es e artistas – são convocadas/os para essa cocriação.

A bússola aponta também para um exercício de curadoria em que o "poder" de legitimação é capilarizado e seu resultado é encarado mais como um dispositivo que se abre para uma série de relações e menos como um fim em si mesmo.

[2] Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Novas aquisições 2012-2014*, Rio de Janeiro: MAM Rio, 2014.

[3] Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Em polvorosa*, Rio de Janeiro: MAM Rio, 2017.

invisível ultrassensível

Artista plástico, pintor e ilustrador que desenha desde criança, influenciado por seu ambiente familiar e pela mídia. Seu trabalho passa pelo acúmulo de vivências e referências da cultura diaspórica preta. Em suas pesquisas mais recentes, explora a escultura com base em madeira e materiais reciclados. Pretende expor suas várias facetas e ciclos, explorando e libertando sua subjetividade do lugar do tempo, da caixa, do passado e do futuro que a sociedade ocidental o submete.

RACK

1_
Não deveria se categorizar a ideia de ser, precisa-se trazer a palavra homem; precisa-se trazer a palavra negro. Assombra o hoje por conta dos males de uma sociedade que se acostumou a conviver com suas mazelas e se aproveitar delas e se mostra "negroinvisível", como uma cicatriz que nunca se esquece.

2_
A invisibilidade e a marginalidade. Fornir as estruturas ser a própria estrutura visão embaçada história mal contada ou simplesmente oculta negada desiludida o suburbano ou rural o progresso te oferece todos os dias a carga da cidade grande que carrega o CARIOCA a casa do homem branco SÍNDROME DO ANTROPÓLOGO. Traduzida dos seres humanos nativos da língua Tupi-Guarani o salvador o estado da guanabara o rio de janeiro o malandro caricato o subúrbio nunca será centro de vivências a ideia de marcar nome visibilidade do invisível, definir o território, ser territorialista, registro é caro, vale uma vida ou mais que a vida, é a coexistência existente, é dar nome, riscar e arriscar a cidade com o rosto a imagem, como um esboço, o pixo, a marca do verdadeiro.

O rural cidades escondidas a criação de suínos os monstros a carne aberta, a vaga para institucionalização, burocracia, militarismo, a salvação, o subir ao céus, a passabilidade, no individualismo "a salvação é individual", farinha pouca meu pirão primeiro, nesse enredo se faz justificar o corte na carne que procede do relato, seres que escolheram seus lugares de até protagonizar algo, parece óbvio que penso logo existo, porém não é esse o ponto de vista daqui debaixo.

3_
Todavia não é pensar em sua existência não dá tempo se a matéria transformada vale esse exercício do desafio do medo bebida adrenalina, dentro de todos os lados como uma cama de gato contenção de voz dicção ruim ingenuidade descoberta só com o olhar, como nudez em público malvadamente revelando corpos pois como sempre em territórios essa sorte se dá continuidade a um plano perverso orquestrado pelo preço do fogo, espaço visão que não pode falar por conta de territórios códigos proceder contidos e usados pelo terror

espaço de cada 1 que quando se cruza o caminho criasse
esse sinistro, comer pela beirada é a única estratégia porque
pensamentos vazios trazem sujeiras iguais desses porcos
aqueles de base que aparecem fuçando o lixo combatentes
beligerantes instaurados, todos cheios de fome sede e
magras ilusórias, de cada canto conceitos e pré conceitos que
alimentam ódio pela falta, sem função fuçando o lixo para
sobreviver o luxo ilusório, circulam pessoas sem universo
próprio ou sem reconhecer seu próprio por falta de memória
ou retirada desorientada do sujeito, isso tudo para ganhar
o universo alheio com conceitos confundidos.

4_
Em contrapartida desse fervor e calor psicológico que queima
a pele e o couro cabeludo disfarçado na régua falar do vento
da brisa oceânica reverberada pela esperança.

5_
Já experimentando outros mundos novas ideias pude saborear
esses jardins suspensos das falsas ideias que ressoam como
acalanto. A ajuda a propaganda os conceitos ideológicos feitos
para não existir ou ser só lembrados como época.

6_
rio de janeiro avenida brasil terra de contradições explícitas
contrastes contratempos todos eles se aglomeram como
entulhos em obras inacabadas tudo parece trabalho de
arte instalações brinquedos quebrados de adultos homens
delegados de poder alocados do próximo resolvedor eleito
esperando pra arrumar a desarrumação desarrumando
pra arrumar, a baía ou baia que é acertada nas ferramentas
de edições de discursos, condutas, vivências, méritos,
distribuições, criações, citações e no meio disso tudo nem
sempre vem a arte para salvar gradativamente as pessoas.

7_
O invisível se torna visível nas páginas policiais atingido
por um projétil.

8_
A meta é tornar visível a potência que foi invisibilizada.

Leia de novo

GOVERNANÇA

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand
presidente
Armando Strozenberg
Eliane Aleixo Lustosa de Andrade
Eugênio Pacelli de Oliveira Pires dos Santos
João Maurício de Araújo Pinho Filho
Livia de Sá Baião
Luiz Roberto Sampaio
Nelson Eizirik
Paulo Albert Weyland Vieira

CONSELHO FISCAL

Cesar do Monte Pires
Edson Cordeiro da Silva
Ricardo Lopes Cardoso

CONSELHO CONSULTIVO

ASSOCIADOS SENIORES

Armando Strozenberg
Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand
Eugênio Pacelli de Oliveira Pires dos Santos
Gustavo Martins de Almeida
Heitor Reis
Helio Portocarrero
Henrique Luz
João Maurício de Araújo Pinho
João Maurício de Araújo Pinho Filho
Luís Antônio de Almeida Braga
Luiz Guilherme Schymura de Oliveira
Luiz Roberto Sampaio
Nelson Eizirik
Paulo Albert Weyland Vieira
Ronaldo Cezar Coelho

ASSOCIADOS PLENOS

Alessandro Horta
André Soares de Sá
Andrew Lage Hancock
Armínio Fraga
Camila Goldberg
Claudia Moreira Salles
Claudio Hermolin
Eduardo Loyo
Elena Landau
Eliane Aleixo Lustosa de Andrade
Erik da Costa Breyer
Fernando Marques Oliveira
Fred Gelli
Gilberto Chateaubriand
Haakon Lorentzen
João Marcello Dantas Leite
Joaquim Paiva
José Francisco Gouvêa Vieira
Katia Mindlin Leite Barbosa
Livia de Sá Baião
Luciana Levacov
Luis Felipe Magon
Luis Paulo Montenegro
Luiz Carlos Barreto
Marcelo Mesquita
Marcos Falcão
Marta Martins Fadel Lobão
Max Perlingeiro
Michel Wurman
Miguel Pinto Guimarães
Nara Roesler
Oskar Metsavaht
Pablo Sorj
Paula Marinho
Rhanine Rodrigues Pessoa
Ricardo Steinbruch
Robertha Blatt
Rogerio Pessoa
Sérgio Gusmão Suchodolski
Tanit Galdeano

COMITÊ DE INVESTIMENTOS

Edmar Bacha
Helio Portocarrero
Luiz Chrysostomo de Oliveira Filho
Luiz Roberto Sampaio
Pedro Luiz Bodin de Moraes

COMISSÃO DE ACERVO

Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand
Eugênio Pacelli de Oliveira Pires dos Santos
Fabio Szwarcwald
Luís Antônio de Almeida Braga
Luiz Guilherme Schymura de Oliveira

BENFEITORES

Gilberto Chateaubriand
Joaquim Paiva
Luiz Carlos Barreto

PATRONOS

PATRONOS OURO

Alec Oxenford
Cris e Marcelo Trindade
Patricia de Moraes e Pedro Barboza

PATRONOS PRATA

Andrea e José Olympio da Veiga Pereira
Elizabeth Moraes e Marcus V. Pratini de Moraes
Jacqueline e Bruno Szwarc
Luis Paulo Montenegro
Mariana e Rogério Pessoa
Paula Marinho e Miguel Pinto Guimarães
Renata e João Marcello Dantas Leite
Roberta e Daniel Bassan
Roberta Rolim Machado e Sérgio Machado

PATRONOS

Alessandra Ragazzo D'Aloia,
Marcia Cristina Correa Fortes
e Alexandre Monteiro Gabriel
Amanda Klabin e Eduardo Tckaz
André Soares de Sá
Anna Victoria Lemann
Camila Yunes e Conrado Mesquita
Claudia Moreira Salles
Karla e Eduardo Loyo
Leonardo Orsini de Castro Amarante
Ludwig e Luiz Danielian
Luiz Carlos S. Ritter
Marcelo Mesquita
Maria Estellita Lins e Augusto Lins
Maria Silvia Bastos Marques
Martha e Sergio Scodro
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Cadinelli e Eduardo Wanderley
Tina Pessoa de Queiroz e Luiz Carlos Simão

EQUIPE

DIRETORIA

Diretor executivo
Fabio Szwarcwald

Diretoria Artística
Keyna Eleison e Pablo Lafuente

CURADORIA

Curadora adjunta
Beatriz Lemos

Curadora assistente
Natasha Felix

MUSEOLOGIA

Gerente
Cátia Louredo

Coordenadora de museologia
Camila Pinho

Coordenadora de conservação
Manuela Pereira

Museóloga
Ana Beatriz Cascardo

Montadores
José Marcelo Peçanha
Noan Moreira

CINEMATECA

Gerente
Hernani Heffner

Coordenador de cinema
José Quental

Coordenador de documentação de cinema
Fábio Vellozo

pesquisador de cinema
Carlos Eduardo Pereira

Assessor audiovisual
Tiago Ferreira

Operadores cinematográficos
Edson Gomes
Sidney de Mattos

EDUCAÇÃO E PARTICIPAÇÃO

Gerente
Renata Sampaio

Coordenador de mediação
Gilson Plano

Educadores
Antônio Amador
Daniel Bruno
Juca Fiis
Lais Daflon
Shion Lucas

Assistente administrativo
Ualace Miliorini

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS

Coordenadora
Camilla Rocha Campos

PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO

Gerente
Leno Veras

Coordenadora de publicações
Márion Strecker

Coordenador de informação
Tadeus Mucelli

Pesquisadoras
Aline Siqueira
Moema Bacelar

Arquivista
Cláudio Barbosa

Museólogo
Maurício Sales

Bibliotecário
Reinaldo Alves

Auxiliar de biblioteca
Flávio Augusto

Jovem aprendiz
Yasmin Mesquita

EXPOGRAFIA

Juliana Prado Godoy

PRODUÇÃO

Gerente
Adriana Salomão

Coordenadora
Helena Ramos

Produtoras
Ana Terra
Julliana Santos

COMUNICAÇÃO E DESIGN

Gerente
Erika Palomino

Coordenadora de design
Amanda Lianza

Coordenadora de mídia digitais
Domi Valansi

Designer
Mariana Boghossian

Designer assistente
Flávio Vivório

Audiovisual
Matheus Freitas

Fotógrafo
Fabio Souza

Assessora de imprensa
Mônica Villela Assessoria

RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

Gerente
Andrea Lombardi

Coordenadora
Paula Correia

Analistas
Caroline Bellomo
Michèle Fajardo

Estagiário
Hariel Martins

ADMINISTRAÇÃO E FINANÇAS

Superintendência financeira
Carlos Mineiro

Coordenador administrativo financeiro
Vinícius Fazio

Coordenadora de projetos
Jusele Sá

Assessora de diretoria
Diana Quadra

Analista de recursos humanos
Giselle Lima

Analista administrativo financeira
Juliana Orsolon

Auxiliar administrativo
Gleyce Souza

Assistentes de bilheteria
Brena Araújo
Regina Barbosa

Auxiliar de bilheteria
Evelin Damascena

Recepcionista
Fabiana Lima

OPERAÇÕES E TI

Gerente
Cassio Pereira

Eletricistas
Edmilson Fernandes Carvalho
João Elias de Almeida

Mecânicos de refrigeração
Reginaldo Pessanha dos Santos
Roberto Monteiro Leocadio

Operador de ar-condicionado
Marcelo Antonio de Almeida

Auxiliares de manutenção
Antonio Marcos Araújo
Elvis de Oliveira Rodrigues
Josias da Conceição Madeira

Supervisora do salão de exposições
Ana Paula Pinheiro

Auxiliares do salão de exposição
Joice Jessica Fernandes
Jucelia de Karla Souto

Orientação de público
Ana Carolina Brandizzi
Apoena Maia
Camila Souto
Carolina Jovino
Edem Lis
Eduardo Inácio Paiva
Jefferson Borelli
Jonathan Lemos
Júlia Assis Lameiras
Luma Anunciação
Marllon Fernandes Americo
Martina Rangel
Patrick Magalhães
Raquel Sousa
Silvia Amancio

PRESTADORAS DE SERVIÇOS

Air Service Ar-condicionado Eireli
Best Force Geradores Eireli EPP
Brasil Forte Vigilância e Segurança Ltda.
Elevadores Salta
Fraga, Bekierman e Cristiano Advogados
Lacus Tratamento de Água e Serviços Químicos Eireli
Leal, Cotrim, Jansen Advogados
Limppo MultiServiços
Oliveri & Associados – Consultoria Jurídica
Palma e Guedes Advogados
Siciliano Construções e Reformas Eireli
Red Safety Segurança Contra Incêndio Ltda.

créditos *das residências*

MAM 2020

DIREÇÃO GERAL CAPACETE
Helmut Batista

DIREÇÃO ARTÍSTICA CAPACETE
Camilla Rocha Campos

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
morani

TUTORES
Raquel Barreto
Camilla Rocha Campos
Pablo Lafuente
Helmut Batista

SEMINARISTAS
Paulo Nazareth
Ana Lira
Sandra Benites
Jorgge Menna Barreto
Hélio Menezes

RESIDENTES ARTÍSTICOS
Ana Clara Tito
Diambe da Silva
Gabriela Noujaim
Guilhermina Augusti
Iah Bahia
Lidi de Oliveira
Luma Nascimento
Mayara Velozo
Rack
Rainha F
Rastros de Diógenes
Tayná Sampaio (Taineura)

PESQUISADORES RESIDENTES
Caio Calafate e Pedro Varella
Bruna Camargos
Érika Lemos Pereira e Gustavo Barreto
Idjahure Kadiwel
Maria Lucas
Napê Rocha
Sallisa Rosa

créditos *da publicação*

ESSES SERES VIVEMOS

ORGANIZAÇÃO
Beatriz Lemos
Camilla Rocha Campos
Mário Strecker
Natasha Felix

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Mário Strecker
Camilla Rocha Campos

ASSISTENTE EDITORIAL
Natasha Felix
Juliana Travassos

REVISÃO
Daniela Uemura

COORDENAÇÃO DE DESIGN
Amanda Lianza

DESIGN GRÁFICO
Nathalia Lepsch

PRODUÇÃO GRÁFICA
Lilia Góes

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Av. Infante Dom Henrique, 85
Parque do Flamengo
Rio de Janeiro RJ Brasil
20021-140

+55 21 3883 5600
www.mam.rio

Patrocínio Estratégico

INSTITUTO CULTURAL VALE

Patrocínio Master

Grupo PetraGold Ternium PETROBRAS

Patrocínio Ouro

B3, BMA Advogados, BTG Pactual, Itaú, Mattos Filho Advogados, Vivo, XP Private

Patrocínio Prata

Adam Capital, Beck's, Concremat, Deloitte, Fundação Hees, H.I.G. Capital, Icatu Seguros, JSL, Samambaia Filantropias, Tenaris, Wilson Sons

Patrocínio

Aliansce Sonae Shopping Centers, Guelt Agente Autônomo de Investimentos, Multiterminais, Sherwin-Williams, Vinci Partners

Parcerias Institucionais

ABGC, Apis3, ArtRio, Bolsa de Arte, Breton, Canson, EAV Parque Lage, Google Arts & Culture, Machado Meyer, M2U Digital, Palma Guedes Advogados, PwC Brasil, Rio Memórias, Salta Elevadores, Sotheby's

Parcerias de Mídia

ARTEQUEACONTECE, Itabus, JB FM, JCDecaux, revista *piauí*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M986

Esses Seres Vivemos: Residências MAM 2020 / Beatriz Lemos ; Camilla Rocha Campos ; Mário Strecker ; Natasha Felix (org.) – Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2021.

116 p. : il. Color. ; 14,8 x 21 cm.
2,5 MB. ; PDF.

ISBN 978-65-88670-02-6 (impresso)
ISBN 978-65-88670-08-8 (recurso eletrônico)

1. Residência. 2. Capacete. I. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. II. Lemos, Beatriz. III. Campos, Camilla Rocha. IV. Strecker, Mário. V. Felix, Natasha. VI. Título.

CDD: 700

Bibliotecário responsável:
Reinaldo Bruno Batista Alves, CRB 6649/2014

© 2021 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os artistas e os autores. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida, arquivada ou transmitida de nenhuma forma ou por nenhum meio sem a permissão expressa e por escrito do detentor do copyright.

AVISO LEGAL Todos os esforços foram feitos para identificar os detentores dos direitos das imagens reproduzidos neste livro e das pessoas fotografadas. Eventuais imperfeições ou omissões serão corrigidos em edições futuras. Por favor, contate-nos pelo e-mail publicacoes@mam.rio.

Este livro foi composto nas fontes Celeste ST e Avenir e impresso em outubro de 2021 pela Ipsis, miolo em papel offset 120 g/m² e capa em papel Supremo Alta Alvura 250 g/m².

Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

RESIDIR Se a palavra residir sugere um lugar próprio, um fundamento, quando falamos de residências artísticas ou de pesquisa, falamos de um lugar temporário, um lugar que não é da artista ou da pesquisadora residente, um lugar que ela mal conhece. A residência é, assim, um ato. Ato de acolhida, sem pertencimento, sem propriedade. Um convite a se deslocar. A residente torna-se, portanto, uma turista aprendiz, portadora de um olhar estrangeiro que nos conecta com aspectos do mundo.

Tal visão, ambiciosa e plena de riscos, foi, como tantas outras coisas, comprometida pela pandemia de Covid-19. Em um momento em que o deslocamento implica risco de contágio, foi necessário inventar novas formas de entender como seria possível residir no museu.

E, assim, residir virou trocar, acessar e sustentar. Trocar na distância, com pessoas que moravam em relativa proximidade. Acessar, mesmo com limitações – tecnológicas, mas também outras causadas por indisponibilidades e mal-entendidos. Sustentar parcialmente, por meio das bolsas e das relações construídas.

Esse residir orientou novas experimentações e futuras criações nas mãos das participantes – pessoas que residiram no museu sem deixar suas moradas, e que conseguiram imaginar formas de elaborar sentidos a partir dessa relação. Este livro traz algumas dessas criações e abre um horizonte de possibilidades para o museu.

PABLO LAFUENTE

VERSÃO DIGITAL

978-65-88670-02-6