

**Eu penso nas páginas .pdf quando lembro que Constantin Brâncuși empilhou algumas formas modulares que, de tão idênticas, poderiam ser sobrepostas à exaustão, se assim ele continuasse. Daí o título de sua obra, imagino: era chamada de coluna infinita porque poderia sê-la, hipoteticamente; não porque já fosse.**

**colunainfinita.pdf** é um arquivo que reunirá, sem periodicidade nem prazo de término, alguns html exportados, fotografias, fotocópias, printscreens e toda a sorte de documentos digitais de trabalhadores em luta, no campo da cultura. A costura entre seus assuntos se dará por acúmulo, sobrepondo-os. E sua infinitude, dificilmente factual, ainda assim é, como na coluna brancusiana, uma possibilidade lógica. Por tudo isso não o vejo como uma revista, nem como um livro, nem como um dossiê. O chamaria de coluna, certamente - mas não como uma daquelas colunas, de jornal.

**Organizado por Jandir Jr. entre 2021 e 2025.**





Lohana Montelo

Iohan...

Amigo bota tudo o arquivo  
infinito em a4 e fé



E aí o arquivo infinito vc faz uma  
coisa mais elaborada, com capa  
dura e ganchos de fichário tlgd



Pq aí da pra ir adicionando os  
futuros kk



## com cópia

11–15 minutos

---

(guardo aqui uma thread no twitter, de uma moça que foi estagiária de arte educação de inhotim em 2010. a @logalery)

Um like = uma treta da época em que trabalhei em inhotim

Trabalhei em inhotim por um ano, em 2010. Era estagiária de arte-educação e trabalhava no parque 3x na semana, atendendo escolas, visitantes. Meu salário era 200 golpes! Os mediadores recebiam R\$800 e os arte-educadores um pouco mais de R\$1.000.

2 – acho que pouca gente sabe que o Bernardo Paz mora DENTRO do parque. Ao lado da galeria fonte tem uma trilhazinha que se você adentrar poucos metros vai ter um segurança armado no meio do caminho. Logo ali atrás está a casa do Bê.

3 – teve um domingo que me designaram pra fazer uma visita com hóspedes do Bernardo e me levaram até a casa dele pra buscar o povo (jovem casal de investidores italianos) que na época iria investir no projeto de construir um condomínio dentro do parque.

4 – A casa do Bernardo parece uma das galerias, quadradona e toda de vidro, com uma piscina enorme na frente. na outra ponta da piscina tem uma obra da zhang huan que é uma estátua de ouro que bate num sino.

5 – Nessa visita com os investidores italianos, Bernardo também foi, e a única coisa que sabia falar em inglês era o valor das obras de arte. Passando em frente a galeria da Doris Salcedo ele começou a gritar muito feliz UON MILION DOLAR UON MILION DOLAR

6 – Fiz uma visita com um dos filhos do Bernardo e investidores de SP e quando fomos à Doris Salcedo o bonitão fez seu julgamento estético: essa aqui foi das mais caras mas é isso aí, não tem nada dentro.

7 – “sonic pavillion” conhecido com “som da terra” foi inaugurado enquanto eu trabalhava lá. Foi uma pesquisa que deu completamente errado, gastou-se muito mais que o orçamento inicial, foi impossível perfurar a profundidade planejada por conta do lençol freático. continua:

7.2 – Fizemos visita com um dos engenheiros ‘nada artísticos’ da obra que afirmou uma coisa bem óbvia: que os sons emitidos são muito mais microfonia, poeira, inseto, do que movimentação da terra.

8 – em 2011 o então curador ambiental pediu demissão e escreveu uma carta aberta para funcionários e comunidade relatando todos os crimes ambientais que inhotim cometeu durante a gestão dele. Eram páginas e mais páginas de crimes horíveis. Cadê essa carta gente?

9 – como todos os lagos do parque são artificiais de cava de mineração, são bastante marrons, então de tempos em tempos despejam um corante chamado “lagoa azul” na água. De vez em quando dava pra ver os patos cá bunda azul do corante.

10 – a água dos lagos é NOJENTA. Especificamente o que fica atrás do educativo tinha o pior cheiro, além de ter sempre um monte de peixe morto boiando por lá. Pode perguntar qualquer

um que trabalhou no educativo alguns meses, vai ter trauma do cheiro.

11 – Não sei hoje em dia, mas na época Fernanda Takai tava volta e meia pelo parque. E sempre que ia algum global, eles passavam pra o educador mais ‘discreto’ e planejavam toda a rota das escolas e da estrela, pra evitar o encontro.

12 – Sempre tem noiva fotografando no parque. Os agendamentos são feitos com bastante antecedência. No dia da inauguração que participei em 2010, tinha uma noiva agendada a meses e esqueceram de cancelar com ela. Resultado: ela fez o book com o parque LOTADO

13 – No dia da inauguração, assim que cheguei, antes de tomar café, me colocaram num ônibus pra ir buscar gringo no aeroporto. Eu sempre me metia nessas furadas pq falava inglês. Esse dia foi HORRÍVEL.

14 – dia da inauguração eu não tomei café nem almocei pq fiquei nessa função de ir e voltar do aeroporto. Inhotim paga passagem pra galerista vir do mundo inteiro em dia de inauguração.

15 – no fim do dia eu tava SÓ O CACO querendo ir embora e não voltar nunca mais. Parte da equipe ficou no parque pra festinha after e rolou altos babados. Mas eu tava tão rancorosa que nem me ative as fofocas, mas muita gente pelada e cocaína, com certeza

16 – uma vez a globo foi lá fazer uma reportagi, e ensaiaram com a gente o que tinha que fazer e dizer HAUHAUHUA a maioria da equipe se recusou àquela palhaçada e até demissão acho que rolou esse dia. Mas sempre tem os aparecido ou obediente pra ir lá falar.

17 – rolou demissão também de uma menina que reclamou do lanche no facebook e taggeou o perfil do museu. Era início das redes sociais, por mais que a menina tenha dado muita bandeira, foi muito chocante na época.

18 – Essa treta eu não fui testemunha mas grande parte da equipe narrou a mesma história: durante a montagem da galeria Miguel do Rio Branco, Miguel, o próprio, esteve lá e foi um ESCROTO com toda a equipe, bem artista chiliqueunto.

19 – assim que Adriana Varejão deu um pé na bunda de Bernardo Paz, ele começou a pegar uma mocinha bem nova que tava trabalhando lá temporariamente. Acho que arquiteta do restaurante novo. Todos os dias a gente tinha que presenciar ele dando altos amasso na guria no meio do parqu

21 – Uma estagiária foi demitida por nadar na piscina do Jorge Macchi. Por muito tempo ela foi considerada uma grande heroína entre os estagiários. Hoje em dia a obra é aberta para o público nadar.

23 – tirei meia horinha do meu horário de almoço num domingo pra ver a Filarmonica se apresentando no parque. Tava lá de boinhas com uniforme, no que bate no meu ombro uma mulher que nunca vi na vida e fala: avisa meu marido que estou aqui  
(continua)

23.2 – pois não, quem é seu marido? Ela fez cara de indignada, e apontou prum filho do Bernardo Paz que tava a tipos 50m da gente. MANO VAI VOCÊ SUA LOCA mas eu fui la ´aviser o cara, que ficou bastante constrangido com a palhaçadinha

24 -aniversário do Bernardo, galera organizou uma festinha bem fofa no prédio do educativo. Tava marcado prele chegar 16h, ele só foi chegar 17h (hora que o ônibus de funcionários tava quase saindo), pegou um microfone e de costas pra galera

falou: obrigado bando de puxa saco

25 – na área de artes visuais todo mundo sabe que inhotim é pura lavagem de dinheiro e politicagem. Já ouvi em sala de aula “melhor lavar dinheiro com obra de arte do que com cavalos caros”. Mas ninguém OUSA falar nada em público com medo de se queimar

Um dos jardins mais antigos do parque de chama jardim burle Marx e todo mundo diz que foi o burle Marx que fez. Apesar de ser mentira ninguém desmente. O nome é do homenagem.

27 – nunca parei pra pesquisar mas corre a lenda que Bernardo paz enriqueceu dando golpe do baú em ex esposas

28 – na época da inauguração de inhotim, Bernardo fez um acordo com a justiça de parcelar em 300 anos sua dívida em sonegação de impostos.

29 – essa nova dívida que eclodiu ano passado, a proposta era pagar com obras de arte, que seriam mantidas no acervo do instituto. A proposta ainda está sendo analisada.

30 – todos os salários da área artística são ridículos até hoje. A galera fica lá só pelo status e sonho de ir pra outro lugar top algum dia

31 – tem gente da equipe de 2010 que trabalha lá até hoje e eu fico imaginando que essas pessoas devem estar mortas por dentro

32 – o prédio do educativo foi construído em cima de um lago e seu teto é a obra da yayoi kusama, que é um... Lago O prédio ganhou vários prêmios de arquitetura mas é um grande equívoco, explico:

32.2 a biblioteca fica num sanduíche de lagos e a torna a biblioteca mais úmida e imprópria para livros da história. O ar

condicionado tem que ficar sempre ligado no máximo pra não mofar tudo.

32.3 – o prédio é todo de vidro e fica lindamente camouflado entre os lagos e a montanha. O que faz com que passarinhos morram praticamente toda semana batendo de cara no vidro.

33 – tinha 2 ônibus de funcionários pra BH, e eu ia no menorzinho que nunca rolava fofocas. Ou seja, eu sei de quase nada das treta pesada que rolavam nos bastidores.

34 – dentro do parque tem (tinha?) uma fábrica de tijolos! Sempre achei isso bem bizarro mas é só isso mesmo...

35 – o parque foi construído em uma das cavas de mineração da Ferrous. A mesma que foi vendida pra vale ano passado por 550 milhões de euros

36 – praticamente TODO o investimento público e privado que inhotim recebe é via os projetos educativos. Ano passado vi uma vaga para educador, que exigia 3 línguas e pós-graduação na área, e pagava R\$1.800,00 contados, não tem verba né

37 – essa fonte é só minha cabeça mesmo mas acredito que com todo investimento público e privado, além das dívidas de inhotim, fava pra construir ALTOS museus de arte contemporânea pelo país a fora, bem mais acessíveis

38 – ouvi dizer que quando saiu escândalos de inhotim o instituto pesquisa a repercussão e a minha arroba já foi citada. Isso me intriga muito, pq só eu falo dessas tretas? é de conhecimento GERAL

39 – um ano trabalhando lá e TODOS OS DIAS o café da manhã e da tarde era um pão doce com queijo e presunto, que eles estocavam na geladeira então era servido gelado e amassado. Nunca mais comi presunto desde 2010, muito raro.

40 – a experiência como educadora, no entanto, foi incrível mesmo. É um acervo muito potente com uma equipe educativa maravilhosa. O que faz com que seja ainda mais revoltante o descaso com o educativo.

41 – teve um domingo de páscoa que fui trabalhar e teve UM visitante no parque. pensa numa vontade de se jogar no lago. Dezenas de funcionários, domingo de páscoa, comendo o pior pão com presunto que vcs possam imaginar hahahaha

42 – apesar da minha ingratidão kkkk a única carteirada da minha vida é dizer ‘já trabalhei em inhotim’. Os olhinhos das pessoas até brilham.

43 – corria uma lenda também que na primeira inauguração o tunga nadou pelado no lado na frente da galeria dele

44 – adoram dizer que o tunga foi o amigo que convenceu o Bernardo a abrir seu incrível acervo ao mundo. Provavelmente quem fez isso foi algum advogado da família, pra limpar e blindar o sobrenome Paz

45 – vcs já devem ter notado, né, mas Bernardo paz é uma PORTA. é entende porra nenhuma de arte contemporânea, pode ver qualquer entrevista dele, é pura vergonha alheia

46 – a galeria da Adriana varejão é chamada de taj mahal pq né... Ela era casada com o Bernardo paz na época de sua construção. Pouco depois largou ele e se casou com uma moça. (adoro essa história)

47 – alias, em 2010, não sei se continua, era total uma empresa familiar. Todos os filhos e noras empregados. Galeria de esposa do dono e esposa do curador ganhavam mais destaque. Gente incompetente ganhando cargos mais altos quando faziam merda pq era amigo. Por aí vai

48 – o paisagismo do parque é como se fosse decoração de ambientes. Eles plantam e tiram árvore como se fosse um objeto. As vezes de um dia pro outro tinha um jardim totalmente novo no meio do parque

49 – eu tomei pavor desse tipo de paisagismo inclusive, vejo foto de inhotim hoje e acho tudo feio, pra mim parece todo de plástico

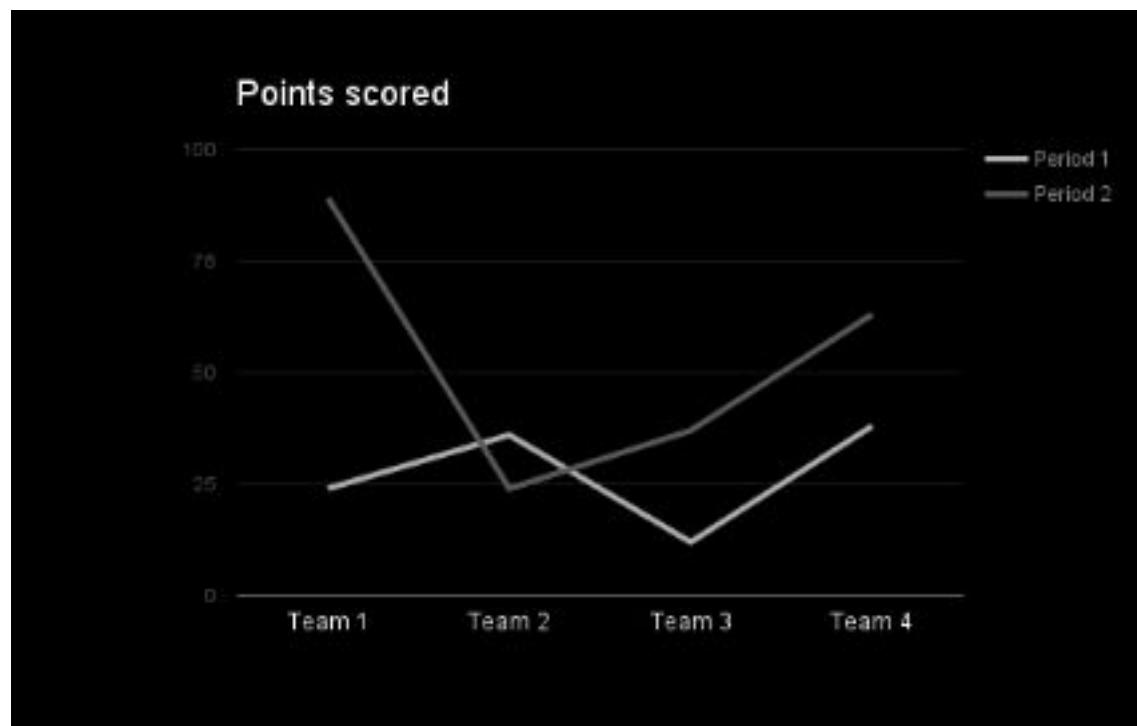
50 – coisa mais comum que tinha era grupo de senhorinhas que iam só pra ver o tal do vandario e morriam de decepção.

51 – uma vez rolou um casal alemão que estendeu um paninho na beira do lago e foi tirando a roupinha

Tem uma obra do zhang huan na entrada no parque sobre uma lenda de um homem que moveu montanhas. Galera tinha uma teoria que o Bernardo acreditava que aquilo era tipo um auto retrato, q ele era o homem da lenda q movia montanha



dizia Certeau o homem ordinário é o narrador  
agora que estamos *en* frente a obra e passamos por ela todos os dias, diga-me, o que você  
vê.....



enquanto a  
minha órbita dos olhos vê tela por tela  
digamos, o educador é um ordinário  
ISSO

---

assim, artista, sua obra estará em contato direto com o público  
e comigo, quero dizer, passemos primeiro as especificações do meu cargo

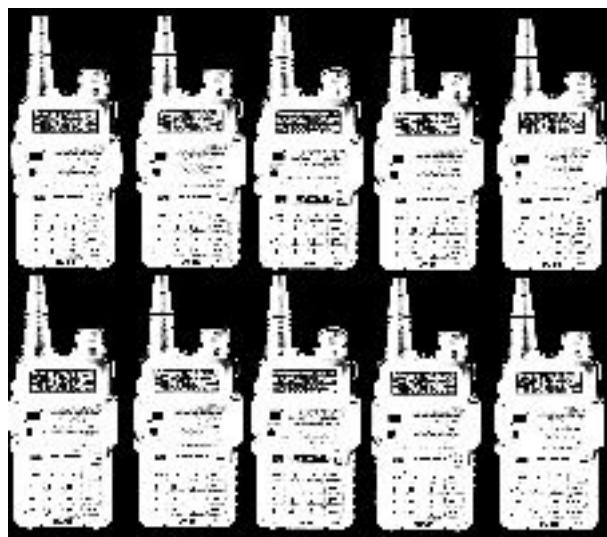
cc  
c  
c  
c  
c  
c  
c  
c

1. o educador tem um rádio walkie talkie  
2. anda de um lado pro outro olhando obras  
o que me faz pensar sobre as diversas maneiras de uma comunicação  
**(guerra, segurança, polícia, trânsito, recepcionista, brincadeira de criança rica)**

por exemplo: se a obra caiu

- 1°. falamos com aquele que enxerga e não sabe ou não pode tocar no problema
  - 2°. falamos com aquele que sabe e pode resolver o problema sem enxergá-lo; está de longe, numa sala ----- e diz PROSSIGA
- 5°. têm ainda as pessoas que, desavisadas, conversam conosco esperando uma salvação
- 7°. ainda monitoramos o problema

aliás, a arte deseja todos e ninguém



///o que passa em sua mente ao ouvir essas vibrações

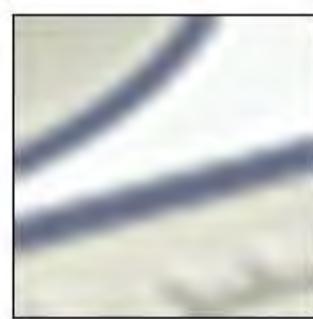
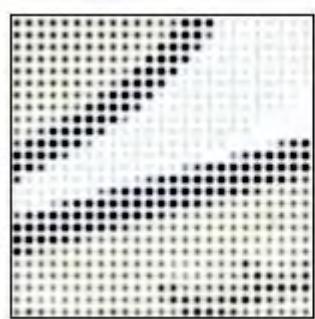
- REFERÊNCIA NA ESCUTA?
- PROSSIGA, EDUCADOR DE REFERÊNCIA na escuta.

///ainda é cedo. não vá. fique no mar de música?

A ação requer a liberdade.

....  
um visitante  
embaça  
mais de 7h30min num mesmo lugar sem poder sair  
é a minha escala de trabalho diária no pavilhão  
.estou saturado                    ///// tente olhar pra um ponto 1 2 3 4 5 e depois e ainda  
estamos aqui

abrir com as mãos  
entre as obras, nos cantos do banco, durante 7h30min dentro do pavilhão de exposições.  
nas visitas para estar mais fora que dentro  
.sem espera. não poder olhar o celular. falar nos cantos.  
parecer calmo.  
----- abrir mais janelas por



///Eu pareço calmo?

----- MONITORAR O PROBLEMA

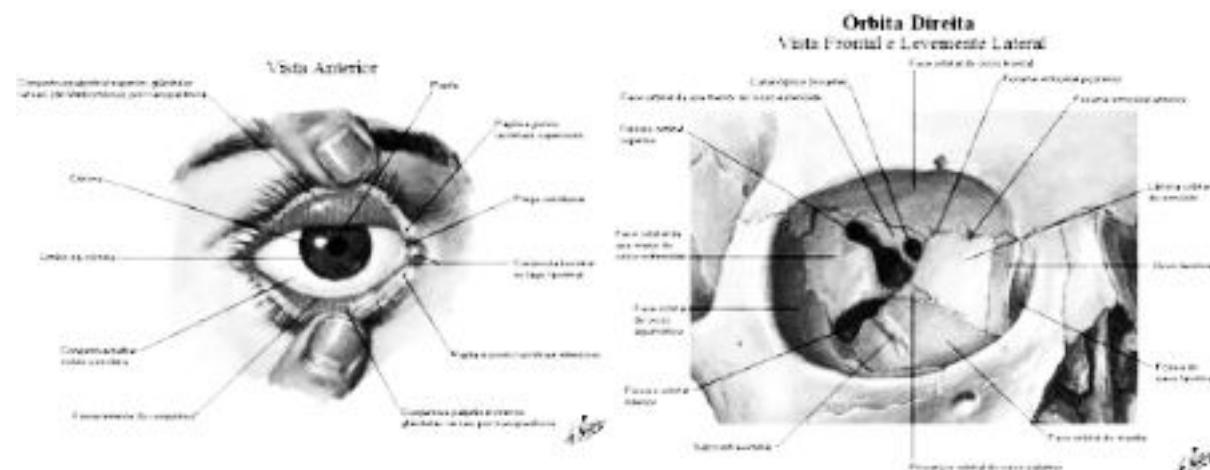
### Aqui a escrita requer pressa

dobrar o papel no banheiro enfiar o livro no casaco ler escondido  
andar em círculos \_\_\_\_ um diz já e o outro responde tá  
já. tá. já já tá. já. tá. já. já. tá

se eu aqui me aprovassem eu diria  
trabalhar no mínimo 4h por dia  
já tá tá já  
tá  
já

tá

2. *O educador trabalha 9h por dia*  
tem duas folgas, não esquecerei



quando conversamos num tempo que é medido por 1h30min o tempo escasso torna-se o inventário dos nossos encontros e sim

encontro é tal qual a brecha dum corpo que acorda  
passa pelos transportes, atravessa a cidade,  
agora entenda

4. O educador não pode ler junto as obras, ou seja, não leva livros, revistas, caderno

a criação brota da ruína, no entanto  
não é a esperança familiar nem a cobrança  
a criação brota por rasgar o dedo na parede q. r.t  
q. r. l .....primeiro. oit q.r.z

q.r.l vê: o que você vê todos os dias no mesmo lugar? q.r.a q.a.r  
e círculos

fui convidado a olhar círculos flutuando haviam oiticica e claudio paiva, nenhum negro na sala parecia calmo eu ali coisas aprendo trabalhando no mesmo lugar, quero dizer, percorrendo a terra e arando a terra, querem que casa e família emprego e filhos e depois morrer ----- não aqui eu olho os círculos

**eu não vou olhar me recuso a olhar eu não vou olhar me recuso a olhar eu não vou  
olhar me recuso a olhar**

\*trabalho no museu de... e com os círculos  
de tratamentos  
de companheirismos  
da curadoria do seu riso e de seu desprezo  
das suas rodas eclesiásticas de artistas

com as janelas que abrimos eu e algumas pessoas ninguém diria alguma palavra - todos têm seus cargos de gerência e museologia porque diriam alguma palavra a respeito

### **o educativo sempre presente**

conversar sobre os círculos por 7h30min com qualquer desconhecido,  
mas pagam mal pra trabalhar 44h  
não serve

eu tenho uma hora de almoço  
eu tenho uma hora de estudo num dia  
eu tenho uma vez pra cagar  
eu trabalho sábado e domingo e feriado  
como durmo converso crio faço  
eu

aqui não se pode conversar sem observar o problema/  
aqui o problema foi trocado pela vida/  
aqui o problema não deveria ser um objeto/  
tem paredes e muros e prédios demais etc  
a questão fundadora  
o problema do pensamiento fronterizo confinado

o museu não é o mundo

vigio todos os círculos da história  
[faixa salarial do educador]  
pra reinscrevê-los

7.\*\* o educador com rádio é um híbrido

*adjetivo substantivo masculino*

1. 1.

2. *gen* diz-se de ou organismo formado pelo cruzamento de ....espécies ou gêneros diferentes e que freq. é estéril.ver O hibridismo, natural ou manipulado, é comum entre pra se ter menos gastos porque precisa-se cada vez de menos pra se fazer

mais em muito tempo com pouca pessoa que.: ex .] ↗ **Ver USO,**

3.

4. *ling* diz-se de ou palavra formada por elementos tomados de línguas diferentes.  
5. *fig.* que ou o que é composto de elementos diferentes, heteróclitos, disparatados.  
6. "um personagem curioso, um h. de homem de rádio e educador"

cc  
c  
c  
c  
c  
c

\*\* monitora o problema e conversa com os grupos

**ISTO NÃO É UM CHORO** nem uma confissão: o educador está no museu por volta de 9h como vigilante e segunda e terça e quarta e quinta e sexta e sábado e domindo

Isto é indefensável



## CÓDIGO Q

Ganhe agilidade na comunicação, com mensagens mais rápidas e diretas, refletindo em um aumento significativo na economia de bateria, garantindo uma maior autonomia a sua comunicação.

Imprima e distribua a sua equipe.

Q.A.P :: na escuta  
Q.A.R :: desligar  
Q.R.N :: interferência  
Q.R.A :: nome do operador  
Q.R.L :: estou ocupado  
Q.R.M :: interferência humana  
Q.R.Q :: transmita mais depressa  
Q.R.S :: transmita mais devagar  
Q.R.T :: fora do ar  
Q.R.U :: tens algo para mim  
Q.R.V :: as suas ordens  
Q.R.X :: aguarde  
Q.R.Z :: fale quem chamou  
Q.S.A :: como está recebendo  
Q.S.L :: entendido  
Q.S.M :: está ouvindo  
Q.S.O :: comunicado aviso  
Q.S.P :: fazer ponte  
Q.T.C :: mensagem  
Q.T.H :: endereço  
Q.T.R :: horário exato  
Q.T.U :: horário  
Q.T.A :: última forma  
Q.S.V :: viatura  
Q.S.D :: motorista  
Q.S.J :: dinheiro  
T.K.S :: obrigado

A :: Alfa  
B :: Beta  
C :: Charlie  
D :: Delta  
E :: Echo  
F :: Fox  
G :: Golf  
H :: Hotel  
I :: Índia  
J :: Juliet  
K :: Kilo  
L :: Lima  
M :: Mike  
N :: November  
O :: Oscar  
P :: Papa  
Q :: Quebec  
R :: Romeu  
S :: Sierra  
T :: Tango  
U :: Uniform  
V :: Victor  
W :: Whiskey  
X :: X-Ray  
Y :: Yankee  
Z :: Zulu

1 :: Primeiro  
2 :: Segundo  
3 :: Terceiro  
4 :: Quarto  
5 :: Quinto  
6 :: Sexto  
7 :: Sétimo  
8 :: Oitavo  
9 :: Nono  
0 :: Nulo / Negativo

## Código



(De autoria de Tadáskía, estas páginas têm por nome *O educador é um ordinário*, e fazem parte de uma série chamada *O educativo está presente*. Tadáskía não chegou a publicá-las; as conheci enquanto ela as desenvolvia, quando ainda era educadora no museu de arte do rio.)

**PROIBIDO PERMANECER  
NESTE LOCAL**



KitC

BILIONÁRIOS  
AQUI

# Sem margem de negociação - Revista seLecT\_ceLesTe

*Leandro Muniz*

8–10 minutos

---

Postado em 16/04/2020 - 1:46

Sem margem de negociação

Demitir educadores durante a quarentena expõe a hipocrisia das instituições culturais

Pollyana Quintella

Notícias sobre cortes e demissões no meio da arte têm se multiplicado nas últimas semanas. Com museus e instituições fechados ao redor do mundo devido à pandemia de Covid-19, estima-se que os déficits orçamentários ao longo dos próximos meses sejam inéditos e extraordinários.

No dia 13/3, a Fundação Serralves, do Porto, dispensou toda a equipe de 23 educadores contratados. Paralelamente, na primeira semana de abril, foi a vez do MoMA de Nova York repetir a mesma forma de proceder com 85 educadores. A justificativa era a de que, com os museus fechados, não haveria mais atividades com visitantes, tornando o papel desse setor desnecessário. Entretanto, tarefas que já estavam sendo preparadas para abril, como elaboração de visitas educativas e redação de relatórios, entre outros trabalhos administrativos, não foram devidamente remuneradas.

Os dois casos vêm sendo muito divulgados, mas eles não são os únicos. Os cortes, aliás, já chegaram nas instituições brasileiras. São demissões, reduções de salários e licenças não remuneradas, sobretudo entre os trabalhadores mais precarizados: os freelancers e terceirizados. Sendo os primeiros a sofrerem cortes, esses funcionários não têm margem de negociação com as instituições, muito menos direito a auxílio desemprego e outros benefícios. Neste cenário radical de pandemia, sua condição precarizada fica ainda mais exposta.

Mas nada disso é novidade. Trata-se de uma prática recorrente: nos últimos anos, educativos e outros setores de museus operam cada vez mais com funcionários temporários, sem vínculo empregatício. Além de não conseguir desenvolver pesquisas e atividades a longo prazo, esses trabalhadores são submetidos a conjunturas vulneráveis e desiguais, contribuindo de modo limitado ao papel da instituição. Segundo a lógica do trabalho contemporâneo, nunca foi tão fácil se desfazer de pessoas, funcionários e colaboradores. Curiosamente, entre as estratégias de redução de custos, os salários de cargos de direção, bem mais elevados que os demais, não são mexidos. Dos casos internacionais já divulgados, apenas o New Museum, de Nova York, fez cortes em salários mais altos, embora também tenha demitido funcionários.

## **Educativo digital**

Se são os educadores que estabelecem diálogo direto com o público, promovendo estratégias de crítica, provocação e aproximação das discussões promovidas pela instituição, a quarentena seria o momento ideal de se aliarem às equipes que estão produzindo conteúdo digital. Com o exemplo do MoMA e de Serralves, no entanto, percebemos que as instituições têm preferido adotar estratégias de *homeschooling* um tanto

antiquadas. Embora Serralves tenha suspendido as atividades públicas presenciais, a instituição segue promovendo ações online, lançando inclusive um novo programa, o “SOLE – Serralves Online Experience”, adaptando parte de atividades que foram elaboradas pelos ex-funcionários. Já o instagram da fundação vem publicando trechos de falas de artistas, buscando instigar reflexões motivacionais durante o confinamento. No dia 6/4, os funcionários dispensados publicaram uma carta acusando a instituição portuguesa de se negar a mantê-los em regime de teletrabalho.

Ao que tudo indica, as estratégias virtuais têm sido estruturadas por outros setores, com contratação provisória de educadores pontuais. Por sua vez, dias depois de dispensar os seus funcionários, o MoMA convidava o público a participar de cursos de desenho e colagem online. “Aqui estão alguns recursos para levar arte e inspiração até os aprendizes de sua vida”, dizia o e-mail enviado pela instituição no dia 6/4, com o título “O museu desde o lar” (*The Museum from home*).

Ironicamente, demitir educadores revelou-se o caminho mais careta que qualquer instituição poderia assumir agora. Afinal, a suspensão de atividades não seria o momento propício para praticar uma ampla revisão interna, consultando diferentes setores, funcionários, público e colaboradores externos? Não seria agora, finalmente, o momento em que as instituições, sempre tomadas de agendas lotadas e cronogramas apertados, poderiam instigar e alargar um novo imaginário para si?

Todavia, seguindo concepções empresariais, os museus demonstram enxergar os trabalhadores da educação como meros executores, mediadores de público que auxiliam a instituição a atingir metas e contrapartidas sociais de patrocinadores, ao contrário de potenciais interlocutores

internos.

### **Trabalho precarizado**

Essa falta de compreensão também é reforçada pelo modo como o trabalho do educador é orientado. É comum que seja demandado a esses setores, além de seus serviços usuais, controlar o público, exercer funções de guarda patrimonial, recepcionista ou mesmo ligar e desligar aparelhos no espaço expositivo. Com um misto de funções de distintas naturezas, típico do trabalho precarizado, fica difícil enxergar neste ofício a sua responsabilidade de colaboração crítica, sobretudo em um contexto de crise.

Somado a isso, é sabido que a maioria dos sites institucionais apresenta pouco ou nenhum traço experimental, e costuma ser coordenada por setores de marketing e comunicação, mais interessados em promover o nome da instituição do que em arriscar novos formatos de conteúdo. Portanto, se há alguma oportunidade na pandemia, essas instituições deveriam se aproximar ainda mais do trabalho feito pelos núcleos educativos, tornando suas vidas digitais mais provocativas.

Na via oposta, seriam os educativos que ganhariam também com a experiência virtual, uma vez que a internet e as redes sociais têm impactado cada vez mais a experiência do público nos museus. A colaboração de programadores, educadores e curadores certamente poderia nos levar a soluções além do tour virtual, da live do Instagram e do catálogo em PDF. É o caso do Whitney Museum, também em Nova York, que ao contrário do MoMA, enviou um e-mail aos seus educadores, informando que pretende lançar novas iniciativas de ensino online com a colaboração do setor, sem demissões nesta área.

O desafio é resistir à ideia de virtual como substituição do real.

Se o ensino a distância encontra a oportunidade de se implementar com mais força, educadores terão o desafio de resistir ao empobrecimento dos encontros. Como criar medidas de compartilhamento de experiências a partir da condição de isolamento? A pandemia nos impõe repensar a produção de presença sem proximidade física.

Por fim, nunca foi tão pertinente reivindicar uma ampliação do apoio público ao setor cultural. No curto prazo, é o que poderá aliviar impactos negativos gerados pela pandemia. No médio prazo, é o que garante que as instituições possam projetar alternativas já adaptadas às mudanças em curso. No longo prazo — este um tanto otimista — é o que permitirá que as instituições não sejam pautadas majoritariamente por ricos e super-ricos, hoje protagonistas nos conselhos e investimentos, inflacionando benefícios próprios. Afinal, o que diferencia um museu de arte de outra empresa qualquer? A crise exige resposta.

*Pollyana Quintella é curadora e pesquisadora independente. Formada em História da Arte pela UFRJ, é mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ, com pesquisa sobre o crítico Mário Pedrosa.*

*Os textos de opinião não refletem necessariamente a opinião da revista e são de responsabilidade integral dos autores*

# 28.9.2017

Após uma manhã de tristeza, que acompanha os outros dias mais recentes em que penso como deixar este meu emprego, comecei a tirar dos bolsos o que levei comigo para a exposição. André, que começou a acompanhar aos poucos esse meu desnudar-se tímido, sugeriu que eu tirasse também o que carregava da minha carteira para o chão, e assim o fiz. Tirei sapatos, meias, crachá e, quando percebi, tirar a camiseta, calça e cueca - o que restava em mim - implicaria em minha demissão por justa causa. A estrutura permissiva deste museu olharia com generosidade o que fiz ali, encarando aquilo como uma proposta arrojada de ação educativa com os públicos, mas não a minha



nudez; a minha nudez seria o desvio de conduta; quando a proatividade é tanta que já não é vista como uma mais-valia funcional - um acumular de funções que deu certo (educador-monitor é o artista-etc que me cabe, Basbaum) -, mas como ingerência e crime também (pois o museu é o mundo mesquinho em que vivemos, Oiticica). Por isso não estive nu. Mas me surpreende minha vontade de nudez. O trabalho que destrói minha vida pôde fazer a expressão da nudez, sempre tão recalcada, se tornar óbvia em sua necessidade ao contexto: penso no impeditivo tácito a que as últimas três coisas que restavam comigo saíssem de mim. Nisso percebo que o que sublinhou minha nudez possível foi sua própria impossibilidade; o meu corpo sendo vilipendiado num tripalium. Ou talvez estivesse eu disponível junto as coisas ali, no chão, como coisa eu mesmo. E estivesse eu nu pela nudez do que me veste e do que carrego vindo à tona.

## PROPOSTA LIVRE

### UM MONITOR

Jandir Jr.

---

*O seguinte texto foi escrito fugidamente durante alguns dos momentos em que eu deveria estar monitorando um museu. O apresentei em papéis rotos para quem trabalha comigo ali, o pus num processofólio onde me faço documento e, ainda assim, o apresento para vocês. É que me deu vontade de conversar coisas com quem mais já salvaguardou; se, por exemplo, como eu, acham não-objetos iguais as pinturas de cavalete quando as monitoram. Pergunto então para nós, estudantes de artes que monitoraram, monitoram e monitorarão as paredes vermelhas que falam do mito da pureza: o que temos a dizer?*

---

Trabalho monitorando um museu, o que tem evocado minha imobilidade, quando nesta função versus o estado de ação a que associo os artistas, quando olho suas obras expostas. Mas que estranho é crer essa condição de ação permanente nessas pinturas, esculturas, nesses não-objetos... é como se, a cada mirada, elas se ressemantizassem como a presença da ação de um outro, em antítese ao nosso estado sedentário, já espectadores. Claro: associar o sedentarismo como condição do meu e do seu esperar incorre numa redução grosseira da vigilância do olhar à nada, como se fruir fosse pouco, uma condição inativa. Mas fruir, frente a corpulência do pintor que emerge de sua pintura, é só olhos. É disso que falo, dum fato estritamente relativo ao movimento da mão que pincelou uma tela, do tensionar do braço ao desbastar no alto da escultura, do compasso do dedo que tamborilou clicando na câmera fotográfica, ou mesmo das pernas e da voz indo de lá a cá para viabilizar esta exposição onde estou. Ó: acho que vemos a cinética do artista ao olharmos suas peças inertes; já nosso corpo, ainda que em ação constante, não reside deste modo indicial num objeto público, e ver tantas imagens faz mal. Essa última frase foi o que ouvi da Mariana quando foi monitora comigo e não dava sinais de vida como as coisas que vejo aqui; pen-

so que nossa condição como espectadores é diferente da de quem só vê. Mas talvez as imagens de que ela falou sejam menos a do bronze que a da pátina no bronze, nos dizendo do quão rápido pereceremos, que não há sedimentação possível na brevidade da carne, que enrugamos e morremos o corpo sem sequer suportar o grão, empoeirarmo-nos... Mas não... não podemos usar o verbo desta forma. Por nos movermos é que também não haverá poeira em nós, diferente das coisas estanques neste museu, ainda que, no núcleo invisível em cada uma delas, haja uma dinâmica que nunca haverá no nosso próprio âmago. É, nos movemos da pele pra fora, mas pouco por dentro - um coração pulsando, a filtragem nos rins, não tanto mais que isto - e uma pintura se move da pele pra dentro, pouco por fora. Pra ser mais exato, somente quando ocorre um princípio de sinistro, como quando esbarraram num quadro do Taunay e o deixaram inclinado, é que esse externo movimento se torna visível, pelo menos para mim. Reconheço, contudo, que há quem espereite os moveres ínfimos duma peça dessas, como aquele meu professor de química, quando disse que até os carbonos da Monalisa continuam se transformando em qualquer outra coisa que não ela - e que eu nem ninguém saberia dizer com propriedade que outra coisa é -, e que, visto

isso, nada durará duma mesmíssima forma para sempre. Mas quanto às movimentações internas em uma obra, elas não são as de ordem física, como as de nossos órgãos. O pulso da madeira é inaudível; não falo do ranger das cadeiras às três da manhã, hora do diabo. E seus cupins nada sentem dessas pulsações, já que morrem como nós. Mas, estranho que seja à nossa efemeridade, somos nós os espectadores das obras de arte em sua completude; não só em sua face estável, mas nesse seu interior movente que não apreendemos pelos sentidos mas, ainda assim, sabemos existir. Por isso, agora, assumo que eu mesmo fico confuso... o que eu olho quando lhe olho? Cê parece tão móvel quanto parada. Cê parece tão eterna quanto eu... minha eternidade me é nos meus momentos de lapsos de memória, nesses em que não digo do meu fim à narrativa em curso. E eu nunca vi você falar de seu próprio fim, pintura. Nisso realmente nos parecemos. Caso fosse por esquecimento seu talvez fôssemos idênticos. Mas essa sua capacidade de andar parada e de, portanto, me fazer sentir parado até quando ando me cansa um pouco. Gostaria de lhe falar sobre isso. E por isso adotei essa forma de escrever agora, como se lhe endereçasse. Tive vontade de me fazer ver como alguém mais próximo, mesmo que em monólogo. Acho que é porque só me entendo como alguém especial, destacado do resto do mundo ordinário, quando experiencio a solidão, e não dá pra estar sozinho quando com todos esses não-objetos, tão mais especiais que eu, os quais muites vêm para vê-los, e não a mim. Daí, quando escrevo, posso escolher endereçar ou não; conjugar-me, conjugar-lhe, falar ‘nós’. Contudo, mais conjugó-me; mais sou eu. E por ser eu, serei só, e só, serei singular, especial. Mas não basta isso: este texto é na relação conflituosa entre eu e você. E que texto não é? Ainda que escrevamos em solidão, inscrevemos em nós o alfabeto; nos atamos por ele. Aceito, frente a isso,

que falo pra você desde o princípio disso aqui. E eu já nem sei se é um humano, uma obra, uma galeria... talvez seja pouca a diferença, já que eu mesmo não desejo a diferença entre o eu carne e o que eu escrevo agora. Há uma continuidade, assim como na foto que vejo, autorretrato do homem Tião, retrato por ele mesmo retratado; tudo dele a carne. Mas o pó continua a não se sedimentar em mim publicamente, já que não resido em exposição num algo meu, já que somente escrevo. Mas pouco importa: daqui, imprimirei estas minhas letras apertadas num pedaço de papel qualquer, carregarei onde trabalho, mostrarei a quem, como eu, monitora um museu. Escrevo muito, mas caberá numa folha só. Será mais fácil falar muito em pouco espaço, inscrevê-lo muito, quase por completo, do que querer um lugar maior ou reduzir a escrita, aquilo que macula as superfícies. Mas logo eu, monitor, empregado em preservar superfícies, estou aqui a escrever. O paradoxo se faz: deixo de proteger pinturas, esculturas, a superfície de coisas como essas, para sujar outra superfície de grafite, de tinta, investindo contra sua brancura. Mas estou cansado, já escrevi muito, o tempo do mundo passou por mim e não terminei de editar o que inscrevo pelas letras. Devo voltar ao trabalho. Aceito perder: não consigo dar forma ao que escrevo, não me convenci. Mas temo pelo acidente à obra, apesar do sinistro não chegar a acontecer nunca, e nada mudar na vida de um monitor para além do medo que esses princípios irão lhe submeter, por ser sempre ele o responsável caso uma movimentação externa brusca ocorra numa obra, por ser ele pago para ter medo. Por isso eu sou pago para ter medo. E quando não tenho porque ter medo aqui, encontro-me parado, como parados ficam os ascensoristas entre o apertar de um e de outro botão, como parados ficam executivos entre uma e outra tecla em que digitam. E parados não cumprimos função produtiva, mas creio

que uma função ideológica, em algo bela; somos como monumentos ao trabalho. Quase que sinto meus órgãos pararem quando paro em serviço pelo serviço, sendo tomado em seguida de um só movimento impetuoso e inaudível dentro de mim. Por trinta segundos fui estátua, fui monumento. Mas não se fez pátina na minha pele, que não é de bronze. A carne é que é matéria e monumento ao trabalho, não minhas palavras, nem seu bronze. Mas disso eu já sabia desde o início. Esse texto me dá a impressão de ser todo meio dispensável frente a isso. Então volto ao seu princípio. Trabalho monitorando um museu.

---

*Jandir Jr. é graduando pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.*

SEU tempo no coletivo  
é trabalho não pago!

@CLAGE.EU



CORFO

[jandirjr.cc](https://jandirjr.cc)

# com cópia

46–63 minutos

---

## [Arquivo, recusa e protesto: uma conversa sobre crítica institucional](#)

7 de fevereiro de 2024 | Jandir Jr. e viníciux da silva | publicado originalmente na revista Tilápia Azul

### **Notas Conversacionais sobre uma Conversa entre Jandir Jr. e viníciux da silva**

*Apresentação por Fred Moten e Stefano Harney (tradução de viníciux da silva)*

O que significa ter e expressar solidariedade sendo um trabalhador no mundo da arte? É necessário um desvio que acaba se tornando um salto para (des)fazer essa pergunta. Adoramos a “poesia da linguagem” da autotradução, em que Jandir Jr. e viníciux, em uma conversa, se deparam com o fato de que só chegam quando já se foram, de modo que a ponte entre o *blinglish* e o pretuguês também é um desvio [*detour*] e um retorno [*detournement*], tudo na beira da estrada para um estudo furtivo/fugitivo [*surrepetitious*]. Temos outro amigo chamado Asher Gamedze. Assim como Jandir e viníciux, Asher faz esse trabalho que precisa ser feito [*lays down tracks*]<sup>1</sup>. Ele estuda o Yu Chi Chan Club, um grupo de estudos/banda de guerrilha que surgiu na África do Sul no início dos anos sessenta. Quando ouvimos Jandir e viníciux conversando com Asher, assim como ele ouve Neville Alexander e Kenneth Abrahams, a ponte pan-africana se

transforma em uma matriz na qual a comunicação face a face se transforma em uma comunicação de costas. Cleo Silvers, da Liga dos Trabalhadores Negros Revolucionários de Detroit<sup>2</sup>, está nessa matriz. Ela parece refletir sobre o problema da organização racial na linha de montagem quando diz:

*“Aqui estou eu ao seu lado na linha.” “Bem, eu não gosto de você!”*  
*“Por que você não gosta de mim? Temos que nos importar um com o outro!” E vocês têm que cuidar um do outro.<sup>3</sup>*

Ao observarmos mais de perto suas palavras, algo perturba o apelo à solidariedade. Parece haver algo mais acontecendo, algo que é marcado por essa mudança de discurso. Nessa citação da entrevista, o discurso muda de um discurso que parece ser dirigido a um trabalhador branco para um discurso mais geral de ‘nós’ e ‘você’, em que ‘todos estão envolvidos’, como diria o poeta guianense Martin Carter.

Na mudança de discurso, Silvers parece saltar sobre qualquer resposta à sua pergunta ‘por que você não gosta de mim?’ Ao fazer isso, ela também está saltando sobre o que pode ser chamado de momento liberal no marxismo. Esse é o momento do reconhecimento individual. Nesse momento liberal, o trabalhador branco deve responder à pergunta ‘por que você não gosta de mim?’ reconhecendo que a trabalhadora negra também é uma trabalhadora e, portanto, também é uma pessoa como ele. A solidariedade se torna a base para uma humanidade comum, forjada na luta.

Mas “*Why you don’t like me?*” não é uma pergunta sobre um estado ou disposição afetiva ou emocional. “*Why you don’t like me?*” não é “*Why don’t you like me?*”. E se “você não gosta de mim” for um predicado que indica algo como uma condição ontológica cuja posição (a própria capacidade de) está agora em questão? Tipo: Por que você é o tipo de filho da puta que não gosta de mim? E que tipo

de filho da puta é esse? Por que você tem essa condição ontológica de merda [ *fucked-up*] que o faz agir como se tivesse uma condição ontológica? Você age como se fosse (você), filho da puta. E se a inversão de Silver dos termos “don’t” e “you” estiver ligada a várias recusas da linguagem preternatural e críticas à dependência e ao reforço da condição ontológica das gramáticas imperiais convencionais? E se a luta dos trabalhadores tiver de assumir isso, como uma questão de tradução, seja em Detroit, Durban ou Rio de Janeiro? E se esse tipo de jogo de palavras, de trabalho translingüístico, em que mexemos com os fundamentos metafísicos das línguas estabelecidas e coloniais, padronizadas e imperiais, for uma outra maneira de aceitar o imperativo de nos protegermos umas às outras? E se o “você” (e o “eu”) desaparecer ao cuidarmos umas das outras? Nesse caso, terá sido literalmente o oposto do regime de reconhecimento facial “eu/tu” do liberalismo, no cuidado e diante de cada um e de todas, daquela maneira empoeirada e historicamente angelical que pessoas negras aqui e ali estão fazendo.

Então, por que Silvers pula esse momento, o passo do reconhecimento de sua humanidade? O salto é evidente na forma como ela responde à sua própria pergunta, “por que você não gosta de mim?”, com a exclamação: “temos que nos preocupar uns com os outros!” Então, por que esse salto de uma questão de “gostar” para o imperativo de ter “que cuidar um do outro”? Talvez a pista esteja na mudança para o imperativo que acompanha a mudança de discurso. Talvez ela precise se mover dessa maneira.

A notável vida de Silvers na luta é marcada por um grande amor e comprometimento e, portanto, parece improvável que ela esteja recusando esse momento de humanidade comum do trabalhador branco por qualquer tipo de má-fé. Da mesma forma, ela não teria dúvidas de sua dignidade e valor. Então, por que ela é obrigada a ignorar essa questão?

E se, de forma coerente com a tradição negra radical da qual ela faz parte, Cleo Silvers não estiver procedendo (apenas) de uma compreensão da solidariedade dos trabalhadores em face do capitalismo? E se ela estiver procedendo a partir de uma compreensão do capitalismo racial? Na verdade, e se ela estiver procedendo — corretamente — a partir da análise essencial do capitalismo racial: que o capitalismo opera por meio da brutalidade como acumulação e *não* por meio da brutalidade para acumulação? E, novamente, na análise do capitalismo racial, essa brutalidade pode ser melhor resumida como o revezamento imposto de individuação e desindividuação.

Simplificando, e de uma forma que os marxistas deveriam entender, o capitalismo racial entende essa brutalidade como a força principal entre as forças de produção, não apenas como uma dinâmica estruturante das relações sociais de produção. Deve ficar claro que não se trata apenas de uma releitura do marxismo para dizer coisas tão mundanas como que a acumulação primitiva nunca terminou ou que não pode haver fim do racismo sem o fim do capitalismo. Esses são meros ajustes à mesma estrutura, como demonstram as recentes leituras equivocadas do trabalho de Cedric Robinson ou Denise Ferreira da Silva. Nessas leituras de raça + capitalismo, o capitalismo racial é entendido como a capacidade histórica do capitalismo de tirar vantagem e promover divisões de raça para explorar e governar. Ele não pode ser eliminado sem uma luta anticapitalista. Mas pode ser isolado como uma relação social de produção, mesmo que determinada. Portanto, nessa estrutura, ela é, em última análise, uma categoria sociológica, separável da acumulação capitalista, mesmo que altamente funcional a ela.

Mas (a luta contra) o capitalismo racial não será enquadrada. Não há termos de (des)ordem. Portanto, há uma razão pela qual a Liga se organizou separadamente como uma organização negra, apesar de

ser declaradamente marxista-leninista. No capitalismo racial, não há caminho para a integração e, portanto, para a solidariedade da forma como os marxistas continuam a concebê-la, sem individuação, sem que cada trabalhadora negra aceite sua humanidade individual como o preço da integração. Quando a brutalidade é diretamente produtiva, não apenas em seu emprego contra as pessoas e a terra, mas ao permitir que as pessoas e a terra produzam riqueza, a integração é a imposição da individuação. Ela é a extensão e a ferramenta da segregação e da separação, utilizada em nome do capitalismo racial.

Assim, poderíamos especular que Silvers não tem outra escolha a não ser recorrer a essa invocação de cuidado e autodefesa mútua, em oposição a, por exemplo, um apelo à unidade ou ao novo homem. De fato, outra palavra que ela poderia ter usado para esse cuidado é violência. Quando cuidamos uns dos outros [*watch each other's backs*], estamos forçando essas costas [*backs*] a saírem de seus corpos individuais. O amor dói, então vamos reformular a pergunta. O que significa ter e expressar solidariedade em um mundo artístico estruturado pelo capitalismo racial? Significa combater a brutalidade da imposição do artista e da obra de arte, que carregam os fundamentos metafísicos da solidariedade, como a supressão contínua de práticas sociais e estéticas subcomuns, antes de serem conferidas e retidas.

*Stefano Harney e Fred Moten, 31 de dezembro de 2023*

---

[<sup>1</sup>] Do inglês, “lay down the tracks” é uma expressão tomada emprestada da indústria musical que pode significar “construir a fundação” (para uma música, por exemplo) e até mesmo “se preparar para algo”. No francês, usa-se “poser les bases”, evidenciando o simbolismo de fazer um tipo de trabalho que se concentra em construir fundações, bases e estratégias para a produção de algo,

seja uma música, seja uma insurreição anarquista.

[<sup>2</sup>] Fundada em 1969, a League of Revolutionary Black Workers in Detroit uniu vários Movimentos Sindicais Revolucionários (RUMs) diferentes que cresciam rapidamente na indústria automóvel e em outros setores industriais — indústrias nas quais os trabalhadores negros estavam concentrados em Detroit no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. A formação da Liga foi uma tentativa de formar um órgão político mais coeso, guiado pelos princípios da libertação negra e do marxismo-leninismo, a fim de ganhar poder político e articular as preocupações específicas dos trabalhadores negros através da ação política.

[<sup>3</sup>] No original: “Here I’m standing next to you on the line.” “Well I don’t like you!” “Why you don’t like me? We have to care about each other!” And you have to watch each other’s backs. A expressão “watch each other’s backs” é especialmente importante para este texto, uma vez que a sua tradução, apesar de comumente feita, como “cuidar uns dos outros” também pode ser entendida como “observar as costas uns dos outros”, de forma mais literal. Essa literalidade, presente sobretudo no verbo “to watch”, no entanto, nos é importante, pois se perguntam os autores em Tudo Incompleto (Trad. Victor Galdino e vinícius da silva, GLAC, 2023): “Há algo que não possa ser observado? Que viole a ideia de segurança e vigilância, que torne essa ideia impraticável? Que promova um curto-circuito e um transbordamento e um superaquecimento e um enfurecimento da vigilância? Essa cadeia vigilante que permite questões políticas como: quem vigia os próprios vigilantes? O poder sendo checado pelo próprio poder. Não, nosso cheque voltou. Não se tolera o que não se pode vigiar. Quem é que não aceita ser objeto de vigilância e, em vez disso, se torna invigiável? Que sempre foi, na verdade, mas não em relação ao vigiável? Que nunca esteve lá, nunca foi uma população, mas declara, violando o ser-vigiado, “pega a visão!”? Nós,

essa é a resposta, esse mais + menos do que um ou outro, que somos nós. Para quem você não pode olhar? Para quem você está olhando, filho da puta? Quem é que prefere ficar cego?"



*Faculdade de Letras, UFRJ — Agrofloresta Govz, ao pé das Letras  
(foto: vinícius da silva, 2022)*

---

### **Arquivo, recusa e protesto: uma conversa sobre crítica institucional**

**vinícius da silva (21.11.2023):** Estou muito feliz com a nossa colaboração. Te vi, recentemente, na Bienal (SP), mas só foi possível acenar para você. Não conseguia te abraçar naquele momento, mas sei que, agora, minhas palavras te tocam. Obrigada por aceitar o convite para esta conversa. Podemos começar falando sobre *colunainfinita.pdf* — de onde vem este anseio, a coragem de se manter sempre à espreita, como temos o hábito de fazer, das armadilhas das instituições; de onde vem; e para onde estamos indo?

**Jandir Jr. (30.11.2023):** Você visitando a Bienal e eu ali, de terno, com dentes de ouro, respondendo a cada cinco minutos onde era o banheiro. Engraçado que, ainda que as pessoas que me perguntassem, ficavam perplexas, olhando pra minha boca com o cenho franzido, não diziam nada, agiam com normalidade, falavam “obrigada”, “obrigado”... Ver você foi um bálsamo, dando um acenozinho à distância; foi bom saber que compartilhava desse momento tão especial contigo, em outra chave que não a com aquelas desconhecidas.



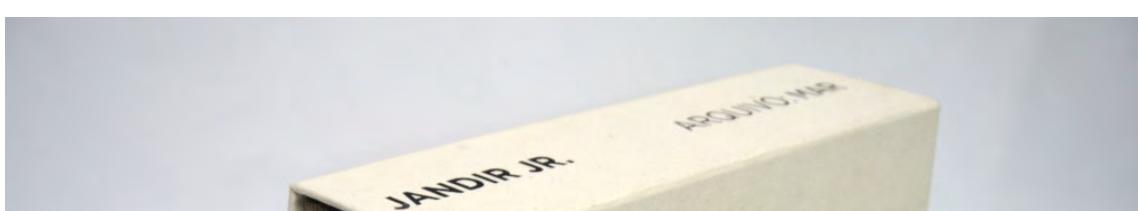
*Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. Cofre (foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo, 2023)*

Vamos falar sobre *colunainfinita.pdf*, por favor! Olha, a existência desse arquivo tem a ver com eu ser um trabalhador de museus e centros culturais, em especial de eu ter sido um trabalhador precário, desses que acumulam as funções da educação e da orientação de público, sustentando no corpo cansado os cortes de orçamento e as políticas culturais que se preocupam com equipes de mediação cultural somente na medida em que engrossam os números de público atendido, ampliando suas chances de financiamento. Eu

daria como marco para *colunainfinita.pdf* um incômodo anterior a sua feitura, quando pedi demissão do museu em que trabalhei por cinco, seis anos. Porque quando saí dele, me vi puto que aquilo tudo que eu e tantas vivemos, entre brigas, reivindicações, incômodos, nosso trabalho, as histórias dos visitantes violentos com quem lidamos... me vi puto que aquilo tudo iria sumir! Ali, percebi não haver políticas, nas instituições de memória em que trabalhamos, que resguardem nossas próprias memórias como suas trabalhadoras. E esse é um exemplo tremendo, eu acho, da aliança escusa entre os museus e a face mais merda desse mundo.

A partir disso, fui picado pelo *bichinho do arquivo*. Ou melhor, nesse momento fui picado pelo bichinho do arquivo, sim, mas relacionando-o à ausência das nossas memórias documentais, de trabalhadoras de base e racializadas, sobretudo.

Fiz, primeiro, uma publicação em formato de pasta sanfonada, enorme, junto com um monte de gente incrível — e destaco a Mariana Paraizo, que pensou todo o *design* da caixa. Essa publicação, cujo nome é *arquivo: mar*, tem só dez tiragens, e a maioria dessas estão em cinco bibliotecas de instituições culturais aqui do Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Biblioteca Nacional, Museu de Arte Moderna e Museu Histórico Nacional. A pasta carrega fichas com textos e imagens, minhas e de outras colegas, sobre o período que trabalhamos juntas, nesse regime de exploração monitor-educador; dando um tom classista pras relações tão angelicalizadas da educação em museus (*blergh!*, eu não edoco por amor, gente!). Pronto: algo das nossas memórias estava inoculado nas instituições. Inclusive no MAR, onde trabalhamos.





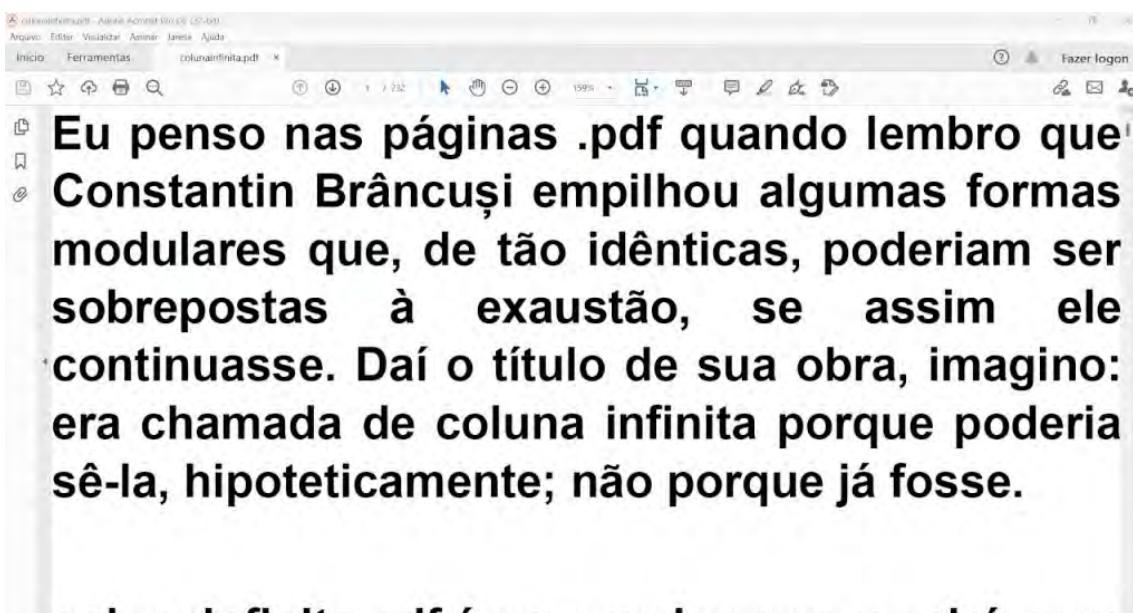
*Jandir Jr. arquivo: mar, 2022. Rio de Janeiro: Selo Ocasião (foto: Juliana Trajano)*

Dois anos depois do *insight* sobre as fragilidades de nossa memória nos espaços “de memória” (risos) que nos precarizaram, iniciei o que conhecemos hoje como *colunainfinita.pdf*. A premissa foi mais simples: eu tinha alguns textos de outras trabalhadoras de base, reclamando de seus trabalhos em equipamentos de cultura, relatando insurgências etc. E eu queria compartilhar isso com outras pessoas. Aí pensei na *Coluna Infinita* (c. 1925), uma escultura pública feita por Constantin Brâncuși, toda composta de módulos iguais que vão se empilhando em direção ao céu. Pensei nesses módulos e lembrei dos arquivos em .pdf. E me veio: “E se eu criar um arquivo em .pdf, pondo esses textos, que são todos digitais, como se eles fossem módulos de uma coluna infinita, que nem a brancusiana?” Daí escrevi o nome e o texto que acompanha a primeira página deste arquivo:

*Eu penso nas páginas .pdf quando lembro que Constantin Brâncuși empilhou algumas formas modulares que, de tão idênticas, poderiam ser sobrepostas à exaustão, se assim ele continuasse. Daí o título de sua obra, imagino: era chamada de coluna infinita porque poderia se- la, hipoteticamente; não porque já fosse.*

*colunainfinita.pdf é um arquivo que reunirá, sem periodicidade nem prazo de término, alguns html exportados, fotografias, fotocópias,*

printscreens e toda a sorte de documentos digitais de trabalhadores em luta, no campo da cultura. A costura entre seus assuntos se dará por acúmulo, sobrepondo-os. E sua infinitude, dificilmente factual, ainda assim é, como na coluna brancusiana, uma possibilidade lógica. Portanto isso não o vejo como uma revista, nem como um livro, nem como um dossiê. O chamaria de coluna, certamente — mas não como uma daquelas colunas, de jornal.



*Jandir Jr. colunainfinita.pdf, 2021-, printscreen da publicação*

Tô alimentando o arquivo desde setembro de 2021, nesse link:

[https://drive.google.com/file/d/1yQZ\\_eIN-LILa\\_r3GXZLL1rsOq77VhuCd/view](https://drive.google.com/file/d/1yQZ_eIN-LILa_r3GXZLL1rsOq77VhuCd/view)

E compartilhando ele nas redes sociais que uso.

Quero muito seguir essa conversa contigo. Já me senti tão sozinho ao enfrentar essas relações entre arquivo, luta, trabalho, recusa...

Recusa, aliás, que é uma elaboração que conheci recentemente, em muito por sua atuação, amiga. Quero te ouvir porque sei, desde que começamos esta conversa, que você está às voltas com esses assuntos. Aliás, desde quando começamos essa conversa mesmo?

Penso que a categoria da crítica institucional, tão posicionada no campo da arte, tão posicionada no que o norte global exporta ao sul, pode ser disputada, tem sido disputada... e que bom que estamos

disputando ela! Por exemplo: já ouvi mais de uma vez que a crítica institucional não tem validade no Brasil, porque as instituições são frágeis. Oxe! Ouvia isso e só pensava nas chefias abusivas com que já tinha lidado como trabalhador de museu. Já hoje, penso em outros termos a crítica institucional. Gosto de pensar ela mais afeita aos trens lotados, às mesas de bar, a certos ambientes, dentro e fora do trabalho, em que falamos mal do trabalho em si, dos supervisores, das chefias, do capitalismo, da estrutura, do sistema... Portanto, uma crítica institucional não tão posicionada *dentro* da arte. Com pouca grana, precarizada, racializada. Próxima ao falar mal do trabalho, do jeito que nossos pais fizeram, que nossos avós fizeram, que nossas familiares não consanguíneas fizeram... Desde quando começamos essa conversa mesmo?

**vinícius da silva (04.12.23):** Andei, andei, andei... e não consegui ver todas as obras. Bem, não cheguei à Bienal demandando o impossível. Tentei te encontrar na hora do almoço, mas não conseguimos também. Poderíamos chamar isso de desencontro. Vamos refletir sobre essa palavra. Não acho que tenhamos nos desencontrado. Nos encontramos, sim, mas nos dispersamos. E por isso podemos nos encontrar novamente, essa é a dádiva da amizade. Infinita, infindável, fugitiva... vamos à coluna!

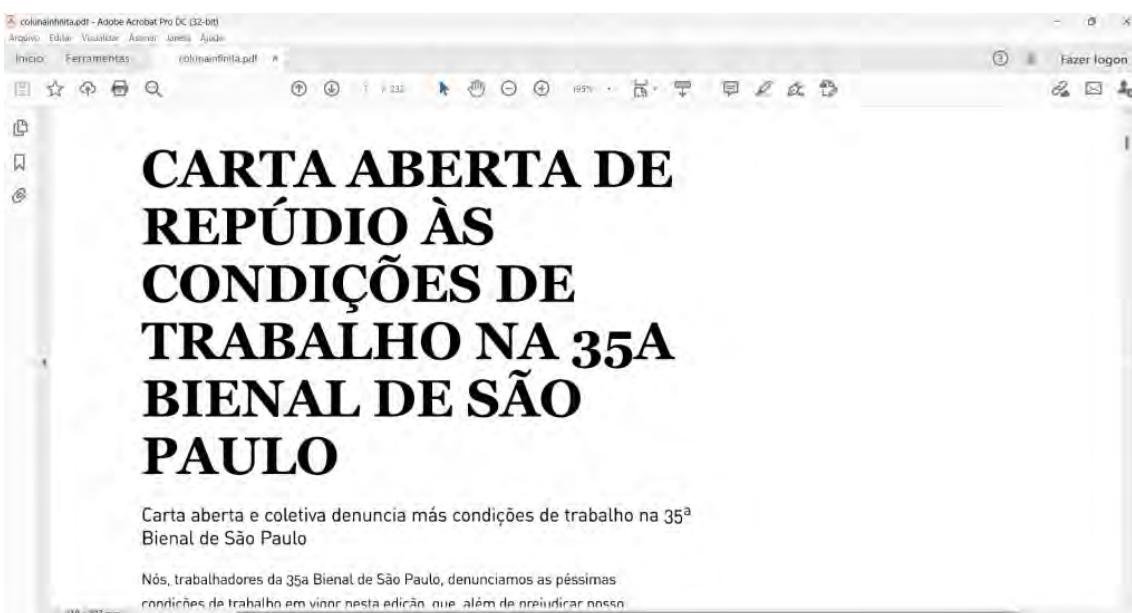
As instituições de arte são lugares terríveis e, na melhor das hipóteses, o que elas podem nos oferecer é justamente a faísca da rebeldia, da recusa ou até mesmo a picada do *bichinho do arquivo*, algo tão importante quanto nossos próprios corpos. Talvez nossos próprios corpos. E aí está uma das coisas que mais me pega nesse importante trabalho de coragem. Tenho refletido muito sobre a fragilidade e fungibilidade do arquivo e da crítica da/em arte contemporânea. De um lado, por ainda estarmos experienciando e construindo tudo isso, aqui e agora; por outro, não posso dizer que sinto falta de um pensamento que não se curve às instituições — ele

existe, somos nós —, mas onde estamos quando nos é permitido a liberdade não simulada? E as brechas? Onde podemos chegar se quisermos continuar fazendo a vida? Ou como coloca Spivak: como “persistentemente criticar uma estrutura que alguém não pode (desejar) não habitar”?

E, então, pensamos em práticas de recusa, tão antigas quanto podemos imaginar. Elaborada a partir das práticas de fuga de pessoas negras escravizadas, pensamos a recusa como a possibilidade de criação a partir da negação. A recusa não é a oposição binária, o simples *NÃO!*. Recusar é fazer outramente. A recusa é uma possibilidade de uso da “negação como fonte generativa”, como sugere Tina Campt. Diferente da oposição binária, que tem seu fim no próprio ato de negação, a recusa produz uma possibilidade frente a ele. Muitas vezes, a recusa parte do reconhecimento da precariedade (da vida negra) e da afirmação de uma postura de autocuidado e redistribuição da violência, pois nos apresenta “a possibilidade de viver de outra forma”, outramente. E aí temos nos perguntado: como criar esses espaços de recusa? Pois é preciso que ela seja possível. Mas tudo sempre começa com um desejo, uma fulguração — esbarrando na impossibilidade de fazer qualquer coisa sob a logística do capitalismo racial. Não começamos aqui, o trabalho é infundável, mas nunca solitário. É nós, sempre nós, num é?

**Jandir Jr. (06.12.23):** É nós! E é tanto, mas tanto, que quero seguir contigo a partir de um assunto que me parece inescapável ao que estamos tratando: a carta escrita pelas trabalhadoras da 35ª Bienal de São Paulo. Na verdade, acho que quero seguir falando sobre qualquer manifestação conflitiva proposta desde os de baixo. Porque certamente não estamos aqui em termos de seguir o rastro da polêmica, nos alimentando do assunto como sanguessugas do prestígio que uma Bienal pode transferir (algo que aponta minha

desconfiança em como o debate sobre o caso vem sendo tomado por certas vozes), mas em como eu vejo, na emergência discursiva de nós mesmas, e em especial no caso mais recente da Bienal, algo de interesse ao que você pontua.



*Jandir Jr. colunainfinita.pdf, 2021-, printscreen da publicação*

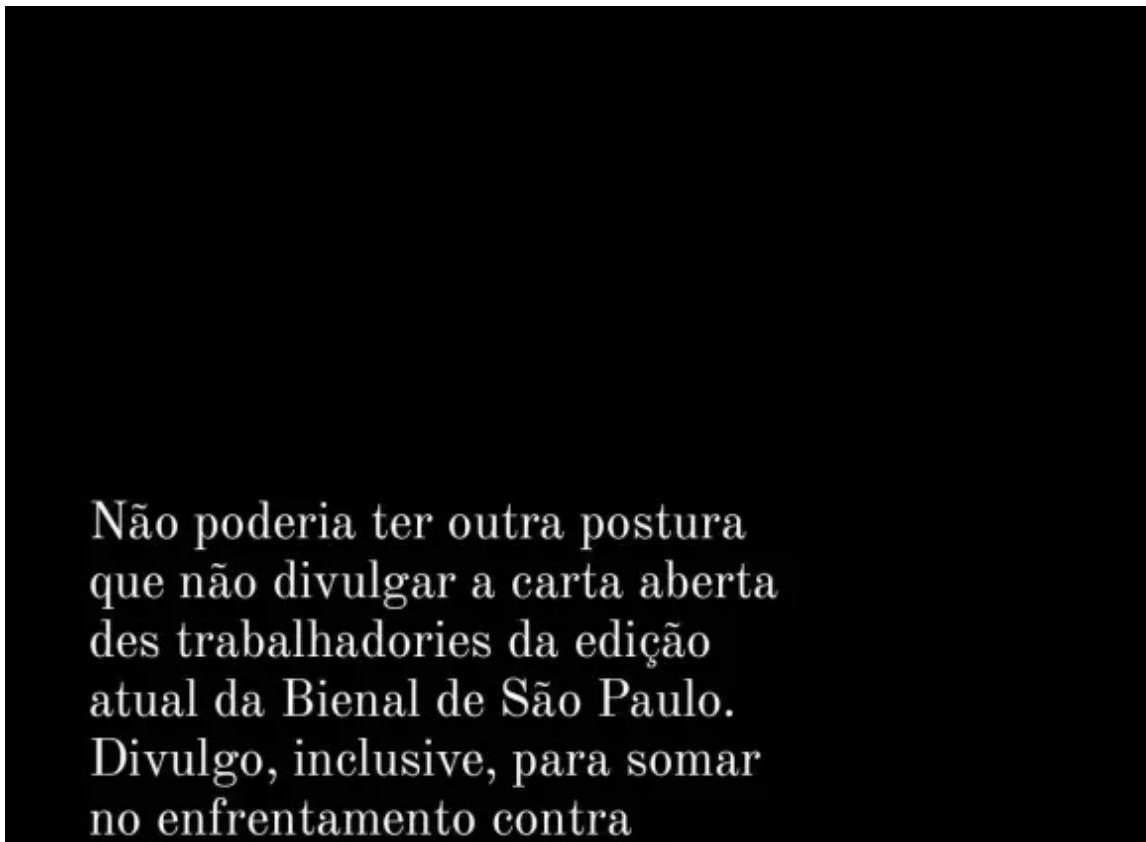
É de amplo conhecimento, mas vou retomar: na edição atual da Bienal de São Paulo, uma carta é divulgada publicamente pela revista seLecT\_ceLesTe, assinada por um coletivo anônimo de trabalhadoras. Das funções de orientação de público e educação, elas tecem severas críticas às condições de trabalho; o valor do Vale Refeição, a falta de acessibilidades, as escalas de trabalho extenuantes, descumprimento do decreto do nome social nº: 8727, esperas de até três horas para ir ao banheiro, intimidações... No mesmo dia, é divulgada uma nota de resposta da Fundação Bienal de São Paulo, publicada pela mesma revista. A Bienal então pontua todas as medidas que vem tomando institucionalmente, rebatendo as críticas às suas condições de acessibilidade, remuneração e medidas de equidade de gênero. E pontua algo que, do início, retorna no fim da nota. Para exemplificar, colo abaixo as últimas palavras que disseram:

*|Embora as acusações realizadas não tenham sido direcionadas para*

*os departamentos adequados da maneira protocolar, e nem tenham sido endereçadas aos canais de denúncia existentes para esse fim, a Fundação se compromete a averiguá-las e adotar, se for o caso, as providências cabíveis.*

Quando lemos, eu e Antonio, que fazemos as performances da Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. e compomos a 35<sup>a</sup> Bienal, decidimos nos manifestar com um *story* no Instagram, às pressas, mas que desejava contrapor algo de como o jogo de defesa institucional se desenhou:

*Não poderia ter outra postura que não divulgar a carta aberta des trabalhadories da edição atual da Bienal de São Paulo. Divulgo, inclusive, para somar no enfrentamento contra qualquer gesto de culpabilização contra elas que possa advir daí. O que não é raro, ainda que lastimável. Pois se há reclamações, e não importa por qual meio vieram, e se trabalhadories buscam outros meios que não os da oficialidade da instituição para se fazerem ouvidas, talvez seja porque nossos problemas, isto é, os problemas da classe trabalhadora, almejem a publicidade, a vida pública.*



Não poderia ter outra postura  
que não divulgar a carta aberta  
des trabalhadories da edição  
atual da Bienal de São Paulo.  
Divulgo, inclusive, para somar  
no enfrentamento contra

qualquer gesto de culpabilização contra elas que possa advir daí. O que não é raro, ainda que lastimável. Pois se há reclamações, e não importa por qual meio vieram, e se trabalhadoras buscam outros meios que não os da oficialidade da instituição para se fazerem ouvidas, talvez seja porque nossos problemas, isto é, os problemas da classe trabalhadora, almejam a publicidade, a vida pública.

*Jandir Jr. colunainfinita.pdf, 2021-, printscreens da publicação*

Manifestos de educadores, cartas abertas de equipes temporárias, críticas de arte feitas por trabalhadoras de condomínios, insurgências documentais de artistas negros, fotos de pichações... são documentos como esses que compõem a *colunainfinita.pdf*, e que agora conta, em suas páginas mais recentes, com a carta dos trabalhadores da 35<sup>a</sup> e o *story* publicado nas contas da Amador e Jr Segurança Patrimonial Ltda. E aí, pergunto: o que essas manifestações têm em comum? Tirando nossa postagem, enunciada por artistas em uma relativa posição de prestígio, todos os outros documentos a que me refiro foram ou são recebidos com ressalvas, quando não mal recebidos. Porque são forjados em situações de

conflito, rasgando os pactos tácitos de apaziguamento em que muitos se fodem para alguns gozarem das engrenagens rodando. Falar que eu e Antonio, como artistas, somos melhor recebidos me ajuda a formular o que gostaria de dizer: como aconteceu com esta Bienal, um clima de desconfiança é instaurado porque uma discursividade trabalhista toma o espaço público. E, no meio da arte, podemos comprovar num golpe de olhos: a arena pública é dos curadores, críticos, artistas, por aí vai. Daí vejo que as reclamações desses são indiferentes ao poder instituído na medida em que o que mais fazem são reordenações dos ativos financeiros. Pelo menos é o que eu acho. Porque, ao criticarmos desde essas posições, reordenamos os regimes de atenção, de criticidade, determinamos novos valores, elegemos uns e outros. E isso não impacta substancialmente na institucionalidade do mundo, somente define novos players e, com isso, outros valores morais por onde o jogo de poderes escusos precisará escorrer e manipular.

Já, quando as que estão nas posições de prejuízo falam, é a institucionalidade do mundo que está em jogo. Os alicerces que são questionados. E esse mundo reage. Balas de borracha e spray de pimenta são exemplos clássicos, mas entendo que temos exemplos dessa ofensiva sendo travada documentalmente também, pelos atos performativos das palavras que nos são alheias. Arquivo e crítica, pelo que percebo então, tem posições autorizadas e desautorizadas, e nos interessam as enunciações desautorizadas, já que dizem tanto de nós, de como a colonialidade nos destrói, aculta, de como nos aprisiona, mas principalmente de como criamos vida desde onde estamos. Por isso me parece que a dificuldade que se apresenta trata de como lidamos com nossos arquivos e falas, que em muito estão soterradas, queimadas, perdidas em espaços alagados, sendo comidas por traças, engavetadas, passíveis de serem esquecidas... mas continuam surgindo.

Há quem falaria de guerra. Sou mais pessimista. Me parece que enfrentamos o mundo da posição do iminente massacre. Mas estamos vivas. E esse é o problema: eles têm que lidar com vidas que não se submetem tão facilmente em ser os tijolos que erguem suas mansões. Um problema ético para uns, um problema de projeto aos mais vis. Mas, em ambos os casos, um problema para a persistência colonial, escravista. Um problema inerente à sua natureza. E assim seguimos.

**vinícius da silva (06.12.23):** Sobre a urgência da crítica de arte, eu retomo as palavras de Fred Moten: “Parte do porquê constantemente recusamos e resistimos, no geral, ao constante convite para escrever algo sobre a crise do momento presente é porque nós não sabemos o suficiente sobre essa porra ainda. Mas estamos tentando aprender. Estamos tentando pensar nisso. E sempre há espaço para aprender e pensar. E não precisa-se manifestar em forma de resposta imediata.” Então, talvez o tempo da crítica institucional seja outro, sejam outros. Porque as nossas agendas são, certamente, outras.

A carta das trabalhadoras da Bienal não me pega de surpresa, mas a resposta institucional me desaponta pela falta de comprometimento em oferecer algo que não seja “mais do mesmo”, mais do que as instituições já fazem. Sabemos. A resposta institucional me lembra, inclusive, o posicionamento da Comissão de Ensino da EAV Parque Lage após o nosso posicionamento em janeiro de 2023: “se não tomamos ciência, não é um problema nosso.” Mas isso faz parte do jogo, tenho percebido, de uma certa cumplicidade, pois assim funcionam essas empresas-máquinas. E tudo isso se repete... tudo isso está documentado na *colunainfinita.pdf*. Então repito a sua pergunta: o que essas manifestações têm em comum?

Bem, eu gostaria de trazer um conceito para pensarmos sobre as dinâmicas que atravessam o que estamos chamando de institucionalidade do mundo — o que acho conseguir transmitir o que

quero falar aqui sobre a Bienal. Fred Moten e Stefano Harney, autores de *Tudo Incompleto* (GLAC, 2023) — livro que traduzi com Victor Galdino — empregam a palavra logística para descrever “a ciência do aprimoramento”. Em “Genealogias da Logística”, Harney diz que o tráfico atlântico é o nascimento da logística moderna. Então, há aí uma lógica colonial e, se tomarmos como pressuposto que esse modo de funcionamento das instituições visa justamente esse aprimoramento, essa eficácia em função de seu próprio aprimoramento, estaremos falando de logística e de instituições que surgem já coloniais. Bom, é claro que já sabemos disso, e pensar as genealogias da logística nos permite aproximar o modo de funcionamento dessas grandes instâncias do modo de funcionamento dos mercados móveis de extração de capital do século XIX. Então, o que muda?

Em um certo momento dos conflitos institucionais, eu estava tão cansada, física e espiritualmente, que comecei a pensar que continuar esse trabalho era, de fato, impossível. E continuamos. E ele permanece impossível. Então, cuidemos do nosso *orí* e continuemos, porque o que está em jogo, afinal, é que sabemos que todas essas nossas movimentações criam fraturas e desconfortos que podem ser observados nas reações institucionais, por mais óbvias que elas possam ser. O Parque Lage, por exemplo, reagiu restringindo ainda mais o acesso de bolsistas às aulas e as condições de permanência na escola. Não podemos dizer que as críticas não foram ouvidas. Então, o que muda agora que nosso trabalho parece não dar resultado? Mas sabemos que ele está por aí, em todo lugar.

E estou dizendo tudo isso porque quero tentar chegar em algum lugar: de onde viemos? Dessa insatisfação (sub)comum, que nos une contra a logística colonial, posição a partir da qual criamos recusa, estratégias de fuga, críticas institucionais. E aí surgem os nossos arquivos. Tanto no que coletamos nesses trajetos, quanto na

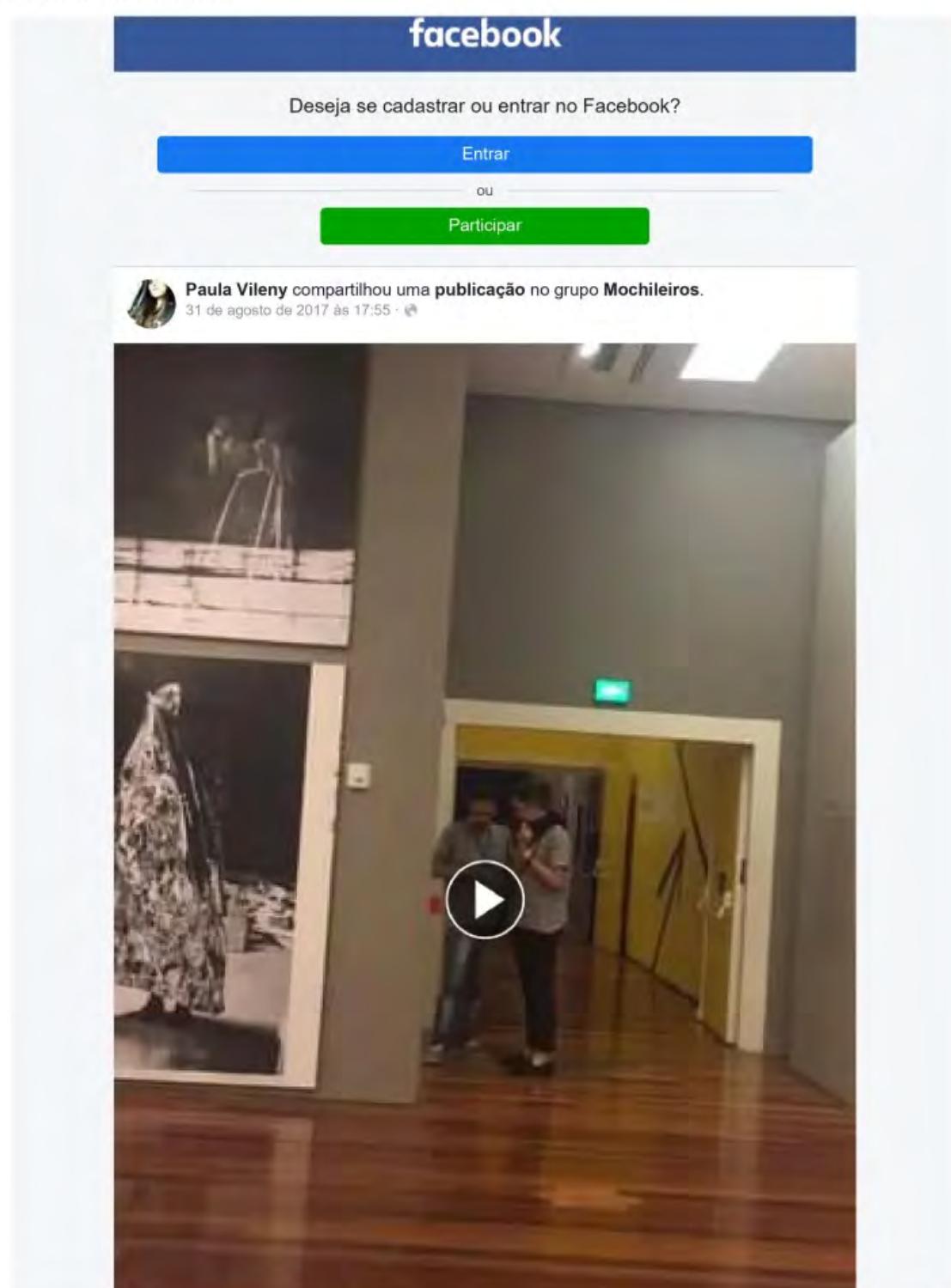
beleza que atravessa as nossas vidas. Então, repetir é sempre importante. E para onde estamos indo? Talvez para a infinidade de possibilidades que se abrem a partir dessas brechas, afinal, o jogo do mercado ainda nos dá algo, concorda? As instituições, enquanto agentes de mercado, incorporam as críticas e as transformam em produto; com isso, ganhamos e perdemos. Não sei se posso dizer que a relação é de troca ou, em certa medida, uma escolha totalmente consensual. Esse é o trabalho da logística, pois incorpora a perda em sua fórmula: “porque a logística moderna não é apenas sobre como transportar grandes quantidades de mercadoria ou informação ou energia, ou até mesmo mover essa eficiência, mas também sobre a exigência sociopata pelo acesso: topográfico, jurídico, não obstante, tão importante quanto, o acesso corpóreo e social.”

Então, à luz de tudo isso, penso sobre esse (tipo de) arquivo como um efeito da recusa. Um trabalho pensado e elaborado com muito rigor, sim. Mas um fruto da rebeldia. Da rebeldia enquanto método. Nesse sentido, há um certo perigo no arquivo, sobretudo ao se tratar de um arquivo de crítica institucional, pois estamos lidando com grandes e poderosas instâncias. Por isso, eu gosto de trazer a figuração da rebeldia quando falamos de arquivo, pois me faz transitar por um mundo de beleza que a Saidiya Hartman consegue construir em torno dos arquivos da escravidão e do cinturão negro do século XX. Então, ela diz: “Rebelde: o movimento desregulado da deriva e da errância; permanências sem um destino fixo... a luta diária para viver livre... A rebeldia articula o paradoxo da criação restrita, do emaranhado e do confinamento, da fuga e do cativeiro... Atacar, se revoltar, recusar... Perder-se para o mundo... A rebeldia é uma prática de possibilidade em um tempo no qual todas as estradas, a não ser aquelas criadas pela destruição, se encontram bloqueadas.” Uma recusa, uma dança, um anseio que não nos faria

hesitar em acabar com tudo.

**Jandir Jr. (15.12.23):** Em 2017, alguém – ou melhor, minha chefe – avisou que minha imagem foi compartilhada num grupo de mochileiros no Facebook; um vídeo, registrando eu e um colega, cantando num rádio que usávamos para monitorar o Museu de Arte do Rio. Era sexta-feira, fim do dia, quando fomos filmados sem saber. O vídeo era acompanhado por um textão:

Grupo público Mochileiros | Facebook



<https://www.facebook.com/groups/23077102259/posts/10154677692372260/> [09/11/2021 19:54:27]

## *Jandir Jr. colunainfinita.pdf, 2021-, página extraída da publicação*

*Paula Vileny 30 de agosto às 16:13*

*Talvez você só entenda o vídeo após ler o texto.*

*Sexta-feira, dia 25/08/2017, Museu de Artes do Rio de Janeiro.*

*Estava eu de férias no Rio de Janeiro onde reservei boa parte da minha programação para visita a Museus. Dentre todos que visitei, foram 6 no total, em um tive uma experiência bem desagradável.*

*Museus, para mim, devem ser vistos como espaço destinado à construção e disseminação do conhecimento na sociedade, local para estar em silêncio consigo e com seus pensamentos*

*Chegamos ao Museu às 16h, às 17h a bilheteria encerrava, mas quem já estava lá dentro podia permanecer até as 18h. 2 horas em um museu é pouquíssimo tempo, então tínhamos de aproveitar da melhor forma. Mas, um obstáculo foi encontrado e não tinha nada a ver com tempo....*

*Em uma determinada área, enquanto olhava a exposição e lia as informações que ali continha, funcionários que estavam nessa sala, que ao meu ver deveriam estar ali para vigiar/tirar dúvidas/fiscalizar entradas e saídas de visitantes, se divertiam ao trocar mensagens de rádio com outros colegas, onde o rádio que deveria ser usado também como mais uma ferramenta de trabalho dá espaço para um instrumento de “descontração”.*

*Como funcionava a brincadeira: de um lado alguém falava uma palavra e quem a recebia deveria cantar uma música com a palavra mencionada, após isso os papéis invertiam. No momento que filmei, os funcionários receberam a palavra “banana” e os mesmos começaram a cantar uma música do Chiclete com Banana.*

*Conversas, brincadeiras, gargalhadas, zoada e uma tremenda falta*

*de respeito com quem, pelo menos tentava diante do barulho formado, se concentrar na exposição, nas leituras.*

*Olhávamos para eles, para ver se tocavam com a situação, mas estavam concentrados demais na sua atividade. Então, resolvi filmar. Nem perceberam.*

*Saímos e fomos para outra sala, tinha um segurança e perguntamos se existia algo ou alguém para que contássemos o que tínhamos presenciado. Mas, não tinha ninguém e acabamos descrevendo o que tinha acontecido ao segurança, e sabe o que ele nos respondeu? “Ah, são jovens”.*

*O que eu vi não remete a isso. Foi falta de educação, de respeito, de cuidado com o outro, falta de ética no trabalho. São jovens... também sou, também somos. Juventude não tem nada a ver.*

*Idade não traduz maturidade. É verdade que ninguém é responsável pelo progresso, mas ninguém lhe é indiferente e nem deixou de fazer parte dele, por isso, deveriam deixar de justificar algumas atitudes dos mais novos como se esses males fossem normais por pertencermos a uma geração diferente.*

*As atitudes que temos hoje é o reflexo de ontem e uma inspiração para o amanhã, podemos e devemos melhorar aquilo que se percebe que precisa ser aperfeiçoado, com a garantia de que todos ganhamos, pois, o saber não ocupa lugar.*

*Sem experiências não há aprendizagem e não é a idade que define tal opção, mas sim a disponibilidade de cada um, pois querer é um passo para fazer.*

*Se acreditarmos que sabemos o suficiente por termos uma determinada idade, acabamos imaturos, inexperientes, parados no tempo, amargos, frustrados... bananas.*

*Banana. BANANA. BA-NA-NA! Não é que a palavra recebida no*

## *|rádio cabe totalmente a eles?!*

O museu, publicamente, via Facebook, acolheu Paula. Enviou condolências, ofertou uma visita gratuita e disse que ia treinar melhor a equipe. Tudo numa mensagem escrita, inclusive, do perfil pessoal de uma funcionária da comunicação, numa proximidade estranhíssima.

Olá Paula, como vai?

Nos sentimos na obrigação de tratar diretamente com você sobre este relato / reclamação. O seu post nos foi enviado por uma amiga do MAR que nos atentou para a gravidade do seu relato. Todos os nossos educadores são treinados para oferecer ao público uma experiência inesquecível no museu, mas ela precisa ser inesquecível apenas pelo lado positivo. A sua descrição nos faz reavaliar nossa conduta e levar ao grupo de educadores todas as questões: o silêncio, o vigiar/tirar dúvidas/ fiscalizar entradas e saídas de visitantes e até a juventude. Pode ter certeza que vamos construir com a equipe novos caminhos de formação e orientação a partir da sua contribuição em busca da conduta mais adequada no Pavilhão de Exposições.

O MAR é um museu aberto, poroso, que busca refletir as questões colocadas no nosso cotidiano. E pode ter certeza que o faremos novamente diante de sua reclamação. Pedimos desculpas por isso e convidamos para uma visita posterior, para termos uma nova oportunidade de te encantar. E dessa vez, você e mais uma pessoa são nossos convidados. Um forte abraço. Equipe MAR.

*Jandir Jr. colunainfinita.pdf, 2021-, página extraída da publicação*

Já contra nós, administrativamente, recebemos advertências, prática recorrente quando as diretorias não gostavam de algo que fazíamos. Por exemplo, caso alguém encostasse numa obra: advertência. Caso fôssemos notados lendo livros: advertência. Cantar? Advertência.

Certamente seríamos demitidos se não tivéssemos supervisores conscientes da irrelevância desses problemas, e que puderam defender, ao menos, nossos empregos. Sermos advertidos, por fim, era o mal menor, ainda que pudesse resultar em uma justa causa, no caso de reincidimos. E o que é reincidir quando se está vivo, desejando nutrir a amizade umas com as outras, entre as coisas, mesmo que sendo, de corpo inteiro, escrutinado por vontades de imobilidade e maquinização?

Contudo, mesmo pesarosos, lidando com nós mesmos e com nosso ato na chave da desobediência e insubordinação, tínhamos uma pista do abuso do que Paula fez. Porque as respostas que recebeu naquele grupo de mochileiros, na maioria, foram críticas.

*“Atire a primeira pedra quem nunca, na última hora de serviço de uma sexta feira, não deu uma descontraída do trabalho.”*

*“Não acho que seja pra tudo isso, eles estavam brincando, se te atrapalhou poderia ter chegado neles e conversando. Imagina se o museu passa horas por dia, dias por semana ocioso, os funcionários devem ficar sérios sem ao menos se descontrair. Todos fazemos isso em nosso trabalho, e nada como eles tbm. Como disse, poderia ter conversado, e não filmado e postado na internet, acredito que seria mais eficiente.”*

*“Que besteira... Queimando os funcionários atoa. Parece até algo pessoal!”*

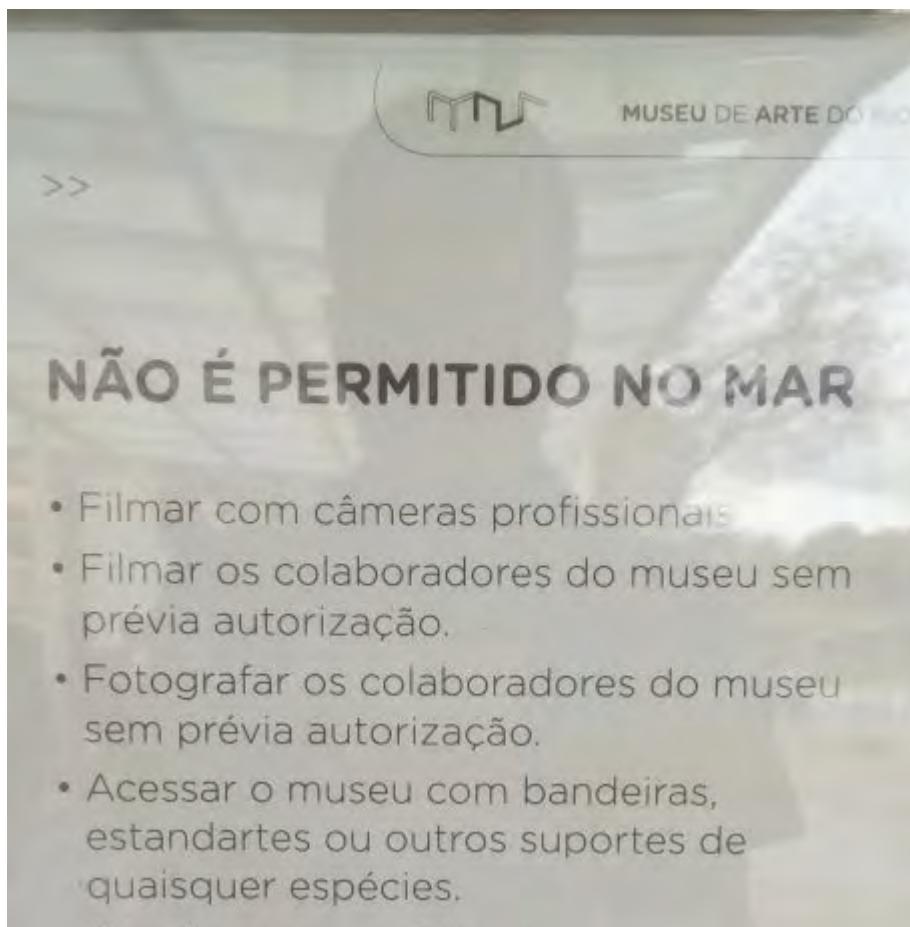
*“Se eu tivesse lá ia preferir entrar na brincadeira, ia chegar logo de Jorge Ben, “Olha a banana, olha o bananeiro ~” xD”*

*“Errado por Errado, gravar alguém sem sua permissão é certo?”*

Corta a cena: um pouco depois, ainda em 2017, o museu sofreu ataques por sua vontade de abrigar a exposição Queermuseu. Não sei se você lembra dessa mostra, que inaugurou no Santander

Cultural, em Porto Alegre, e foi rapidamente fechada após protestos que a acusaram de ser uma propaganda de ideologia de gênero, pedofilia, zoofilia... esses termos caros à extrema-direita. A exposição buscou, por um tempo, outro espaço para acontecer. E antes de ser reaberta no Parque Lage, houve alguma conversa para que fosse recebida, na verdade, pelo MAR. Isso não aconteceu. Mas mesmo com o prefeito da época, Marcelo Crivella, vetando qualquer possibilidade do museu sediá-la, declarando jocosamente que ela só seria aberta "no fundo do mar", houve um ato nas galerias do museu, capitaneado por Sara Winter e meia dúzia de neofacistas. Um protesto engraçado, eu diria: ao verem uma fotografia de uma mulher de minissaia de mãos dadas com uma criança, começaram a acusar nela uma prova cabal de apologia à pedofilia, enquanto filmavam a si mesmos e aos funcionários do museu, contra quem gritavam.

Dias depois, o MAR afixou em suas paredes cópias de um aviso, informando, dentre outros tópicos, que era proibida a gravação não autorizada de seus "colaboradores".



- Constranger os visitantes e colaboradores.
- Usar de palavras ofensivas, agressivas ou palavrões.
- Usar de qualquer equipamento que emita som alto, tais quais mega fones, caixas de som e amplificadores.



(foto: Jandir Jr., 2017)

Aqui gostaria de retomar sua menção à logística. Porque é importante frisar: o MAR protegeu suas funcionárias, de modo a se proteger, mas não tomou essa posição quando a filmagem não permitida foi um problema trabalhista; quando foi um problema interessante aos seus processos internos; aos seus métodos de controle e penalização; quando esteve alinhada aos valores que mantém a institucionalidade deste mundo de pé – valores sustentados pela subjugação de pessoas como nós. Ou seja, nesse episódio sobre Queermuseu, o MAR desejou proteger suas funcionárias somente na medida em que são estruturantes de seu infinito vir-a-ser, já que entendo que o ato de uma instituição é apenas o de criar-se ininterruptamente, e que nada faz muito bem para além disso. Ou seja, aprimorando-se de modo perspicaz, ora nos beneficiando, mas sempre com o objetivo-fim de fazer a manutenção de nossa desumanização – e, com isso, a manutenção da continuidade do projeto moderno-colonial, mesmo que seus atores não tenham total clareza disso.

A paz só é possível enquanto a mobilidade é possível. E a mobilidade é uma impossibilidade completa. Estamos dentro, sempre dentro. Quilombos e aldeias gozam de uma exterioridade como projetos,

mas estão dentro. Aos modelos societais que persistem, a violência é institucional. Tráfico escravista, lei da vadiagem, prisões, manicômios, posse de terra, marco temporal, trabalho... Enquanto isso, desenhamos nossas táticas. Me parece que o arquivo é uma delas. Ou melhor, "alguns arquivos" têm sido. Certamente falamos em outros termos que não os da hegemonia quando usamos essa palavra.

**vinícius da silva (15.12.23):** 2017 e 2018 foram anos muito difíceis para as trabalhadoras da arte. Recentemente, em uma ocasião com Clarissa Diniz e Michelle Sommer, refletíamos sobre como o ano de 2018 fundamentou — ou melhor, criou as circunstâncias para — muito do que vivemos e precisamos lidar hoje, em termos de conflitos institucionais, negociações políticas e avanços do neoconservadorismo. Não que sejam coisas novas, mas que algo muda de lá para cá, sim. E foi justamente esse contexto que me formou enquanto intelectual (primeira vez que ouso usar este termo em autodefinição). Nesse sentido, eu diria que quando ousamos criar algo ou fazer algo para intervir em contextos como esses, quando nos juntamos para isso, como diria Moten, algo escapa, algo precisa escapar. Então, a violência, a coerção, as respostas institucionais, como você bem disse, tudo isso aparece como efeito da logística em prol do funcionamento da própria instituição; ela nos individualiza, para então tentar evitar nosso escape, nossa recusa. E, então, nossas linguagens: o que é uma "banana"? As palavras nos escapam como nos fazem mover nossos corpos. E repetimos a velha questão: a quem interessa interromper um corpo que se move e move e move? Gosto de usar uma palavra para descrever as relações de omissão e coerção das instituições e da academia: cumplicidade. A velha cumplicidade, um jogo perverso do desejo.

Em 2018, visitei a exposição Queermuseu no Parque Lage. Vários problemas. Por ora, compartilho das palavras de Clarissa Diniz:

*À estratégia de desqualificação do queer em nome do próprio queer que é perpetrada pela plataforma curatorial concebida por Gaudêncio Fidelis ao, de um lado, indicar que não haveria uma produção queer que pudesse ser suficiente para uma exposição com “tal dimensão” e, por outro, julgar normativa, improdutiva, temática e ilustrativa a consideração e o exercício de uma lógica de representatividade na arte, devemos contrapor uma pergunta fundamental, lançada por Jota Mombaça: “ao invés de por em dúvida nossa capacidade de forjar discursos e saberes desde as subalternidades, [interrogo] a capacidade dos marcos hegemonicamente consolidados de reconhecer nossas diferenças. Pode um saber dominante escutar uma fala subalterna quando ela se manifesta?”*

Então, ainda estamos aqui... e quais são as perguntas que ainda precisamos nos fazer? Recusamos todas elas. E vamos além: fazemos a travessia para ir além, não para atravessar de volta. Com isso, volto à crítica de arte para refletir sobre o trabalho *Dance With Me* (2018), de Élle de Bernardini. Como vocês sabem, meus interesses recentes de pesquisa têm se desdobrado a partir da produção artística de pessoas trans/travestis e negras no Brasil e no mundo no século XXI. Então, quando li pela primeira vez sobre a performance de Élle, me incomoda a repetitiva leitura de movimentos de corpos trans, sobretudo, a partir das mesmas chaves: subversão de gênero; prótese; monstruosidade. E das mesmas autoras: brancas, do Norte Global... Sobre o trabalho, a artista diz:

*Corpos trans e não binários, como o meu, são lidos pela sociedade de forma abjeta, indecente e depravada. Corpos que só servem para sujeitar e prevaricar. Em Dance With Me cubro meu corpo com mel e folhas de ouro 18k, e ao som de bossa nova e mpb convido o público a dançar comigo, num gesto de aproximação e desfetichização. Brinco com o jargão “não aceito você nem coberto de ouro”, para questionar os mecanismos de aceitação e rejeição de corpos trans e*

*não binários pela sociedade normativa. No meu trabalho, esses mecanismos são o uso da beleza e da riqueza que enfeitam meu corpo considerado objeto e o alcançam até o nível de aceitação, ou aproximação do outro, que ao final da dança leva o ouro nas mãos ou em partes de seu corpo que tocou o meu.*

O que me parece estar em jogo é o caráter fugitivo da subversão que Élle parece muito bem mobilizar, mas que a crítica não consegue dar conta. Com o trabalho, eu penso que, apesar de a crítica institucional estar imbricada em sua realização, a subversão implica exceder a forma, abandonar o que se planeja subverter. A subversão é uma quebra, uma destruição, é derrubar algo que parece estar sendo levantado de volta quando a crítica (re)enquadra nossos corpos no interior da norma que queremos arruinar. O movimento do toque, da intimidade, do afeto, vai além disso — e não pode ser capturado. Por isso, cumplicidade e não ignorância é a palavra. Com *Dance With Me*, Élle insiste naquilo que só uma sensibilidade concentrada poderia produzir frente ao terror que ela estava enfrentando naquela instituição, sendo a beleza. Você não vê a beleza nesse trabalho? E não te parece violento esse movimento repetido vindo da crítica, das instituições (na verdade)? A liberdade não pode ser simulada<sup>4</sup>, do argentino Rirkrit Tiravanija, acima de Élle, onde ela dança, sozinha e com outras pessoas. Você não vê uma beleza nisso? Isso é terrível. E é lindo.

E é justamente uma tarefa nossa. Nada disso pode ser simulado, nada disso é sobre gênero; é sobre liberdade, intimidade e ingovernabilidade.





*A liberdade não pode ser simulada, de Rirkrit Tiravanija, trabalho exposto na Mostra Somos Muit+s na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2018 (foto: Nahuel Oddone, 2019 <<https://twitter.com/nahueloddone/status/116824955403661312>>)*

Então, eu sempre volto para uma das premissas básicas das minhas aulas. A linguagem é armadilhada, não falamos a mesma língua, pois sequer estamos no mesmo barco. A linguagem é a matéria com a qual moldamos o mundo e a nós mesmas e, por isso, é tão difícil chegar a uma compreensão absoluta de algo. Por isso, o projeto moderno não nos serve de nada. No entanto, não precisamos viver presas a esse paradoxo, embora viver à margem dele não seja uma opção. Se é através da linguagem que negociamos a existência, é também a partir de um jogo linguístico que se torna (im)possível criar novas línguas. É nesse subcomum que estamos nos movendo exatamente agora, juntas. Onde a liberdade é uma experiência efêmera que conhecemos bem — mas eles não. Estamos destinadas a sermos livres? Se isso não for possível, sejamos um mistério.

---

[4] Exposto na Mostra Somos Muit+s na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018, onde Élle apresentou sua performance no contexto de encerramento da mostra. No dia da performance, ele estava

localizado logo acima do local da ação, integrando, também, a dança.

---

**Jandir Jr.** é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Ao lado de Antonio Gonzaga Amador, realiza a Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., série de propostas performáticas desenvolvidas em instituições de arte pelos próprios artistas trajados com uniformes de segurança. Costuma enviar correspondências para pessoas que o desconhecem.

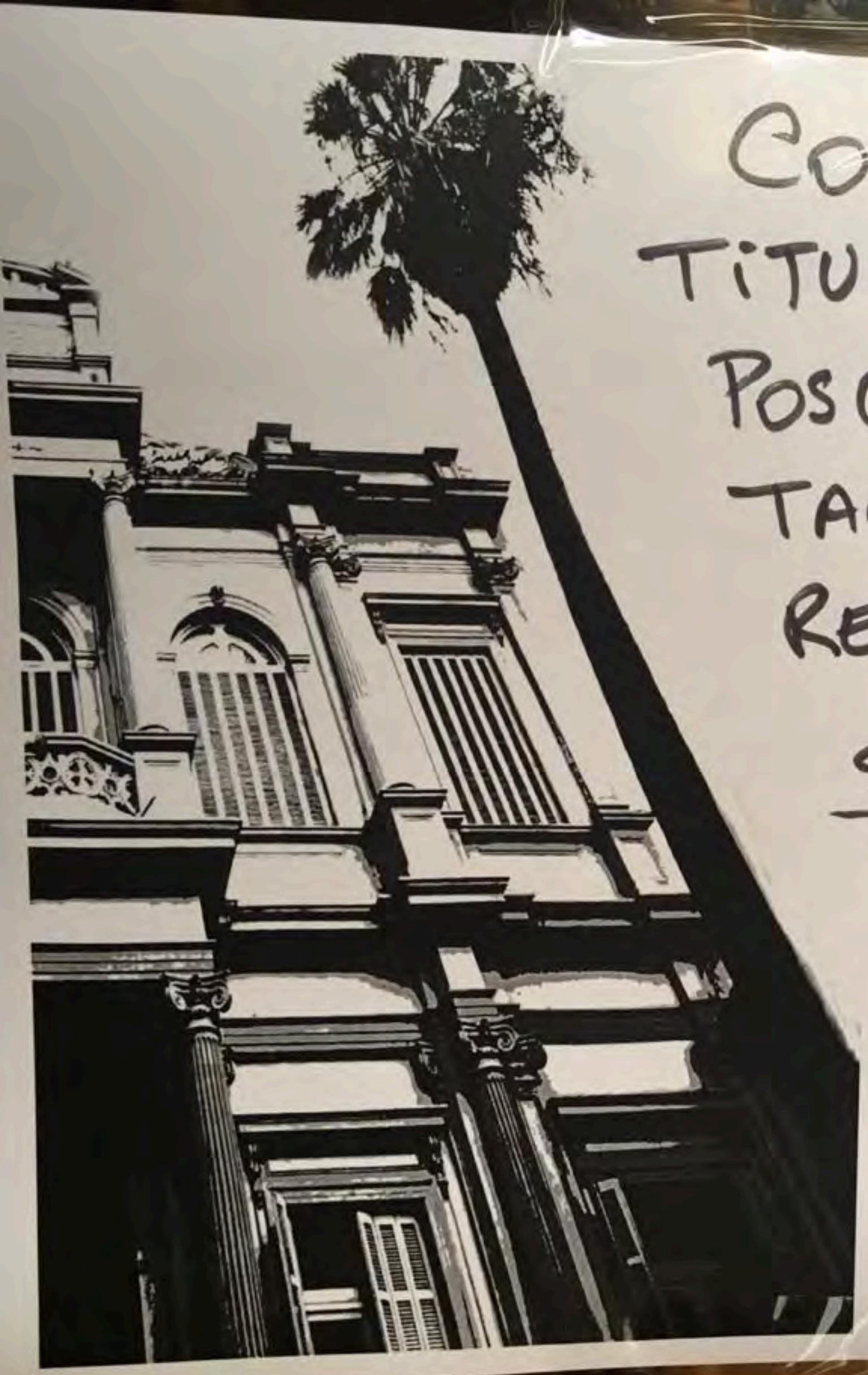
**vinícius da silva** é artista, pesquisadora e tradutora. Escreve sobre, ensina e trabalha com arte e curadoria contemporâneas, pensamento negro-trans/travesti radical, epistemologias feministas negras, anarquismos transviados e cinema negro experimental.

"TRABAJO EN EL  
MUSEO DESDE 1998.

NUNCA PUDE CONCURSAR  
UN CARGO.

NO SE RECONOCEN  
MIS FUNCIONES NI  
RESPONSABILIDADES."





COMPAÑERXS CON  
TÍTULOS DE GRADO Y  
POSGRADO, REALIZANDO  
TAREAS PROFESIONALES  
RELATIVAS A LOS MISMOS

SIN RECONOCIMIENTO  
PROFESSIONAL

(LOS CARGOS MÁS BAJO,  
SIN CONCURSOS, SIN  
POSIBILIDAD DE CRECER)

60 % de los  
Trabajadores  
Con la categoría  
mínima



TRABAJAMOS  
DIFERENTES

EXIGIMOS A LAS AUTORIDADES DE LA FACULTAD  
DE FILOSOFÍA Y LETRAS Y DE  
RECTORADO UBA

BASTA de

# PRECARIZACION

- PASE A PLANTA  
DE LXS CONTRATADX<sup>S</sup>
- LABORAL
- PUESTA EN MARCHA DE LA ESTRUCTURA  
DEL MUSEO (APROBADA  
EN 2016)
- CONCURSOS NO DOCENTES
- RECONOCIMIENTO DE FUNCIONES Y  
TAREAS PROFESIONALES
- Condiciones edilicias Dignas y Salubres !

EL PERSONAL CONTRATADO  
POR LA FACULTAD PARA HACER  
TRABAJO NO DOCENTE EN  
EL MUSEO NO TIENE  
ART (ni NINGUN TIPO DE  
SEGURO) Y EL HONORARIO  
LES SIGNIFICA MÁS DE  
UN 10% DEL SUELDO

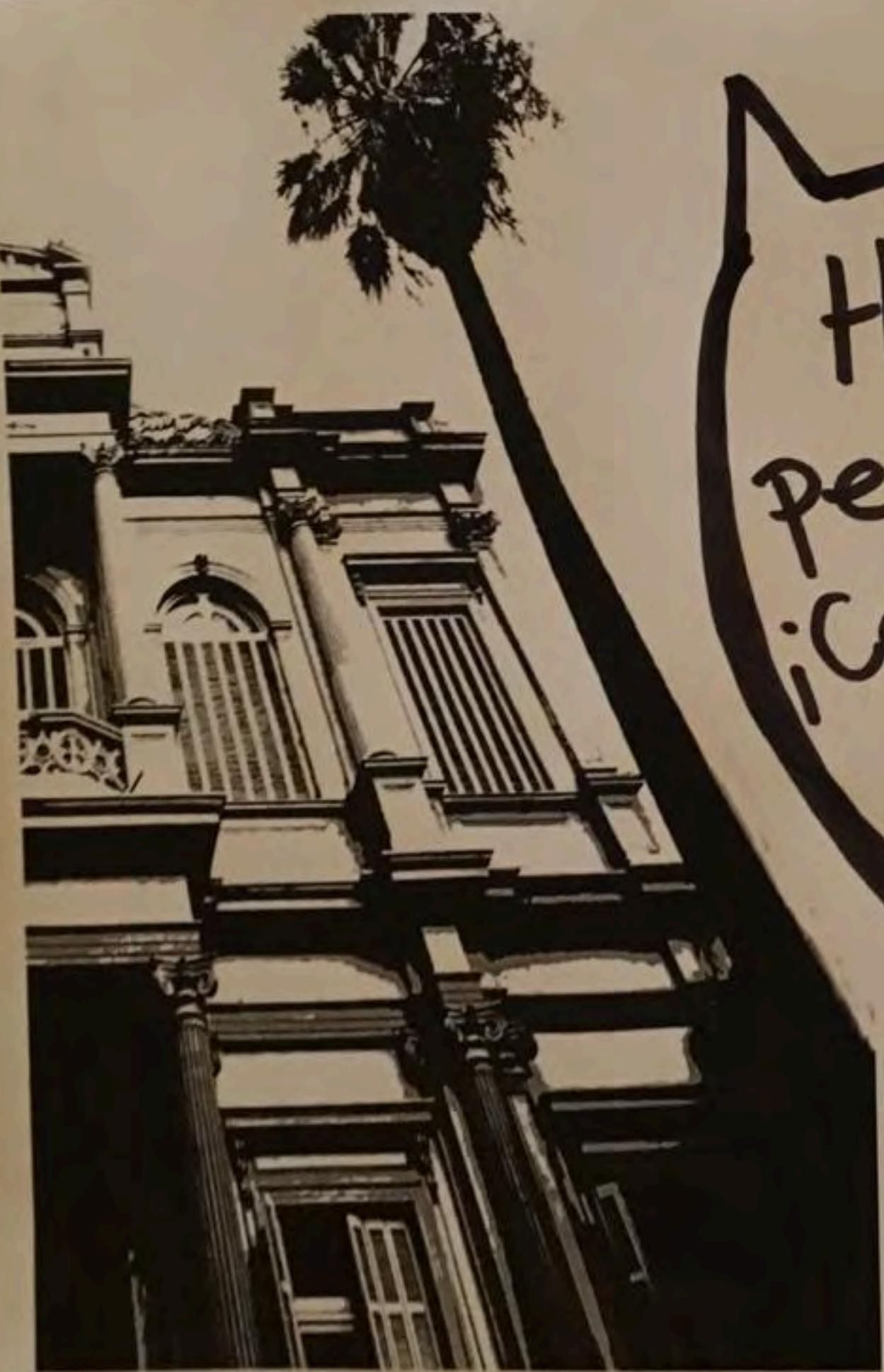


EXIGIMOS A LAS AUTORIDADES  
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Y DEL RECTORADO UBA:

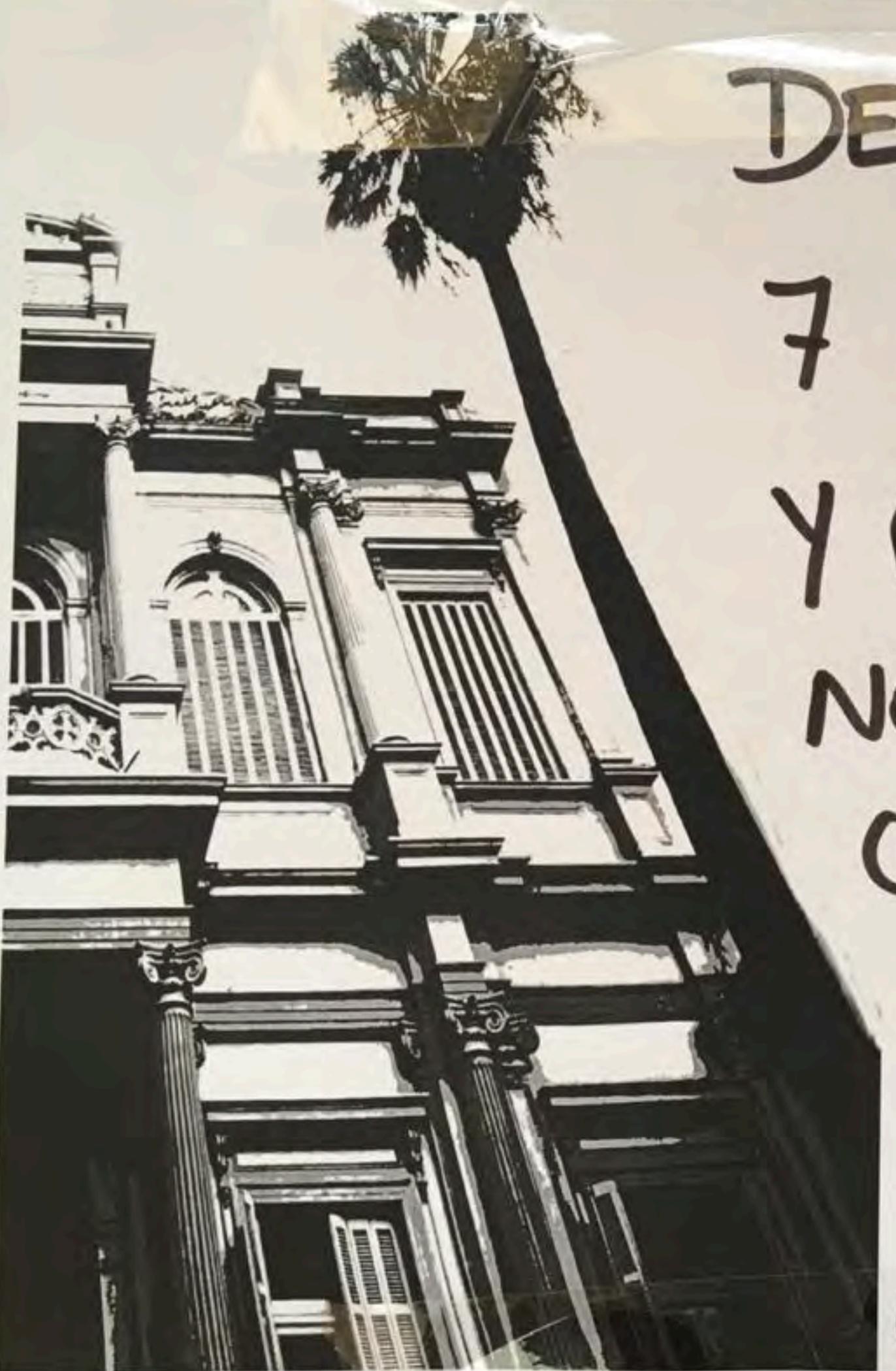
RECONOCIMIENTO DE  
FUNCIONES Y TAREAS  
PROFESSIONALES

· BASTA DE  
| PRECARIACIÓN !





Hace 100 años  
pedimos:  
CONDICIONES  
EDILICIAS DIGNAS  
Y  
SALUBRES!



DE 23 TRABAJADORES

7 SON CONTRATADOS .

Y REALIZAN TAREAS  
NODOCENTES.

CON UN SUELDO DE:

\$13.800 -\$1.500

(MENOS EL MONOTRIBUTO)

CASI TODXS LXS  
TRABAJADORXS

TENEMOS

2 , 3 o 4

EMPLEOS PARA  
LLEGAR A FIN DE MES



TRABAJAMOS EN UN  
EDIFICIO QUE SE CAE A  
PEDAZOS : DEPÓSITOS CON  
HONGOS, OFICINAS SIN  
CALEFACCIÓN, NO HAY ALGAR  
SUFICIENTE PARA LAS  
COLECCIONES, GOTERAS,  
CONDICIONES INSALUBRES  
PARA EL PERSONAL.





Puesta en Marcha  
de la Estructura  
aprobada  
en 2016.

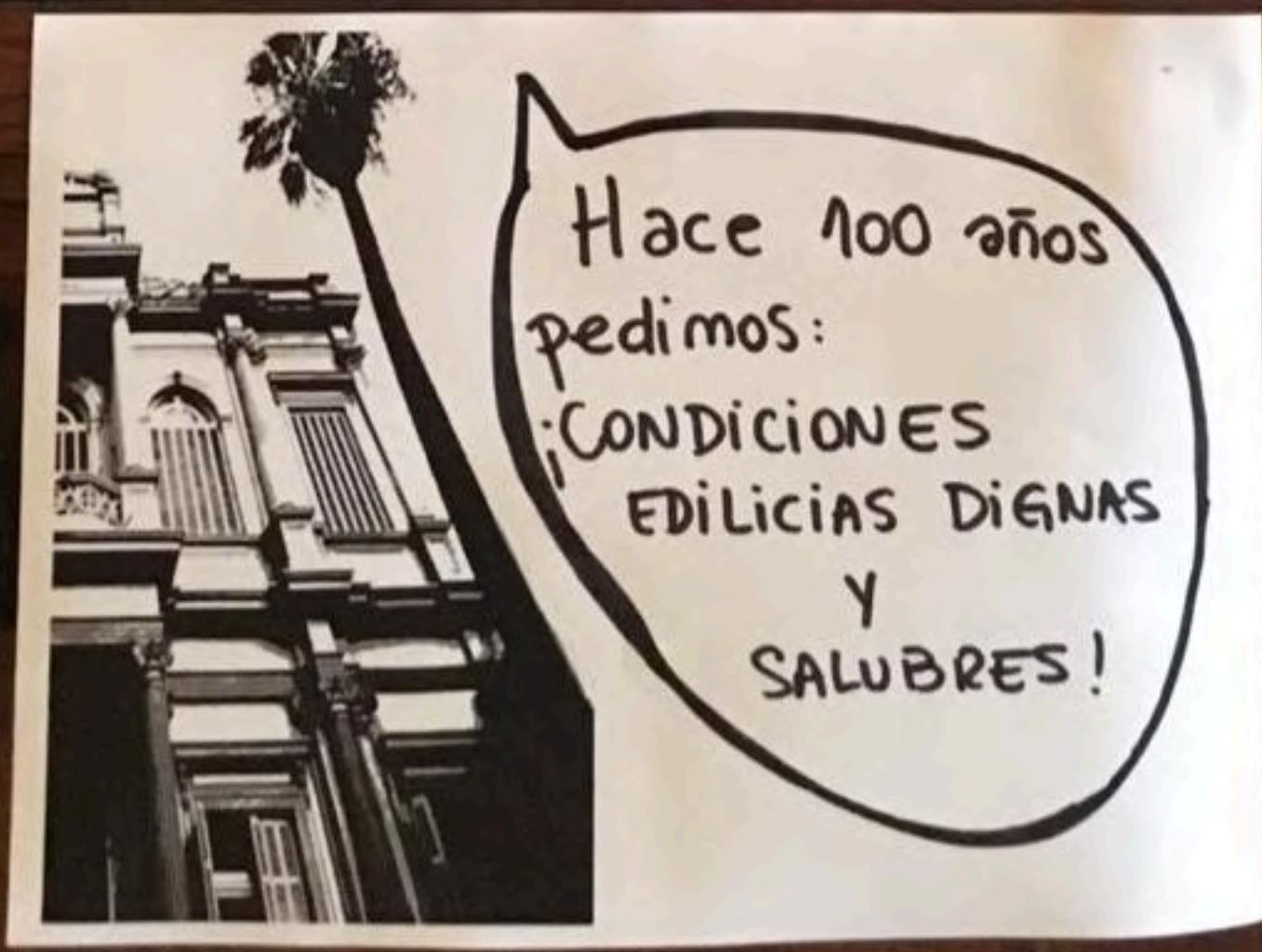
Asamblea Toda Jóvenes de  
Museos Etnográficos



EXIGIMOS ALAS AUTORIDADES  
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA  
Y LETRAS Y RECTORADO:

PASE A PLANTA DE  
TRABAJADORES  
CONTRATADXS

BASTA DE  
PRECARIALIZACIÓN!



EL 60 %  
DE LXS TRABAJADORXS  
TENEMOS CATEGORÍA  
MINIMA & CONTRATOS

NO LLEGAMOS A FIN DE

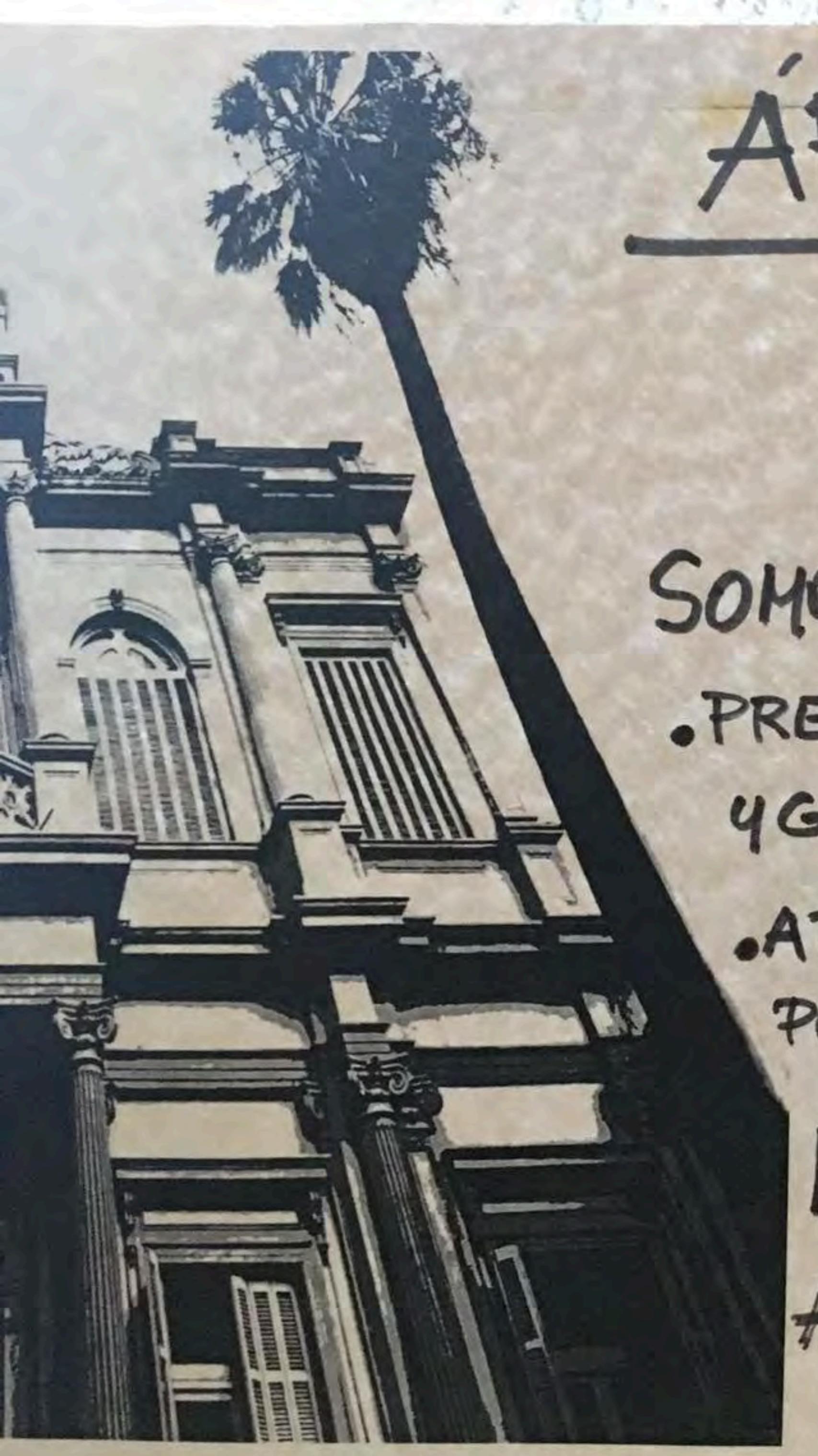
MES



# ¡BASTA De PRECARIZACIÓN LABORAL !

- ⊕ PERSONAL CON CONTRATOS DE LOCACIÓN HACE 10 AÑOS
- ⊕ 60% De PLANTA EN CATEGORÍA MÍNIMA
- ⊕ FALTA De RECONOCIMIENTO DE TAREAS PROFESIONALES
- ⊕ PRESUPUESTO INSUFICIENTE





# ÁREA DE ARQUEOLOGÍA

PATRIMONIO DE MAS  
DE 80.000 OBJETOS

SOMOS 4 NO DOCENTES PARA :

- PRESERVAR, DOCUMENTAR, INVESTIGAR Y GESTIONAR LAS COLECCIONES
- ATENDER CONSULTAS Y VISITAS DE PÚBLICO GENERAL Y ESPECIALIZADO

NO TENEMOS LOS CARGOS  
ACORDES CON NUESTRAS  
FUNCIONES

BASTA DE PRECARIZACIÓN  
LABORAL

- PASE A PLANTA DE TRABAJADORES CONTRATADXS
- CONCURSOS NO DOCENTES
- PUESTA EN MARCHA DE LA ESTRUCTURA APROBADA EN 2016
- RECONOCIMIENTO DE TAREAS y FUNCIONES PROFESIONALES
- CONDICIONES EDILICIAS DIGNAS y SALUBRES



EN ESTE MUSEO LOS TRABAJADORES  
REALIZAMOS TAREAS DE:  
preservación de patrimonio ✓  
documentación de colecciones ✓  
divulgación científica ✓  
acción cultural ✓  
mantenimiento ✓  
limpieza ✓  
gestión administrativa ✓  
comunicación ✓  
investigación ✓  
docencia ✓  
educación ✓

# BASTA DE PRECARIZACION LABORAL EN EL MUSEO ETNOGRAFICO



LO HACEMOS CON:

PERSONAL CON CONTRAIS  
DE LOCACIÓN HACE 10 AÑOS

60% DE PLANTA EN  
CATEGORIA MINIMA

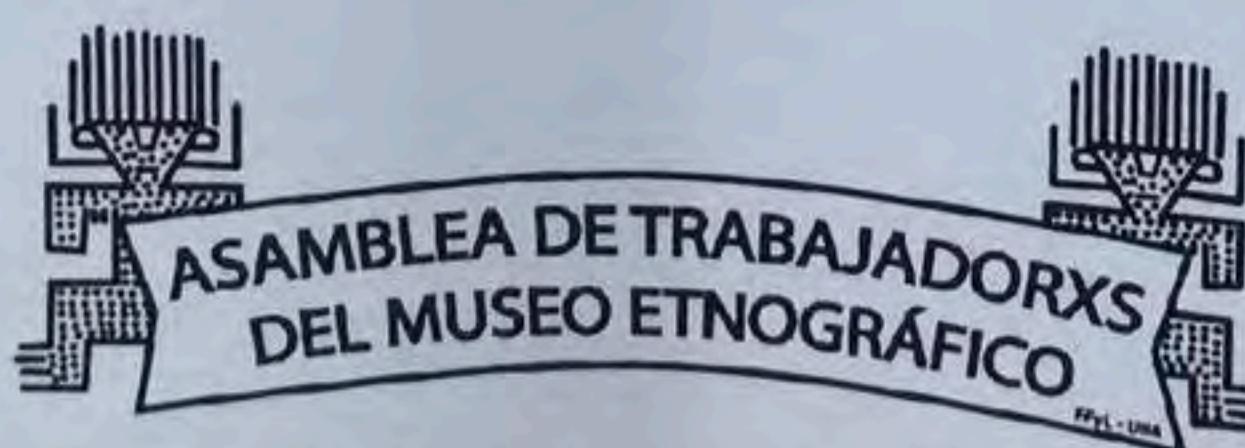
FALTA DE RECONOCIMIENTO  
DE TAREAS PROFESIONALES

PRESUPUESTO INSUFICIENTE

El 8 de marzo de 2016 bajo la Resolución de Decanato N° 313/16 se aprobó la Estructura Orgánico Funcional Nodocente para las áreas técnicas, profesionales y administrativa que incluye a los siguientes espacios de trabajo: Conservación, Etnografía, Arqueología, Antropología Biológica, Extensión Educativa, Acción Cultural, Archivo, Sección de Asia y África y Administración. Dicha estructura busca jerarquizar el desempeño de las distintas áreas del Museo y al mismo tiempo propiciar condiciones laborales dignas para los trabajadorxs que construimos y sostenemos día a día el Museo. Pese a los reiterados pedidos realizados por distintas vías a las autoridades de la Facultad (notas, pliegos de reclamos, pedidos de mesa paritaria, etc), no solo dicha estructura nunca fue puesta en ejecución, sino que no se propició ninguna mejora sustancial en las condiciones de precariedad laboral que venimos arrastrando hace años.

**Exigimos a las autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras y de Rectorado:**

- × BASTA DE PRECARIZACIÓN LABORAL
- × PUESTA EN MARCHA DE LA ESTRUCTURA APROBADA EN 2016
- × PASE A PLANTA DE TRABAJADORES CONTRATADXS
- × RECONOCIMIENTO DE FUNCIONES Y TAREAS PROFESIONALES
- × CONCURSOS NO DOCENTES
- × CONDICIONES EDILICIAS DIGNAS Y SALUBRES

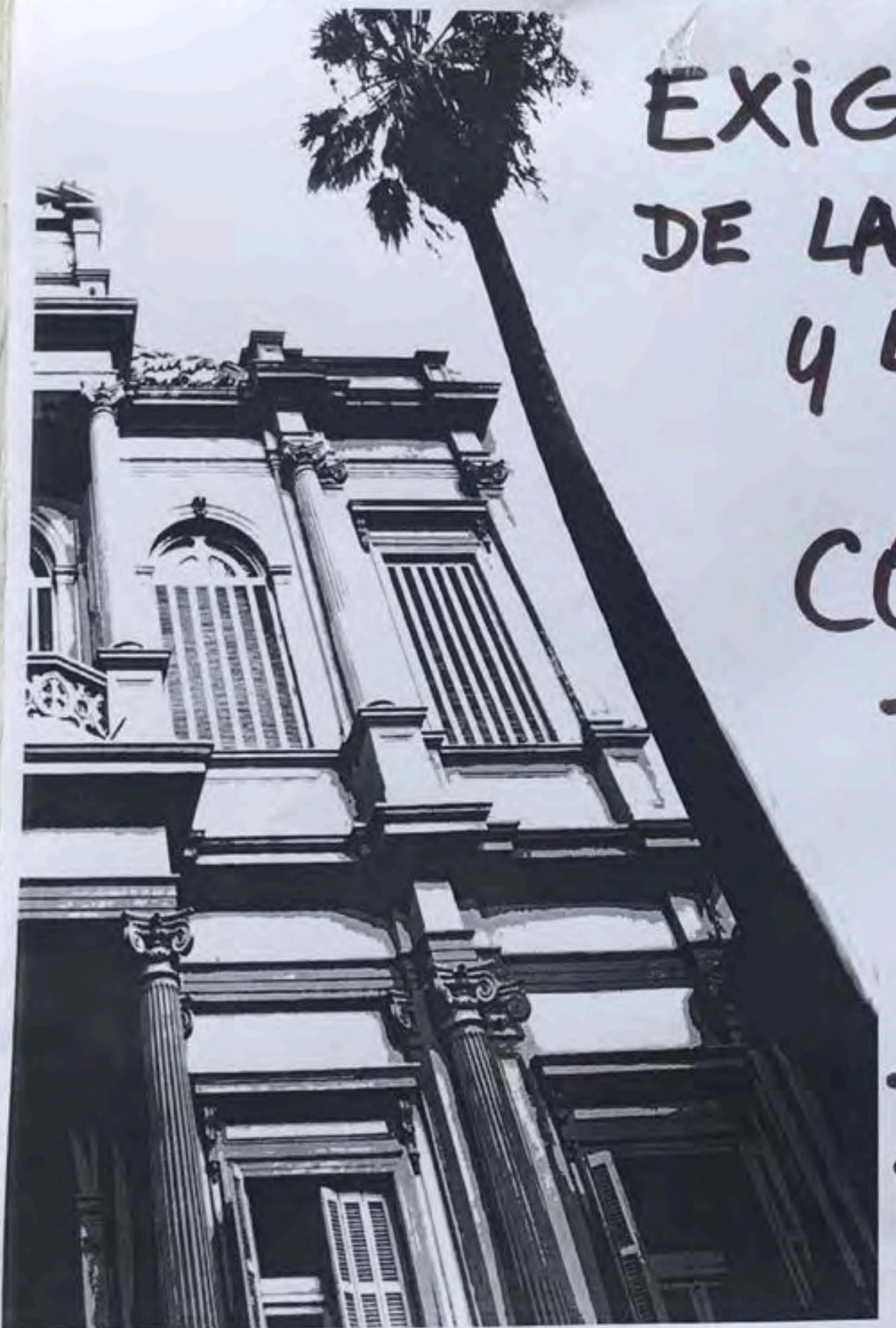


✉ asambleatrabajadoresmuseoetno@gmail.com

Facebook: Asamblea de Trabajadorxs del Museo Etnográfico J.B. Ambrosetti

Y cuándo nos  
van a regalar  
que tenemos que  
cobrar como  
profesionales?



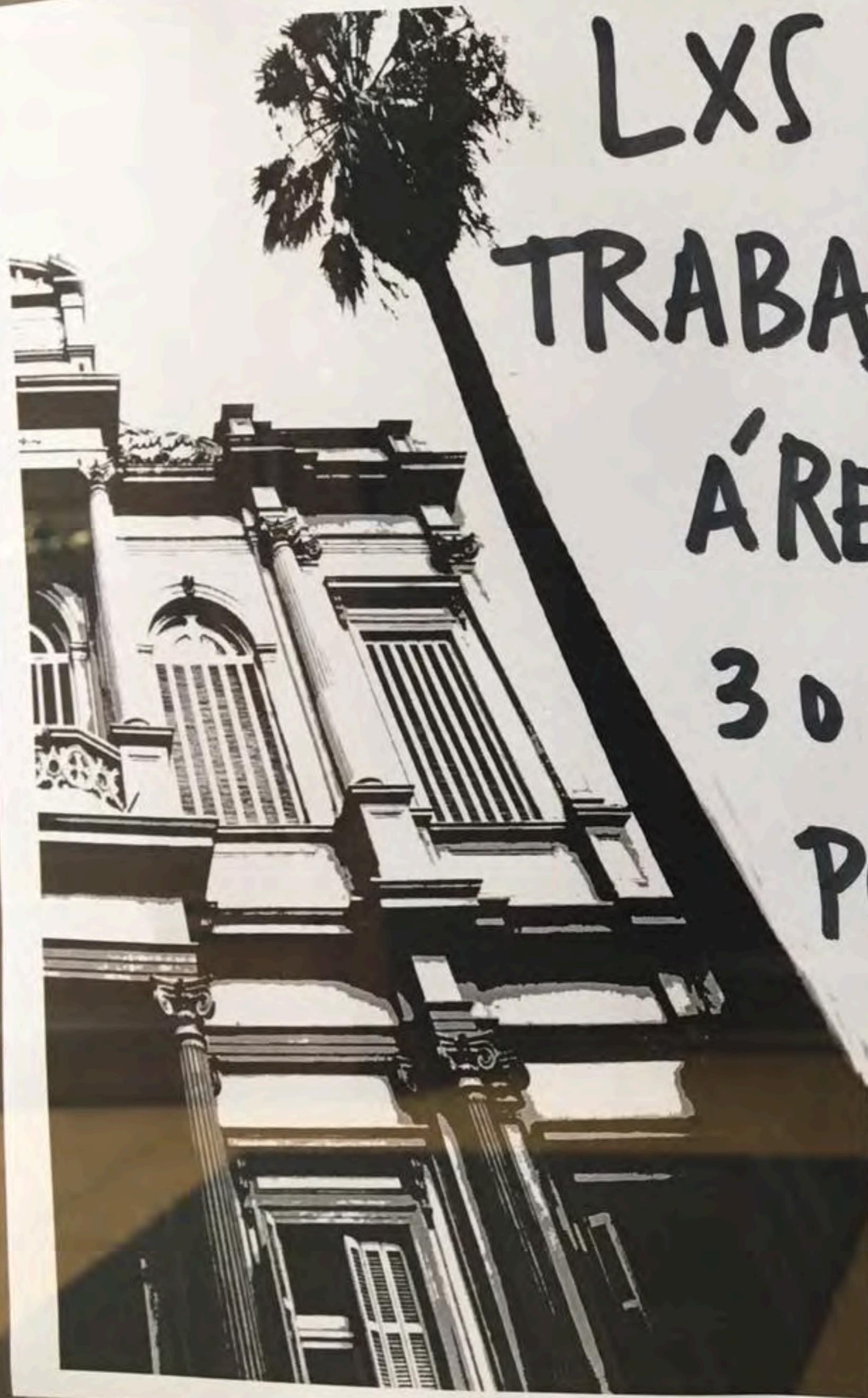


EXIGIMOS A LAS AUTORIDADES  
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA  
Y LETRAS Y RECTORADO:

CONCURSOS

NO DOCENTES

.BASTA DE  
| PRECARIZACION!



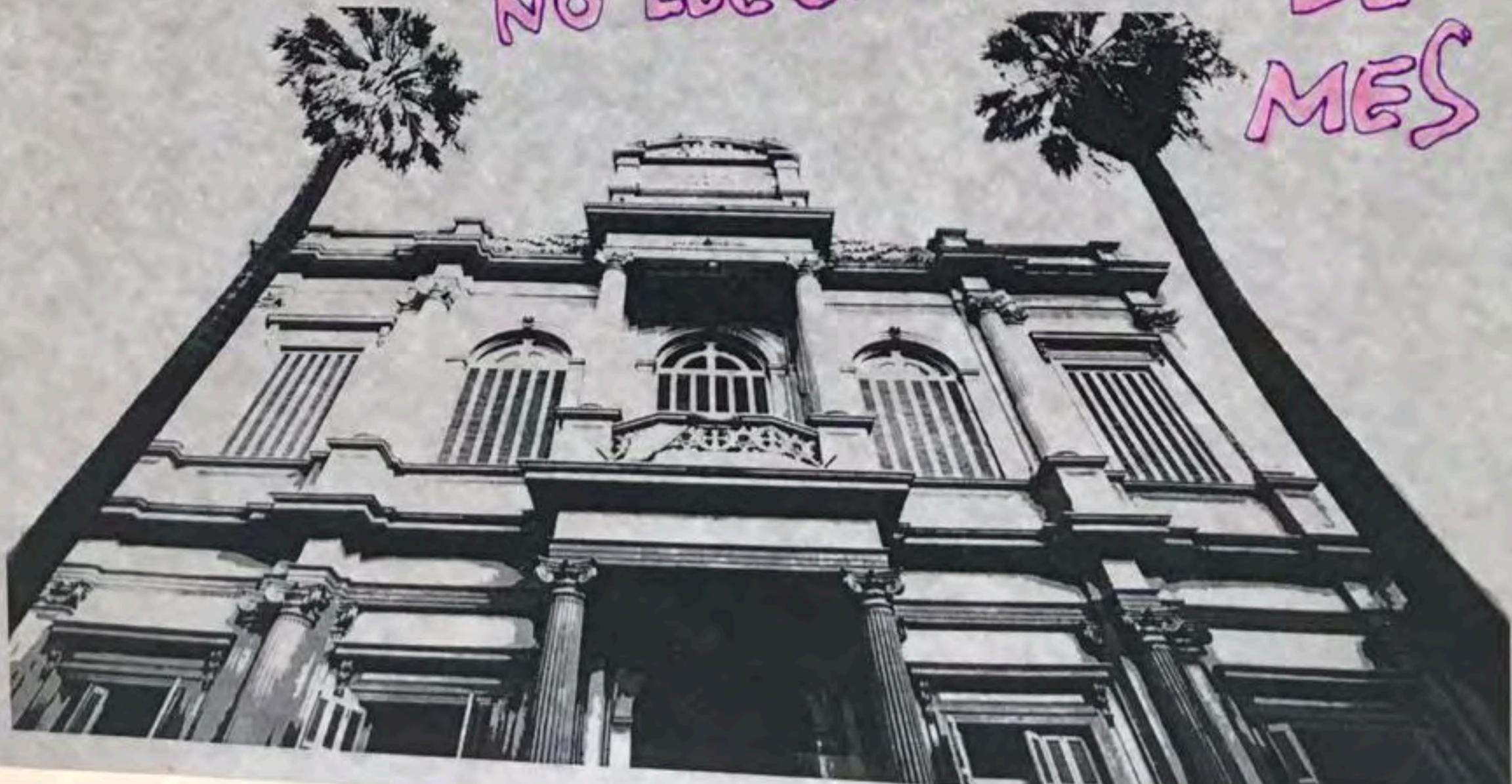
LXS QUE  
TRABAJAMOS EN ESTE  
ÁREA TENEMOS  
30 + TRABAJOS PARA  
PODER LLEGAR A  
FIN DE MES

# AREA DE CONSERVACION Y MUSEO GRAFIA

CUIDAMOS LAS COLECCIONES  
HACEMOS LAS EXHIBICIONES

NO TENEMOS LOS CARGOS  
ACORDDES A NUESTRAS  
FUNCIONES

SOMOS MUY POCOS PARA TODO  
LO QUE HACEMOS  
NO LLEGAMOS A FIN  
DE  
MES



¿SABÉS EN QUÉ CONDICIONES  
TRABAJAMOS EN EL MUSEO?

DE

⊕ PERSONAL CON CONTRATOS DE  
LOCACIÓN HACE 10 AÑOS.

⊕ 60% DE LA PLANTA EN CATEGORÍA  
MÍNIMA

⊕ FALTA DE RECONOCIMIENTO DE  
TAREAS PROFESIONALES

⊕ PRESUPUESTO INSUFICIENTE

¡BASTA  
DE PRECARIZACIÓN LABORAL!

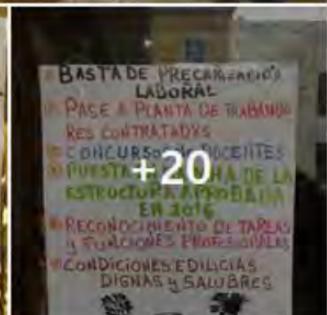
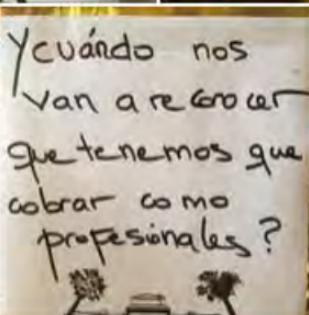
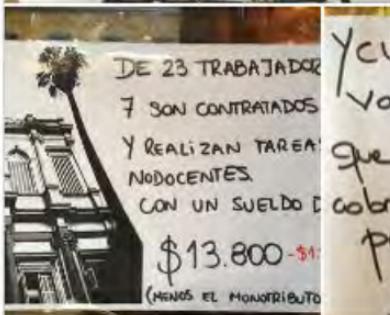
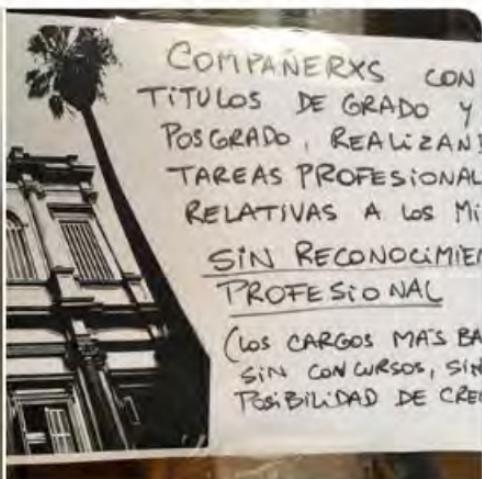
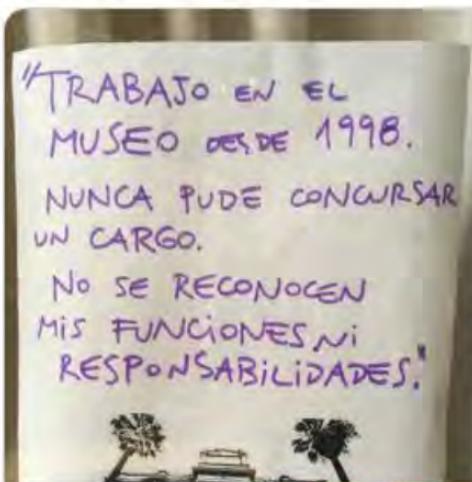




Cayo Honorato

23 de maio de 2019 ·

Campanha contra a precarização laboral feita por trabalhadorxs de um museu etnográfico na Argentina:



Assembleia de Trabalhadorxs do Museu Etnográfico J.B. Ambrosetti adicionou 24 novas fotos ao álbum "JORNADA DE VISIBILIZACIÓN CONTRA LA PRECARIZACIÓN LABORAL" — em Museo etnográfico Juan B. Ambrosetti

22 de maio de 2019 ·

13

3 comentário

Curtir

Comentar

Enviar

reproduzo a seguir, com anuênciā da educadora que a redigiu, uma carta tornada pública por ocasião da 27ª bienal de São Paulo (2006), como viver junto. ela versa sobre as condições funcionais das educadoras.

### "Como Viver Junto???"

Participei do curso para a formação de monitores para a 27ª Bienal de São Paulo que foi organizado em torno dos conceitos curoriais e de princípios de educação.

Este curso foi ministrado a 200 candidatos graduados ou estudantes de artes plásticas e de outras áreas de humanidades. Ao término de 80 horas de aulas e seminários foram selecionados 121 monitores para atender a grupos agendados e visitas espontâneas. \*

A partir do tema escolhido para esta 27ª Bienal de São Paulo

"Como Viver Junto", venho por meio desta carta refletir, discutir e principalmente questionar o sistema da Arte Educação atual.

- Como Viver Junto sendo chamada de MONITORA pela Fundação dentro da 27ª Bienal de São Paulo sendo que sou uma EDUCADORA e que denominações como: monitor, guia, animador sócio cultural, técnicas de dinâmicas educativas, recreador e outras nomenclaturas absurdas não nos reconhecem como uma classe de profissionais, dando margem para abusos trabalhistas
- Como Viver Junto fazendo o curso de "educadores" para a 27ª Bienal de São Paulo três vezes por semana durante dois meses e meio sem nenhuma remuneração e ajuda de custo para alimentação e condução???
- Como Viver Junto e trabalhar profissionalmente na 27ª ganhando "800" reais por mês, sendo que: Desconto (cooperativa) de 16% = 128 reais

Alimentação (só cinco reais por dia) = 100 reais

Condução (usando o bilhete único) = 80 reais

Ou seja:

- Como Viver Junto ganhando somente 492 reais por mês???
- Como Viver Junto sabendo que o educador NÃO tem nenhum direito trabalhista???
- Como Viver Junto se na 25ª Bienal de São Paulo onde atuei como educadora, os profissionais formados ganharam 800 reais e depois de exatos quatro anos, sendo que adquiri uma grande experiência profissional no setor educativo o salário simplesmente continua o mesmo???
- Como Viver Junto sendo que na segunda maior exposição internacional de artes plásticas do mundo se trabalha com um maior número de educadores estagiários, cerca de 80 com pouquíssima ou na maioria das vezes sem nenhuma experiência no setor educativo e somente 40 formados???
- Como Viver Junto e conviver diariamente com um discurso que é totalmente diferente do que ocorre na prática???
- Como Viver Junto com esses princípios de educação???

Como profissional da Arte Educação e com essas condições que me obrigam a VIVER BEM LONGE, tudo me leva a crer que viver junto nesse caso é apenas um sacrifício de muitos subjugados pelo desemprego!!!

Gabriela Piernikarz

comoviverlonge@gmail.com

\*Trecho retirado do material educativo da 27ª Bienal de São Paulo COMO VIVER JUNTO."



Eloisa Torrão

15 de novembro de 2016 · ☺

...

## PARTE DO EDUCATIVO DA 32<sup>A</sup> BIENAL DE SÃO PAULO CONVIDA PARA O I FÓRUM DE EDUCADORES E EDUCADORAS PARA DISCUTIRMOS A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO EDUCATIVO EM INSTITUIÇÕES CULTURAIS

19 DE NOVEMBRO DE 2016, 17H NA OFICINA DE IMAGINAÇÃO POLÍTICA.

Nos parece consenso que a educação vem sendo precarizada como parte de um projeto político. Seja na escola pública, em boa parte das escolas privadas, em museus, espaços expositivos ou organizações não governamentais, quem trabalha com educação pode sentir nitidamente um desrespeito a sua autonomia, a sua inteligência e ao seu trabalho. Má remuneração, falta de organização, de espaços e de materiais, além de displicência e desvalorização por parte de quem está acima na hierarquia ou pelo público não são situações de exceção.

Fazendo um recorte, o caso da educação não formal tem suas especificidades. Uma profissão ainda nova, não muito reconhecida e em disputa. Monitor, guia, guardador de obra, mediador, arte-educador, artista-educador, educador são alguns dos substantivos que são designados para o nosso trabalho. É uma questão de disputa. De disputar a valorização não só da nossa profissão, mas também da própria educação numa organização social baseada em exploração e lucro. Sejamos educadores!

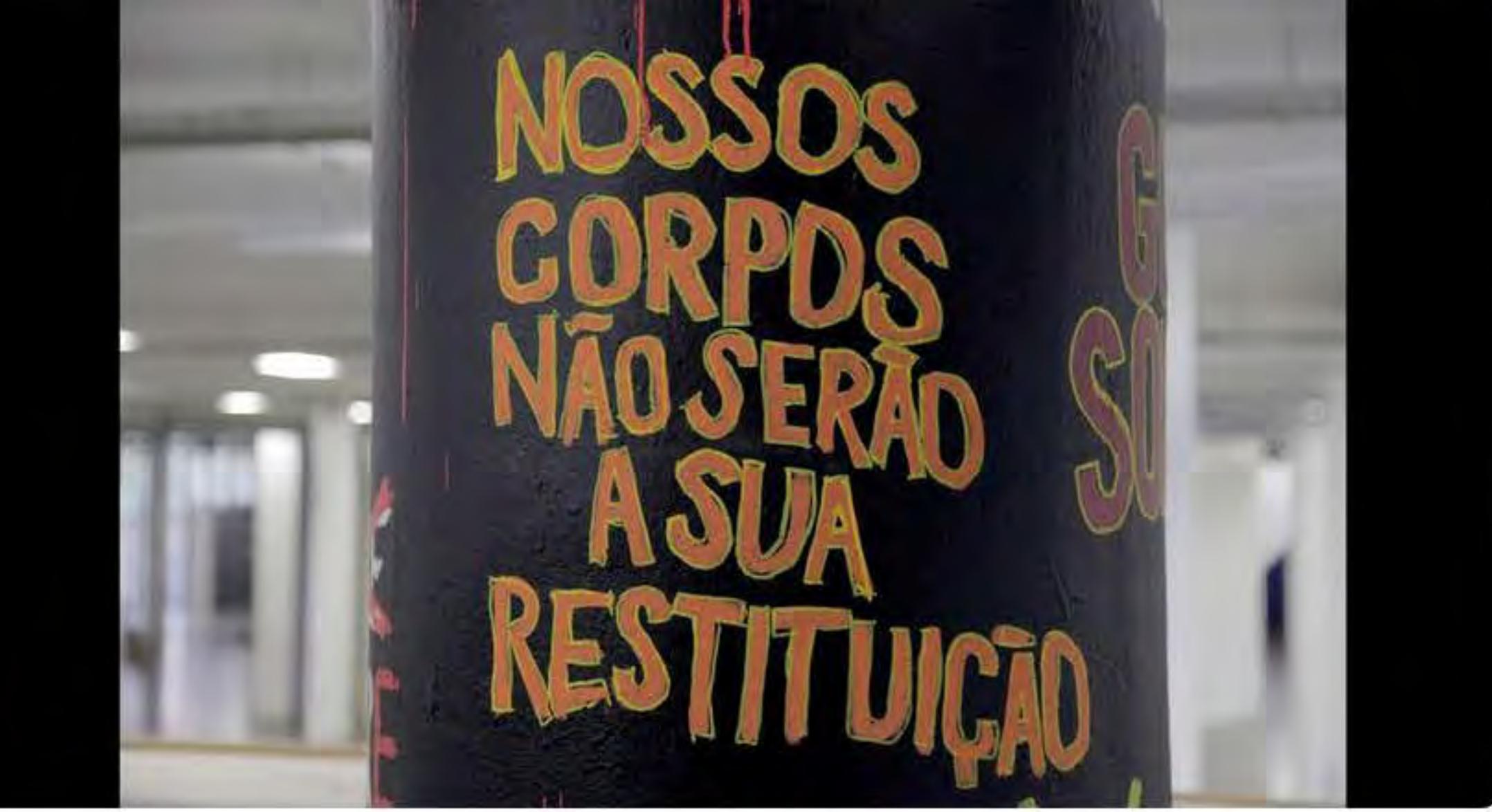
O sistema capitalista, a sociedade de consumo e boa parte das instituições de arte/educação incentivam que as pessoas que visitam uma exposição vejam as coisas de uma maneira muito rasa e fotográfica. Muitas vezes não se reflete sobre o que se está vendo, apenas registra-se uma imagem num click. Não é difícil o educador ser tratado como poste, informante sobre local do banheiro ou entregador de catálogo.

Poucas pessoas buscam no profissional de educação não-formal uma ferramenta potente de proposição e estímulo da reflexão crítica, mas muitas nos tratam como um meio para atingir esse produto, o catálogo. O regime fabril é quase regra, com pouquíssimo tempo para pensar criticamente o planejamento e para avaliá-lo periodicamente. Em detrimento disso escolhe-se atender a "clientela" a fim de arrecadar números e mais números para agradar empresas parceiras e gerências administrativas que nada entendem e se importam com o processo pedagógico.

Temos muito a conversar e para isso nós, parte dos educadores da 32<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, convidamos educadores e educadoras para um fórum classista para conversar sobre a nossa profissão. O que é esse lugar da educação não formal? Como queremos ser chamados? A quem serve o nosso trabalho? Como devemos nos posicionar perante a precarização?

MOSSOS

19



SÁBADO, 19 DE NOVEMBRO DE 2016 DE 11:00 A 15:00 UTC-02

## Forum de educadores

Fundação Bienal de São Paulo

## Detalhes

 288 pessoas responderam

 Evento de **Oficina de Imaginação Política**

 **Fundação Bienal de São Paulo**

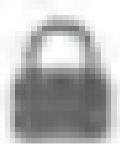
 Duração: 4 h

 Público · Qualquer pessoa dentro ou fora do Facebook

"Nos parece consenso que a educação vem sendo precarizada como parte de um projeto político. Seja na escola pública, em boa parte das escolas privadas, em museus, espaços expositivos ou organizações não governamentais, quem trabalha com educação pode sentir nitidamente um desrespeito a sua autonomia, a sua inteligência e ao seu trabalho. Má remuneração, falta de organização, de espaços e de materiais, além de displicênci a e desvalorização por parte de quem está acima na hierarquia ou pelo público não são situações de exceção.

Temos muito a conversar e para isso nós, parte dos educadores da 32<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, convidamos educadores e educadoras para um fórum classista para conversar sobre a nossa profissão. O que é esse lugar da educação não formal? Como queremos ser chamados? A quem serve o nosso trabalho? Como devemos nos posicionar perante a precarização?" [Ver menos](#)

# mediação extrainstitucional

 Grupo Privado · 1,4 mil membros

## Sobre

Este grupo surge da percepção de que muitos mediadores ou educadores de exposições e demais espaços de arte trabalham como estagiários de uma profissão que, a bem dizer, parece não existir como tal. Essa situação paradoxal pode certamente indicar uma variedade de questões, irrestritas a questões somente profissionais ou trabalhistas, que este grupo terá se disposto a discutir. [Ver menos](#)



### Privado

Somente os membros podem ver quem está no grupo e o que postam nele.



### Visível

Qualquer pessoa pode encontrar o grupo.

## Educação e Cultura: o não-reconhecimento do trabalho do mediador cultural

## Education and Culture: the non-recognition of the work of the cultural mediator

*Cintia Maria da Silva* é mestra em Artes e bacharela em Artes Visuais (Belas Artes) pelo Instituto de Artes da UNESP, é educadora e pesquisadora independente.

Contato: cintiamasil@gmail.com

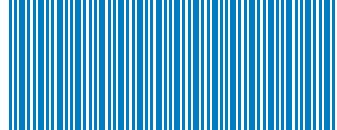
### Resumo

Neste artigo, pretendemos apresentar algumas ideias gerais que constituem o trabalho do/a mediador/a cultural e sua contribuição para uma educação crítica e emancipadora. Como ação educativa, sua atuação pretende construir conhecimento, estimulando a leitura, a reflexão e a interpretação do universo cultural de referência. Contudo, essa ocupação tem seu potencial sucateado e invisibilizado por meio de práticas neoliberais que precarizam as relações e condições de trabalho, ferindo suas possibilidades de criticidade e planejamento. Elaborar caminhos para o reconhecimento e a inserção dessa atividade trabalhista na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) parece ser o próximo passo na luta trabalhista desta categoria.

Palavras-chave: Educação; Mediação Cultural; trabalho; profissionalização.

### Abstract

In this article, the author intends to present some general ideas about the work of the cultural mediator and his contribution to a critical and emancipatory education. As an educational practice, the mediator's action aims to build knowledge, by stimulating reading, reflection, and



interpretation of the cultural universe of reference. This occupation, however, has its potential scrapped and made invisible through neoliberal politics that make the working relations and conditions precarious, harming any possibilities of inquisitive approaches and planning. Elaborating legal procedures for the recognition and insertion of this labor activity in the Classificação Brasileira de Ocupações - CBO (Brazilian Classification of Occupations, in English) seems to be the next step in the struggle of this class of workers.

Keywords: Education; Cultural Mediation; work; professionalization.

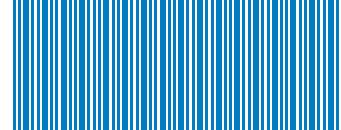
## Introdução

Educação é um conceito largamente utilizado quando se fala de aprendizagem, de ensino, de conhecimento, de comunicação, de sociedade, entre tantos outros temas. Está claro que aprendemos no ensino formal, mas também se admite a aprendizagem não-formal e informal. Mas como se dá o processo de educação e aprendizagem nos equipamentos culturais?

Frequentamos exposições temporárias ou permanentes – em museus e instituições culturais de artes, de história ou de ciências – porque sabemos que ali encontraremos bens culturais, espaços arquitetônicos ou documentos históricos, científicos e sociológicos que nos permitem ampliar e aprimorar os nossos conhecimentos. Não é à toa que professores do ensino formal encontram nas visitas educativas um caminho de formação extraclasse ou extracurricular. Esses objetos são capazes de materializar concretamente tudo o que se discute oralmente, de maneira abstrata, em sala de aula.

Geralmente esses espaços destinados às práticas culturais possuem uma equipe educativa com formação, competência e expertise adequadas para apresentar aos diversos públicos determinados assuntos que partem dos interesses destas instituições. É comum ver estes trabalhadores caminhando sozinhos pelo espaço expositivo ou acompanhados por uma, duas e até um grupo de pessoas, conversando sobre a exposição em questão.

Há um entendimento comum consolidado de que este profissional responde questões pontuais como: intenção do artista; materiais e/ou técnicas utilizadas; procedimentos e/



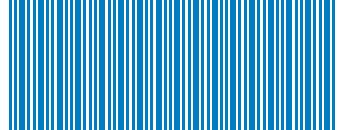
ou métodos empregados na construção; datas e fatos; contexto histórico, social e/ou territorial etc. Também é bastante comum que se chame essa pessoa de “monitor” e sua atuação de “visita monitorada” ou “monitoria”.

Sem negar o compartilhamento destas e outras informações necessárias para a compreensão de um objeto como forma de capturar parte da realidade concreta, o trabalho em Mediação Cultural convida os participantes a se colocarem ativamente na construção do conhecimento. Sua intenção é que os indivíduos implicados sejam capazes de decodificar os códigos produzidos pela humanidade, interpretando-os a partir de sua realidade – e não apenas de olhares de teóricos e especialistas, pois estes vivem também outras realidades.

Esse trabalho de educação não-formal ainda não é profundamente compreendido por todas as pessoas que o utilizam, incluindo outros profissionais da educação, como professores/as que incluem as visitas educativas em seu planejamento de aulas. Portanto, quais são as nomenclaturas mais adequadas? Quem é esse/a profissional, quais são suas atribuições e como realiza o seu trabalho? Como ele/a se prepara para receber perguntas que nem sempre prevê ou saberá responder?

Para muito além de reproduzirem discursos institucionais e legitimados por autoridades (diretores, críticos de arte, curadores, gestores e artistas), estes profissionais também elaboram seus discursos educativos de maneira autônoma e autoral. Eles são responsáveis pelo desenvolvimento de ações educativas e pelo incentivo da construção coletiva e dialógica dos conhecimentos com os mais diversos públicos, tendo como disparador os bens culturais expostos.

Chamaremos de mediador/a cultural aquele/a profissional que está na base deste trabalho: os/as contratados/as para ser o “chão de exposição”, que recebem e dialogam com os públicos dos equipamentos culturais; que pesquisam, estudam e preparam materiais e conteúdos que serão utilizados/mobilizados por eles mesmos. Dentro desta perspectiva, mediador/a cultural é aquele/a profissional cuja atuação remete tanto ao desenvolvimento das pesquisas e das práticas educativas quanto ao contato e ao atendimento junto ao público, tornando indissolúvel a relação entre teoria e prática na medida em que se constitui sua práxis educadora (o fazer pensado e a reflexão ativada).



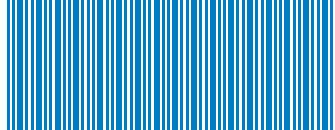
A reflexão acerca do trabalho do/a mediador/a cultural faz parte da dissertação de mestrado “Mediator Cultural: profissionalização e precarização das condições de trabalho” (SILVA, 2017), defendida no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. O estudo investigou os impactos neoliberais nas práticas pedagógicas e trabalhistas oferecidas pelos equipamentos culturais voltados à arte da cidade de São Paulo. Os dados da pesquisa foram obtidos a partir de entrevistas semiestruturadas com três coordenadores/as de três tipologias de contratantes diferentes: instituição privada, instituição estatal gerida por Organizações Sociais (OSs) e empresas de terceirização.

Na primeira parte deste artigo, trataremos de algumas premissas básicas para o trabalho educativo nos equipamentos culturais, traçando seu contorno e sua estrita relação com a Educação. Em seguida apresentaremos alguns acontecimentos históricos, econômicos e políticos da década de 1990 e em que medida estes impactaram na consolidação desta ocupação. No terceiro momento, discorreremos sobre os empecilhos ao reconhecimento e valorização deste trabalhador, descrevendo a função e os usos da Classificação Brasileira de Ocupações e a desvinculação e desregulamentação do trabalho. Por fim, esboçaremos uma consideração sobre as consequências e apagamentos resultantes da ausência de um código que estruture o entendimento administrativo e estatístico desta ocupação.

### **Mediação Cultural como trabalho educativo**

A mediação do conhecimento, sendo processo humano e educativo, se dá na interação entre os sujeitos da comunicação (VYGOTSKY, 1930; 1998). Mas como definir com o máximo de exatidão o que é mediação cultural? De modo geral, esse termo é comumente utilizado tanto para designar procedimentos comunicativos quanto educativos na apresentação de bens culturais para os públicos frequentadores dos equipamentos culturais. Portanto, mediar não é um verbo usado exclusivamente pelo setor educativo.

Mediar, para a ação educativa, significa se debruçar sobre a seleção curatorial (realizada prévia e externamente por outros setores da instituição e que determina o modo de apresentação de certos fatos e/ou objetos a partir de interesses específicos) para criar maneiras de estimular uma relação construtivista e



dialógica entre os conteúdos expostos e os públicos a partir dos conhecimentos imanentes ao fato/objeto a ser mediado.

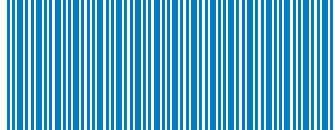
A mediação da cultura (ou das culturas) acontece quando ocorre o cruzamento de quatro entidades: o objeto cultural a ser mediado; as representações, crenças e conhecimentos do destinatário da mediação; as representações, crenças, conhecimentos e *expertises* do mediador; o mundo cultural de referência, no qual ocorrerá a mediação (DARRAS, 2009).

As diferentes definições e concepções de cultura demandam diferentes abordagens de mediação. A primeira, mais pobre e diretiva, impõe ao observador uma única maneira de compreender o objeto cultural e costuma ser o entendimento comum sobre a mediação cultural e que pretendemos combater: a reprodução de conhecimentos legitimados e consolidados por especialistas. A segunda abordagem de mediação é construtivista e, por “diversos meios interrogativos, problemáticos, práticos e interativos, contribui para o surgimento da construção de um ou de vários processos interpretativos pelo ‘destinatário’ da mediação.” (DARRAS, 2009, p.38).

Segundo Darras (2009), a mediação é uma intervenção semiótica na fabricação dos signos, e é papel do mediador selecionar e/ou auxiliar na seleção dos interpretantes que tenham potencial de facilitar, desenvolver, exercitar, enriquecer, ampliar, provocar, questionar ou mesmo refutar (no caso de significados dados previamente) o processo interpretativo de acordo com o potencial do público específico; e seu objetivo é engrandecer as experiências e os conhecimentos no campo da arte e da cultura no qual se está inserido.

Entre as várias formas de se propor a mediação cultural listadas pelo autor (DARRAS, 2009, p.45), as mediações dialéticas e dialógicas são as que assumem e se utilizam das contradições inerentes às instituições (discursos x práticas), aos públicos (ouvinte passivo x participante ativo) e aos próprios mediadores e mediadoras (aspirações pessoais x trabalho institucional) para potencializar as reflexões críticas sobre a complexidade do fenômeno cultural. Essa perspectiva de mediação fomenta debates e interpretações que descartam o que não serve, incorporam os consensos e supera seus limites – a partir das realidades e repertórios específicos de cada encontro.

O atendimento educativo, ou mediado, é a atribuição mais conhecida do mediador cultural em uma exposição de arte,

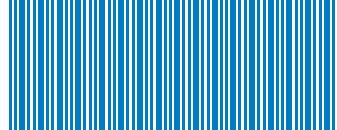


mas é somente a ponta visível de um *iceberg* - diante do volume de demandas executadas por este profissional, que também desenvolve suas competências de mediar por meio dos materiais pedagógicos que ele próprio desenvolve (sejam eles usados durante um atendimento, idealizados como processos de autimediação ou preparados para a sala de aula) ou das diversas atividades educativas que promove (oficinas, cursos, formação de professores). Além das atividades realizadas junto aos públicos, não se pode deixar de lado a complexidade exercida pelo trabalho de pesquisa, avaliação e documentação a partir de uma perspectiva crítica e construtivista. Essa clareza, de que o atendimento junto ao público é apenas uma parte do trabalho desenvolvido pelos mediadores culturais, é de fundamental importância para a compreensão dos rigores metodológicos dessa prática educativa.

A intenção do atendimento educativo (ou do desenvolvimento de materiais pedagógicos, avaliativos, documentais etc.) é selecionar pontos específicos e estratégicos de uma exposição (obras ou eixos curoriais) como disparadores da conversa, convidando os públicos à participação, à reflexão crítica e à interpretação dos pontos destacados e inseridos na realidade cultural concreta destes indivíduos. Essa escolha passa por uma negociação que leva em consideração os interesses e o repertório do público; e os interesses e conhecimentos específicos do mediador/a cultural.

Para provocar os processos de participação, de reflexão crítica e de interpretação, o mediador cultural faz uso do procedimento de leitura (de bem cultural, documento, fato etc.) como ferramenta de investigação e de aprendizagem (HOOPER-GRENHILL, 1999). Diante de uma pintura, por exemplo, é possível estabelecer uma construção sequencial de observações: o que pode ser visto no objeto e o que outras pessoas viram de diferente e podem apresentar, somar ao nosso repertório (enquanto linguagem pictórica); o que se pode inferir pelos indícios que o artista produziu na imagem (conteúdo, narrativa); o que se sabe sobre o objeto e sua representação (seus contextos); por fim, o que se aprende de si mesmo, de uma sociedade e/ou de uma cultura ao interpretar um bem cultural (julgamento, crítica).

Como confirma a teoria de aprendizagem construtivista, a construção de significado depende do conhecimento prévio de crenças e de valores. Nós vemos de acordo com o que sabemos e criamos sentido ou significado de acordo com o que percebemos. Em contraste com aqueles que



sustentam que o conhecimento é um corpo de fatos objetivos e externos ao conhecedor, o construtivismo afirma que o conhecimento só existe por meio do processo de conhecimento e que os significados são construídos pelo indivíduo, não encontrado pronto". (HOOPER-GREENHILL, 1999, p.47, tradução do autor)<sup>1</sup>

Conforme o público vai reconhecendo os elementos do objeto cultural, ele se empenha na compreensão e na interpretação do mesmo. É a partir da mobilização desse repertório individual e coletivo que o público enriquece a leitura, refinando a observação dos detalhes, das informações, dos saberes, e qualifica sua interpretação.

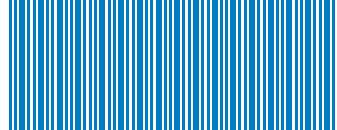
Se partimos do pressuposto que o ser humano, assim como o conhecimento, é fruto de um processo inacabado, inconcluso e em constante transformação e revisão (FREIRE, 1996), é possível dizer que a construção do conhecimento é um projeto dinâmico, concebido coletivamente e ao longo do tempo por meio da ação humana inserida na sociedade de seu tempo. Assim, é no exercício da cultura, da coletividade e dos instrumentos elaborados para sua sobrevivência que se dá o desenvolvimento humano: por meio da ação educativa, pela mediação de outros seres humanos e em contextos de interação social (SAVIANI, 1997; VYGOTSKY, 1930).

A “humanização” não é uma qualidade inata aos seres humanos, senão um processo educativo produzido intencionalmente com o objetivo de assimilar elementos culturais que nos constituem enquanto humanidade (SAVIANI, 1997, p.17). Também a educação é um trabalho intencional e não-material, realizado pelo ser humano para (re)produzir a humanidade já construída e historicamente assimilada nos novos seres humanos em formação que terão a missão de seguir transformando e transmitindo os conhecimentos construídos por essa humanidade.

Uma concepção educativa que pode contribuir para essa noção de mediação, transmissão e construção colaborativa dos conhecimentos são as *zonas de desenvolvimento de aprendizagem*, nas quais o “nível de desenvolvimento real caracteriza o desenvolvimento mental retrospectivamente, enquanto a zona de desenvolvimento proximal caracteriza o desenvolvimento mental prospectivamente” (VYGOTSKY, 1998, p.113).

Em outras palavras, a *zona de desenvolvimento real* é aquela que contém o conhecimento já aprendido e consolidado (passado): aqui, o sujeito da aprendizagem já comprehendeu

1. As constructivist learning theory confirms, the construction of meaning depends on prior knowledge, and on beliefs and values. We see according to what we know, and we make sense or meaning according to what we perceive. In contrast to those who hold that knowledge is a body of objective facts, external to the knower, constructivism asserts that knowledge exists only through the process of knowing, and that meanings are constructed by individual, and not found “ready-made”.



determinados conteúdos (dentro de seu nível cognitivo) e já possui entendimentos e capacidades mínimas para transmiti-las aos seus pares. Já a *zona de desenvolvimento proximal* é aquela área que se projeta e estende a ampliação das fronteiras do conhecimento (futuro): o sujeito do aprendizado não sabe resolver sozinho a situação-problema, mas está instrumentalizado o suficiente para aprender com seus pares.

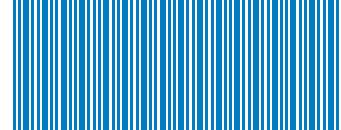
No caso dos atendimentos educativos, uma estratégia bastante recorrente está na subdivisão dos grupos, criando uma atividade disparadora que dialogue com a intenção educativa e oferecendo para cada subgrupo tarefas específicas (ou não). Assim, os subgrupos podem percorrer a exposição atrás de um objeto e observar com mais calma e proximidade, trocando entre si percepções e entendimentos sobre o conteúdo. Esse tipo de exercício estimula o processo de comunicação e argumentação do debate entre membros do subgrupo e do grupo, fomentado pelo compartilhamento de suas percepções e interpretações.

O exemplo serve para confirmar a perspectiva de aprendizagem construtivista: o repertório trazido e vivenciado pelo público é fundamental na construção das interpretações em potência de um objeto cultural (HOOPER-GREENHILL, 1999). É preciso que o sujeito se relacione em alguma medida com determinado saber, assimilando-o por um processo de interpretação, de construção ativa de sentidos.

A percepção de mundo de um sujeito pode se transformar a partir da sua relação com seu mundo cultural e seu tempo. O mundo, tal como o conhecemos, não é nada além do que uma interpretação feita dele – tanto do ponto de vista objetivo e material, como também subjetivo e espiritual. Se o mundo que conhecemos pode ser compreendido como apenas um mundo possível dentre uma multiplicidade de interpretações desse mesmo mundo, certamente o que define sua verdade estará sob a ótica de quem conta essa narrativa.

### **Consolidação do trabalho e das práticas neoliberais**

Embora a contratação de estudantes e profissionais para oferecer um serviço educativo aos públicos esteja presente desde a fundação dos grandes museus, é interessante notar que o trabalho em mediação cultural ganha novos contornos e projeção a partir da década de 1990.



Em grande medida, essas alterações do entendimento profissional e das práticas pedagógicas na Mediação Cultural tem em sua origem as intensas pesquisas que Ana Mae Barbosa desenvolveu sobre o ensino da arte ao longo de sua trajetória. O primeiro curso de especialização em arte/educação em museus foi organizado por ela, em 1986, e propunha a formação de arte/educadores de museus, com aulas de museologia, museografia, curadoria, história da arte e estética (BARBOSA, 1989, p.125). Ana Mae foi diretora do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), entre 1987 e 1993, onde pode aplicar sua teoria de aprendizagem por meio da arte, a Proposta Triangular<sup>2</sup>.

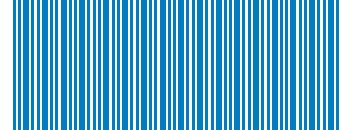
Importante dizer que o neoliberalismo foi introduzido tardiamente no Brasil por Fernando Collor de Melo<sup>3</sup>, em 1989 (início das privatizações, ampla abertura econômica, confisco de valores bancários, desindexação da economia, redução de gastos em políticas sociais), e aprimorado por Fernando Henrique Cardoso, em 1995 (ampliação das privatizações de estatais, sucateamento das áreas sociais e na oficialização do enxugamento do Estado).

A construção da identidade social brasileira da década anterior estava baseada na mobilização social e luta sindical, e dificultaria a implementação das práticas neoliberais. Seria, portanto, necessário que o Estado criasse as condições necessárias para a tranquila absorção das práticas neoliberais: criando e expandindo novos mercados. Citarei algumas medidas que impactaram diretamente na atuação dos equipamentos culturais e, consequentemente, no trabalho dos mediadores culturais.

- **Leis de renúncia fiscal:** recursos públicos (impostos a serem pagos ao Estado) podem ser deduzidos e seus valores direcionados ao financiamento de atividades culturais. Contudo, a utilização destes incentivos fiscais sempre visou o *marketing cultural*, vinculando-as a nomes consagrados de artistas e espetáculos. O parasitismo, nepotismo e desonestade sempre foram denunciados.
- **Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado:** em 1995, Bresser-Pereira, por meio do Plano Diretor, determina o encolhimento do Estado que, a partir de então, só teria exclusividade de atuação no *núcleo estratégico* (poder executivo, legislativo e judiciário) e nas *atividades exclusivas* do Estado (fiscalização, regulação, cobrança de impostos etc.), abrindo espaço para o setor privado nas *atividades não-exclusivas* e garantidas pela Constituição Federal de

2. “A Proposta Triangular deriva de uma dupla triangulação. A primeira é de natureza epistemológica, ao designar os componentes do ensino/aprendizagem por três ações mentalmente e sensorialmente básicas, quais sejam: criação (fazer artístico), leitura da obra de arte e contextualização. A segunda triangulação está na gênese da própria sistematização, originada em uma tríplice influência, na deglutição de três outras abordagens epistemológicas: as Escuelas al Aire mexicanas, o Critical Studies inglês e o Movimento de Apreciação Estética aliado ao DBAE (Discipline Based Art Education) americano.” (BARBOSA, 1998, p.33-4)

3. Em 1992, sofrendo impeachment, Collor deixa o cargo de presidente para seu vice Itamar Franco.



1988 (Saúde, Educação e Cultura) e garantindo espaço exclusivo para a *produção de bens e serviços para o mercado*.

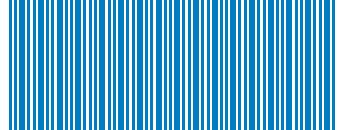
- **Exposições Blockbuster:** uma vez criadas as condições para os novos mercados, em pouco tempo podemos notar sua expansão: as megaexposições. A partir do final dos anos de 1990, o mundo da arte e da cultura brasileira passou por momentos de grande euforia, aumentando expressivamente a rota de circulação simbólica das artes visuais (BELTRAME; SILVA, 2017, p.87). Grandes corporações, fazendo uso da dedução fiscal, promoveram suas marcas, suas coleções e seus acionistas. Um bom exemplo é Edemar Cid Ferreira, ex-dirigente do Banco Santos<sup>4</sup>, que fundou a Brasil Connects (1998), empresa que promoveu muitas das megaexposições ocorridas nesta época.
- **Criação das Organizações Sociais<sup>5</sup> (OSs):** uma vez garantidas pelo Plano Diretor, as OSs foram criadas e passaram a gerenciar serviços públicos essenciais à sociedade e previstos pela Constituição Federal de 1988. Como exemplo, os equipamentos culturais pertencentes ao Estado de São Paulo<sup>6</sup> tiveram seus serviços privatizados (ou publicizados, no eufemismo usual) por empresas públicas não-estatais (ou OSs) de acordo com os interesses de seus conselheiros e sem necessidade de consultar a população atingida.

Assim, é a partir das práticas neoliberais e do contexto político-econômico que propomos a reflexão sobre a consolidação do trabalho em Mediação Cultural. Há forte presença do setor privado, mesmo quando estamos falando de equipamentos culturais do Estado, o que pode nos indicar a mercantilização da Arte, da Cultura e da Educação (WU, 2006). Nos discursos institucionais o compromisso social é prioritário, garantindo e promovendo a democratização do acesso à Arte, Cultura e Educação. Na prática, as equipes educativas são profissionalmente ignoradas, tratadas como acessórias e passíveis de contratações precarizadas para evitar vínculos empregatícios - o que dificulta (e, muitas vezes, impossibilita) o planejamento e a execução de uma educação crítica e emancipadora.

**4.** Edemar Cid Ferreira, banqueiro e ex-dirigente do Banco Santos, teve sua falência fraudada em 2005, cujo patrimônio foi levado a leilão em setembro de 2020.

**5.** As OSs são consideradas empresas públicas não-estatais porque não possuem fins lucrativos. Contudo, não deixa de ser importante compreender que estas OSs gerenciam os espaços de cultura dentro de uma lógica empresarial. Além disso, também, é importante se questionar sobre a parcela da sociedade civil à frente destas organizações, qual perspectiva política e social defendem e, no limite, que tipo de valor indireto (lucros) que se está criando (WU, 2006).

**6.** Atualmente, existem 18 equipamentos culturais da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, todos geridos por Organizações Sociais, no processo denominado *publicização*. Fonte: [Revista Veras, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 448-463, julho-dezembro, 2020.  
DOI: 10.14212/veras.vol10.n2.ano2020.art423](http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.426e45d805808ce06dd32b43a8638ca0/?vgnnextoid=9b55f58cf4370410VgnVCM100008936c80aRCRD&vgnnextchannel=9b55f58cf4370410VgnVCM1000008936c80aRCRD. Acesso em 20/09/2017.</a></p>
</div>
<div data-bbox=)



## Reconhecimento e valorização profissional

Pensar o processo de profissionalização de um trabalho passa por compreender o reconhecimento deste profissional e do exercício de suas funções no mercado de trabalho. E sobre isso os trabalhadores e trabalhadoras da mediação cultural têm um longo caminho a percorrer.

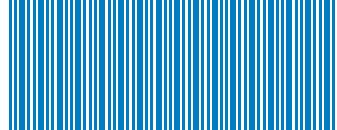
A Classificação Brasileira de Ocupações (CBO, 2010)<sup>7</sup> é o documento que reconhece as diversas atividades profissionais existentes, sejam profissões regulamentadas ou de livre exercício profissional. Esse documento tem como objetivo reconhecer, organizar e atualizar a realidade do mercado de trabalho brasileiro, fornecendo as bases estatísticas que contribuirão no fomento e desenvolvimento de políticas públicas de emprego.

É importante destacar que a CBO não regulamenta profissões, sendo esse mérito legislativo. Seu papel é reconhecer e padronizar as atividades desempenhadas pelos trabalhadores em situação de emprego a partir de aspectos enumerativos e descritivos, a saber:

- **classificação enumerativa (título; código) ou nomenclatura:** a partir de uma estrutura hierárquico-piramidal, classifica as ocupações por níveis de competências (complexidade, amplitude e responsabilidade das atividades desenvolvidas) e especialização (área de conhecimento, função, atividade econômica, processo produtivo, equipamentos, bens produzidos). Essa classificação é usada para fins estatísticos de registros administrativos, censos populacionais e outras pesquisas domiciliares, tais como: Rais, Caged, Pnad, IBGE, seguro-desemprego, etc.
- **classificação descritiva (descrição sumária; formação e experiência; condições gerais do exercício; recursos de trabalho):** especifica detalhadamente as atividades realizadas no trabalho, os requisitos de formação e experiência profissionais e as condições necessárias para a plena realização do trabalho. Essa classificação é usada em atividades em que informações do conteúdo do trabalho sejam requeridas, tais como: recolocação profissional, elaboração de currículos, avaliação de formação profissional, serviços de imigração, etc.

7. Disponível em <https://empregabrasil.mte.gov.br/76/cbo/>

O mediador cultural não tem sua ocupação reconhecida pela CBO, o que facilita muito a manutenção de sua condição de



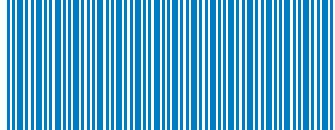
precarização constante. Esse emprego é altamente instável e rotativo. As contratações costumam ser realizadas por curtos períodos determinados (em média, três meses), em projetos temporários e descontinuados, sem acesso aos direitos trabalhistas e previdenciários estabelecidos por lei. Esse trabalho ainda não é compreendido por boa parte da população (mesmo quem frequenta equipamentos culturais) e é visto como estágio, local de passagem ou “bico”.

Parece importante dizer que a metodologia empregada na nova CBO está estruturada em entrevistas com representação de diversos profissionais, partindo da premissa de que a melhor descrição é aquela obtida por meio dos conhecimentos de quem exerce efetivamente cada ocupação. Nesse sentido, quem tem definido o que faz, quais as competências, a formação e experiências necessárias e as condições de trabalho adequadas para o trabalho do profissional responsável pela educação em equipamentos culturais? Assim como fez a CBO, é preciso ouvir estes trabalhadores e trabalhadoras.

Se pensarmos nas nomenclaturas, temos diversas: mediador/a cultural, mediador/a de arte, arte/educador/a, educador/a, educador/a museal, monitor/a de arte são alguns dos termos utilizados para se referir ao profissional que trabalha com mediação cultural. A grande oferta de títulos é inversamente proporcional à existência de reconhecimento e regulamentação pelos órgãos trabalhistas.

Nesse ponto, é importante apresentar os critérios utilizados para nomear esse trabalhador e trabalhadora. Se um/a mediador/a cultural é, essencialmente e antes de mais nada, um/a educador/a, por que não nomear como educador/a ou arte-educador/a? Parece que pode soar confuso ou mesmo contraditório. Todavia, docentes também o são, mas nem todo/a educador/a é um/a docente. Essas sutis delimitações de mercado de trabalho não impedem nossa compreensão sobre o fato de que todos sejam educadores.

Sobre o termo monitor/a e monitoria: emprestado da educação formal, trata-se de uma espécie de estágio na formação de futuros/as docentes, na qual o/a monitor/a auxilia alunos/as de determinada disciplina - e, ao menos em teoria, não assume o papel de responsável pela organização e desenvolvimento das aulas. Em mediação cultural, estes termos estão em desuso há bastante tempo.

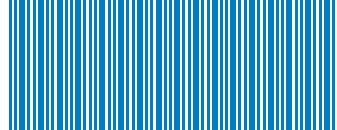


De um ponto de vista objetivo, a decisão de chamá-los de mediador/a cultural, além da clara indicação à Mediação Cultural, serve como marcador de base da classe trabalhadora. Se muitos são educadores/as, nem todos são mediadores/as culturais. Estes pensam e executam as ações educativas e, por isso, podem avaliar sua práxis junto aos públicos – ainda que com o apoio de seus superiores. Dito de outro modo, nem todos os profissionais de museus e equipamentos culturais que se autointitulam educadores (e não nos cabe negar essa condição) o são dentro da perspectiva de atendimento aos públicos. Coordenadores/as e supervisores/as, que também pensam as ações educativas, ocupam posições hierárquicas diferentes, e não é possível ou aceitável fingir que essas fronteiras não existam.

Por outro lado, de uma perspectiva mais poética e subjetiva, ser mediador/a cria uma figura do meio, de estar *entre*. Na botânica, ao contrário de uma árvore que cresce verticalmente (e, metaforicamente, de níveis sobrepostos e hierárquicos), o rizoma é uma espécie de caule que se desenvolve horizontalmente, expandindo-se para os lados. Ele pode conter apenas um, dois ou múltiplos brotos com potência de germinação futura; pode ser infinitamente extenso, mas também pode ser muito curto e com poucos brotos em potência; não estabelece um ponto central ou nuclear, cada pequena parte de sua extensão representa o todo em sua complexidade.

Assim deveria ser o entendimento sobre o/a mediador/a cultural, que não está no meio dividindo público e objeto cultural. Esse sujeito está no meio porque é integrante do grupo, é mais um dos brotos que podem vir a florescer no caule rizomático. Ainda que tenha *expertise* e intencionalidade educativa objetiva, o/a mediador/a cultural é parte do encontro, do diálogo estabelecido, porque tem experiência e conhecimento para compartilhar como todos os outros participantes.

Entendemos que o processo de reconhecimento desta ocupação passe também pela valorização de suas competências e *expertises* para a plena realização de suas práticas educativas. E para tal, precisaremos debater desde pontos objetivos (nomenclatura, formação, condições de trabalho) até pontos mais complexos (formação, experiência, competências).



## Considerações finais

A mediação cultural é uma ação potencializadora na construção de conhecimentos, na qual o sujeito do saber é estimulado a se colocar ativamente, de maneira crítica e fortalecida, utilizando seus próprios recursos cognitivos, de repertório e de vivência, na assimilação e na apropriação do conhecimento histórico e teórico ao qual pode e deve ter acesso. Esse trabalho se dá por meio da seleção de interpretantes diversos que provoquem a reflexão, a criticidade e a criação de novas conexões cognitivas e afetivas.

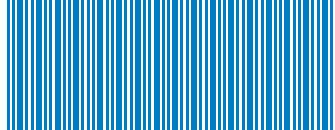
O/A mediador/a cultural é o/a profissional da educação não-formal que possui *expertise*, métodos e estratégias específicas para instigar, provocar e ampliar os processos interpretativos de vários tipos de públicos e, consequentemente, colaborar na construção coletiva dos conhecimentos ali mobilizados. Portanto, trata-se do trabalhador da educação com potencial crítico e transformador.

A intenção deste artigo foi ressaltar a potência mal aproveitada do trabalho realizado pelos mediadores e mediadoras culturais no que tange às metodologias deste trabalho (as práticas de leitura, de interpretação e de significação do mundo cultural no qual estamos inseridos). Assim como a educação formal, a Mediação Cultural também sofre processos de sucateamento e apagamento, por meio da precarização das relações e condições de trabalho (ANTUNES, 2005; 2009): contratações temporárias, rotatividade, baixa remuneração, insalubridade, etc.

Consideramos importante a avaliação retrospectiva do cenário sob o qual o trabalho se consolidou tal qual o entendemos hoje. O neoliberalismo, enquanto projeto político (HARVEY, 2008), criou as premissas necessárias para naturalizar o empreendedorismo e nos constituir como empresas (pejotização, MEI)<sup>8</sup>; desejar ser o melhor educativo da cidade (competitividade); trabalhar por projetos sob demanda (*just in time*), não reconhecer a privatização de equipamentos estatais (criação das OSs); enfrentar filas quilométricas para consumir arte como mercadoria (megaexposições, leis de renúncia fiscal, marketing cultural) - e é nosso papel reconhecer as práticas neoliberais que nos foram introjetadas para fazer a crítica.

E para que essa crítica seja reveladora e possa servir para repensar nossas ações, é preciso se implicar nessa observação, reconhecendo como aceitamos ou reproduzimos

**8.** O termo “pejotização” é utilizado para se referir a criação de uma “nova” relação de trabalho, na qual a classe trabalhadora (pessoa física) precisa se constituir enquanto empresa (pessoa jurídica) para ser contratado como prestador de serviços. Dessa forma, “realiza-se um contrato de prestação de serviços de natureza civil para a execução das atividades, sendo tal modalidade de contratação regulamentada, então, pelo Direito Civil e não pelo Direito do Trabalho.” (ORBEM, 2016)



estas práticas neoliberais de maneira não intencional, pois elas estão entranhadas no cotidiano cultural e precisam ser identificadas. Sem isso, não haverá mudanças – ou pelo menos não serão mudanças significativas e pautadas no interesse da classe trabalhadora, senão apenas mais uma maneira de nos desmobilizar.

## REFERÊNCIAS

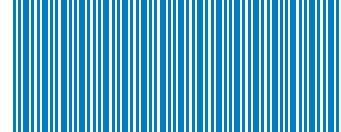
ANTUNES, Ricardo. *A nova morfologia do trabalho: e o desenho multifacetado das ações coletivas*. In: *O caracol e sua concha: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. Os sentidos do trabalho – Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. 2<sup>a</sup> ed. rev. e ampl. São Paulo: Boitempo, 2009.

BELTRAME, Renan Ribeiro; SILVA, Cintia Maria da. Mediação Cultural: problematizações e contexto. In: Seminário Internacional Políticas Culturais, 7., 2016, Rio de Janeiro, RJ. Anais..., Rio de Janeiro / Organizadores: Lia Calabre... [et al.] – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. p. 509–520. Disponível em: <[https://www.academia.edu/26217773/Anais\\_do\\_VII\\_Semin%C3%A1rio\\_Internacional\\_de\\_Pol%C3%ADticas\\_Culturais\\_Funda%C3%A7%C3%A3o\\_Casa\\_de\\_Rui\\_Barbosa/](https://www.academia.edu/26217773/Anais_do_VII_Semin%C3%A1rio_Internacional_de_Pol%C3%ADticas_Culturais_Funda%C3%A7%C3%A3o_Casa_de_Rui_Barbosa/)>. Acesso em: 20 out. 2020.

BARBOSA, Ana Mae. Tópicos utópicos. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

DARRAS, Bernard. As várias concepções da Cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs). Arte/educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p.23-52.



FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 47<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HARVEY, D. *Neoliberalismo. História e Implicações*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Learning in art museums: strategies of interpretation*. In: \_\_\_\_\_. *The Educational Role of the Museum*. 2<sup>a</sup> ed. Londres: Routledge, 1999.

ORBEM, J. A (re)construção de uma “nova” modalidade de trabalho denominada “pejotização” no contexto sociocultural brasileiro. *Áskesis*, São Carlos, v. 5, n. 1, p. 143-156, jan./jun. 2016. Disponível em: <[www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/81](http://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/81)>. Acesso em 17 out. 2020.

SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. Campinas: Autores Associados, 1997.

SILVA, Cintia Maria da. *Mediador cultural: profissionalização e precarização das condições de trabalho*. 2017. 195 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/151538>>. Acesso em 16 out. 2020.

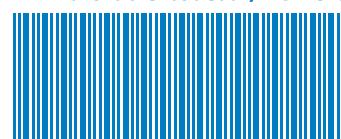
VYGOTSKY, Lev Seminovich. *A transformação socialista do homem*. VARNITSO, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, 1930. Disponível em: <[www.marxists.org/portugues/vygotsky/1930/mes/transformacao.htm](http://www.marxists.org/portugues/vygotsky/1930/mes/transformacao.htm)>. Acesso em: 17 out. 2020.

\_\_\_\_\_. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. 6<sup>a</sup> ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WU, Chi-Tao. *Privatização da Cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

[www.veracruz.edu.br/instituto](http://www.veracruz.edu.br/instituto)

Recebido em: 25/09/2020.  
Aceito em: 03/11/2020.



# laboro ergo sum

cartão de ponto | carteira de trabalho | nota fiscal | almoço | ticket | escada | carreira | imagem | anúncio | qd | contato | esforço | currículo | reunião | telefone | comercial | vendas | financeiro | carimbo | registro | computador | dinheiro | função | tempo | extrato | crédito | débito | patrocínio | levante | sindicato | empresa | rotina | xerox | ônibus | trem | trânsito | cheque | salário hora extra | dívida | férias | abono | pagamento | promoção | planejamento | aposentadoria | hierarquia | poder | dedicação | empenho | terceirização | negócio | espírito empreendedor | procura-se | há vagas?

(...)

**Que tipo de relação você tem com trabalho? Quais experiências teve?  
E o que você gostaria de fazer, se pudesse?**

Queremos reunir relatos, experiências, fotografias, estórias, textos e impressões pessoais que se relacionem ao trabalho. Seja qual for a sua profissão, este convite é aberto.

O objetivo é refletir sobre as relações de trabalho na nossa sociedade; pensar sobre o que fazemos e como fazemos.

Todo o material recebido será selecionado e publicado na internet, de forma anônima, em um sítio livre e povoado:

Envie um e-mail para [laboro@azuis.net](mailto:laboro@azuis.net) e participe >> [laboro.azuis.net](http://laboro.azuis.net)



Entre

Assine UOL



Seu time



Seu signo

Política

Olimpíadas

## Notícias

# Bienal é autuada por não cumprir medidas contra assédio sexual e cota a PCD



Marina Rossi e Beatriz Vitória Repórter Brasil

06/03/2024 13h04



Trabalhadores terceirizados com jornadas diárias de mais de 12 horas, sem folga semanal; ausência de pessoas com deficiência (PCD) no quadro de funcionários, apesar da obrigatoriedade prevista em lei; inexistência de medidas de prevenção ao assédio sexual e a outros tipos de violência no ambiente de trabalho.

Essas são algumas das nove autuações recebidas pela Fundação Bienal de São Paulo após uma inspeção realizada por auditores fiscais do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE).

A operação teve início depois da publicação de um manifesto coletivo, assinado por orientadores e monitores da Bienal, em outubro do ano passado. No documento, amplamente repercutido na mídia e nas redes sociais, os trabalhadores elencavam uma série de denúncias, como falta de locais para descanso e desconforto pelo excesso de calor, além de relatos sobre assédio moral e sexual.



Bienal de São Paulo

Imagem: Divulgação

A Repórter Brasil procurou a assessoria de imprensa da Bienal, mas não obteve resposta sobre as autuações recebidas até o fechamento desta reportagem. O texto será atualizado, se o posicionamento for enviado.

## 'Práticas não alinhadas com política de inclusão'

Durante a fiscalização, os auditores constataram que parte dos problemas denunciados já havia sido solucionada pela Bienal, como a instalação de ventiladores e bancos para descanso dos trabalhadores, e o oferecimento de refeições a preços acessíveis, condizentes com o valor do vale-refeição.

No entanto, os fiscais do trabalho constataram que, apesar da ampla divulgação de uma política de inclusão adotada pela 35a Bienal no ano passado, a instituição não cumpre a cota de Pessoas com Deficiência.

Prevista na Lei de Cotas de 1991, a política deve ser cumprida por empresas com mais de 100 funcionários, caso da Bienal. No entanto, a instituição não tinha, no momento da fiscalização, nenhum PCD no seu quadro de trabalhadores. O mesmo ocorreu com a contratação obrigatória de jovem aprendiz.



Fundação Bienal de São Paulo foi autuada por não cumprir a cota de Pessoas com Deficiência

Imagen: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

"Resumidamente, as irregularidades trabalhistas encontradas no curso da fiscalização não estão em consonância com uma ampla política de inclusão, como noticiado pela 35 Bienal de São Paulo", afirmou um auditor fiscal do trabalho à Repórter Brasil.

Também não foram identificados mecanismos adequados conforme a lei de prevenção ao assédio sexual e outras violências no âmbito do trabalho, conforme previsão de normas de segurança do trabalho.

Além disso, ao menos 84 trabalhadores terceirizados - responsáveis basicamente pela segurança e limpeza do pavilhão da Bienal - atuavam sem registro. Alguns não contavam com o atestado de saúde ocupacional.

Jornadas superiores a 12 horas diárias, sem descanso semanal, também foram registradas na inspeção.

"Encontramos até uma folha de ponto fraudada", conta um auditor fiscal. Ainda que opte pela terceirização, a Bienal é responsável por garantir a saúde e segurança dos trabalhadores, algo que, de acordo com os auditores fiscais do trabalho, não teria ocorrido.

O relatório da fiscalização sustenta ainda que um passivo trabalhista de horas extras e impostos não recolhidos. "A Bienal se utilizou de mecanismos de renúncia fiscal para alimentar a economia informal, o assédio e a violência no trabalho com uma suposta prática de inclusão", afirma.

A Bienal é uma instituição privada, mas também conta com recursos públicos advindos de programas de incentivo à cultura. Entre 2019 e 2021, a instituição recebeu R\$ 99 milhões oriundos de programas de incentivo à cultura e outros mecanismos de financiamento público. O valor é quase cinco vezes mais que os recursos privados, de acordo com o relatório de gestão de 2021, o mais recente publicado no site da fundação.

O uso de recursos públicos pela instituição motivou o envio dos autos para que outros órgãos verifiquem possíveis desdobramentos, de acordo com um auditor fiscal do trabalho.

## Ausência de mecanismos de prevenção

A fiscalização apontou em uma das autuações a ausência de mecanismos de prevenção ao assédio e outras formas de violência, o que resulta em insegurança para os trabalhadores quanto aos procedimentos de apuração e à possibilidade de sofrerem retaliações no ambiente de trabalho.

Na época da publicação do manifesto, a Repórter Brasil visitou a Bienal e conversou com alguns dos membros da equipe de orientação da Bienal. Eles relataram à reportagem uma rotina extenuante, além de episódios frequentes de assédio moral e mais de um caso de importunação sexual. Os funcionários destacaram a falta de providências tomadas pela organização.

Ainda em outubro, a reportagem entrou em contato com a Fundação Bienal de São Paulo para esclarecimentos sobre as denúncias. A empresa afirmou que foi feita uma reunião com os orientadores e mediadores e que se mantinha "em diálogo com seus trabalhadores".

---

## Veja também

Não poderia ter outra postura que não divulgar a carta aberta des trabalhadories da edição atual da Bienal de São Paulo. Divulgo, inclusive, para somar no enfrentamento contra qualquer gesto de culpabilização contra elus que possa advir daí. O que não é raro, ainda que lastimável. Pois se há reclamações, e não importa por qual meio vieram, e se trabalhadories buscam outros meios que não os da oficialidade da instituição para se fazerem ouvides, talvez seja porque nossos problemas, isto é, os problemas da classe trabalhadora, almejam a publicidade, a vida pública.

**Storie publicado nas contas de Instagram de Jandir Jr. <https://www.instagram.com/jandirjr/> e Antonio Gonzaga Amador <https://www.instagram.com/antoniogonzagaamador/>, autores da Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., um dos artistas participantes da 35ª Bienal de São Paulo.**

(Retirado dos *Anais do I Seminário de Práticas em Arte-Educação: perspectivas contemporâneas*. Rio de Janeiro: UERJ, DECULT, 2018.)

### **Arte ou Rodízio de pizza**

*Analu Cunha*

Em 2008 publiquei um texto chamado “O que faço é arte” na revista Polêmica, uma revista online da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Quando escrevi, dialogava com questões que me assediavam na época: em primeiro lugar, o preconceito em relação à arte-educação. Bem, eu havia acabado de defender o mestrado e, saído do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) após grande desgaste físico e mental. Na mesma época, o atual curador do Museu de Arte do Rio (MAR), Evandro Salles, inaugurava uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) chamada “Arte para crianças”. Segundo ele, “a ideia de mediação implica na ideia de uma dificuldade, na impossibilidade de uma relação direta. E não há nenhuma impossibilidade de relação direta entre uma obra e um espectador. Não se pode partir do princípio de que uma pessoa não tem todo o potencial pra experimentar aquela obra, viver a experiência estética.” (a afirmação punha em questão grande parte de minha experiência no CCBB). É claro que eu, como artista, adoraria que não houvesse mediadores entre os espectadores e o meu trabalho. Mas a gente sabe como alguma ênfase em um dos aspectos do trabalho faz a diferença em sua apreciação: um pouco de branco ali, uma curva inesperada, uns cortes rápidos, o título que leva o trabalho pra outro lugar.

A epígrafe do Deleuze e Guattari que abria o texto é a seguinte: “Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos.” Vou abrir aqui um parêntese sobre minha formação não incluída na minibio: participei de um grupo de estudos no final dos anos 80 que se chamava Visorama (eu, Maria Moreira, Ricardo Basbaum, João Modé, Marcia X, Rosangela Rennó, Eduardo Coimbra, Brigida Baltar, Carla Guagliardi, Valeska Soares etc.). Bem, nós nos reuníamos, líamos textos (poucos) e víamos muitos slides. A gente rachava ou os mais abonados compravam a Flash Art, a Art Forum e outras revistas internacionais de arte. Daí a gente fotografava e fazíamos sessões coletivas para ver e discutir os trabalhos. Esse fórum diante das imagens foi meu grande aprendizado em arte contemporânea. Existe coisa melhor? Ninguém tem razão e todo mundo tem a sua... Na maior parte das vezes não tínhamos lido o texto e víamos as imagens pela primeira vez, tinha um frescor ali, era divertidíssimo. Fazíamos perguntas e comentários totalmente espontâneos.

Quando cheguei no CCBB, o Visorama era minha referência de partilha coletiva diante das obras que eu conhecia. E é essa experiência que procuro reproduzir em

minhas aulas até hoje. Voltando ao Deleuze/Guattari, usufruíamos largamente dos vazios da obra.

No texto de 2008, me dedico a demonstrar como a obra de arte já nasce mediada: seja pelas condições em que foi concebida, transportada e exibida, seja pelas camadas de texto de curador/instituição/critico (e, atualizando, postagens em mídias sociais), seja pela disposição museológica, seja pela mediação no espaço expositivo.

Mas onde está o vazio, ou o abismo, ou a vertigem diante da imagem depois de tanta mediação? Por onde encontro passagem para meus cavalos em cenário já tão instrumentalizado?

No resumo eu advertia o leitor:

“Este artigo é uma primeira reflexão sobre minhas experiências, na qualidade de artista plástica, com arte-educação. E, como tal, não se pretende definitivo nem categórico, antes esforça-se por estimular novas e sempre bem-vindas discussões sobre o complexo relacionamento entre a arte contemporânea e a arte-educação em instituições de arte.

Vamos a ele:

Quando, já artista plástica, e em momento economicamente frágil, aceitei trabalhar com arte-educação, me perguntaram se eu sabia do preconceito direcionado a esses profissionais. Verificando em meus arquivos pessoais, rapidamente lembrei-me da hierarquia (numérica e moral) nos cursos da Escola de Belas Artes dos anos 1980. No topo, Desenho Industrial e Comunicação Visual (meu bacharelado). Os outros cursos, Pintura, Gravura, Escultura, Cenografia etc. desciam a curva do status acadêmico que tinha como base... Educação Artística. Além de requisitar poucos pontos no vestibular, entrevia no curso, em meu ponto de vista adolescente, um ar de Escola Normal – que, por extensão, estava associada a professorinhas primárias e a uma postura feminina pouco arrojada. Mas não era disso que tratava o convite, pensei! O trabalho era em uma instituição de arte, em contato direto com as obras. Para ilustrar seu argumento, meu interlocutor citou um artista brasileiro conceituado, que lhe afirmara que arte-educação era o último degrau das atividades ligadas à arte. Topei assim mesmo. Precisava de trabalho<sup>1</sup> e como não nutria relações empáticas com o tal artista, não lhe daria poderes de gerir a subsistência de minha família. A história mostraria seu erro!

Nesse primeiro contato com arte-educação já apareceram os dois principais problemas relacionados à sua prática. O primeiro deles, e creio que originando todos os outros, sua própria designação. Além do que me parece ser um constrangimento histórico associar arte e educação<sup>2</sup> via hífen, as duas palavras

reúnem uma série de atividades com finalidades diversas – recreativas, educativas e, as que aqui defendo, artísticas. Não posso, contudo, sugerir para um termo específico que reúna as expectativas que projeto nesta última e, apesar de simpatizar relativamente com a palavra mediação, não me agrada sua sonoridade. Contudo, mediador será o termo que utilizarei para o profissional de... mediação neste texto. O segundo problema se configura na patente desconfiança dos demais profissionais ligados à arte – artistas, curadores, museólogos, críticos – com essa estranha, desconhecida e recente necessidade das instituições de arte.

Qual seria a origem do preconceito com arte-educação? A educadora Ana Mae Barbosa<sup>3</sup> localiza nos primeiros anos da nossa República (1889), o pé atrás com o ensino de arte no Brasil. A Família Real portuguesa trouxera a missão francesa (1816), e fundara a Academia Imperial de Belas-Artes<sup>4</sup>, simbolicamente vinculada à ela. Era natural que a República implicasse com os anseios depositados na arte pelos ideias neoclássicos, que relacionavam a arte, a educação e, por extensão, a cidadania: “todas as artes têm dupla finalidade: devem ao mesmo tempo agradar e instruir<sup>5</sup>”, esclarecia o historiador da arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768). Com a República, saiu a Academia de Belas Artes e entrou a faculdade de Direito como carro-chefe da educação brasileira.

Soma-se a isso agravantes tupiniquins, como a em parte herdada aversão ao trabalho manual e à expressão de origem portuguesa “Quem sabe faz, quem não sabe ensina”, que resume, nas entrelinhas de nossa brasiliade, o *status* do professor<sup>6</sup>. Acrescento ainda o consenso, em nossa sociedade, da educação como (honrosa!) atribuição feminina<sup>7</sup> e, portanto, acanhada frente ao mercado de trabalho. Leitura, aliás, encontrada em minha primeira avaliação sobre arte-educação, logo acima...

Esses são argumentos que, no entanto, não justificam o grau de aversão que percebo entre colegas artistas a um trabalho de mediação em museus e galerias, sobretudo quando aplicado a nossa própria obra. De fato, fico aterrorizada em pensar um trabalho meu sendo apresentado no estilo menino do cajueiro, ou na coreografia batatinha quando nasce...<sup>8</sup>

Penso compartilhar com meus colegas as observações de Huang Pin-hung (1865-1955), o artista chinês citado acima por Deleuze e Guattari: uma obra precisa de vazios que deixem passar cavalos. Creio que o real pavor do artista resida aí, que os vazios que criou sejam preenchidos pelos cavalos da mediação. Ou, pior, que ela (mediação) abra vazios exclusivos para seus próprios cavalos. Ora, uma obra de arte, por mais que a concebamos por motivações que supomos privadas, só se realiza como objeto artístico quando exibida, publicada. Ela já nasce para o outro e, para chegar a esse outro, nos valemos dos talentos de Hermes – “o deus veloz

que reina sobre o espaço do viajante<sup>9</sup>”, senhor de todos os elos, de todos os códigos e das senhas de passe – a entidade mediadora por excelência. Todo bom artista é um grande sedutor, e sabe lançar mão do repertório da divindade para estabelecer contatos, além dos legíveis, os visíveis e os invisíveis.

O pintor francês Nicolas Poussin (1594-1665) afirmava – ao escrever uma carta com instruções a um cliente de como sua tela deveria ser exibida -, que “se contemplar o quadro é deleitar-se com ele (...), ler a carta e o nome do quadro é ter a mais o benefício de um estímulo de prazer pelo texto<sup>10</sup>”. O crítico e historiador Louis Marin analisa os recursos não pictóricos do pintor em sua carta, que, entre outras coisas, detalha como deve ser escolhida a moldura do quadro. Para Marin, a moldura se torna necessária quando o olhar do espectador substitui o olhar do pintor. Em arte contemporânea, que molduras usamos quando o trabalho não é mais acariciado exclusivamente por nossos olhos? Que dispositivos não “pictóricos” o artista pode se utilizar hoje para aproximar o espectador de seu trabalho – e assegurar que o olhar do outro se afine – ou não – minimamente ao seu? Não basta mais pensar a moldura, o título, o melhor espaço, o suporte perfeito: outras narrativas entram nessa estratégia: a curadoria, o conceito da exposição, a ideologia da instituição onde ocorre a mostra, a museologia, a cenografia, os artistas escolhidos e sua combinação dentro do espaço, a crítica e, last, but not least, o trabalho de mediação. Se Poussin produzisse no século 21, sua carta ao cliente certamente teria alguns volumes. Poderíamos afirmar, como o pintor no século 17, que os dispositivos contemporâneos de mediação são um benefício a mais, um “estímulo de prazer”? Feliz ou infelizmente, não controlamos mais, como acreditava Poussin, esses dispositivos, mas precisamos levá-los em conta. Longe de seu criador, quem administrará a vida pública da obra e, simultaneamente, resguardará sua privacidade?

Temos um cotidiano continuamente devassado, em que o termo privacidade faz cada vez menos sentido. O que poderíamos ainda controlar, preservar? Com a identidade espalhada em câmeras de vigilância pela cidade<sup>11</sup>, inevitavelmente projetamos na arte a unidade perdida e, nela, requisitamos sua integridade mágica. Diante de uma obra sinto-me abrigada, reconstituída, com os pedacinhos colados e com meu mundo controlado. Diante de uma obra sinto-me fragmentada, destituída, com os pedacinhos espalhados e com meu mundo despedaçado: subitamente, faço sentido; subitamente, o mundo faz sentido. Um trabalho de arte, em seus vazios necessários, tem algo de privado, de opaco, de indevassável, de refratário a outras narrativas. É o que, no fundo, acreditamos quando recusamos a interferência de dispositivos.

Por que é nesse núcleo protegido, em uma secreta alma da obra, que tememos a atividade dos médicos legistas (museólogos, críticos, mediadores etc.).” De que modo um quadro tem acesso a seu nome?” perguntava-se Paul Klee<sup>12</sup>, ecoando em nossos receios mais modernos. A despeito de toda a verborragia que cerca os trabalhos de arte hoje, creio que devemos respirar fundo e, simplesmente, aprender a lidar com as novas camadas da arte contemporânea. Sempre com a desconfiança que nos é própria, é claro.

Dito isto, um bom trabalho de mediação é aquele que dá ferramentas para que o espectador, sozinho, descubra seus próprios vazios na obra. E que por eles passe seus cavalos, suas raposas, suas baratas, por que não? Nesses termos, não faz o menor sentido o uso do termo arte-educação. Arte não é meio objetivo para se chegar a nada além dela mesma. Em que Hermes pode nos ajudar? Certamente não no trajeto em direção ao núcleo da obra, por que, a essa altura, o núcleo não passa de mais uma camada dela, que pode não ser a primeira. Mas que, fundamentalmente, o deus dos viajantes auxilie em novos vazios para outras conexões, além das controladas pelos dispositivos anteriores. Que, mais que uma direção, ele nos ofereça uma desorientação inicial<sup>13</sup> e que, a partir desse caos, cada um de nós possa preencher os vazios que quisermos – ou os que pudermos.

Acredito que, como partilha de códigos, uma obra de arte, e por extensão um trabalho de mediação, hoje operam com certezas – no registro que Paulo Freire entende como educação bancária – , mas com as instabilidades das relações contemporâneas e, principalmente, com aquelas enfaticamente fluidas que estabelecemos entre nós, a sós, em público e/ou diante de um trabalho de arte.

Continua...”

Bem, o texto de 2007 acaba com uma promessa. Nela pretendia dar continuidade ao assunto abordando o preconceito inverso: o de “arte-educadores” com artistas (sim, isso existe), mas nunca o fiz.

Bem, até agora falamos de arte. E o rodízio de pizza? O final edificante deste texto só foi possível porque não abordei o motivo pelo qual saí do CCBB: a crescente e irreversível presença da contrapartida em projetos culturais. Isso significa números. Quanto mais, melhor. Atender um grupo de vinte pessoas de manhã e outro à tarde e ocupar o restante do tempo com pesquisas, discussões e criação de atividades não era mais possível em 2007. Pelas manhãs, nossos nomes eram escritos no quadro com um espaço ao lado para ser preenchido pelo número de pessoas atendidas. Vi uma estagiária chorando: às 14h estava zerada. Socorro, eu estava fora! Por conta do grande numero de pessoas, as atividades deixaram de ser de troca diante das obras, para virarem esquetes e showzinhos. Daí não havia mais vazios, só empanturramento. A pizza já vinha com ketchup, mostarda e

borda de *catupiry*. É era pra comer rápido, que a de chocolate e morango com borda de *nutella* já estava chegando à mesa.

1 Os artistas que, como eu, necessitavam de uma fonte de renda adicional sabem o privilégio que é trabalhar com arte para pagar as contas. Grande parte dos artistas trabalha no ramo da arquitetura, do *design* e no magistério. Temos, contudo, vários exemplos no serviço público, no comércio, na cenografia, no carnaval, em cursos de línguas, na produção de eventos etc.

2 Refiro-me aqui não ao ensino da arte como disciplina (necessário, afinal), mas ao uso generalizado da arte como ferramenta para o “ensino” de áreas do conhecimento tão diversas quanto física, história, matemática, geografia ou mesmo cidadania. Desde sempre – com mais ênfase após o iluminismo -, a arte esteve direta e problematicamente relacionada à educação do cidadão, seja como prática exemplar (terreno sobre o qual construí esse texto), seja como oásis contemplativo, seja como incômodo social etc. A crítica aqui se refere à arte como ferramenta pedagógica.

3 BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação no Brasil. Perspectiva. São Paulo, 2001.

4 Fundada por D. João também em 1816, com o nome de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios.

5 WINCKELMANN, J. J. Reflexões sobre a arte antiga. P.69 apud PIMENTEL DE CASTRO, Isis. Arte & história: a concepção de arte nos oitocentos e a sua relação com a cultura histórica.

6 E, consequentemente, suas implicações salariais.

7 Entendida como extensão da materialidade e visível em seu ícone máximo: Sant’Ana mestra.

8 O primeiro método é muito confundido com arte-educação – geralmente por pessoas que chamam os mediadores de “guias”, e o segundo por quem associa a observação de uma obra a uma infantilização do público – e da obra.

9 O mensageiro, como Exu e os anjos católicos... Trecho encontrado em VERNANT, Jean-Pierre. Mito e pensamento entre os gregos, p. 155. Curioso que na Grécia antiga Hermes apareça representado ao lado de Héstia, a lareira, a deusa do espaço doméstico. Nesse registro, vale uma observação sobre o caráter duplamente feminino / masculino e público / privado de ambas as atividades, Arte e arte-educação.

10 MARIN, Louis. Sublime Poussin. São Paulo: Edusp, 2000, p. 23.

[11](#) Para Deleuze, vivemos em uma sociedade onde “O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado”. Não há saída. A obra, nesse meu raciocínio, seria a luz, não a saída no fim do túnel. DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle in Conversações: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p.219-226

[12](#) KLEE, Paul. Das Bildenerische denken, Basiléia-Sttugart, 1970 in MARIN, Louis. Sublime Poussin. São Paulo: Edusp, 2000, p. 22

[13](#) Na mesma linha de pensamento, Guilherme Vergara brilhantemente criou, em oposição ao termo “visita guiada”, a prática da “visita desorientada”.

DA HORA  
←  
[HTTPS://SELECT.ART.BR/CATEGORIA  
/DA-HORA→](https://select.art.br/categoria/da-hora)



# CARTA ABERTA DE REPÚDIO ÀS CONDIÇÕES DE TRABALHO NA 35ª BIENAL DE SÃO PAULO

Carta aberta e coletiva denuncia más condições de trabalho na 35<sup>a</sup> Bienal de São Paulo

Nós, trabalhadores da 35ª Bienal de São Paulo, denunciamos as péssimas condições de trabalho em vigor nesta edição, que, além de prejudicar nosso desempenho profissional, do qual depende boa parte da relação do público com a exposição, também têm efeitos nocivos para a nossa saúde física e mental, assim como contribuem para a continuidade das práticas transfóbicas, capacitistas e de outras discriminações estruturantes da sociedade brasileira.

O contrato por tempo determinado feito pela Fundação Bienal nos sujeita a condições de trabalho que vão desde o VR abaixo do mercado e insuficiente para uma alimentação adequada até a carga de trabalho extenuante, o ambiente com calor excessivo, causando desmaios, a espera de até três horas para um revezamento que permite ir ao banheiro, além das atitudes de intimidação, o que caracteriza assédio moral, entre outros.

Ao mesmo tempo, constata-se que, embora a contratação dos trabalhadores tenha sido feita de forma a contemplar a diversidade (de gênero, étnico-racial e pessoas com deficiência), a Fundação Bienal não tem sua atuação pautada pelo cumprimento legal no que diz respeito a seus trabalhadores/as (ex: lei de acessibilidade 13146/2015 e decreto do nome social n 8727), não prevendo, tampouco, políticas de sustentação da sua permanência no ambiente de trabalho. Essas irregularidades dificultam ou até impossibilitam a atuação desses profissionais.

Neste ponto, não há como ter outro entendimento da situação a não ser o de que, para a Fundação, parece bastar a criação de acesso aos diferentes, de forma que possa difundir um discurso de diversidade. Se assim não for, coloca-se a necessidade de que reconheça a urgência de políticas institucionais para proporcionar a esses profissionais condições de desenvolver suas funções. Do contrário, continuará a evidenciar-se, para a sociedade, que a contratação de corpos marginalizados nessa Bienal faz parte de uma política institucional de merchandising que lucra com essas presenças ao ressoar uma imagem de inclusão, bem como de acessibilidade, sem, no entanto, ter como base as medidas garantidoras do bem estar desses trabalhadores.

Vale aqui informar que os aspectos das relações de trabalho acima indicados afrontam não só aos direitos trabalhistas, mas igualmente aos direitos civis e humanos, se justificam dentro do próprio contrato firmado com os profissionais que estabelece como obrigações da Bienal, dentre outros pontos:

- Manter local de trabalho favorável e adequado às atividades propostas;
- Fornecer material físico e tecnológico apropriado à execução normal do trabalho
- Prevenir os danos que o empregado possa sofrer;
- Promover ambiente de trabalho agradável e estimulante, livre de qualquer forma de discriminação ou preconceito.

Sobre a importância de que sejam providenciadas tais condições, cabe lembrar que a atividade profissional da Equipe de Mediação tem como finalidade trazer reflexões, indagações e intermediar o público com as obras propostas, portanto é qualificado como um trabalho educativo. Os mediadores que atuam nessa edição passaram por um processo de formação durante um período de três meses com carga horária de 20 horas semanais. A Equipe de Assessoria Educativa é responsável por inúmeras atividades que ocorrem no pavilhão, além da organização de três volumes de

publicações educativas que provocam os(as) visitantes ao aprofundamento dos diálogos propostos pela exposição. Apesar de a Equipe de Educação ser um importante pilar para a circulação e democratização da Bienal, o trabalho da mediação está subordinado, nesta edição, à uma Coordenação de Produção, acarretando uma condição de desrespeito a todo o processo educativo e replicando o padrão de desvalorização dos profissionais da área da educação.

Destaca-se ainda que, por um lado, os temas da diversidade e do respeito permeiam toda a proposta política da curadoria da 35a Bienal. Mas, por outro, a forma de organização do trabalho dos profissionais da mediação e orientadores de público, reproduzida pela Fundação Bienal, perpetua as mesmas estruturas de violência que são denunciadas pelas artistas que compõem a Bienal.

A Fundação Bienal recebe patrocínio de empresas privadas como Banco Itaú, Banco Safra, VALE, B3, Klabin, Bloomberg, Instituto Votorantim, Sabesp, Pepsico, XP, Unipar entre outras, além de recursos públicos vindos através do Ministério da Cultura e Secretaria da Cultura e Economia Criativa. Com tal montante de recursos e, principalmente, levando-se em conta o uso de dinheiro público na realização do evento, fica difícil compreender a restrição de investimento na valorização dos trabalhadores da arte-cultura.

Assim, denunciamos, de forma coletiva e abrangendo as várias categorias de trabalhadores, as violências que vêm adoecendo grande parte de nós, trabalhadores que estamos expostos cotidianamente à violação de direitos, na expectativa de uma mudança nas condutas de nossos superiores hierárquicos que não colaboram com um ambiente de trabalho salutar, respeitoso e cumpridor dos preceitos legais.

Outubro, 2023

[trabalhandoa35bienal@gmail.com](mailto:trabalhandoa35bienal@gmail.com)

TAGS [35A BIENAL DE SÃO PAULO](#), [CARTA ABERTA](#), [NOTA PÚBLICA](#)

## CONTEÚDO RELACIONADO

### DA HORA

#### A BIENAL FAZ SENTIDO COMO FERRAMENTA DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL?

Exposições de grande porte se tornaram linhas de produção de espetáculo, em que os educadores-operários guiam visitantes que observam com olhos de consumidor, não de cidadão

POSTADO EM 20/10/2023 - 14:25 - DA HORA



[← https://select.art.br/a-bienal-faz-sentido-como-ferramenta-de-transformacao-social/ →](https://select.art.br/a-bienal-faz-sentido-como-ferramenta-de-transformacao-social/)

TEMPO MÚTUO  
TRAUMA, SONHO

MUTUAL TIME  
TRAUMA, DREAM AND

EDUCATIVO



QUANTO

GANHA / VALE  
UMIA MEDIADOR/A

CURADORIA

???

# QUEM FAZ A BIENAL É O EDUCATIVO

... não localizadas

Lotto de Tapas

Curadoria 12ª Bienal

There are moments in life  
Our human condition. It  
Unleashed an unpredictable  
Social isolation revealed its  
psychological impacts that  
One of the first manifested  
traumatic states is the loss  
subsequent lucid memory. It  
expresses what it cannot speak

The dimension of the unique  
theme of the 12th Mercosul Biennale  
equation. The unpredictable moment  
of artistic creation. Art is not  
that cannot be translated into words  
origines in the passing of time  
which artists and the public  
or arranging the cards of life  
is the portrait of a moment in  
practice, besides the curatorial process  
translates unspoken yet perceptible  
the conviction that were a place  
we ventured out in search of a place  
find a way to articulate itself with  
composed of the criminal transversal

The curatorial process that began  
had a quest to ease the unpredictable  
and selected artists, who  
rebel against. A point that is  
That's where the concept of #

HO

FUGA

15 DE  
20 DE  
PORTO



O HIT DA BIENAL  
ABANDONADO  
INCOMPETÊNCIA DA CURADORIA NAS  
COSTAS DO EDUCATIVO

MINISTÉRIO  
SANTOS  
E FERREIRA  
MELLO



cristina.a.barros 1 h

Do modo de criação

...

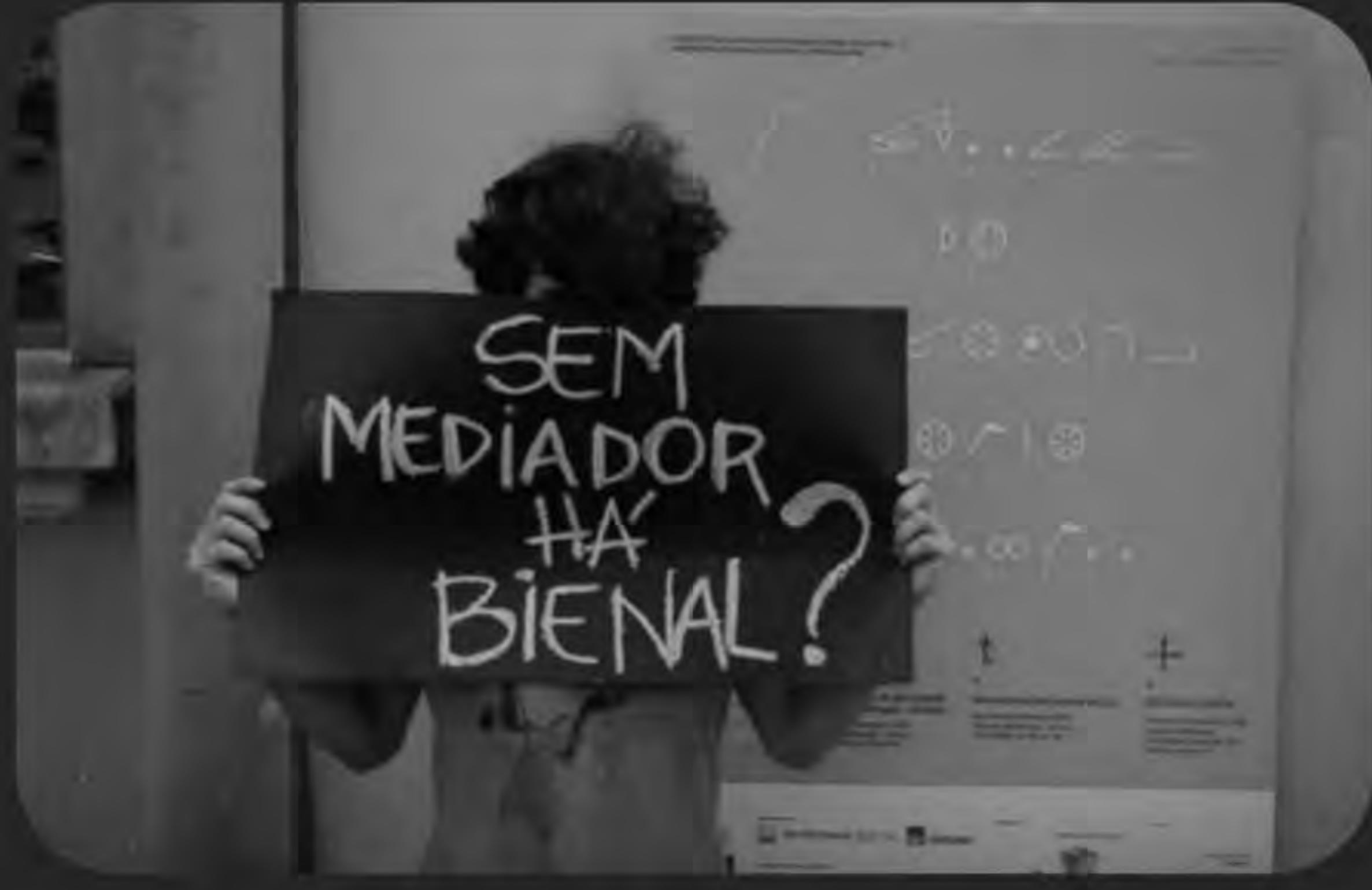
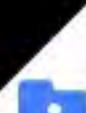


Imagen 1: Mediador em greve no último dia de visitação da 9<sup>a</sup> @bienalmercosul, em 2013.

Enviar mensagem



## CARTA ABERTA AO PÚBLICO DA BIENAL

1. Nós, mediadoras, mediadores, supervisoras e supervisores integrantes do projeto educativo da 13ª Bienal do Mercosul, evento que ocorreu entre os dias 15 de setembro e 20 de novembro de 2022, viemos, por meio desta carta, expor nosso descontentamento, nossa angústia e nossa posição frente a uma fala do curador-geral desta edição, Marcello Dantas.

A Bienal do Mercosul, evento histórico na cidade de Porto Alegre, completa 25 anos em sua 13ª edição, a primeira edição presencial após uma edição restrita ao digital e mais de dois anos de vivências coletivas de isolamento social. Esta edição teve como tema a tríade *Trauma, Sonho e Fuga*, fenômenos que se originam do que o curador denomina como *indizível*.

2. O processo de construção de uma bienal envolve múltiplas equipes: trabalhadores e trabalhadoras de diversos setores são envolvidos desde o princípio e essa cadeia produtiva se restabelece periodicamente. No setor educativo, contamos com o maior número de colaboradoras e colaboradores, sendo 90 mediadoras e mediadores, 14 supervisoras e supervisores, 9 assistentes de produção e 1 curadora, totalizando 114 pessoas envolvidas na construção de um projeto coletivo de arte-educação. Nesse sentido, ao refletirmos sobre o tema da 13ª Bienal do Mercosul, é importante destacarmos a ironia que é, neste momento, imediatamente após o encerramento da mostra, estarmos somando esforços para, coletivamente, elaborar e colocar *em palavras* o nosso desacordo com o que disse o curador.

No dia 19 de novembro, um dia antes do fim da 13ª Bienal do Mercosul, Marcello Dantas participou de um evento da programação da Bienal com transmissão ao vivo, Zonas de Contato, realizado no Instituto Ling. Em dado momento, após comentários sobre as outras obras, o curador começa a falar sobre a obra This Element, do artista Tino Sehgal. Então, é colocado que seria importante registrar um momento crítico. Essa é a única parte que concordamos, pois, de fato, é importante registrar as ações coletivas, desde que se mantenha o compromisso com a verdade.

3. Por isso, vamos explicitar alguns dos pontos equivocados proferidos pelo curador durante o seminário:

- Não houve revolta do educativo contra um artista ou uma obra. Na verdade, houve um debate interno, com pensamento crítico - um movimento que não havia sido exposto até agora – sobre condições de execução de uma obra que exigiria bastante dos nossos corpos, que são nosso instrumento de trabalho.
- Durante o período pré-abertura da mostra, ocorreram algumas tentativas de negociação de diminuição das execuções do canto – inicialmente, previsto para acontecer a cada uma hora, depois, a cada duas –, pois isso exigiria a interrupção das atividades correntes por cinco minutos. Por diversos motivos, aceitamos participar de ensaios e colocar nosso esforço em aprender o que era

necessário para executar/ser a obra, assim como dedicar mais do nosso tempo para que ela se realizasse. Contudo, as inquietações e os questionamentos aumentavam a cada encontro, pois víamos o esforço que seria necessário. Muitos de nós ficavam sem voz – o que, durante o evento, inviabilizaria compromissos básicos do trabalho diário de mediação, como a recepção de escolas e do público espontâneo. Além disso, veio ao nosso conhecimento, em partes, sobre como essa obra era executada em outros países. Em outros lugares, havia remuneração, que era recebida pelas pessoas que ativaram a obra nos espaços de arte, o que demonstrou a precarização do trabalho que seria realizado aqui.

Por fim, avaliamos que tanto a obra de Tino Sehgal como o restante do trabalho de mediação seriam prejudicados e, em votação geral da equipe, decidimos que não nos disponibilizáramos para a proposta.

- Não havia previsão de pagamento aos mediadores para participar da realização da obra, como erroneamente fora divulgado por Dantas. Essa foi mais um fala inverídica proferida pelo curador.
- Não houve greve até o momento da fala proferida pelo curador no dia 19 de novembro. Toda a discussão em torno da execução, ou não, da obra, pela equipe de mediadores, foi realizada no período anterior à abertura da 13ª Bienal do Mercosul e teve seu desfecho no dia 14 de setembro. Não inviabilizamos nenhuma atividade do curso de formação, assim como não faltamos com nossos compromissos. Desde o dia 15 de setembro de 2022, data da abertura da 13ª Bienal do Mercosul, estivemos presentes nos espaços e nas instituições em nossos exatos horários de trabalho.
- Não cogitamos mudar o teor do canto da obra em nenhum momento. Marcello Dantas se refere às atitudes da equipe de mediadores como uma tentativa de "pintar o quadro", isto é, que nós cantaríamos se houvesse uma troca no canto criado pelo artista, algo jamais solicitado ou imaginado por nós. Salientamos que essa fala ainda explicita o desconhecimento, por parte do curador, tanto dos processos que cercaram a exposição curada pelo próprio, quanto do ofício da educadora e do educador em arte.
- Não houve xenofobia. Em nenhum momento a origem étnica do artista orientou qualquer decisão ou pensamento das mediadoras e dos mediadores. É importante frisar que a negativa se deu, principalmente, em função da falta de interlocução com o artista e pela pouca flexibilidade para contemplar a realização da obra e demais atividades da equipe de mediação. O curador se refere como "[...] das coisas mais ridículas que já ouvi", ao ser questionado pelo público presente no evento sobre o porquê dos educadores terem "rebelado-se". Dantas relata a negação desta equipe, em cantar, pelo suposto motivo de receber ordens de um alemão. Ao que complementa, ele qualifica o ato como "uma espécie de xenofobia" e "ideologia especificamente xenófoba". Tais trechos nos

aterrorizam e nos revoltam especialmente, uma vez que nos é imputada uma prática discriminatória e criminosa jamais ocorrida.

Destacamos que uma representante da equipe educativa da Bienal estava presente no momento e tentou iniciar um diálogo com o curador e com o público presente, mas foi interrompida por Dantas durante todo o tempo de fala, de modo que se tornou insustentável manter qualquer tipo de troca ou conversa. A narrativa dos fatos, assim, foi controlada por Dantas.

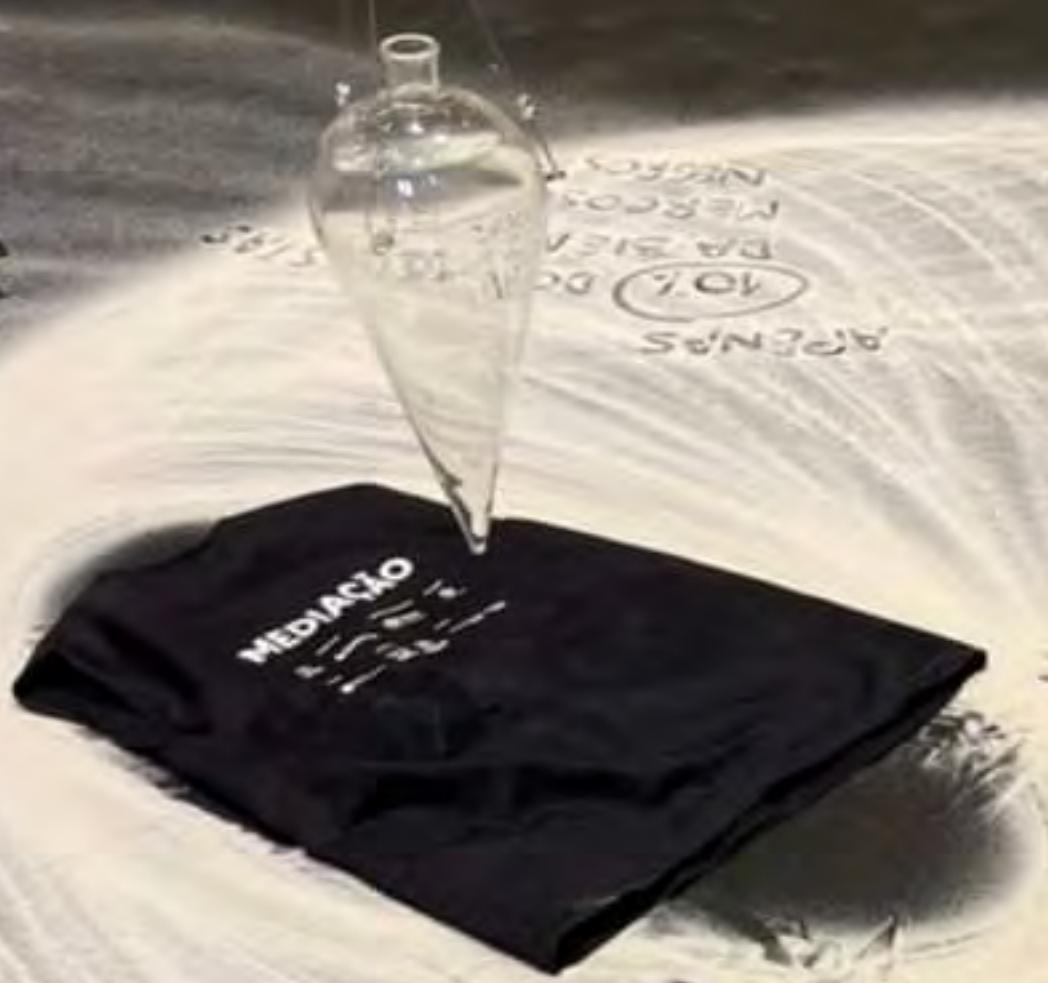
4. Ao final do mesmo dia, 19 de novembro de 2022, após conversas e reuniões das quais não participamos, Marcello Dantas se coloca, em vídeo, fazendo uma retratação em sua rede social pessoal, posteriormente repostada na conta oficial da Bienal do Mercosul. Dessa “retratação”, observamos como o curador não se responsabiliza por sua fala, pois ele diz que foi um erro o uso de uma palavra específica, um mal-entendido, e, também, diz pedir desculpas, de alguma forma, por não ser compreendido. Ele não reconhece suas mentiras. Ele não pede desculpas pela acusação de um crime de xenofobia. Ele não pede desculpas pelo tom de deboche. Ele não explica fatos.

5. Nosso trabalho existe no coletivo e estamos cientes de que assim o fizemos juntamente às milhares de pessoas que visitaram os espaços expositivos da 13<sup>a</sup> Bienal. Existe, entre nós, um grande número de educadores-artistas que desenvolvem seu próprio trabalho poético e que acreditam nesse local de imbricação entre a arte e a educação, sem fazer qualquer juízo de valor entre essas atividades. Dessa maneira, queremos declarar que, apesar de em momento algum termos aventado qualquer mudança de conteúdo em *This Element*, acreditamos em uma educação criativa e criadora, que não seja apenas um reservatório reprodutivo de informações, mas agente e propositora, como também é a prática artística.

Atenciosamente, equipe de mediadoras, mediadores, supervisoras e supervisores da 13<sup>a</sup> edição da Bienal do Mercosul.

Porto Alegre, 22 de novembro de 2022.

YIA  
UMA VELA DA BIENAL CUSTA  
DO SALÁRIO DE UM  
MEDIADOR



GRANDEZAS, MEDIADORES  
VOCES, SÓIS, QUINTO  
NOME DEL' O  
NOSSOS CORPOS  
MÍDIA  
QUEM CUSTA  
BIENAL  
CONTR

APENAS  
101.000  
DA SIEU  
NEGROS

# EDUCATION



**ABENAL DO M  
TSM + ARTISTAS S  
DO QUE  
S. PAULO SEDIR**

EDUCATIVO  
DE MILHÖES  
P. G. M.

‘TUDO NISSO  
NADA DELS!!!

OS MEDIADORES FAZEM A BREVIAL



DO TURISMO,  
ER, INSTITUTO LING  
AO BESAL DO  
APRESENTAR

TRAUMA SONHO FUGA

HOJE NÃO HAVERÁ  
MEDIAÇÃO EM RESPOSTA  
À FALA DESRESPEITOSA  
DO CURADOR-GERAL  
SOBRE  
O EDUCATIVO.

conheça o trabalho do educativo da 13ª bienal  
no instagram @educativobienalmercosul

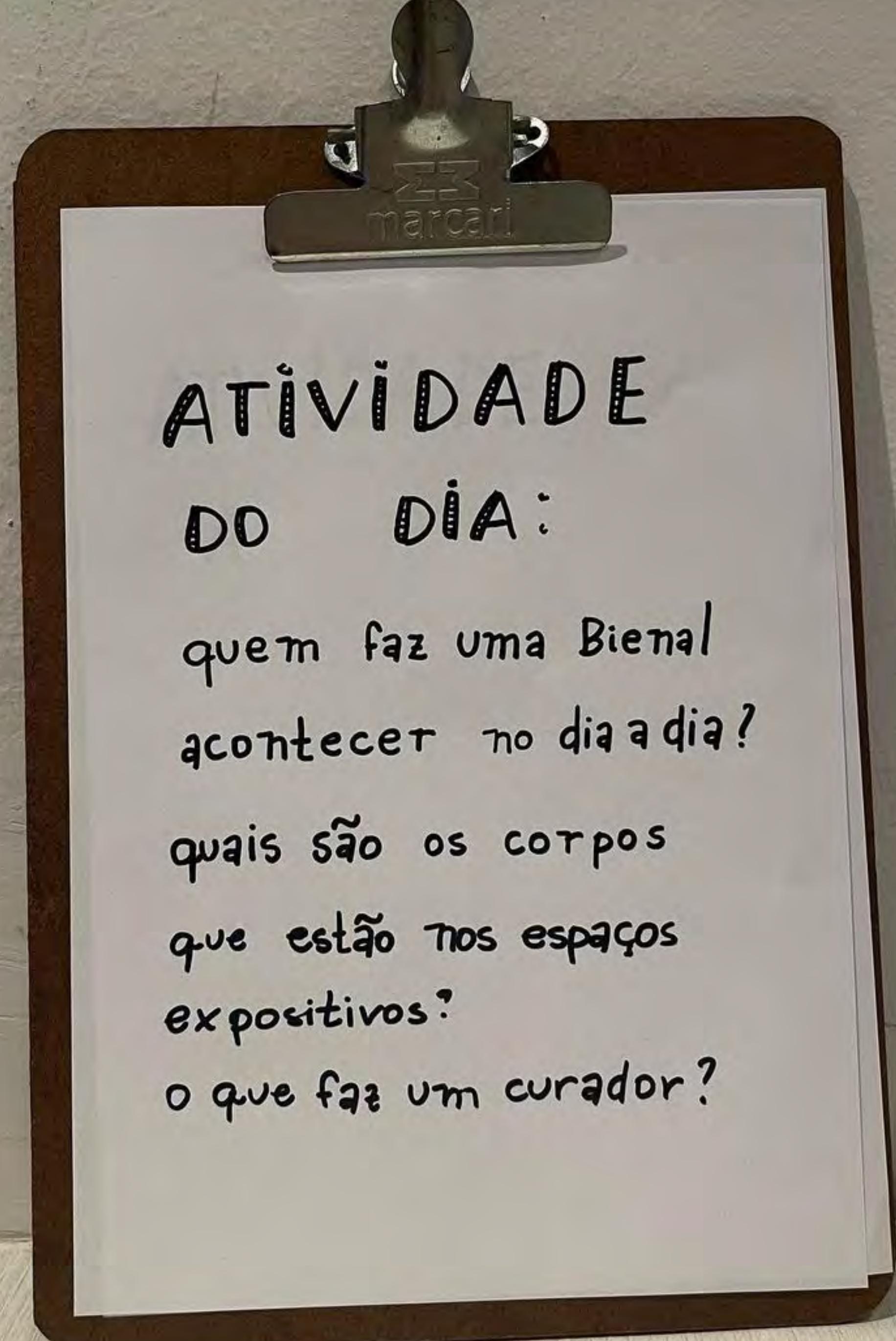
# ← Publicações

Curtido por **milena.sea** e outras pessoas  
**educativobienalmercosul** OFICINA DE SWING POI... mais

Há 5 horas • Ver tradução

 **educativobienalmercosul**  
Casa de Cultura Mário Quintana

⋮



Curtido por **renatasampaio.arte** e outras pessoas

**educativobienalmercosul** Roda de conversa que rolou  
hoje na CCMQ

Ver todos os 7 comentários

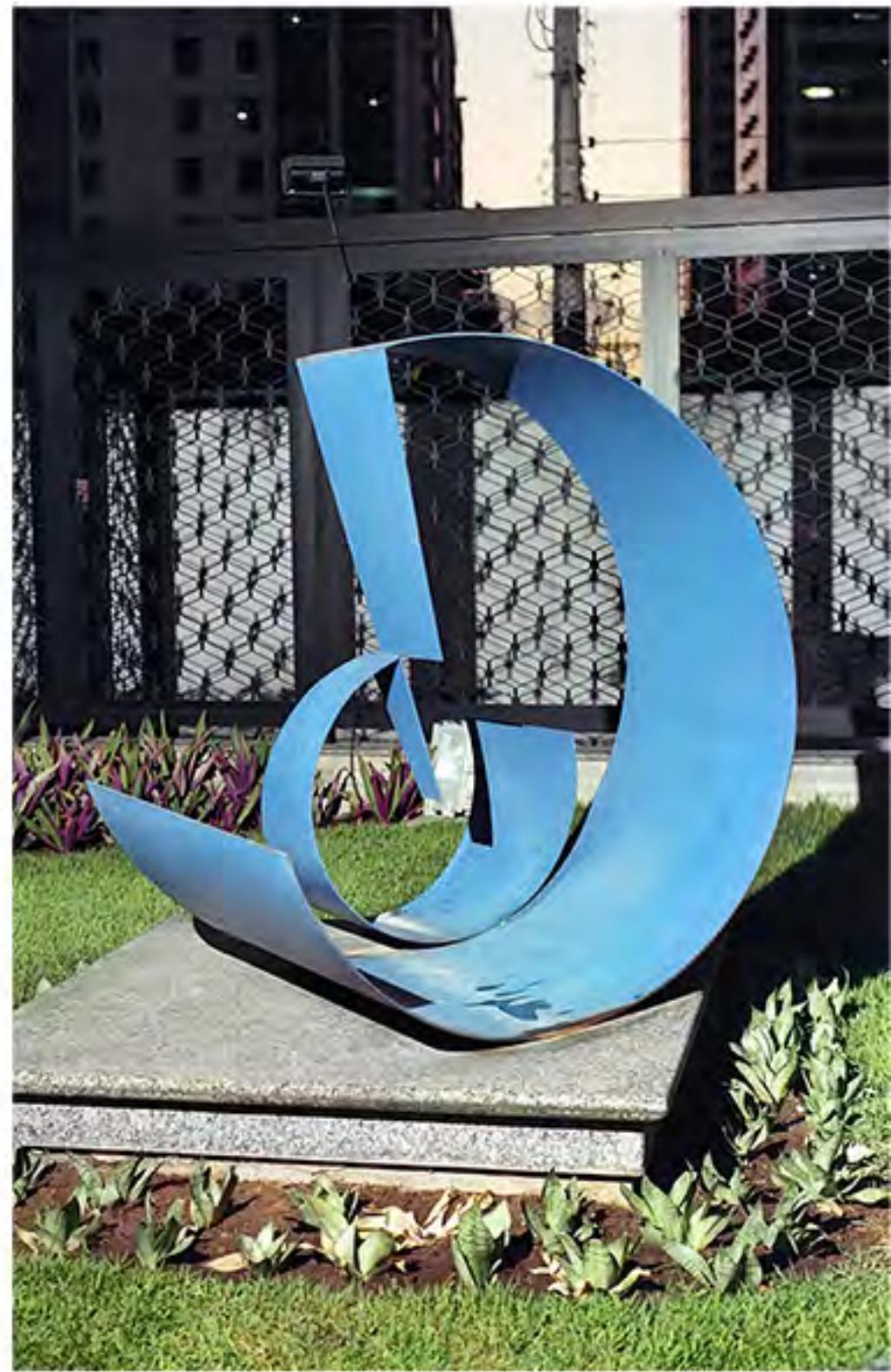
**renatasampaio.arte** 🔥🔥🔥





## PORTAL DO NASCENTE

Ela era amarela, botaram essa cor pra pegar a tonalidade do prédio. Na minha opinião é um portal, meio atrasado, de outro tempo. Gosto mais de coisas do tempo de hoje, mais modernas. Prefiro as figuras, mas não como aquela ali do outro lado da rua, que é muito feia – parece uma Tartaruga Ninja. Onde moro tem mais casas, não tem prédios e a turma só enfeita a rua na época do Carnaval e do Natal. — Maurício



## MARIA GRAÇA E MARIA JÚLIA

Ela parece duas letras, o 'G' e o 'J' de Graça e Júlia. É meio abstrato, só observando bem pra saber mesmo. Não sou muito fã de arte não, não faz meu tipo. Gosto de pesquisar na internet sobre arqueologia, história antiga das pirâmides, das sete maravilhas do mundo. Imagine as pirâmides do Egito... deve dar uma sensação diferente estar num lugar que tem história. Bate a curiosidade de saber o que tem por baixo da terra. Já isso aqui é muito banal. — Henrique

**Ao longo desse trecho, imagens do trabalho Edifício Recife, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. 2013.**

Em Recife, no Nordeste do Brasil, a ideia de cidade como síntese das artes toma a forma de uma lei municipal no início dos anos 60, fazendo obrigatória a instalação de obras de arte tridimensionais na entrada de grandes edificações. Até os anos 80, a autoria dessas obras – sobretudo esculturas – está ligada ao prestígio de uma geração de artistas de tradição modernista. A partir dos anos 90, o interesse privado influencia mudanças na lei a fim de acelerar a conclusão de projetos imobiliários, e construtoras passam a assumir elas mesmas a execução dessas peças. Geralmente posicionadas ao lado das cabines de segurança nos prédios residenciais, essas obras são diariamente observadas e muitas vezes conservadas pelos porteiros que guardam a entrada desses edifícios.



Curtas do Poder

Artigos

Entrevistas

Podcasts

Charges

Multimídia

Pérola do dia



Principal / Notícia

## VÍDEO: Funcionários realizam greve por reajuste salarial e ocupam castelo da Disney em Paris

Terça-Feira, 06/06/2023 - 20h20

Por Redação



Foto: Reprodução / Redes Sociais

Funcionários do parque da Disney em Paris, na França, entraram em greve e fizeram manifestações no local neste fim de semana. Os trabalhadores reivindicam reajuste de salários. Durante manifestação realizada no sábado (3) funcionários chegaram a subir ao castelo temático do parque, e tiveram as imagens da "ocupação" compartilhadas nas redes sociais.



PRIMAVERA COLONIAL

Olhando pra forma dela, assim, em cima de uma pedra de mármore, eu creio que seja um diamante. Mais que isso eu não sei informar. Cada prédio tem suas esculturas culturais diferentes, em vários estilos, modelos diferentes. Ela dá identidade ao prédio, chama a atenção das pessoas. O nome do prédio é Primavera Colonial. Só o arquiteto que fez sabe informar o significado dela. — Carlos



UMARI

Isso aí simboliza uma planta, chamada umari. Essa arte aí pra mim é feia. Bonito seria uma samambaia. Já vi uns prédios com mulher nua, de mármore. Na esquina também tem uma... Mas isso aí? Só um engenheiro sem juízo pra ter feito. — Aldersandro

Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 2023

À Escola de Artes Visuais do Parque Lage,

Nós, artistas integrantes do Programa Gratuito de Formação e Deformação da EAV, turma de 2022, por meio desta nota, estamos tornando pública uma série de conflitos e silenciamentos institucionais que atravessaram nossa relação com a Escola durante a realização do Programa.

Os Programas de Formação e Formação e Deformação são anuais, gratuitos e, a cada edição, participam 18 artistas de cada turma (sendo a Formação direcionada a artistas em início de carreira e interessades no geral e a Formação e Deformação tem como público-alvo artistas com processos desenvolvidos), com bolsa permanência. Em 2022, como ocorre periodicamente, o Programa passou por diversas modificações em função da troca de gestão. As aulas foram realizadas de junho a novembro, com a abertura da exposição em dezembro.

No início do Programa, preenchemos um formulário (ferramenta central na prática da Escola) para solicitar (ou melhor, disputar) a inclusão de temas e discussões no cronograma das aulas, pois já sabíamos o que a mudança de gestão simboliza. Dentre as possibilidades, alguns de nós demos prioridade a temas como historiografia da arte no Brasil, teoria da arte contemporânea e crítica das instituições, cujas ferramentas poderiam nos orientar melhor em relação às nossas proposições artísticas para a exposição final.

No entanto, apesar de termos nossas solicitações parcialmente atendidas (com a inclusão de aulas sobre história da arte com ênfase em artistas negros dos séculos XIX e XX, escultura e outros temas que se relacionavam diretamente com a poética de cada artista), o incômodo maior vem do fato de que muitas abordagens eram profundamente focadas em uma lógica mercadológica que, por muitas vezes, esvazia o trabalho.

Naquele momento, nos parecia que a Escola não estava, de alguma forma, alinhada às problematizações que viemos fazendo no campo da arte há alguns anos. Não somente nós, enquanto grupos de artistas dos programas gratuitos, mas nós enquanto pessoas negras, LGBTs, não binárias etc. Somos artistas e, como bem fez questão de salientar toda a gestão, partimos de diferentes lugares do mundo para produzir nossos discursos. Nossos discursos não podem ser vazios, não podem deixar passar mecanismos de violência que são, em alguns casos, totalmente evitáveis.

Em relação ao quadro docente do Programa, das aproximadamente vinte e quatro pessoas que o compuseram, onze eram homens brancos (45%), dez eram mulheres brancas (41%), duas eram mulheres negras (8%) e um era homem negro (4%), sem

informações sobre orientação sexual ou identidade de gênero explícitas. A única convidada trans e indígena do Programa teve sua aula cancelada em função dos jogos da copa. Portanto, não tivemos aulas com pessoas trans/travestis, nem indígenas, mesmo havendo na turma diversas pessoas trans/travestis e negras que demandam essas questões em suas práticas artísticas. Esse fato nos faz lembrar que, segundo pesquisa do artista Yhuri Cruz, também ex-aluno do Programa, entre 2014 e 2018, apenas 5% do corpo pedagógico era negro. Seu trabalho "monumento-documento à presença" (2018-2019) evidencia os modos de funcionamento das instituições de ensino de arte, especialmente da EAV, por meio da denúncia das ausências, resultado da lógica colonial que organiza as instituições. Embora o trabalho não tenha tido adesão por parte da gestão da Escola à época, ele nos possibilita encontrar direcionamentos e caminhos para pensar a escola que queremos.

Ao longo desse primeiro período, entre julho e outubro, ficaram mais claras as diferentes tentativas de silenciamento por parte da escola em relação às críticas e posturas de recusa que surgiram no decorrer dos programas. Durante esse momento, tivemos alguns diálogos com a gestão na tentativa de apresentar as demandas e críticas da turma. No entanto, apesar das muitas promessas, não avançamos. A turma contava ainda com a presença de uma monitora, à qual demonstramos solidariedade em face à sobrecarga de trabalho que a afetava.

Um acontecimento que joga luz na falta de comunicação entre a gestão e os servidores terceirizados, de modo que saibam diferenciar turistas de alunos a depender do espaço que habitem, é a expulsão da artista Elis Pinto, também aluna do Programa, das escadas próximas às salas de aulas práticas da Escola, durante a realização de um trabalho fotográfico para a exposição. Após o ocorrido, a artista precisou modificar a proposta expositiva por ter sido interpelada por um segurança do local, de modo a impossibilitar o trabalho.

Em setembro, como resultado de uma ação dos alunos do Programa de Formação, pudemos usufruir do direito de ter um lanche grátis (a ser retirado no Café Lage) nos dias de aula. Novamente, este episódio nos lembra de dois trabalhos de ex-alunos: 1) Em junho de 2015, a artista Lyz Parayzo realizou a fanzine *EAV AVE YZO*, composta por textos e imagens, ao lado de várias denúncias, dentre elas a elitização do espaço da EAV com a instalação de um bistrô francês. Após o ocorrido, a então secretaria de cultura do Estado providenciou, enquanto ação afirmativa para alunos de baixa renda, um cartão vale-alimentação e um vale-transporte; 2) Em 2019, o artista Rafael Amorim, também durante sua passagem pelo Programa, propõe a ação “postal” que evidencia tensões invisíveis entre o espaço turístico e o espaço educacional. Nessa ação, o artista senta-se à margem da piscina, espaço geralmente utilizado para fotos, abre uma marmita e come a comer. A ação, que causou incômodo aos turistas, traz à cena justamente um dos conflitos institucionais que, mesmo com ações afirmativas e bolsa permanência, não deixa de se fazer

presente: a ausência de espaços para consumo barato e alimentação dos artistas nas dependências da Escola. O que nos surpreende, no entanto, é que ainda precisamos demandar condições básicas de acesso e permanência nos ambientes da Escola.

Em novembro de 2022, já estávamos trabalhando nas obras que seriam expostas em dezembro. Durante esse período, solicitamos, diversas vezes, o projeto expográfico (que foi apresentado apenas a alguns alunos, de forma privada), o texto curatorial e outros detalhes técnicos, aos quais não tivemos acesso antes da abertura. Intitulada “Do meu lugar faço movimento”, com curadoria da coordenadora pedagógica do Programa, a exposição abre em meio a uma série de tensões entre a Escola e os artistas. Isso se dá pelo fato de que não pudemos pensar coletivamente aspectos que atravessam profundamente as condições de acontecimento do nosso trabalho. Além disso, não houve uma reunião do educativo com os artistas da exposição para que os artistas apresentassem seus trabalhos à equipe e, assim, permitir as visitas guiadas.

No dia de abertura, 15 de dezembro de 2022, após uma série de tentativas de negociação com a curadora para encontrar um lugar adequado para o seu trabalho, o artista Samuel Pires retirou a sua obra da exposição como uma forma de tornar pública sua recusa em relação ao descaso da gestão (que se recusava a iluminar o local onde sua obra estava). Embora tenha havido tentativa de diálogo por parte da Escola, a proposta de resolução se centrava na possibilidade de voltar a expor, sem demonstrar algum interesse nas motivações do artista. O vídeo-denúncia gravado pelo artista pode ser acessado em seu perfil no Instagram [@bok.rua](#).

Em relação à curadoria da exposição, uma questão que nos incomoda é o elogio à diferença cultural. Enquanto artistas, sabemos que o sistema de arte é atravessado por diversas dinâmicas de poder e dominação. O texto apresentado na exposição, onde a origem social dos artistas é enaltecida, age de forma a desconsiderar, por meio do foco no Rio de Janeiro, a presença de artistas que não são naturais do Estado. Também ignora-se que alguns artistas da turma não mobilizam o “lugar” como tema de seus trabalhos. Durante o Programa, embora soubéssemos do tema, não houve diálogo propositivo em relação ao tema da exposição, de modo que pudéssemos levar questões e críticas. De alguma forma, os trabalhos que não conseguiram escapar das exigências temáticas da curadoria (pois foram propostos antes do início do Programa, no ato de inscrição), foram modificados para que pudessem estar em diálogo com o “território” em jogo.

Nesse sentido, fica evidente o caráter produtivista que atravessa as dinâmicas da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em detrimento de um envolvimento sensível para com os artistas presentes na formação. Esse processo objetivista e individualizante, evidencia o modo como a diferença cultural (raça, classe, gênero etc.) é transformada em mercadoria fungível. O que nos fica evidente também é que,

mesmo com as tentativas de resolução, há um problema que informa o próprio modo de funcionamento dessa gestão. Não se trata somente de um desempenho ruim do Programa, mas sim de um efeito dos paradigmas éticos e simbólicos que sustentam a atual gestão da Escola.

Sabemos que o ingresso na mais prestigiada escola de artes visuais do Rio de Janeiro significa muito. Em sua história, o Parque Lage foi e tem sido uma das escolas mais importantes para a arte contemporânea, por onde passaram-se e continuam a passar artistas que são referência para nós e para muitos. Por isso, enquanto artistas, nos sentimos profundamente desrespeitados pela atual gestão da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Assim, nos perguntamos: O que pode a arte nesse cenário? O que poderíamos ter feito se, em um cenário ideal, nossas demandas fossem plenamente acolhidas pela EAV? Aprendemos, com as gerações de ex-alunos da EAV que mobilizaram e mobilizam diferentes ferramentas para um exercício crítico da arte, que a arte deve refletir politicamente o seu tempo; muitas vezes de forma ambivalente, muitas vezes de forma opaca.

Esta não é a primeira denúncia pública à EAV e nem será a última. Por isso, não escrevemos para demandar, por parte da Escola, alguma conciliação. Esperamos que os relatos fomentem um debate público sobre as condições precárias das instituições e sistemas de arte e, de alguma forma, influencie na criação de políticas educacionais para a permanência de artistas que, muitas vezes por falta de acesso ou recursos, não podem usufruir dos programas gratuitos.

Gostaríamos de dizer, ainda, que a leitura desta carta aberta estava prevista para ocorrer na atividade aberta com o público visitante da exposição, na segunda semana de janeiro de 2023. No entanto, sem nenhuma justificativa, a atividade foi cancelada e não temos nenhuma informação sobre o próximo passo do Programa, que envolve a publicação de um catálogo.

Por fim, colocamo-nos à disposição para diálogos propositivos em prol de um ensino de arte crítico que nos permita saber habitar os espaços do sistema de arte.

Assinam esta carta,

Andy Villela  
Elis Pinto  
Fava da Silva

JARDES  
Joelington Rios  
Ju Morais  
Lohana Montelo  
Lucas Ururah  
Mariana Freitas  
Samuel Pires  
Siwaju Lima  
Thadeu Dias  
vinícius da silva

*Artistas do Programa Gratuito de Formação  
e Deformação da EAV Parque Lage em 2022*



ESMERALDA

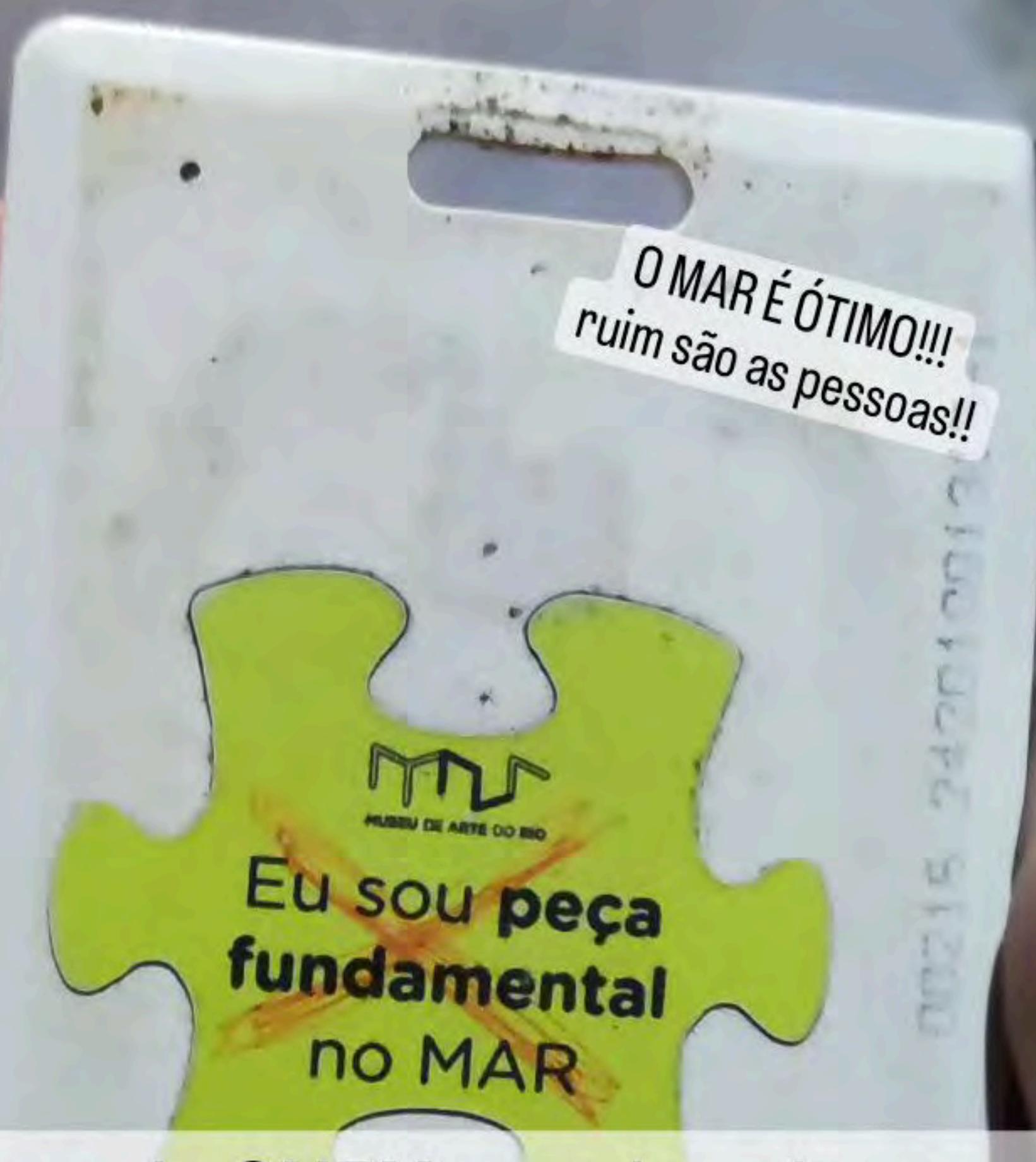
Isso aí é uma folha. Não acho que seja uma obra de arte, é muito simples. Quando a arte é bonita eu acho bonita, mas essa é horrível. Não sou do ramo, mas você olha assim e vê a coisa mais feia do mundo. Tanto é que um dia eu pintei e só depois soube que nem podia ter pintado, era pra deixar enferrujando mesmo. — Oliveira



ANTARES

Não sei quem fez ou o que é isso. Talvez seja uma obra de arte. É bem feita, bem trabalhada, bem imaginada. Você sabe, existem essas esculturas na forma de uma pessoa e às vezes o pessoal exagera, inventa poses, essas coisas. Eu não gosto. Acho essa muito mais criativa. — Valfredo

# Fundamental é o car@lho



Lugar onde QUEM manda coloca seus próprios interesses acima de tudo e todos, ignorando totalmente a ÉTICA, o profissionalismo, ameaçando sua equipe com punições, fazendo todos terem medo ao invés de respeito Causando dano psicológico, financeiro em quem é atingido.

**Storie anônimo, de um “colaborador” do Museu  
de Arte do Rio.**



RAÍZES

Não tem gente feia e gente bonita? Então, é a mesma coisa nesse caso aqui. Você pode achar bonito, outra pessoa pode achar bonito, mas eu não acho. Isso é uma raiz, e eu acho muito feia. Acho que é uma raiz de manga feita de isopor pintado. Quando era nova era bonita. A pessoa quando é nova é bonita, quando é velha vai ficando feia. Se eu trouxesse pra casa, o caminhão do lixo quando passasse ia pensar que era lixo e levava. — Mário



JULIANA

Aqui do lado tem um homem correndo, todo na resina. Essa daqui tem uma curva que parece a perna de uma mulher. Acho razoável. Tem um 'P' e 'E' escrito ali, pode ser o nome do escultor. Pra estúdios pode ser uma obra de arte, já pra mim é só uma estrutura. Se fosse lá em casa botava um sapão bem grande no meio do meu jardim. Eu gosto de sapo. Essa é uma coisa do passado, né? Passado, passado mesmo. — João

## **carta aberta, nota pública: sobre a (repetição da) violência (colonial/racial) acadêmica**

escrevo essa carta aberta, nota pública como quem já parte de um cansaço, cansaço já tornado pesquisa como modo de tentar trazer pro jogo um movimento pra além da resistência (amplamente fetichizada nesses espaços), e que se enderece mais à criatividade que à repetição. acontece, porém, que o grande movimento da academia, pelo menos aquela academia que quer se dizer rigorosa, é o da repetição: repetição da violência que a funda. por mais que os discursos sejam novos (e tenham uma roupagem de politicamente corretos e engajados), as ações (políticas) sempre são outras, e denunciam em si mesmas um esvaziamento do discurso. aprofundam, ainda mais, essa cisão feita entre discurso e prática.

o caso é que, ao submeter um trabalho ao **IV Colóquio de Pesquisa em Design e Arte: design, (re)invenção política e transformação social** tratando sobre a linguagem enquanto uma espécie de (anti-)metodologia frente aos regimes da escrita científica e de seu design neoliberal, recebi um parecer que, longe de uma avaliação possivelmente justa em termos de, porventura, uma "inadequação ao tema do Colóquio"<sup>1</sup>, lançou mão da violência (extrema, eu diria) pra desqualificar, inferiorizar e humilhar qualquer movimentação que opere no campo da diversidade do conhecimento.

pra além de esgotar uma reescrita (e, nesse sentido, encenar uma defesa da minha proposição perante essa *banca*), escrevo apenas que toda a movimentação, que, em superficialidade, possuía alguns encontros (comuns) com a proposta do Colóquio, denotou sua hipocrisia discursiva. tentei fugir dessa palavra – *hipocrisia* –, tão dura, mas o nome é este. mesmo que durante todo o percurso da minha proposição escrita eu partilhe, estimule, exercite, e proponha mesmo uma *outra escrita*, um *outro design do texto*, implicado (po)eticamente (entendendo, portanto, esse jogo da criação eticamente implicada) naquilo, e fundamentalmente isso não apenas no discurso, mas (lógica e justamente) na prática da escrita em um sentido coletivo de movimentos que não partem de uma suposta iniciativa ou inventividade individual no nível da autoria científica, o que recebo em troca, de um parecer científico, mais do que um indeferimento, é a *reencenação da violência* (a qual exponho, como material, inclusive, no próprio texto).

o que me assombra, porém, talvez não seja (apenas) essa reencenação, mas especialmente como os discursos da *decolonialidade*, do *ativismo político*, e da *transformação social* (pra nos mantermos nos termos que rondam o próprio evento, seja em títulos, sejam em "aura") têm sido usados meramente como moedas de troca, como cartazes-chamariz a espaços que, nos seus interstícios, não apenas esvaziam essas práxis, mas reiteram, a cada momento, a violência

---

<sup>1</sup> uma vez que se poderia argumentar que minha proposição não se encaixaria no recorte proposto – mesmo que eu, particularmente, viesse a discordar –.

fundante que, a tanto custo, temos tentado desmontar e desmobilizar nos espaços acadêmicos (porque sei que, comigo e com outras que *insistem* na academia, essa não foi a primeira vez, e, infelizmente, não será a última).

particularmente, posso expressar que o parecer que recebi em troca (e que reproduzo, na íntegra, nesta escrita) não me afeta em pessoalidade, pois o que fica evidente é alguma raiva ou frustração espumada a partir de algum tipo de incompreensão ou desacordo oprimido-opressor ancorado na plataforma do anonimato que sustenta e em que se sustentam essas pessoas pesquisadoras que se pretendem ser guardiãs de supostas objetividade, neutralidade, e rigor do conhecimento científico. de que outro modo posso acolher as escolhas comunicativas que se esforçam a inferiorizar o que foi (pro)posto na escrita?

pois, se justifico – mesmo que no cansaço – todas minhas escolhas lingüísticas e gramaticais articuladas na relação do *quê* que é escrito ao *como* é escrito, e o que recebo é a mesma necessidade de “revisão ortográfica” (o que, no contexto, foi a devolutiva “mais leve”), o que me assusta, nesse parecer em específico, é encontrar, de forma extremamente cruel no campo das Artes, a mesma violência que é tão combatida no discurso acadêmico em voga. pra além de me indignar, e de (re)viver uma violência coletiva e histórica que, por pouco, não mina nossas existências diárias, me entristeço (e me revolto) de saber da ausência de um mínimo cuidado da parte da organização do evento ao deixar um parecer nesse tom, desse nível, passar. pra além de qualquer crítica ao trabalho proposto, aí não há qualquer construção possível.

mesmo que, em especial, meu interesse e movimento de aproximação ao evento tenha se dado na intersecção entre o Design e o Pensamento em Artes, e, ainda, pela existência de um trabalho, publicado nos anais da edição anterior – e, inclusive, citado na submissão<sup>2</sup> – nas mesmas linhas de proposição, na sugestão da possibilidade como partícula da im/possibilidade, o que se coloca a partir desse parecer é a inviabilidade das trocas de uma construção coletiva nesse espaço. um parecer que se preocupa em destruir tudo o que se propõe, no texto enviado, a ser construído em conjunto (que é um movimento, inclusive, que tenho encontrado ressonância no campo das Artes, em especial no Mestrado em Artes da UFC, e aos quais [campo das Artes e Mestrado] este colóquio, do Design, pretende se aproximar enquanto campo de pesquisa).

por isso, faço essa escolha (difícil!) de vir à público, expor e redistribuir (e, também, infeliz e inevitavelmente, reencenar) a violência, desta vez como denúncia, não como movimento de cobrança de qualquer solução/resolução, mas pra que não apenas a comissão responsável pela avaliação dos trabalhos e a equipe de organização do evento (incluída, aí, a pessoa que escreveu

---

<sup>2</sup> trata-se da comunicação de Noronha, Raquel Gomes. Um ensaio sobre palavras-armas: por escritas que contemplam outros designs. In: Marinho, Cláudia; Barros, Camila; Ribeiro, Bruno (orgs.). // *Colóquio de Pesquisa e Design: De(s)colonizando o Design: Resumos Expandidos*. Fortaleza: nadifúndio, p. 610-617, 2021.

estas palavras-bélicas, que, em dada medida, também precisa ser responsabilizada, apesar de seu lícito anonimato), mas também as pessoas palestrantes (muito queridas), as pessoas que apresentarão suas pesquisas, e todas as pessoas ouvintes e participantes do evento, e, ainda, a comunidade acadêmica das Artes, tenham consciência do peso que, coletivamente, carregamos ao reencenar (e, aqui, especificamente, *permitirmos* que seja reencenada) a violência colonial/racial<sup>3</sup> no âmbito dessa Academia.

**Justificativas**

**Seguem as informações dos avaliadores:**

1) O artigo *linguagem como (anti-)metodologia*, não deixa claramente demarcado os objetivos, a metodologia, os resultados e conclusões. Precisa de revisão ortográfica. Além disso, o texto contém 1538 palavras, ou seja, acima do máximo de palavras exigido (1500), sem as referências.

**Justificativa do parecer**

O ensaio encontra dificuldade para se sustentar até como ensaio. Não parte de lugar nenhum e não vai a lugar algum, é gira em torno de uma perspectiva egocêntrica baseada em ideias e objetivações próprias, ensimesmadas. A quantidade de frases escritas em 1<sup>a</sup> pessoa do singular já dá a tônica, como se todo estudo fosse unicamente individual. Como texto, não apresenta problema relacionado à temática do evento, nem sequer arranha minimamente nos amplos campos da arte e do design. Uma pena, pois se tivesse se aproximado de um objeto, estaria enriquecido de um mínimo de prática. No mais, o texto não é muito respeitoso com o escasso tempo de quem avalia, uma vez que quebra totalmente com o formato esperado, não apresenta clareza, objetividade e concisão, não apresenta um problema coletivo, não traz abordagens pautadas em realizações anteriores, vale-se de referências teóricas apenas como forma de validação dos próprios argumentos e em nenhum momento se dispõe ao erro, à falha ou contradição, como em geral ocorre na ciência. Artigos e resumos são formas de comunicação, e comunicação é um ato coletivo. Para tal, é necessário um mínimo de padrão e consenso, e esse texto obviamente deseja quebrar com os dois. No entanto, isso pode ser feito num blog, num canal de YouTube, no TikTok, sem precisar passar pelos crivos de um Colóquio.

[Fechar](#)

na dissolução das resolutivas, e no gesto de intenção de uma transformação efetivamente engajada, deixo-nos com uma pergunta: é (o peso d)essa Academia que sustentaremos?

lucas lins

mestrando em Artes pelo PPGArtes  
numa noite de calor e apertos  
Fortaleza, 19 de outubro de 2023

<sup>3</sup> termo que trago a partir do pensamento de Denise Ferreira da Silva, referência também presente na proposição enviada.



ITAPISSUMA COLONIAL

Vamos simbolizar: pelas duas estruturas em forma de um 'X', acho que significam as duas torres. E tem uma lâmpada de cada lado. Não sei se é uma escultura realmente. Pode até ser uma obra de arte, mas serve só pra iluminar. Acho que as pessoas passam e nem notam: quando veem duas lâmpadas ligadas, pra elas tanto faz, são duas lâmpadas. — Leonel



PRIMAVERA COLONIAL

Olhando pra forma dela, assim, em cima de uma pedra de mármore, eu creio que seja um diamante. Mais que isso eu não sei informar. Cada prédio tem suas esculturas culturais diferentes, em vários estilos, modelos diferentes. Ela dá identidade ao prédio, chama a atenção das pessoas. O nome do prédio é Primavera Colonial. Só o arquiteto que fez sabe informar o significado dela. — Carlos



TRIUNFO COLONIAL

Ela não explica muito bem o que é. Até hoje não entendi o que ela quer dizer. Mesmo as pessoas daqui não dizem o que é. Acho interessante o modelo dela, parece uma flor. O cara que cuida dela acha ela estranha. Quando ele está limpando ela, ele sempre comenta. — Evandro

ZAAR4

T E M  
U M

ZM

ZAAR4  
Tavares\_oficial9

PROTESTO  
ACONTECE



PIXODA

ZS

EATW





Pedro Paulo Honorato [Follow](#)

Sep 15 · 4 min read



DATA_EVENTONOME	TELEFONE	EMAIL	CPF	HORARIO	QTD
03/09/2022	1 2 3 4	@hotmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	06@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	1@gmail.com	-	12:00	2
03/09/2022		2@gmail.com	-	12:00	4
03/09/2022	1 2 3 4	3@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	4@mail.com	-	12:00	2
03/09/2022	1 2 3 4	5@gmail.com	-	12:00	2
03/09/2022	1 2 3 4	6@gmail.com	-	12:00	3
03/09/2022	1 2 3 4	7@gmail.com	-	12:00	2
03/09/2022	1 2 3 4	8@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	9@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	10@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	11@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	12@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	13@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	14@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	15@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	16@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	17@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	18@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	19@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	20@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	21@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	22@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	23@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	24@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	25@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	26@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	27@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	28@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	29@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	30@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	31@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	32@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	33@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	34@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	35@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	36@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	37@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	38@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	39@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	40@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	41@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	42@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	43@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	44@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	45@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	46@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	47@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	48@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	49@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	50@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	51@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	52@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	53@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	54@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	55@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	56@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	57@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	58@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	59@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	60@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	61@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	62@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	63@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	64@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	65@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	66@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	67@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	68@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	69@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	70@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	71@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	72@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	73@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	74@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	75@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	76@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	77@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	78@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	79@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	80@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	81@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	82@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	83@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	84@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	85@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	86@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	87@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	88@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	89@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	90@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	91@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	92@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	93@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	94@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	95@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	96@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	97@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	98@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	99@gmail.com	-	12:00	1
03/09/2022	1 2 3 4	100@gmail.com	-	12:00	1

15/09/2022

eu sou um deles  
dos um milhão e cem mil estudantes inadimplentes no Brasil\*  
1.100.000  
encontrei meu meio  
aqueles que acreditaram que algo superior iria garantir um pedaço maior  
nesse campo  
em suas respectivas áreas  
"o que não está resolvido, resolvido está..."  
disse a psicóloga,  
se eu não tenho como resolver agora  
então, por hora, está resolvido...  
assim estou levando  
e o fato de não estar sozinho nesse barco,  
ora me conforta, ora me apavora.  
é uma inconstância  
com efeitos colaterais corporais, emocionais, espirituais...  
"faz parte do jogo.."  
ela insiste  
"você tem que jogar.."  
ela finaliza





03/09/2022	F	i	s	21	4:7:22	cjui	x@0	o	-	17:30	2
03/09/2022	F	e	c	21	8:3:14	er	an	v@	h	17:30	5
03/09/2022	c			21	7:7:11	ij	an	g	n	17:30	1
03/09/2022				21	3:0:37	u	l	o	r	17:30	2
03/09/2022	F	e	c	21	9:5:12	u	o	v	o	17:30	1
03/09/2022	F	e	c	21	7:1:31	u	o	u	o	17:30	3
03/09/2022	E	a		21	3:0:41	u	o	u	r	17:30	1
03/09/2022				21	2:3:37	u	o	u	o	17:40	1
03/09/2022	E	a		21	6:7:51	u	o	u	o	17:40	3
03/09/2022	E	a		11	9:5:15	u	o	u	o	18:00	2
03/09/2022	F	e	c	21	9:4:31	u	o	u	o	18:00	3
03/09/2022				21	8:3:28	u	o	u	o	18:00	3
03/09/2022	F	e	c	21	2:3:23	u	o	u	o	18:00	4
03/09/2022	F	e	c	21	8:5:35	u	o	u	o	18:00	1
03/09/2022				21	2:2:27	u	o	u	o	18:00	2
03/09/2022	F	e	c	21	8:3:12	u	o	u	o	18:00	4
03/09/2022	E	a		21	8:9:30	u	o	u	o	18:00	5
/ Círculo / Liderado / ...											
03/09/2022	E	a		21	11:4:21	u	o	u	o	18:00	3
03/09/2022				21	8:5:15	u	o	u	o	18:00	1
03/09/2022	F	e	c	21	6:3:14	u	o	u	o	18:00	3
03/09/2022	E	a		21	8:1:28	u	o	u	o	18:00	1
03/09/2022	F	e	c	21	7:3:41	u	o	u	o	18:00	2
03/09/2022	E	a		21	9:3:34	u	o	u	o	18:00	1
03/09/2022	F	e	c	21	1:4:21	u	o	u	o	18:00	1
03/09/2022	F	e	c	61	4:3:11	u	o	u	o	18:00	2
03/09/2022	F	e	c	21	7:7:10	u	o	u	o	18:00	5
03/09/2022	F	e	c	21	3:2:36	u	o	u	o	18:00	1
03/09/2022	J	o	o	21	6:3:19	u	o	u	o	19:00	2
03/09/2022	J	o	o	21	11:1:74	u	o	u	o	19:00	1
03/09/2022	C	o	c	31	9:3:13	u	o	u	o	19:00	2
03/09/2022	F	e	c	21	7:3:35	u	o	u	o	19:00	2
03/09/2022	I	z		21	4:5:13	u	o	u	o	19:00	1
03/09/2022				21	1:3:37	u	o	u	o	19:00	1
03/09/2022	E	a		21	3:0:30	u	o	u	o	19:00	4

sendo assim, eis que um dia recebo um email  
da própria, de quem eu devo, a instituição  
a Casa Grande  
vou resumir:

"Venha trabalhar com a gente, estamos em parceria com o maior festival do planeta, o R\*\*\* I\* R\*\*!

Os alunos da E\*\*\*\* poderão fazer parte do processo seletivo do festival  
para trabalhar durante os dias de evento..."

A primeira vista soa gentil, excitante  
O homem branco estendendo a mão para os estudantes endividados,  
ajudando os mesmos a quitarem seus débitos...

Depois dessa pílula  
o saldo é negativo  
e sempre será  
aceitei a proposta  
enviei os documentos

...

um mês depois  
fui aceito no processo

...

foram meses de espera  
eu já achava que essa história não ia mais rolar  
e, parte de mim, aliviado...  
ainda estava desconfiado desse pacto  
mesmo assim, fui lá, na Barra da Tijuca  
manhã de chuva  
dormi na Rocinha pra ficar mais perto  
três horas de entrevista + apresentação





des

arredondando, iríamos receber um valor de três dígitos, dois zeros  
(ticket + passagem)  
que podia variar conforme a função  
função essa que nós não necessariamente iríamos escolher  
realocar  
foram cinco minutos de entrevista individual  
e, acredo que em três desses cinco  
o avaliador iria pescar meu talento  
através das minhas palavras  
do meu "invejável" currículo  
o meu verdadeiro potencial  
e claro, após a comparação com os outros  
eu seria realocado para a função em que melhor exerçaria meu ofício  
fui para São Paulo no mesmo dia  
festa de aniversário da dona da galeria  
mais débitos  
porém, dessa vez eu paguei tudo à vista

...

03/09/2022	Majatil Andrade	@gmail.com	-	15:00	1
03/09/2022	El Fries Góes	ockinrio.com.br	-	15:00	2
03/09/2022	Bianca Adriana	@gmail.com	-	15:00	3
03/09/2022	Da Silv Luis	ockinrio.com.br	-	15:00	2
03/09/2022	Aleman Giovanni	mail.com.br	-	15:00	4
03/09/2022	Eduardo Rebelo	l.com	-	15:00	2
03/09/2022	Paulo Pedro Floriano	zadvogados.com.br	-	15:00	8
03/09/2022	Viria	im	-	15:00	2
03/09/2022	Maria	hoo.com.br	-	15:10	1
03/09/2022	Mai	mail.com	-	15:10	2
03/09/2022	Giovanni	2002@gmail.com	-	15:10	2
03/09/2022	Danie	m	-	15:10	3
03/09/2022	Victor Kely	mail.com	-	15:10	1
03/09/2022	Christo	otmail.com	-	15:10	3
03/09/2022	Paula	lo@hotmail.con	-	15:10	1
03/09/2022	Christiane	om.br	-	15:10	2
03/09/2022	Kule	hoo.com.br	-	15:10	3
03/09/2022	Enrica	l.com	-	15:10	1
03/09/2022	Felipe	ail.com	-	15:10	1
03/09/2022	Sandra	l.com	-	15:10	1
03/09/2022	Ruthene	iz@gmail.com	-	15:10	2
03/09/2022	Tat	Willem			
03/09/2022	Figueredo	figueredo@dv.com.br	-	15:10	2
03/09/2022	De Oliveira	dv.com.br	-	15:10	1
03/09/2022	Enio	ail.com	-	15:10	1
03/09/2022	Guila	il.com	-	15:10	1
03/09/2022	Guilher				
03/09/2022	Moraci	gmail.com	-	15:10	1
03/09/2022	Fernanda	ail.com	-	15:10	1
03/09/2022	Giovanni	ra@gmail.com	-	15:10	1
03/09/2022	Lara				
03/09/2022	Paloma				
03/09/2022	Fernanda				
03/09/2022	Eduardo	gmail.com	-	15:10	3
03/09/2022	Antônio	otmail.com	-	15:10	1
03/09/2022	Giovanni	ail.com	-	15:10	1
03/09/2022	Wagner				
03/09/2022	Gomes				

foram meses de espera  
sem saber o que eu iria ser  
"Qual será o meu lugar?"  
"Quem ficará ao meu lado quando a hora chegar?"  
todo o processo foi caótico  
previsível de um corpo gigante que "hiper terceiriza" seus serviços ao ponto  
que não enxerga mais os finais de seus muitos tentáculos  
junto do tempo, os débitos foram se acumulando  
obviamente

enquanto isso em algum ponto do topo imponente que é o questionamento





eu

talvez nenhum convença  
motivos para justificar o mundo  
outros para mim mesmo  
esse não é o ponto  
...

a (as) função (ões)  
era de dar assistência para milhares de pessoas no transporte e entrada no  
festival  
eu, assim como você (a não ser que você seja rico), não tenho noção do que  
são milhares  
não tinha a noção do que é assistir a um por um  
até que se formem uns montes  
é incompreensível  
nem com um número escrito  
por exemplo:  
no terceiro dia de evento, mil e quinhentas pessoas passaram por mim  
uma por uma  
+ ou -  
1500  
do meio dia  
até às sete da noite  
...

eu recebi listas diárias  
com os horários de cada embarque  
o nome de cada titular (as vezes apareciam uns apelidos, como Bia,  
alternativo para Ana Beatriz)  
seus respectivos e-mails,  
telefones;  
no embarque, deveria ser apresentado um QR code  
com uma máquina eu validava seu passaporte  
em caso do sistema cair  
uso a lista para validar manualmente  
confirmando com elX, o(a) cliente  
suas informações cadastrais  
...





03	03	03/09/2022	t i r .	2'	23c	d	cloud.com	-	16:40	4
		03/09/2022	j o l a	2'	58g	lz	l.com	-	16:40	1
		03/09/2022	t o l	2'	89a	d	g@gmail.com	-	16:40	1
		03/09/2022	a t e c	2'	42t	fr	om	-	16:40	2
		03/09/2022		2'	18c	hi	om	-	16:40	4
		03/09/2022		2'	07a	jl	i	-	16:40	1
		03/09/2022	t i	2'	03s	ei	mail.com	-	16:40	2
		03/09/2022		2'	16jk	n	.com	-	16:40	2
		03/09/2022	f u s a	2'	99tl	ei	otmail.com	-	16:40	8
		03/09/2022		2'	60lk	g	ym	-	16:40	1
		03/09/2022	o o t i n	2'	32e	lc	@hotmail.com	-	16:40	4
		03/09/2022		2'	06li	rk	il.com	-	16:40	2
		03/09/2022	t i r .	2'	39a	le	jri.jus.br	-	16:40	2
		03/09/2022	t h r o t	2'	05p	ir	l.com	-	16:40	1
		03/09/2022	t i l	2'	92p	s	jmail.com	-	16:40	2
		03/09/2022		2'	06n	rx	gmail.com	-	16:40	1
		03/09/2022	i o i	2'	87v	xt	l.com	-	16:40	1
		03/09/2022	t i e c	2'	03n	te	ail.com	-	16:40	2
		03/09/2022	c o l	2'	12n	a	:@gmail.com	-	16:40	1
		03/09/2022	t o e l	2'	69n	ir	mail.com	-	16:40	1
		03/09/2022	i o l	2'	30n	n	nge.fr	-	16:40	2
		03/09/2022	i l f	2'	04d	ji	l.com	-	16:50	1
		03/09/2022		2'	08n	sk	gmail.com	-	16:50	2
		03/09/2022	i o i a	2'	12c	n	net	-	16:50	1
		03/09/2022	i o e a	2'	67d	g	gmail.com	-	16:50	1
		03/09/2022		2'	68n	is	ahoo.com	-	16:50	2
		03/09/2022	t t s	2'	30t	ht	tmail.com	-	16:50	1
		03/09/2022	o o u i r	6t	43lk	€	om	-	16:50	2
		03/09/2022	t i r o	2'	48c	€	:om	-	16:50	1
		03/09/2022	t i l	2'	11p	rk		-	16:50	5
		03/09/2022	t i r o	1'	79c	g	om	-	16:50	3

sete dias de festival

no final, acredito que atendemos quase oito mil pessoas

8000

cada uma pagando cento e vinte e cinco reais

um milhão de reais

previsão total

1.000.000,00

apenas em um ponto de embarque

dessa vez, uma perspectiva quantitativa não ajuda muito

tais números, quando o contexto é um volume de indivíduos ou de dinheiro,

ele se torna muito difícil para a maioria digerir

o contexto importa

as pessoas fazem o contexto girar

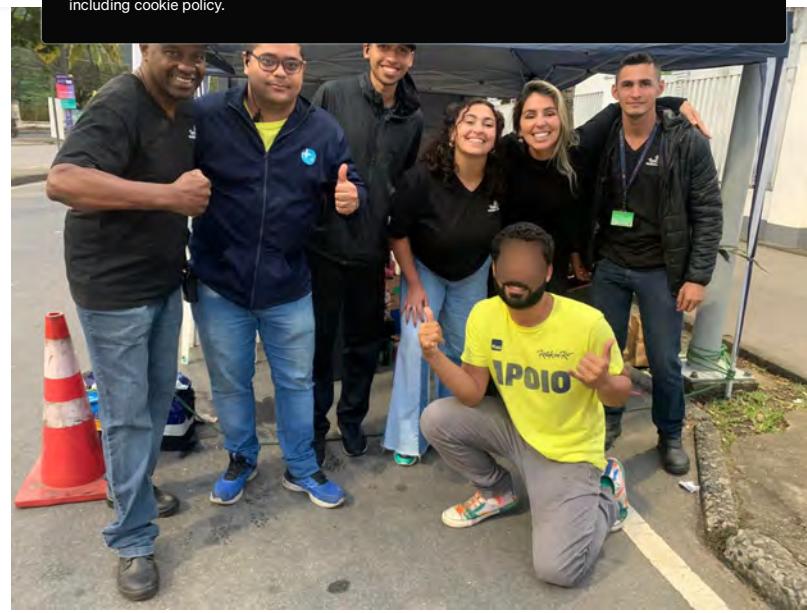
um número sem contexto é vazio

o pagamentos das diárias serão pagas dez dias após o fim do festival

agora escrevo e ainda não recebi um puto\*

...





Pica Pau  
Negão  
Bruno  
Matheus  
Vovô  
Bob (Dread)  
Motoristas (dos quase noventa ônibus)  
Lu  
Duda  
um grande time  
um grupo no wpp\*

tempo suficiente para se apegar  
trabalhei especialmente com esses  
cada um de um lugar  
de cantos e hábitos tão distintos que alguns provavelmente não encontrarei  
de novo  
foi o acaso mesmo, culpa da gira que insiste em girar  
o que seria de mim se eu não apertasse a mão generosa do homem branco?  
o aperto, dessa vez, será malandro  
uma grande especulação



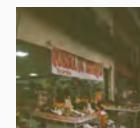
#### More from Pedro Paulo Honorato

[Follow](#)

Sep 13

#### 13/09/2022

13/09/2022 "todos esses sapatos aqui são novos, e deveriam estar nos pés das pessoas... mas eles foram ficando.." disse o vendedor da loja em queima de estoque "Estamos a meses assim, esperando alguém..."



35 Mm 2 min read



Share your ideas with millions of readers.

[Write on Medium](#)

Sep 6





To make Medium work, we log user data. By using Medium, you agree to our [Privacy Policy](#),  
including cookie policy.

[Sign In](#)

[Get started](#)

Arte 5 min read



Sep 1

## 01/09/2022

01/09/2022 um grande vinte dois balançou na minha frente seguido de um panfleto "Não, obrigado" uma troca de olhares o rapaz que panfletava o Cláudio Castro é o mesmo que me atormentou no ensino...



Arte 2 min read



Aug 30

## 22/08/2022

22/08/2022 eu puxei o gatilho forte demais só pode ser isso, ou a peça já estava para quebrar e sendo assim era só uma questão de tempo uma máquina de doze anos o que eu poderia esperar? a sorte é que acho...



2 min read



Love podcasts or audiobooks? Learn on the go with our new app.

[Try Knowable](#)

Medium

[About](#) [Help](#) [Terms](#) [Privacy](#)



# CORPO NEGRO CUBO BRANCO

O Jogo do EDUCADOR na EXPOSIÇÃO "DECOLONIAL"

IDEALIZADO POR RENATA SAMPÃO  
ARTE BARBARA BECKER  
GABRIEL EGGER

CHAMARAM SUA  
ATENÇÃO POIS  
SEU GRUPO ESTÁ  
FAZENDO MUITO  
BARULHO E  
ATRAPALHANDO A  
FRUIÇÃO DAS  
OBRAS

-1

O VISITANTE  
DESISTE DA  
VISITA PORQUE  
AS OBRAS QUE  
VOCÊ ESCOLHEU  
ABORDAM A  
ESCRAVIDÃO E  
ESSE TEMA É  
MUITO FORTE  
PRA ELE

-2

A DIRETORA DO  
COLÉGIO QUE  
ACABA DE  
CHEGAR OLHA O  
SEU CRACHÁ  
PARA TER  
CERTEZA DE QUE  
VOCÊ É O  
EDUCADOR

-3

O VISITANTE  
ACHA SENSUAL A  
OBRA QUE FALA  
DA VIOLÊNCIA  
SEXUAL COM OS  
ESCRAVIZADOS

-4

AO FALAR DOS  
HORRORES DA  
ESCRAVIDÃO, O  
VISITANTE PEDE  
PARA TE DAR UM  
ABRAÇO

-2

VOCÊ SOFREU UM  
CASO DE  
RACISMO NA  
EXPOSIÇÃO, MAS  
NINGUÉM SABE O  
QUE FAZER EM  
RELAÇÃO A ISSO

-5

JÁ É O QUINTO  
VISITANTE QUE  
TOCA NO SEU  
CABELO

-4

- 5 - O PRÓXIMO JOGADOR RETIRA UMA CARTA. LENDO-A E GUARDANDO-A CONSIGO, E ASSIM POR DIANTE ATÉ TODAS AS CARTAS SEREM UTILIZADAS
- 6 - APÓS A ÚLTIMA CARTA SER RETIRADA, OS JOGADORES FAZEM A SOMATORIA DE SEUS PONTOS
- 7 - VENCE O JOGADOR QUE TIVER O MAIOR NÚMERO DE PONTOS
- 8 - EM CASO DE EMPATE, VENCE O JOGADOR QUE TIVER O TON DE PELE MAIS ESCURO

# **CORPO NEGRO CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

# **CORPO NEGRO CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

# **CORPO NEGRO CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

## **INSTRUÇÕES**

- 1 – EMBARALHE AS CARTAS
- 2 – FAÇA UM PEQUENO MONTE COM AS CARTAS VIRADAS PARA BAIXO
- 3 – DEFINA A ORDEM DOS JOGADORES
- 4 – APÓS DEFINIDA A ORDEM DOS JOGADORES, O PRIMEIRO JOGADOR RETIRA UMA CARTA DO MONTE, LENDO EM VOZ ALTA SUA FRASE E GUARDANDO-A CONSIGO

NÚMERO DE JOGADORES: MÍNIMO DE 2 E MÁXIMO DE 16  
FAIXA ETÁRIA: QUALQUER IDADE, DESDE QUE SAIBA LER E COMPREENDER O QUE É UMA EXPOSIÇÃO E O QUE É RACISMO  
O JOGO POSSUI 32 CARTAS CONTENDO UMA PEQUENA FRASE RELATANDO UMA SITUAÇÃO POSITIVA OU NEGATIVA DENTRO DE UMA EXPOSIÇÃO “DECOLONIAL”. CADA CARTA POSSUI UMA PONTUAÇÃO QUE PODE SER ENCONTRADA NO CANTO DIREITO INFERIOR

# **CORPO NEGRO CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

# **CORPO NEGRO CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

# **CORPO NEGRO CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

O CURADOR DA EXPOSIÇÃO É EUROPEU

A CURADORIA AINDA DENOMINA LÍNGUAS NATIVAS COMO «DIALETOS» E ALGUNS POVOS COMO «TRIBOS»

MUITOS TRABALHOS ABORDAM A QUESTÃO INDÍGENA, PORÉM APENAS UM ARTISTA É INDÍGENA.

-4

-2

-3

O VISITANTE TE DIZ: «MAS A ESCRAVIDÃO JÁ ACABOU FAZ MUITO TEMPO, NÃO SEI POR QUE FICAR REPETINDO ISSO»

A EQUIPE DE SEGURANÇA ESTÁ SEGUINDO O GRUPO EM VULNERABILIDADE SOCIAL QUE VOCÊ ESTÁ ATENDENDO

O JORNALISTA DISSE QUE A ARTE AFRICANA TEM «EVOLUÍDO» MUITO NOS ÚLTIMOS ANOS

-3

-3

-3

UMA INSTITUIÇÃO PARCEIRA DO MUSEU CHAMA O COLONIALISMO DE «TROCAS CULTURAIS»

UM GRUPO DE AFRICANOS VISITOU A EXPOSIÇÃO MAS NÃO VIU SEU PAÍS REPRESENTADO EM NENHUMA OBRA

O VISITANTE COMPAROU A VIOLENTA VIAGEM NOS TUMBEIROS À CHEGADA DOS IMIGRANTES EUROPEUS NO BRASIL

-3

-2

-4

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

A COORDENADORA  
DO EDUCATIVO É  
UMA MULHER  
NEGRA

TODA EQUIPE  
EDUCATIVA  
UTILIZA O  
TERMO  
«ESCRAVIZADO»  
AO INVÉS DE  
«ESCRAVO»

MUITOS  
PROFISSIONAIS  
NEGROS SE  
CANDIDATARAM  
PARA TRABALHAR  
NA EXPOSIÇÃO  
POR SE  
IDENTIFICAREM  
COM O TEMA

+4

+1

+2

VOCÊ PERCEBE  
UMA PRESENÇA  
MAIOR QUE A  
HABITUAL DE  
VISITANTES  
NEGROS DEVIDO  
À TEMÁTICA DA  
EXPOSIÇÃO

A EQUIPE DE  
LIMPEZA PEDIU  
MEDIAÇÃO DE  
UMA OBRA QUE  
LHE DESPERTOU  
INTERESSE

VOCÊ UTILIZA O  
PASSINHO COMO  
INSTRUMENTO DE  
MEDIAÇÃO DE  
UMA OBRA

+3

+3

+3

UM DOS  
ARTISTAS  
PUBLICOU NAS  
REDES SOCIAIS  
UMA FOTO SUA  
MEDIANDO A  
OBRA DELE

O PROFESSOR DE  
HISTÓRIA DA  
TURMA QUE VOCÊ  
ATENDEU  
TRABALHOU OS  
ASSUNTOS DA  
EXPOSIÇÃO EM  
SALA DE AULA

AO FINAL DA  
VISITA OS  
ALUNOS  
AGRADECEM POR  
VOCÊ TER  
ENFRENTADO A  
PROFESSORA  
RACISTA

+2

+2

+4

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

SUA EQUIPE  
MANTÉM UMA  
POSTURA  
CRÍTICA À  
EXPOSIÇÃO

UM GRUPO DE  
CRIANÇAS  
NEGRAS PEDE  
PARA QUE VOCÊ  
AS ACOMPANHE  
NO MUSEU, POIS  
TE ACHAM  
PARECIDO COM  
ELAS

VOCÊ EXPÔS UM  
CASO DE  
RACISMO NAS  
REDES SOCIAIS  
E TEVE AMPLA  
REPERCUSSÃO

+1

+4

+4

IMPORTANTES  
FIGURAS NEGRAS  
SÃO  
MENTIONADAS  
NAS SUAS  
VISITAS

VOCÊ ENCONTROU  
NAS BONECAS  
ABAYOMYS UMA  
FORMA LÚDICA  
DE FALAR DE  
ESCRAVIDÃO

UMA PESSOA EM  
SITUAÇÃO DE  
RUA ENTROU  
PELA PRIMEIRA  
VEZ NO MUSEU E  
SE SENTIU  
ACOLHIDA POR  
VOCÊ

+2

+3

+3

OS ESTUDANTES  
DA TURMA QUE  
VOCÊ ATENDEU  
FIZERAM UM  
FUNK CONTANDO  
SOBRE SUA  
EXPERIÊNCIA

+3

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

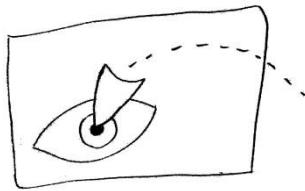
**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

**CORPO NEGRO  
CUBO BRANCO**

O JOGO DO EDUCADOR NA EXPOSIÇÃO «DECOLONIAL»

[consegui o arquivo do deck proposto por Renata Sampaio graças a um dos anexos do incrível trabalho realizado por Cristina Ackermann Barros, chamado 'Quem faz o jogo? Mediadoras/educadoras e crítica institucional no sistema contemporâneo da arte', disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/234988>]



NENHUMA DIREÇÃO A  
NÃO SER AO CENTRO

## Monumento-documento à presença (Contrato ético)

“Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos.

Enclausturado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraíndo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu.<sup>1</sup>”

(Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas*)

Na exigência de repensar a sociabilização e investigar as circunstâncias e contingências de habitar territórios não-seguros, nesse caso específico a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, levei a cabo uma pesquisa que visa tornar claro impressões tidas como vagas e incertas – isto porque advém do conhecimento das sensações, tão desvalorizado dentro da ciência do Ocidente. A pesquisa foi realizada com a colaboração de Juliana Machado e Rúbia Luiza, responsáveis pelo Memória Lage – setor da EAV Parque Lage que busca dar conta da memória material e imaterial da escola fundada em 1975. Coletou-se e investigou-se dados dos últimos 5 anos (2014-2018) no que diz respeito a (1) exposições realizadas nos espaços da escola, assim como (2) os artistas convidados a participar e (3) seus respectivos curadores e assistentes. Investigou-se também a (4) lista de professores oficiais da escola nos últimos 5 anos.

A pesquisa tem o seguinte fim: quantificar e expor o número de negrxs que já expuseram como artistas convidados pela escola, negrxs que articularam as curadorias dessas exposições e, por fim, negrxs que estão presentes no corpo pedagógico (leia-se aqui professores oficiais) da instituição nos últimos 5 anos. Ela se dá em dois momentos: 1º- a busca de dados, listas, documentos e registros oficiais e/ou extraoficiais através do site [www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/](http://www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/), página do Facebook EAV Parque Lage e trocas de

<sup>1</sup> FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008.

email com funcionários responsáveis pela produção dessa memória; e 2º - a criação de uma planilha com nomes dos artistas, curadores e professores presentes na Escola nos últimos 5 anos e sua distribuição em duas categorias – negrx e não-negrx.

Aqui é importante apontar as limitações metodológicas da pesquisa a fim de colocá-la passível a novos levantamentos e resultados mais apurados. Em primeiro lugar, houve dificuldade no processo de levantamento de dados. As exposições realizadas, por vezes, só constavam em eventos no Facebook e não na base de dados do Memória Lage ou no site oficial da escola, o que induz uma ampla falta de preocupação com a memória da escola (em algumas gestões mais do que outras). Em segundo lugar, e essencial, a pesquisa e a análise das pessoas não buscam dar conta da complexa gramática racial que existe no Brasil devido ao empreendimento colonizador, às políticas oficiais de embranquecimento da população negra/indígena (eugenia) e a miscigenação entre as populações originárias, africanas, europeias e as demais culturas que aqui aportaram em menor escala, gerando uma população de complexão (cor) plural. Aqui tem-se o negrx como categoria sociológica (raça), identificado apenas pelo seu fenótipo, o que o diferencia, infelizmente, diante de uma sociedade racista como é a brasileira. Por isso utilizam-se as duas características, negrx e não-negrx, pois em primeiro lugar coloca o negrx no centro do discurso e, em segundo, diferencia os demais diante de seus traços, visíveis e discerníveis, sendo todos os outros indivíduos localizados dentro da categoria não-negrx.

Aqui é necessário ressaltar a extrema importância da autodeterminação racial como retomada de poder e identidade diante de um apagamento epistemológico e identitário, assim como a legitimidade das variantes do colorismo, que complexifica a pesquisa e as categorias. No entanto, aqui busca-se revelar e questionar o óbvio. O óbvio que faz com que pessoas negras se sintam expostas, vigiadas, exotificadas, fetichizadas, rechaçadas, surpreendidas, diante do olhar racista que compõe o mundo. A pele escura e seus tons, o cabelo crespo e/ou cacheado, o nariz, a boca. A leitura violenta que torna a pessoa negra a infiltrada dentro do campo social que privilegia o branco. É necessário lembrar que o racismo é um mecanismo que se desenvolve do campo do olhar para o campo do comportamento em formas complexas. A pesquisa está passível de erros, mas reforça a posição de se valer do olhar analítico que busca enxergar o óbvio-violento para tratar de questões óbvias-violentas-complexas.

Sendo assim, aqui estão alguns dos resultados:

## **2014**

Exposições:

- Cosmogonia, Evany Cardoso
- Comma in Rio de Janeiro – um exército cheio de amor, de Ângela Berlinde
- Deserto do Céu, de Tomás Ribas e Vicente de Melo
- Partir, de Paula Parisot
- Exposição mais pintura
- Um horizonte de eventos
- Coletiva EAV

### **Resultados / 2014:**

57 artistas – 1 artista negrx de 50 encontrados

8 curadores – 1 curador negrx de 8 encontrados

Professores não disponíveis no *Memória Lage*

## **2015**

Exposições:

- Exposição Quinta mostra
- Suspense, de Katia Maciel
- Encruzilhada
- A Mão Negativa
- Quarta-feira de cinzas
- Exposição Sobrecidade

### **Resultados/2015:**

184 artistas – 11 artistas negrxs de 176 encontrados

10 curadores – 1 curador negrx de 10 encontrados

78 professores – 3 professores de 78 encontrados

## **2016**

Exposições:

- Depois do futuro

- Agora somos mais de mil

- Carlos Vergara – Labirinto

- Cildo Meireles - Impregnação em torno do desvio

### **Resultados/2016**

74 artistas – 5 artistas de 74 encontrados

5 curadores – 1 curador negrx de 5 encontrados

63 professores – 3 professores negrxs de 63 encontrados

## **2017**

Ano de transição da escola, sem informações no Memória Lage/site

## **2018**

- Cinco Carnavais e Neyrótika
- Academia, de Marcos Chaves e Estás vendo coisas, de Bárbara Wagner e Benjamin
- Todas as mulheres do mundo
- Artes do Fogo, de Celeida Tostes e Fontes 193 e 475 Volver, de Cinthia Marcelle
- Queermuseu
- Qualquer direção fora do centro, de Anna Bella Geiger
- Exposição Marcos Bonisson - SEM TÍTULO, 1978
- Daniel Steegman Mangrané, 16 Milímetros / Brígida Baltar, A Coleta Da Neblina

### **Resultados/2018**

- 134 artistas – 11 artistas negrxs de 133 encontrados

- 3 curadores – 1 curador negrx de 3 encontrados

- 63 professores – 5 professores negrxs de 63 encontrados

**EAV**  
PARQUE  
LAGE

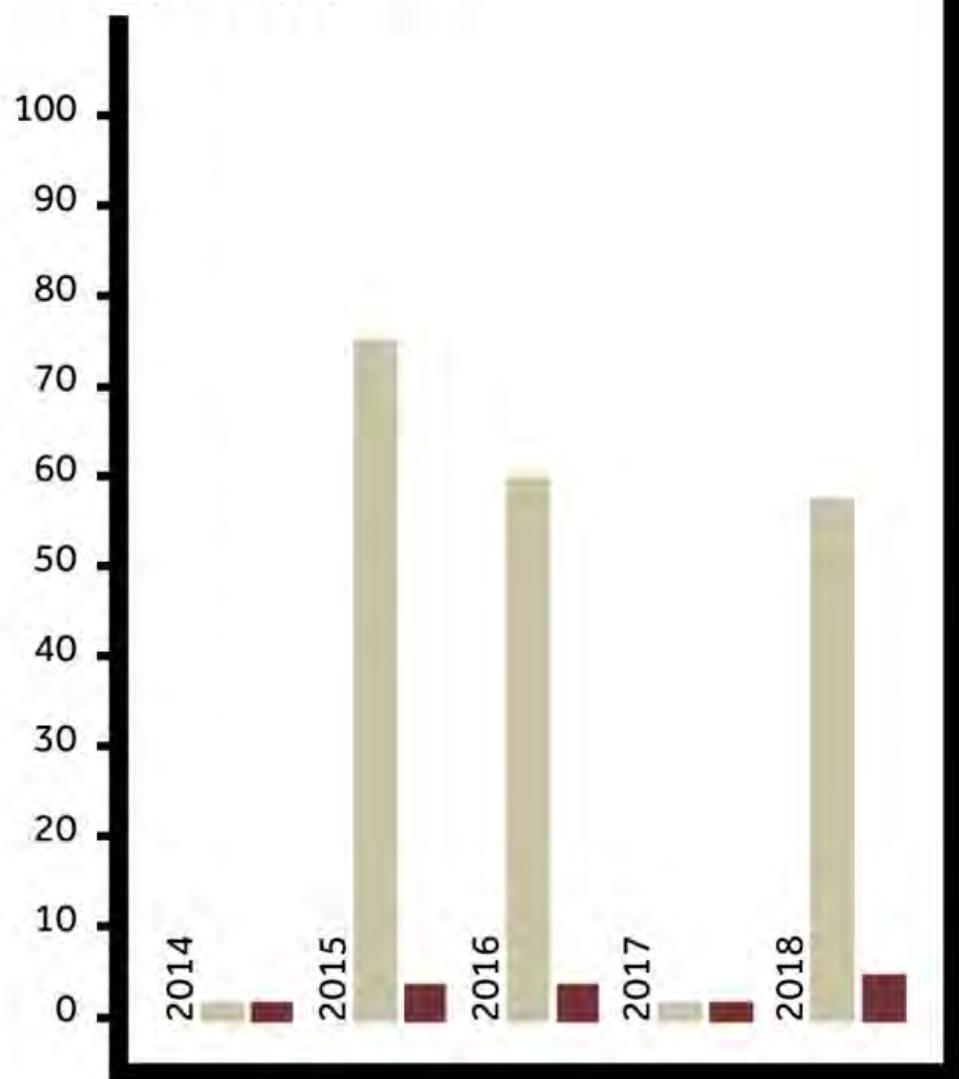
**5%**  
corpo  
pedagógico  
**NEGRO**

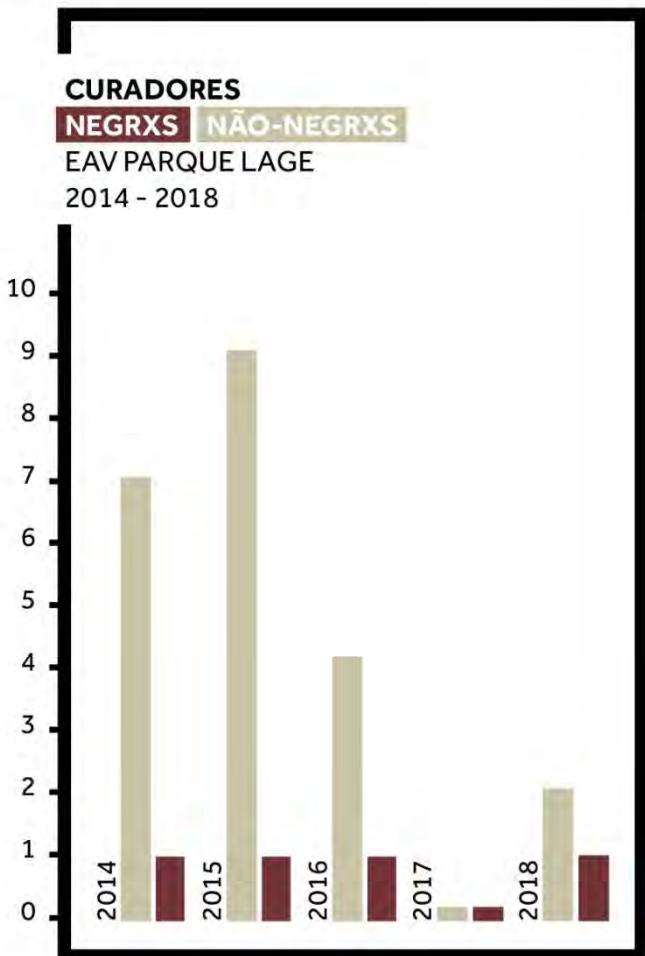
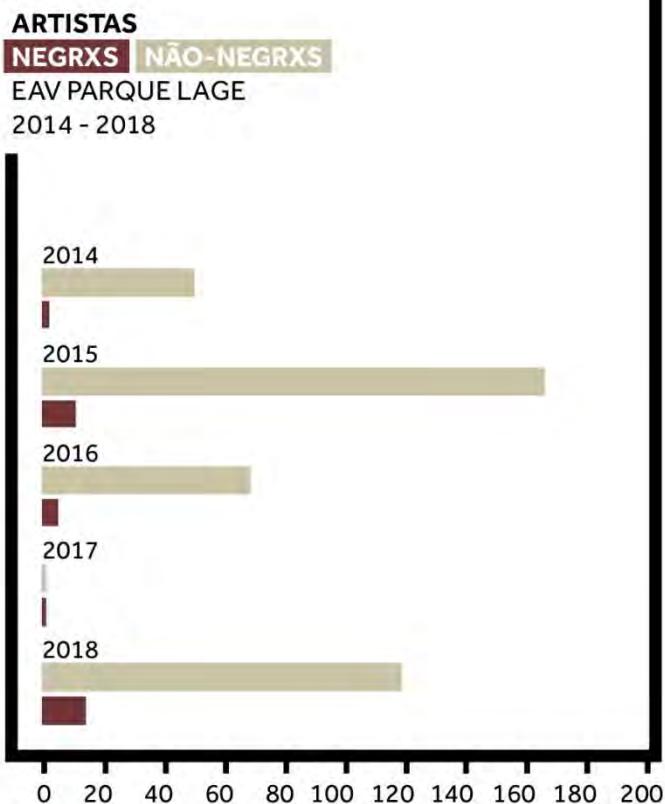
**PROFESSORES**

**NEGRXS** **NÃO-NEGRXS**

EAV PARQUE LAGE

2014 - 2018





A partir dos resultados apresentados acima, colocam-se aqui meus questionamentos:

1. Como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, sendo não uma galeria, não um museu, mas sim **uma escola de arte** que se pretende a instigar e desenvolver curiosidade e conhecimento, e que por isso tem nas suas exposições uma camada pedagógica importante, pretende contribuir para um mundo onde a *diferença não se vincule a separabilidade*<sup>2</sup>?
2. Qual tem sido (nos últimos cinco anos e nos outros 43) a diversidade de ontologias e **perspectivas de linguagem** oferecida pela EAV Parque Lage se a ínfima parte de seus professores são negrxs em comparação aos demais?
3. E qual tipo de artista/pesquisador se forma numa escola com esse corpo pedagógico? E como suas pesquisas impactam **a realidade social**?
4. O quão colonial e colonizante tem sido e será a escola quando se propõe esse perfil?
5. E qual o interesse real da equipe atual (direção, supervisão e curadoria) em atingir os negrxs e outros grupos dissidentes ditos como **vulneráveis**?
6. O quão desconfortável/excludente pode ser para alunxs negrxs, independente de suas trajetórias sócio-econômicas-raciais, estar em um lugar que não os contempla como espaço de **identificação**? Qual a política de permanência para alunos negrxs que a escola possui?
7. O quão desconfortável pode ser para alunxs negrxs não serem contemplados com professores que os escutem e os orientem em suas práticas artísticas de um lugar mais próximo de sua realidade social/psíquica?
8. Como a cultura negrx é abordada como conteúdo, forma e matéria nas aulas se se exclui vivência e experiência na sua abordagem, fomentando a objetificação da mesma?
9. Em vista do panorama da educação no Brasil, como a EAV Parque Lage comprehende a **lei 10.639**, a qual estabelece a obrigatoriedade do ensino de disciplinas sobre a história Africana e Afro-brasileira nas escolas fundamentais e de ensino médio, públicas e privadas, e atualiza isso para sua grade de cursos regulares?
10. Como esses fatos implicam nas estratégias pedagógicas, nas novas práticas artísticas e na produção de **novas poéticas**, imagens, símbolos, ícones ou

---

<sup>2</sup> Termo cunhado por Denise Ferreira da Silva, no artigo SOBRE DIFERENÇA SEM SEPARABILIDADE escrito para o catálogo da 32a Bienal de Arte de São Paulo, "Incerteza viva".

vivências na arte contemporânea, sendo a EAV Parque Lage uma das principais escolas de arte contemporânea do Brasil?

11. Qual o legado da EAV Parque Lage na disseminação e promoção de práticas e pensamentos descolonizantes do corpo, da linguagem, das estratégias e das políticas no campo da arte e da pedagogia? Há esse interesse diante dos resultados?
12. **E por quê?** Por que há tão poucos negrxs compondo as exposições, as curadorias e o corpo de professores? É difícil encontrar negrxs para expor, articular, ensinar no campo da arte contemporânea? Seria o campo restrito do ensino da arte contemporânea restrito também aos negrxs?
13. E quanto aos aspectos territoriais e geográficos, seria a distância da escola um fator determinante? A escola se pretende pública e integrada com a sociedade, ou somente com a dita **elite cultural**?
14. Por fim, como a EAV está disposta não a quebrar, mas **ampliar** os meios de acesso, permanência, produção de conhecimento e solidariedade, formação e profissionalização de negrxs dentro do campo da arte contemporânea e do seu ensino?

Em vista aos resultados e os questionamentos da pesquisa listados acima, eu Yhuri Cruz, na minha posição de artista negrx lgbt do subúrbio do Rio de Janeiro, em **processo constante** de compreender minhas vulnerabilidades e privilégios dentro e fora do meu tempo e território, proponho como meu projeto final do Curso de Formação e Deformação 2018 – Qualquer direção fora do centro – organizado por Ulisses Carrilho e Keyna Eleison, realizado na gestão de Fábio Szwarcwald, um MONUMENTO À PRESENÇA, que se dará na forma de um documento / contrato ético, assinado, reconhecido por testemunhas, onde os pontos listados deverão ser apreendidos, compreendidos, respeitados e cumpridos durante todo o ano de 2019, de 1º de Janeiro a 31 de Dezembro de 2019, a fim de ter a Escola de Artes Visuais do Parque Lage como **aliada ativa** na reparação histórica da população negra, e não **reafirmadora** **por inércia** do epistemicídio negrx.

Os pontos são:

- I. Pelo menos metade (50%) dos artistas convidados a expor no Palacete/Cavalaricas e Galeria do subsolo da EAV durante todo o ano de 2019 devem ser negrxs (trans e cis), de dentro e fora do eixo Sudeste;
- II. Pelo menos metade (50%) dos alunos do curso de formação/fundamentação de 2019 (se houver) devem ser negrxs (trans e cis), de dentro e fora do eixo Sudeste,

- e devem receber recursos financeiros de forma a viabilizar seu transporte de ida e volta para a EAV, se necessário por eles;
- III. Pelo menos metade (50%) dos professores do curso de formação/fundamentação de 2019 (se houver) devem ser negrxs (trans e cis), de dentro e fora do eixo Sudeste, visto que no ano de 2018 todxs os professores previstos seriam brancxs e cis se não fosse a ausência do artista-professor do mês de setembro, que foi substituído por três professores negrxs escolhidos em regime emergencial, **brecha na estrutura**;
- IV. Os professores devem ser convidados a participar contribuindo não só com conhecimentos africanos e afro-brasileiros, mas sobre qualquer conteúdo ou matéria que lhes abarquem como pesquisa, sejam elas arte, economia, política, filosofia etc;
- V. A lista dos professores oficiais da EAV Parque Lage, que atualmente conta com 54 professores, segundo a ata de reunião de professores realizada em 16 de Outubro de 2018, deve aumentar em pelo menos 10% (5) a oferta de cursos dados por professores negrxs e/ou afroindígenas trans e cis durante o ano de 2019;
- VI. Pelo menos metade (50%) das exposições realizadas na EAV Parque Lage em 2019 devem ter curadores e/ou assistentes de curadores negrxs (cis e trans);
- VII. A direção da escola deve se comprometer com a ampliação do acervo de livros da biblioteca da EAV Parque Lage no que diz respeito a artistas negrxs (trans e cis), da diáspora africana, brasileiros e estrangeiros;

Rio de Janeiro, \_\_\_\_\_ de Dezembro de 2018

---

Fábio Szwarcwald – Diretor

---

Ulisses Carrilho – Curador

---

Keyna Eleison – Supervisão de Ensino

---

Yhuri Cruz – Artista

# ATENÇÃO

Comunicado urgente

## CONTRA O DESMONTE DA COART-UERJ

**Nota pública da equipe de Orientadores  
de Oficinas Artísticas (Coart/Decult-UERJ)**

#COARTSEMCORTE  
#FICAORIENTADORESCOART

# ATENÇÃO

## Comunicado urgente

Nós, Orientadores de Oficinas Artísticas da Coart UERJ, comunicamos aqui o FATO GRAVÍSSIMO: a coordenação da Coart - sem nosso conhecimento, ou mesmo a ciência do Departamento cultural da UERJ - concordou com um processo de transferência imediata de toda a nossa equipe para outro setor da universidade. Estamos perplexos com a medida, com a falta de transparência e recusa ao diálogo da coordenação, que participou (em sigilo) de tratativas para mover toda uma equipe (cinco servidores!) a outro setor, o que teria como consequência o DESMONTE da atual estrutura da Coart e a interrupção um trabalho de seis anos de oficinas, programas de cunho antirracista, projetos experimentais, podcasts, exposições físicas e virtuais, materiais didáticos em arte, parcerias, ações educativas, projetos interdisciplinares, entre outros em curso. A Coart ficaria impedida de oferecer oficinas gratuitas pelo Projeto Arte/Cultura, além de reduzir horário de atendimento e número de oficinas.

**#COARTSEMCORTE**

**#FICAORIENTADORESCOART**

# ATENÇÃO

## Comunicado urgente

• Orientamos cinco áreas artísticas – Artes Cênicas, Artes Visuais, Cinema, Literatura e Música – somos servidores efetivos, lotados na Coart/Decult UERJ e comprometidos com um projeto político-pedagógico de longo prazo, opondo-nos a uma medida autoritária, arbitrária e injustificável, que danifica a estrutura de todo o Departamento Cultural da UERJ. Dito isso, queremos CONVOCAR O APOIO DE TODAS AS PESSOAS que já estiveram conosco nessa empreitada, desde 2016: Colegas professores, alunos e parceiros que puderam comprovar a importância e a qualidade do nosso trabalho na Coart. Pedimos que SE MANIFESTEM NAS REDES CONTRA ESSA MEDIDA, usando as hashtags:

**#COARTSEM CORTE  
#FICAORIENTADORESCOART**

André Ferraz Sitônio de Assis (Orientador de Oficinas de Artes Cênicas)  
Caio Neves de Castro (Orientador de Oficinas de Cinema)  
Marcelo Reis de Mello (Orientador de Oficinas de Literatura)  
Rafael Silveira da Silva (Rafa Éis) (Orientador de Oficinas de Artes Visuais)  
Rafael Cruz Camacho (Orientador de Oficinas de Música)

# ← Publicações



coartuerj

:

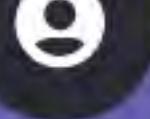


## NOTA

A Coordenadoria de Oficinas de Criação Artística-COART vem esclarecer à comunidade que nos acompanha há mais de 25 anos que não existe nenhum desmonte em nosso setor, conforme comentários que equivocadamente se espalham por algumas redes sociais. Os numerosos títulos de Oficinas nas seis áreas artísticas continuarão sendo oferecidos sem qualquer prejuízo, mesmo com a solicitação de cessão dos servidores técnicos-administrativos do cargo de Orientadores de Oficinas feita pela Universidade Aberta da Terceira Idade (UnATI/PR3/UERJ) e justificada pelo objetivo de melhor aproveitamento e atendimento às necessidades da instituição e da comunidade.

O planejamento para as oficinas a serem oferecidas segue normalmente. Aguardem a programação!

A Coordenação.



Curtido por **lucianagrizoti** e outras pessoas

**coartuerj** NOTA da Coordenação:

A Coordenadoria de Oficinas de Criação Artística-COART vem esclarecer à comunidade que nos acompanha há mais de 25 anos que não existe nenhum desmonte em nosso setor, conforme comentários que equivocadamente se espalham por algumas redes sociais. Os numerosos títulos de Oficinas nas seis



## ← Comentários



**coartuerj** NOTA da Coordenação:

A Coordenadoria de Oficinas de Criação Artística-COART vem esclarecer à comunidade que nos acompanha há mais de 25 anos que não existe nenhum desmonte em nosso setor, conforme comentários que equivocadamente se espalham por algumas redes sociais. Os numerosos títulos de Oficinas nas seis áreas artísticas continuarão sendo oferecidos sem qualquer prejuízo, mesmo com a solicitação de cessão dos servidores técnicos-administrativos do cargo de Orientadores de Oficinas feita pela Universidade Aberta da Terceira Idade ( UnATI/PR3/UERJ) e justificada pelo objetivo de melhor aproveitamento e atendimento às necessidades da instituição e da comunidade.

O planejamento para as oficinas a serem oferecidas segue normalmente. Aguardem a programação!

1 h



**eisrafa** Como pode o planejamento estar sendo feito normalmente se estamos excluídos desse processo?

1 h 20 curtidas Responder



Responder a **eisrafa...**

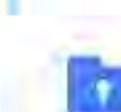


**snanamarcelina** E como vai ser a seleção das oficinas que serão ofertadas? Sem



Adicione um comentário...

Publicar



## ← Comentários



**snanamarcelina** E como vai ser a seleção das oficinas que serão ofertadas? Sem equipe técnica das diferentes linguagens, a escolha ficará a critério apenas da coordenação?



1 h 17 curtidas Responder



**marceloreisdemello** Não é verdade. Obviamente haverá - e já há - prejuízo. Cinco servidores efetivos sendo transferidos sem serem sequer comunicados: só isso já demonstra a falta de responsabilidade e o problema ético dessa gestão.



#coartsemcorte #ficaorientadorescoart

1 h 27 curtidas Responder



**claramachado** #coartsemcorte  
#ficaorientadorescoart



53 min 5 curtidas Responder



**tresvezeslucas** #coartsemcorte  
#ficaorientadorescoart



36 min 5 curtidas Responder



**felipeavesilva** #coartsemcorte  
#ficaorientadorescoart



48 min 5 curtidas Responder



**felipeavesilva** O desmonte existe.  
A estratégia discursiva e o campo das



Adicione um comentário...

Publicar



# ← Comentários



**felipeavesilva** O desmonte existe. A estratégia discursiva e o campo das representações não podem ser armadilhas para o público . Transferir servidores é estratégia antiga para redirecionamento político institucional.

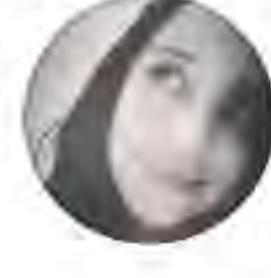
O legado da COART e o trabalho coletivo coordenado pelos orientadores tem sido feito de maneira participativa nesses últimos anos , apesar das adversidades . Varrer tudo e abrir esse processo sem critério definido , sem participação dos servidores da área e da comunidade é autoritário e desonesto .

49 min 7 curtidas Responder



**eisrafa** @felipeavesilva 🙌

31 min 1 curta Responder

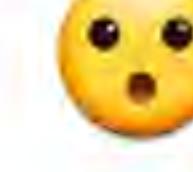
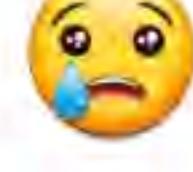


**giovannagiffoni66** Planejamento sem deliberação é, além de falta de respeito com profissionais concursados, competentes e dedicados, uma arbitrariedade típica desses nossos tristes tempos de autoritarismo. É, sim, infelizmente, uma tentativa de desmonte, que, espero, não passará. #coartsemcorte #ficaorientadorescoart

50 min 7 curtidas Responder



**ingdlemos** Infelizmente o Coart só terá a perder com a ausência de orientação pedagógica das oficinas. Menos acessibili-



Adicione um comentário...

Publicar



# ← Comentários

... / curtidas responder



**ingdlemos** Infelizmente o Coart só terá a perder com a ausência de orientação pedagógica das oficinas. Menos acessibilidade, menos rigor teórico e conceitual por educadores aplicados, e menos comprometimento com o público interno e externo, que deveria ser prioridade do setor tornar as oficinas cada vez mais acessíveis.  
**#coartsemcorte #ficaorientadorescoart**

1 h 18 curtidas Responder



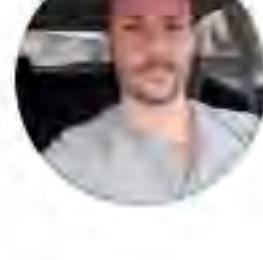
**eisrafa** @ingdlemos exato!

32 min 2 curtidas Responder



**subsistenciapoetica** **#coartsemcorte**  
**#ficaorientadorescoart**

1 h 10 curtidas Responder



**poncedemoraes** **#coartsemcorte**

23 min 1 curta Responder

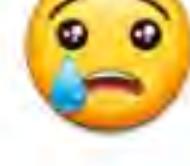


**leticiacroner** **#coartsemcorte**  
**#ficaorientadorescoart**

32 min 3 curtidas Responder



**oopsalineagain** Não tem corte porém estão transferindo a equipe de orientadores pra outro setor e sem nenhum tipo de comunicado? **#coartsemcorte**



Adicione um comentário...

Publicar



# ← Comentários



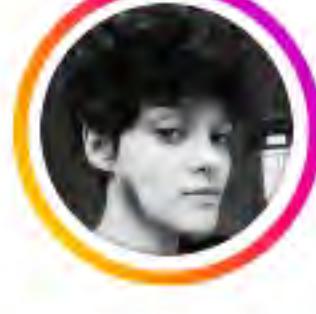
**oopsalineagain** Não tem corte porém estão transferindo a equipe de orientadores pra outro setor e sem nenhum tipo de comunicado? #coartsemcorte #ficaorientadorescoart

1 h 11 curtidas Responder



**steflima18** #coartsemcorte

13 min 2 curtidas Responder



**rach.ells** #coartsemcorte

#ficaorientadorescoart

1 h 6 curtidas Responder



**luis\_\_guedes** #COARTSEMCORTE

#ficaorientadorescoart

46 min 5 curtidas Responder



**tainaran.br** #coartsemcorte

#ficaorientadorescoart

1 h 7 curtidas Responder



**gkbriella** absurdo!!!! #ficaorientadorescoart

#coartsemcorte

1 h 7 curtidas Responder



**gregorion** #coartsemcorte

#ficaorientadorescoart

1 h 5 curtidas Responder



Adicione um comentário...

Publicar



# ← Comentários



**luis\_guedes** #COARTSEMCORTE  
#ficaorientadorescoart

47 min 5 curtidas Responder



**tainaran.br** #coartsemcorte  
#ficaorientadorescoart

1 h 7 curtidas Responder



**gkbriella** absurdo!!!! #ficaorientadorescoart  
#coartsemcorte

1 h 7 curtidas Responder



**gregorion** #coartsemcorte  
#ficaorientadorescoart

1 h 5 curtidas Responder



**pridcassia** #coartsemcorte  
#ficaorientadorescoart

40 min 5 curtidas Responder



**brunitafonseca** Muito estranho isso tudo.  
Pra dizer o mínimo.

19 min 2 curtidas Responder

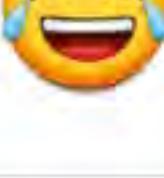


**rachel\_enierre** #coartsemcorte  
#ficaorientadorescoart

28 min 5 curtidas Responder



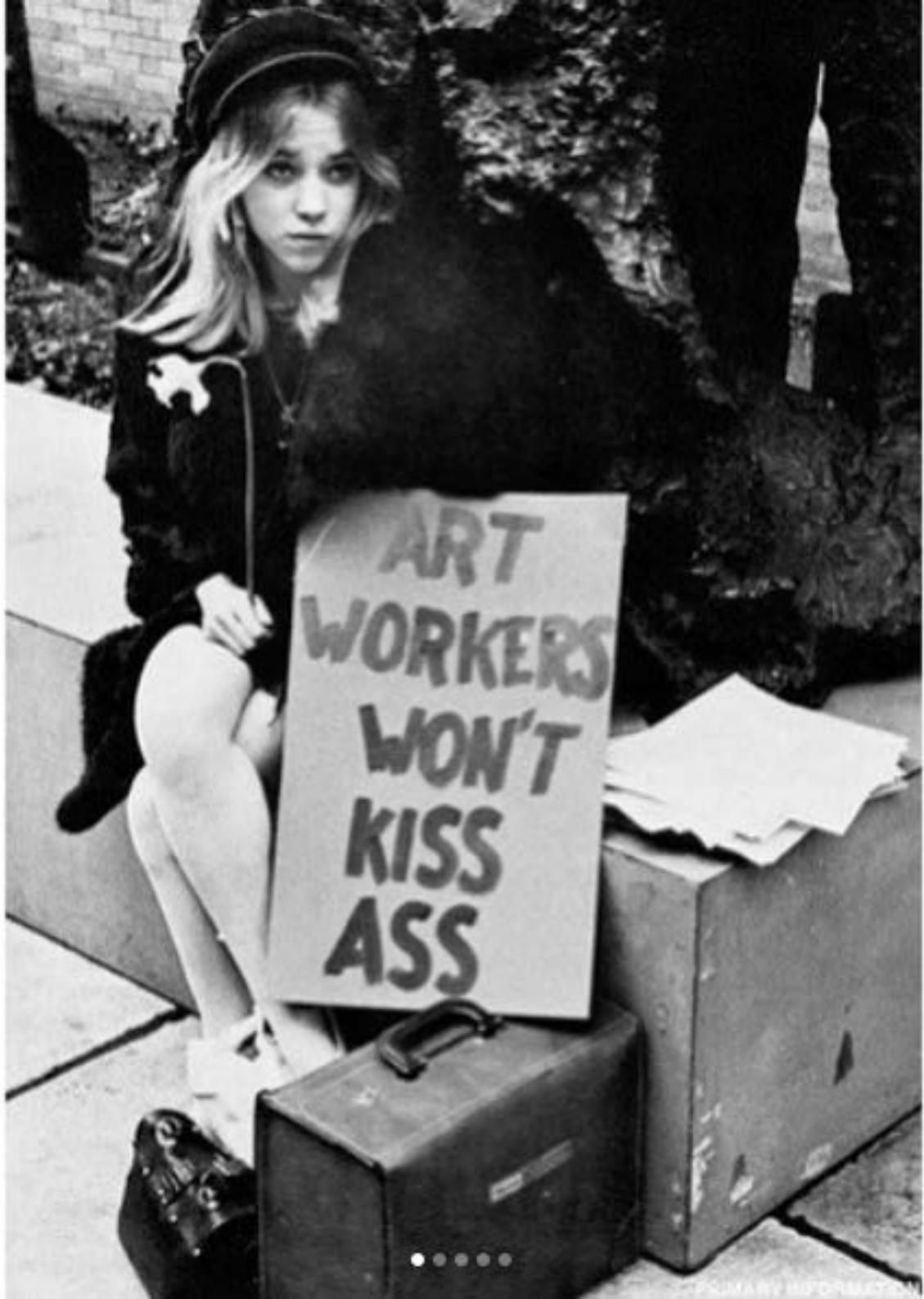
**rickbiaode** Mentirosos!!! #COARTSEMCorTe



Adicione um comentário...

Publicar





Museum of Modern Art  
**OPENS**  
**BUT NOT FOR WOMEN ARTISTS**

**LET  
MoMA  
KNOW**

JOIN A **DEMONSTRATION**

**JUNE 14** at MoMA  
53rd Street  
Entrance  
**12-3 PM**

All women artists, friends, supporters,  
men, ALL COME ▼▼▼▼▼▼▼▼  
Wear white and yellow if possible ▼  
Bring postcards of women's work ▼  
We will have banners, flags, & flowers

**architects, choreographers, composers, critics & writers,  
designers, film-makers, museum workers, painters,  
photographers, printers, sculptors, taxidermists, etc.**

ARE ASKED TO COME TO THE MUSEUM OF MODERN ART GARDEN  
21 WEST 53RD STREET AT 3:00  
ON SUNDAY, MARCH 30TH.

---

AMONG THE REASONS THIS ACTION IS BEING CALLED ARE THESE:

- 1) TO DEMONSTRATE THE RIGHT OF ART WORKERS TO USE ALL MUSEUM FACILITIES;
- 2) TO SUPPORT THE DEMANDS OF BLACK ARTISTS;
- 3) TO DEMAND THAT ALL MUSEUMS EXPAND THEIR ACTIVITIES INTO ALL AREAS AND COMMUNITIES OF THE CITY;
- 4) TO DEMAND FREE ADMISSION ON BEHALF OF ANYONE WISHING IT;
- 5) TO DEMAND ACCESS TO MUSEUM POLICY-MAKING ON BEHALF OF ART WORKERS.

**DEMONSTRATE  
OUR STRENGTH  
AT MOMA!**





zait\_art #ArtWorkersCoalition

O Art Workers' Coalition (AWC) ou Coalizão dos Trabalhadores da Arte foi um grupo de ativistas formado por artistas, cineastas, escritores e críticos fundado em 1969 em Nova York. Com o objetivo de promover os direitos de trabalhadores da arte e questionar práticas laborais do meio cultural através da implementação de reformas, o grupo contava com a participação de artistas como Carl Andre, Robert Smithson, Hans Haacke, a curadora e escritora Lucy Lippard, entre outros.

Em 1969, o AWC apresentou uma lista de "13 Demandas" ao MoMA, a fim de endereçar questões pouco discutidas à época, como os direitos de artistas mulheres e de minorias sociais. Como resultado, o MoMA e outros museus decretaram a regra de um dia de visita gratuita, que permanece em vigor até hoje.

O AWC organizou protestos de vários tipos em 1970, incluindo greves em reação à Guerra do Vietnã e manifestações contra o racismo e o patriarcado no mundo da arte. O grupo atuou por 3 anos antes de sua dissolução no início dos anos 1970, deixando um importante legado e inspirando artistas e pensadores a se posicionarem diante das desigualdades que ainda permeiam o circuito artístico.

1: Protesto do AWC em Nova York, 1969

2-3: Flyers de protesto direcionado ao MoMA organizado pelo AWC em março de 1969

4: Membro do AWC realiza uma cerimônia fúnebre em frente à Guernica de Picasso em protesto pelas crianças mortas na Guerra do Vietnã, 1970

5: Protesto do AWC no lobby do MoMA, 1970

Cortesia: MoMA [@themuseumofmodernart](#)





Exclusivo

## **Carta das curadoras após MASP voltar atrás de voto às fotos do MST**

Confira com exclusividade a resposta das curadoras após MASP revogar censura à fotos do MST

Notícias

26 de maio de 2022



26 de maio de 2022

Prezados presidente do conselho deliberativo, diretor presidente e diretor artístico do Museu de Arte Assis Chateaubriand, MASP,  
Srs. Alfredo Egydio Setubal, Heitor Martins e Adriano Pedrosa,

Escrevemos esta carta em resposta à nota publicada pelo MASP no dia 20.5.2022 e a endereçamos aos senhores imaginando que, a despeito da falta de assinatura, as posições nela externadas, assumidas pelo Museu, sejam de atribuição de seus presentantes – dirigentes deliberativos, estatutários e executivos.

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

–

Recebemos com satisfação a nota publicada pelo MASP.

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

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

Contudo, também acreditamos que este gesto advém da agência de sua equipe.

Nesse sentido, apostando no trabalho de seu corpo de funcionários, apoiamos a posição autorreflexiva da instituição na expectativa de que ela possa ensejar uma concreta transformação nas políticas do MASP.

—

Na nota do Museu, devemos apontar, todavia, a preocupante ausência de menção à maior das consequências diretas do voto e do cancelamento do *Retomadas*: o pedido de demissão de Sandra Benites da curadoria adjunta.

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

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

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

—

Em resposta à proposta do MASP, colocamo-nos à disposição para, como mencionado, sermos ouvidas, junto ao MST e demais sujeitos envolvidos, “para que episódios semelhantes não se repitam no futuro”.

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

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

—

Mais adiante, em sua nota, o MASP também propõe “adiar a abertura da exposição e reorganizar o seu cronograma para que possamos incluir o núcleo “Retomadas”” em *Histórias Brasileiras*.

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

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

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

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

Portanto, a despeito de termos cancelado motivadamente o *Retomadas* pelas

circunstâncias anteriormente expostas — o que tornou inviável a conclusão do trabalho curatorial iniciado no âmbito do MASP e impediu a execução do programa contratual originalmente previsto —, o Museu propõe reter os direitos de propriedade intelectual do trabalho realizado até aqui.

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

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

—

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

—

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

**2. DO COPYLEFT.** Uma vez reconhecidos, pelo MASP, os nossos direitos autorais patrimoniais, propomos tornar o *Retomadas* um trabalho *copyleft*, retirando quaisquer barreiras à sua utilização, difusão ou modificação. Como esta é uma luta

coletiva, não nos interessa submeter as *Retomadas* às normas de proteção de propriedade intelectual.

### **3. DAS RETOMADAS COLETIVAS NO ÂMBITO DE HISTÓRIAS BRASILEIRAS.**

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

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

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

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

### **4. DE UMA PUBLICAÇÃO ONLINE E *COPYLEFT*.** Propomos que seja editada uma publicação online com a documentação do processo coletivo de criação/realização das várias versões das *Retomadas*, Brasil afora, bem como com textos e outras contribuições acerca desta experiência de crítica e autocrítica curatorial e institucional.

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

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

**5. DO ACESSO GRATUITO AO *RETOMADAS*.** Como já mencionado anteriormente, aceitamos a proposta do MASP de voltar a realizar o *Retomadas* no contexto de *Histórias Brasileiras*.

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

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

**6. DA AQUISIÇÃO DAS FOTOGRAFIAS.** André Vilaron, Edgar Kanaykô Xakriabá e o Acervo João Zinclar – autores e detentores dos direitos das imagens anteriormente vetadas pelo MASP no núcleo *Retomadas* – optaram pela não incorporação de suas fotografias ao acervo do Museu mediante a compra das mesmas.

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

Esta proposta tem a intenção de manter o compromisso social e ético dessas fotografias, que não foram realizadas na intenção de se inserir nas dinâmicas do

mercado de arte, mas de cumprir um papel político na luta pela reforma agrária e pela demarcação dos territórios indígenas.

-

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

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

Cordialmente,

**Sandra Benites e Clarissa Diniz**

## Posts relacionados

**1<sup>a</sup> curadora indígena do Masp pede demissão após exclusão de fotos do MST em mostra**

18 de maio de 2022

**Curadoras de exposição cancelada no MASP lançam nota oficial**

16 de maio de 2022

## O MST

Quem Somos

Nossos Símbolos

Nossa História

Nossa Produção

Educação

## PUBLICAÇÕES

Revista Sem Terrinha

Cartazes

Jornal Sem Terra

## NOTÍCIAS

Agronegócio

Agroecologia

Agrotóxicos

Comunicação

Cultura

Direitos Humanos

Educação

Internacionalismo

Juventude

LGBT Sem Terra

Lutas Populares

Mulheres

Reforma Agrária Popular

Saúde Popular

## MÍDIAS

Rádios

Vídeos

Galerias de Imagens

Musicoteca

Videoteca

## MAIS SEÇÕES

Opinião

Entrevistas

Reportagens Especiais

Notas





© MST 2022 - Todos os direitos reservados

NÃO  
SEM  
AMBEDRO  
A  
BEMV  
DO TEUB



PRIVATIZAÇÃO  
É TAMBÉM  
UMA ARTE

MEDIADORES  
PARALISADOS  
contra o  
VILÉGEM

ARTE NÃO  
É PRA VIP  
ARTE É PRA  
PÉS DA GENTE

foto por Mariana Fontoura/Jornal do Comércio.

foto por Félix Zucco/Agência RBS.

# 大 字 报

- [início](#)
- [Dazibao](#)
- [Livros](#)
- [Onde comprar](#)
- [Contato](#)

## Documentos do Coletivo Autônomo de Mediadores (2013) #1

[Coletivo Autônomo de Mediadores](#)



A declaração e o relato aqui apresentados são resultado da auto-organização política das trabalhadoras e trabalhadores do setor educativo da 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. A declaração foi distribuída como um panfleto junto à intervenção dos mediadores na mostra. Os dois documentos foram publicados originalmente no blog do grupo <<https://coletivoam.wordpress.com>>.

## Declaração

### Coletivo Autônomo de Mediadores

Nós, do Coletivo Autônomo de Mediadores, composto por trabalhadores da 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, viemos declarar nosso descontentamento com relação a episódios ocorridos durante o exercício de nossas atividades. Como parte do núcleo de mediação atuante nesta mostra de arte, nosso trabalho é receber, acolher e dialogar com o público agendado e espontâneo que adentra os espaços expositivos.

Os episódios descritos a seguir evidenciam arbitrariedades no tocante ao uso desses espaços, expressas por práticas institucionais que restringem o acesso do público visitante segundo critérios discriminatórios e segregatórios. Julgamos importante declarar nosso posicionamento e esclarecer que não compactuamos com tais práticas, visto que a mediação se fundamenta no respeito a todo e qualquer tipo de público que chega aos espaços expositivos – independente de gênero, classe, etnia ou idade.

1. No dia 04 de outubro de 2013, foi realizado um jantar de caráter privado dentro da sala Ado Malagoli, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, tendo como justificativa a obtenção de fundos para futuras aquisições de obras de arte para a instituição pública. Durante o evento, foram acesas velas sobre as mesas localizadas ao lado de uma obra construída com 4.800 peças em papelão e que ocupa, durante o período da mostra, a parte central do segundo andar da referida instituição. A organização do jantar foi iniciada antes do fechamento do museu, que ocorre às 19h – de modo que o espaço ainda estava aberto para visitação e, portanto, os mediadores ainda estavam em horário de trabalho. É importante frisar que membros da Fundação Bienal do Mercosul estavam presentes no jantar, e essa não informou os mediadores e supervisores que trabalhavam no MARGS sobre o evento. Tal fato dificultou o acesso do público a algumas obras expostas, além de interferir no trabalho educativo no espaço do museu. Às 18h45min já havia mesas e cadeiras posicionadas ao lado da obra do artista norte-americano Tony Smith. Outra obra exposta no MARGS estava interditada devido às luzes acesas e ao plástico com o qual o chão foi forrado. Entretanto, no dia seguinte ao evento, os mediadores que trabalham no turno da manhã no museu do Estado encontraram cera de vela, manchas de comida e cacos de acrílico sobre o carpete.
2. Entendemos que a organização de um jantar no meio do espaço expositivo é um desrespeito às próprias normas estabelecidas pela 9ª Bienal do Mercosul e pelo MARGS, uma vez que, para garantir a conservação das obras, não é permitido consumir alimentos e bebidas nas salas onde estas estão expostas. Diante de tal fato, soam incoerentes as recomendações e cobranças de preservação das obras – dirigidas tanto aos mediadores quanto ao público.
3. Nos dias posteriores ao jantar, assim como nos dias seguintes à publicação de uma carta que relatava o acontecido, houve constrangimentos e perseguições aos mediadores por parte da direção do MARGS, dentro e fora do ambiente de trabalho.
4. Entendemos que houve omissão por parte da Fundação Bienal quanto aos ocorridos.
5. No dia 17 de outubro de 2013, foi realizada uma sessão fotográfica para um editorial de moda em horário de visitação pública nos espaços expositivos da Praça da Alfândega da 9ª Bienal do Mercosul, em que estavam ausentes o cuidado e a conduta adequados à conservação das obras. Condutas essas que são rigorosamente exigidas do público visitante, a quem foi impossibilitado, nesta ocasião, o acesso a parte do espaço expositivo.
6. No dia 24 de outubro de 2013, foi realizada uma performance no Santander Cultural com ampla divulgação de entrada gratuita e solicitação de chegada antecipada devido ao número limitado de lugares. No entanto, puderam assistir somente algumas pessoas que, minutos antes do início do evento, foram anunciadas pela equipe de produção como presentes em uma lista até então desconhecida tanto pelo público quanto pela equipe de mediação que aguardava no local em fila formada conforme ordem de chegada. Cabe salientar que os nomes na lista estavam relacionados a uma determinada condição social de distinção, status e privilégio, bem como a vínculos pessoais com figuras da Fundação Bienal.

7. Quanto ao tratamento dos demais setores da Fundação Bienal para com os mediadores, existem diversas situações corriqueiras que caracterizam a diminuição da função e do trabalho de mediação e a própria condição de sujeito por parte dos mediadores. Como exemplificação dessa circunstância, na referida performance realizada no Santander Cultural, houve desvio de função de nosso trabalho. Isso porque os mediadores foram convidados pelo núcleo educativo (setor encarregado da equipe de mediação) para trabalhar na mediação da performance. Contudo, orientados por outro setor e com a discordância do próprio núcleo educativo, foram levados a realizar atividades que não correspondem ao trabalho de mediação, trabalhando como ascensoristas e recepcionistas.
8. Além da não observância e reflexão de nossa real função no espaço expositivo, são recorrentes as interrupções abusivas e situações de constrangimento durante a realização das mediações por parte dos outros setores da Fundação Bienal.
9. Ainda no dia 24, no espaço expositivo do Memorial do Rio Grande do Sul, um sujeito, que se identifica como “queer” (sem gênero ou sexualidade definidos), ao utilizar o banheiro feminino para se maquiar, foi convidado a se retirar do ambiente por medida de “segurança”, de maneira agressiva. A medida é representativa de assédio moral, psicológico e abuso de autoridade, pois foi seguida de empurrões até a saída do espaço expositivo, conforme consta em registro audiovisual. A violência que aconteceu nessa situação gerou ao visitante um mal-estar, exposição indevida e exclusão das dependências da 9º Bienal do Mercosul. Isso reflete restrições segregatórias impostas a diferentes públicos, a partir das questões de gênero e sexualidade dentro dos espaços expositivos, bem como a negligência e a omissão da Fundação Bienal em relação a sua inclusão.
10. Constatamos também a insuficiente preparação para a execução de audiodescrição em caso de visitas de grupos com deficiência visual, salientando nossa preocupação com a qualidade da mediação a esses grupos. Ademais, notamos a falta de estruturas que possibilitem o melhor acesso por esses grupos aos espaços expositivos, devido à ausência de descrições das obras em braile, assim como de materiais tátteis (os quais acabaram sendo pensados e elaborados pelo setor de mediação do Santander Cultural). A acessibilidade para cadeirantes é mínima, como também o é para surdos, devido ao escasso número de mediadores intérpretes de Libras (língua brasileira de sinais).

Frente a estes modos de relação que agrediram e agridem em diversas instâncias o público das exposições e a equipe de mediação da 9ª Bienal, nós do Coletivo Autônomo de Mediadores declaramos nosso repúdio e nossa total dissociação dessas práticas que estabelecem tratamentos diferenciados e elitistas e que favorecem aqueles que possuem maior poder aquisitivo ou status social. É inadmissível que haja qualquer tipo de distinção de público nesses espaços, especialmente porque se trata de uma exposição que recebe apoio financeiro oriundo de dinheiro público (Lei nº 13.490/10 – Pró-Cultura/RS) e mecanismos de incentivos fiscais (Lei nº 8313/91 – Lei Federal de Incentivo à Cultura) cujos artigos iniciais já deixam claras as exigências para concessão de incentivo:

Art 2º, § 1º Os incentivos criados por esta Lei somente serão concedidos a projetos culturais cuja exibição, utilização e circulação dos bens culturais deles resultantes sejam abertas, sem distinção, a qualquer pessoa, se gratuitas, e a público pagante, se cobrado ingresso.

§ 2º É vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a coleções particulares ou circuitos privados que estabeleçam limitações de acesso.

É por acreditarmos em uma ética e uma política da mediação, independente das premissas elitistas e segregatórias das instituições, que somos contra ações que (a) inferiorizam ou desconsideram qualquer pessoa em qualquer espaço cultural e (b) são irresponsáveis no cuidado com o patrimônio público (do qual fazem parte os museus mencionados). Acreditamos que a arte não deva ser um ambiente restrito e socialmente privilegiado – reproduzindo em nível simbólico a desigualdade social –, mas sim de acesso a todos,

democrático, popular e universal. Defendemos uma relação sem distinção da frequentaçāo, acesso e circulação dos espaços expositivos. Reivindicamos a eliminação de critérios arbitrários no acolhimento de visitantes, bem como em relação aos educadores que trabalham nos espaços da 9<sup>a</sup> Bienal do Mercosul.

Manifestamos nosso repúdio a situações de exclusão e segregação de públicos, bem como à má condição e vulnerabilidade do educador trabalhador da equipe de mediação, hostilizado em diversas situações.

## COLETIVO AUTÔNOMO DE MEDIADORES

Porto Alegre, novembro de 2013.

---

Publicado em: [Dazibao 3](#)

- 

- **Comentários**
- **Arquivos**
- **Categorias**

- Nenhuma categoria

- **Meta**

- [Entrar](#)
- [Posts RSS](#)
- [RSS dos comentários](#)
- [WordPress.org](#)

[info@dazibao.cc](mailto:info@dazibao.cc)

# 大 字 报

- [início](#)
- [Dazibao](#)
- [Livros](#)
- [Onde comprar](#)
- [Contato](#)

## Documentos do Coletivo Autônomo de Mediadores (2013) #2

[Coletivo Autônomo de Mediadores](#)



A declaração e o relato aqui apresentados são resultado da auto-organização política das trabalhadoras e trabalhadores do setor educativo da 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. A declaração foi distribuída como um panfleto junto à intervenção dos mediadores na mostra. Os dois documentos foram publicados originalmente no blog do grupo <<https://coletivoam.wordpress.com>>.

## **Quando falhas operacionais são desigualdades estruturais – por quê o Coletivo Autônomo de Mediadores realizou uma paralisação na 9ª Bienal do Mercosul/Porto Alegre**

### **Relato de uma mediadora**

A greve é um momento de verdade, cada um tem de escolher seu campo.

No dia 10 de novembro de 2013, o Coletivo Autônomo de Mediadores paralisou seus trabalhos na 9ª Bienal do Mercosul / Porto Alegre. Era o último dia da mostra.

Por que uma paralisação? Primeiro, pela urgência de revelar ao público visitante as práticas de caráter discriminatório e segregatório de instituições como a Fundação Bienal, efetuadas ao longo da 9ª Bienal. Segundo, esclarecer que, como mediadore(a)s, ao mesmo tempo cidadã(o)s e trabalhadore(a)s na mostra, repudiamos tais práticas.

Somos trabalhadores e trabalhadoras de algo imaterial. Não produzimos carros ou pregos; produzimos conhecimento, descoberta, aprendizado: diálogo. Um diálogo baseado na construção da igualdade apesar e para além das desigualdades que estruturam nossa sociedade. Logo, neste dia, nossa mediação era menos em relação às obras expostas, e mais um diálogo – na forma de um constante questionamento – sobre o desigual acesso à “arte” e à “cultura”.

Nossas atividades iniciaram em torno das 9h no exterior da Usina do Gasômetro e terminaram às 21h no interior do prédio. Pela primeira vez, fizemos o mesmo horário de trabalho do(a)s seguranças que, desde antes da abertura da 9ª Bienal chegavam antes das 9h da manhã para sair às 9h da noite.

Enquanto algun(a)s colegas se dedicavam à confecção dos cartazes, outro(a)s realizavam a distribuição dos panfletos e da declaração (publicada no blog). Ainda pela manhã, uma das artistas da mostra cruzou por nós e, num sorriso que expressava apoio ao nosso ato, retirou da bolsa seu crachá, no qual constava a versão em espanhol de uma frase proferida por mediadores e mediadoras: *sin mediador no hay bienal*. Então, convidou-nos para participar de sua performance que iria ocorrer ao ar livre, na orla do rio Guaíba.

Permanecemos na rua enquanto o tempo permitiu. Ora iniciávamos o diálogo com alguém que passava, ora éramos interpelado(a)s por quem circulava. Logo nos aproximamos da entrada do prédio e, ao lado da funcionária que distribuía o folder institucional da mostra Bienal, distribuímos os panfletos do coletivo autônomo.

Estávamos distribuindo os panfletos próximos à porta de entrada quando irrompeu a primeira *tensão* do dia: um rapaz que havia solicitado alguma informação à guarda municipal – é comum estarem, sempre, dois ou três guardas na Usina – fora recebido com agressividade pelo policial e passou, também, a mostrar certa hostilidade em sua fala. Próxima a eles, eu observava. O(a)s demais colegas já haviam se afastado e me sugeriram fazer o mesmo, já que poderia “acabar sobrando pra nós”. Resisti em me distanciar e fingir que não era comigo, embora compreendesse que qualquer situação atípica, nesse dia atípico, poderia ser lida como gerada pelo(a)s mediadore(a)s e, assim, nosso(a)s chefes poderiam nos culpabilizar. De certa forma, era como se precisássemos nos proteger de qualquer “confusão” para não *sobrar pra nós*. Bem, o argumento fazia sentido. Ziguezagueei um pouco até finalmente me afastar.

Porém, não imaginávamos que, pouco tempo depois, se instauraria outra *violência*, esta sim, dirigida a nós, mediadore(a)s. A possibilidade de deslegitimização do ato era cogitada, mas creio que nenhum de nós cogitou a possibilidade da violência. Talvez devêssemos ter aceitado, desde o início, que qualquer coisa poderia ter se tornado um motivo para “sobrar pra nós”, simplesmente porque quem faz paralisação, manifestação ou greve – para utilizar um termo mais comum entre as classes trabalhadoras – é sempre culpabilizado; seja por obstruir o trânsito, seja por obstruir, justamente, o trabalho.

A chuva fez com que entrássemos no espaço expositivo. Embora nosso desejo fosse realizar o ato na *rua* para demarcar nossa ausência no espaço de trabalho, tivemos de deslocar nosso ato para o interior do prédio: na entrada, ao lado de uma obra que se propunha uma relação entre fora/dentro, na forma de uma *praça*.

Eu conversava com um visitante quando um homem, exaltado, adentrou o prédio e começou a hostilizar todo(a)s que ali estavam, mediadores, seguranças e público. A certa distância, eu ainda não compreendia muito bem o que acontecia. Nem eu, nem o visitante. Aos poucos foi se tornando clara a atitude violenta desse funcionário, de outro setor, que se dizia representante da curadora da exposição e da coordenadora do projeto pedagógico (setor referente à equipe de mediação).

Ele então tentou tirar os cartazes expostos no chão. Numa agressividade assustadora, xingou-nos e lançou ameaças de morte a um colega. Afirmou que nós estaríamos desde o início “desorganizando a bienal”. A expressão violenta, em sua face e em seu corpo, fez com que chegássemos a supor que ele seria, ou estaria, uma pessoa “alterada”. No entanto, antes de patologizar a atitude, de considerá-la um caso isolado ou uma “falha operacional”, precisamos reconhecer que embora ela pareça destoante num primeiro momento, ela é, na verdade, representativa da violência simbólica que vinha sendo exercida de forma individualizada, nos corredores e nas conversas particulares ao longo da 9ª Bienal.

O visitante com quem eu conversava chegou a tentar dialogar com o referido funcionário, mas ele era incapaz de tecer um diálogo. Se exaltava, levantava o tom de voz, apontava em nossa direção. Os seguranças chegaram a intervir, também tentaram conversar e acalmá-lo. Em certo momento, ele saiu do prédio, mas logo retornou. Fez idas e vindas hostis até que chegasse a curadora e a coordenadora do projeto pedagógico – aquelas que ele dizia estar representando – para uma conversa conosco, o(a)s mediadore(a)s.

Ora, tal atitude foi tanto a expressão real dos constrangimentos morais que mediadores e mediadoras vinham sofrendo de maneira individualizada, quanto a efetivação da discriminação praticada por classes privilegiadas. Assim como a paralisação catalisou uma série de processos que ocorriam ao longo da mostra, a atitude violenta desse funcionário pode também ser lida como representativa da forma como a instituição nos trata – mediadore(a)s, seguranças e público. Atitude, essa, corroborada pela “conversa” que se deu com a curadora e a coordenadora, mais uma vez omissas em relação às violências praticadas.

Quando elas chegaram, nos reunimos em círculo ao redor de nossa *intervenção* (artístico-política). O ponto de partida para o “diálogo” foi a pergunta “o que está acontecendo aqui?”. Sobre a violência, nenhuma palavra; exceto o pedido de que nós, mediadores e mediadoras, nos colocássemos no lugar daquele funcionário que se sentia atingido por tamanha intervenção nas obras, visto que ele havia trabalhado intensamente ao lado do(a)s artistas.

Fomos acusado(a)s de contradição, de praticar aquilo que criticamos em nossa declaração pois o ato no interior do espaço expositivo estaria impedindo, ao público, o acesso às obras, apesar do público ter mostrado apoio ao nosso ato. De acordo com a coordenadora do projeto pedagógico, a maioria dos tópicos de nossa declaração referia-se a “falhas operacionais” e, partindo disso, fomos persistentemente interrogado(a)s sobre onde queríamos chegar com nossas declarações e reivindicações.

Como assim *falhas operacionais*? Um jantar realizado pela e para uma elite que tem o privilégio de burlar as regras de cuidado e manutenção de um patrimônio público é uma falha operacional? As perseguições e constrangimentos morais praticados pela direção do MARGS a(o)s mediadora(e)s é uma falha operacional? As sessões fotográficas realizadas nos espaços expositivos onde toca-se em obras que não se permitia tocar é uma falha operacional? Um evento divulgado para o público em que, repentinamente, entram apenas aquele(a)s que constavam numa espécie de lista VIP é uma falha operacional? O desvio de função pelo qual passaram mediadores e mediadoras é só uma falha operacional? Não estaríamos diante da exacerbão de uma desigualdade estrutural na qual se reproduz o privilégio de certas classes sociais e se desvaloriza outras (públicos visitantes, mediadora(e)s e demais trabalhadore(a)s)?

O visitante com quem eu havia conversado participou da “reunião”. Manifestou-se perguntando à curadora e à coordenadora o que elas viam de tão errado em nosso ato político porque, para ele, tratava-se de um ato que questionava as *estruturas de poder* vigentes em nossa sociedade. Elas não responderam sua questão e, embora tenham dito que não era errado, frisaram que, como mediadore(a)s contratados pela Fundação Bienal, nós tínhamos feito um acordo de que trabalharíamos até o último dia da mostra e, através de uma paralisação, não estávamos *cumprindo* com esse acordo. A curadora disse que não queríamos trabalhar. Pediu nossas bolsas e crachás para que então colocassem outras pessoas em nossos lugares – essas pessoas usariam os crachás com os *nossos nomes*? Por que o crachá?

O funcionário violento rondava por ali. Ao ouvir um colega que tentava realizar a mediação do ato com visitantes, gritou “olha aqui, ele tá com discurso político”. Qual o problema de falar em política? A arte é um campo sagrado no qual a política não adentra?

A “conversa” prosseguiu, apesar da intervenção. Como mencionei, uma das obras ao lado da qual estávamos era como uma praça, propondo uma relação entre fora/dentro, interior/exterior, bem como espaço público/espaço privado. E o que acontece nas praças? Diversas apropriações. Assim, nosso ato, mesmo que no interior de um espaço expositivo, era uma maneira criativa de *realizar* a ideia da obra e foi o que argumentamos com a curadora. Além disso, não estávamos sobre a obra, mas na fronteira entre uma e outra obra.

Diante de nosso argumento, a curadora afirmou que tal relação se tratava apenas de uma *metáfora* e, em tom pejorativo, afirmou que nosso ato não era muito sofisticado, apesar de termos aprendido a *sofisticação* ao longo do curso de formação. Há, nessa fala, pelo menos dois ataques: primeiro, que não *entendemos* que se tratava apenas de uma metáfora; segundo, afirmar que nosso ato não era sofisticado apesar de nos terem *ensinado* sofisticação no curso. Dois ataques à nossa capacidade cognitiva, portanto, dois ataques ao nosso pensamento. E o que é a paralisação? Um ato concebido desde o pensamento.

Eis a violência simbólica, eis a violência sobre nossa forma de pensar.

Ora, não poderíamos problematizar que a potência da metáfora não está justamente na sua possibilidade de realização? E a potência da mediação na realização/efetivação de metáforas? A mediação como partilha de saberes/aprendizados que se dá entre um eu e umx Outrx com a finalidade de nos transformar; se entendermos a metáfora no sentido da transposição (ou seja, do deslocamento), não é justamente isso que realizamos na mediação ou como mediação? O diálogo não acaba por transpor o eu e x outrx a outros lugres, outros eus?

Quanto a ser ou não *sofisticado*, a definição que consta no dicionário me parece reveladora do elitismo violento impregnado no pensamento da curadora. Segundo o Houaiss:

- sofisticado (datação séc. XVI): que se sofisticou;
  1. enganado com sofismas 2. que foi alterado fraudulentamente; falsificado, adulterado 3. que tem sutileza ou utilidade sofística 4. que não é natural; postiço, artificial, afetado 5. falsamente intelectual ou rebuscado 6. que tem requinte, originalidade, bom gosto; fino, requintado 7. que demonstra conhecimentos profundos e atualizados sobre (alguma coisa); profundo, complexo, erudito 8. que é muito avançado, complexo, bem aparelhado, eficiente; aprimorado. [etimologia: verbo sofisticar, do francês *sophistiquer* que significa “enganar com sofismas”]

Sofisma é um argumento que produz a ilusão da verdade. Em termos informais, podemos dizer que é um sinônimo de mentira. Se levarmos em consideração as primeiras cinco definições, fica evidente por que não somos sofisticado(a)s. Nossa ato não teve a intenção de enganar mas de revelar, em sua forma crua, as

desigualdades que nos atravessam e estruturam tanto o campo da arte quanto os demais campos do social. Não se trata de falsificar ou ser artificial. A paralisação – ou greve – é a ação através da qual as classes trabalhadoras buscam explicitar a desvalorização, a desigualdade e a violência sofridas no ambiente de trabalho. Ou seja, mostrar a verdade sobre a exploração do trabalho. E é nesse sentido que penso nossa paralisação: uma forma autêntica de revelar verdades, não uma forma sofisticada de construir erudição sobre qualquer assunto. Supor que nosso ato não é eficiente, visto que curadora e coordenadora reiteraram que nossas reivindicações não estavam chegando onde deveriam chegar, é só uma maneira de deslegitimá-lo.

As estruturas de poder às quais se referiu aquele visitante não são seres abstratos que pairam num céu enevoado, distante e acima de nós. Elas se produzem e reproduzem no nosso dia a dia, nas nossas práticas, nos nossos corpos: quando a instituição se cala diante do desrespeito e da violência ou, na figura de sua presidente, afirma que “aqueles que criticam o jantar não estavam lá e portanto não podem avaliar o risco às obras e ao patrimônio”. Essas estruturas são, na verdade, relações de poder e foi na forma de uma relação onde se perpetua poder que curadora e coordenadora do pedagógico instauraram essa “conversa” conosco. Um poder, obviamente, eficaz: para evitar a entrega de nossos crachás, ficou acordado que parte da equipe voltaria a trabalhar, mas o ato seguiria na entrada do prédio, apesar do pedido de que o retirássemos dali. Após o término da “conversa”, curadora, coordenadora e o violento funcionário se retiraram. Nós continuamos num intenso diálogo com os públicos visitantes sobre arte, política, cultura, desigualdade. Ao fim do dia, colegas de outros espaços expositivos vieram se somar, e uma chuva torrencial fez muito mais pessoas, que passeavam no entorno, entrarem na Usina do Gasômetro. Nossos diálogos se multiplicaram. Acho que pela primeira vez a *chuva* foi sinônimo de um *clima favorável*.

---

Publicado em: [Dazibao 3](#)

- [Pesquisar](#)

- **Comentários**

- **Arquivos**

- **Categorias**

- Nenhuma categoria

- **Meta**

- [Entrar](#)
  - [Posts RSS](#)
  - [RSS dos comentários](#)
  - [WordPress.org](#)

[info@dazibao.cc](mailto:info@dazibao.cc)





## REVISTA DESVIO

# O museu privado sem fins lucrativos, um esboço do caso MAM-Rio

10



Promoções (dobra), 2019, Maria Palmeiro[1]

No dia 31 de janeiro de 2022, jornais e revistas publicaram reportagens com manchetes similares, entre as quais “MAM: diretor do museu pede demissão após divergências com o conselho”.[2] O diretor executivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Fabio Szwarcwald, justificava publicamente seu pedido de demissão do cargo por divergências inconciliáveis com o conselho administrativo do museu em relação aos gastos do fundo patrimonial – criado com a venda, em 2019, da pintura N° 16

(1950), de Jackson Pollock. Os desentendimentos, argumentava Szwarcwald, o teriam impedido de desenvolver ou dar continuidade a projetos institucionais.

No dia 2 de fevereiro de 2022, era a vez de o conselho de administração do museu – 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 e Paulo Albert Weyland Vieira[3] – lançar nota pública confirmando o pedido de demissão de Szwarcwald. O conselho afirmava ter deliberado, em 14 de setembro de 2021, sua saída da diretoria executiva, convidando-o a ocupar a diretoria de relações institucionais. Paulo Albert Weyland Vieira teria assumido seu lugar interinamente e, com a saída definitiva de Szwarcwald, foi anunciado como o novo diretor executivo da instituição. Vieira é sócio fundador do escritório de advocacia Vieira-Rezende, colecionador e “o primeiro brasileiro a integrar o conselho da Tate Modern, em Londres” – lê-se na página de sua firma.

$10^2$



Quanto se paga para participar do conselho da Tate Modern?

$10^3$



No estatuto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,[4] lê-se que os associados seniores deverão “contribuir financeiramente com o Museu, nos valores que vierem a ser estabelecidos pela Assembleia Geral, em montante não inferior a 15 mil reais anuais, ou colaborar de outra forma igualmente relevante, a critério da própria Assembleia Geral.” Na moeda corrente das feiras de arte, 15 mil reais seriam aproximadamente 3 mil dólares. Quais obras são compradas por colecionadores por esse valor em feiras de arte no Rio, em São Paulo e mundo afora? Um membro do conselho do Metropolitan Museum of Art (MET), em 2010, deveria desembolsar inicialmente 10 milhões de dólares para conseguir um assento com direito a voto – aproximadamente 50 milhões de reais. Os valores pedidos pelo MoMA não ficam longe dessa soma e variam entre 5 e 10 milhões de dólares.[5] É verdade que nem todos os membros dos conselhos estadunidenses são obrigados a pagar essas quantias estratosféricas. Artistas, por exemplo, não precisam desembolsar nada. Em outros casos, como no da comissão de acervo do Whitney Museum, membros podem contribuir na compra direta de obras de arte para o acervo da instituição.[6]

De volta ao Brazil, aterrissamos no Masp. A contribuição anual mínima obrigatória para cada conselheiro ou diretor do museu, segundo seu estatuto, é de 45 mil reais – três vezes o valor da contribuição prevista para o MAM. Quando um conselheiro assume seu assento pela primeira vez, deve pagar 90 mil reais, ou seja, o dobro do valor da contribuição mínima estabelecida. Além disso, no estatuto do Masp, também está prevista a possibilidade de que no máximo três diretores sejam liberados da contribuição mínima, bem como 25% do número total de conselheiros. A isenção é votada em assembleia geral, sendo dever do diretor ou conselheiro isento contribuir de outra forma para a instituição.[7]

No MAM-Rio, além da doação mínima de 15 mil reais anuais, a entrada no quadro de associados seniores (composto por, no máximo, 15 pessoas) é feita por indicação de pelo menos outros cinco associados seniores e de aprovação em assembleia geral. Esse grupo de pessoas autoindicadas participa

dos processos decisórios do MAM-Rio, como, por exemplo, eleger representantes para seus órgãos associativos; decidir as políticas, diretrizes e normas institucionais; decidir sobre aquisições e venda de obras do acervo, como foi o caso da pintura de Pollock; aprovar o orçamento anual; finalmente, o grupo pode deliberar a extinção e dissolução do museu, a ser votada em assembleia geral.[\[8\]](#) A governança do museu, em 2022, está distribuída entre o conselho de administração (dele faz parte o conselho fiscal), o conselho consultivo (associados seniores e associados plenos), o comitê de investimentos e a comissão de acervo e benfeiteiros.

Fabio Szwarcwald, até migrar para a gestão de instituições de arte, trabalhou administrando fundos de investimento. Chegou a ser vice-presidente do banco Credit Suisse. Quando foi escolhido, pelo conselho do museu, para assumir a diretoria executiva do MAM-Rio, o colecionador vinha de uma gestão de dois anos e meio (março de 2017 a novembro de 2019) muito elogiada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Sua onipresença na mídia como um “case de sucesso” sinalizava seu prestígio no mundo pré-pandemia. Reverberando esse reconhecimento, na época da divulgação dos novos diretores artísticos do MAM-Rio, Keyna Eleison e Pablo Lafuente – selecionados a partir de uma chamada pública e anunciados em meados de 2020 –, Szwarcwald apareceu em quase todas as reportagens da grande mídia e da mídia especializada ao lado de ambos os curadores, anunciando que ele trouxera os ventos de uma mudança. A dupla, por vezes, parecia uma tríade.

Uma pulga me perguntava: o que Szwarcwald fazia ali entre os novos diretores artísticos? O que sua imagem acrescentava ao anúncio da dupla de curadores escolhidos? A insistente veiculação de sua imagem entre Eleison e Lafuente nos explicaria, em alguma instância, o funcionamento político das instituições contemporâneas de arte tais como o MAM-Rio... “associação sem fins econômicos, lucrativos, político-partidários ou religiosos”?

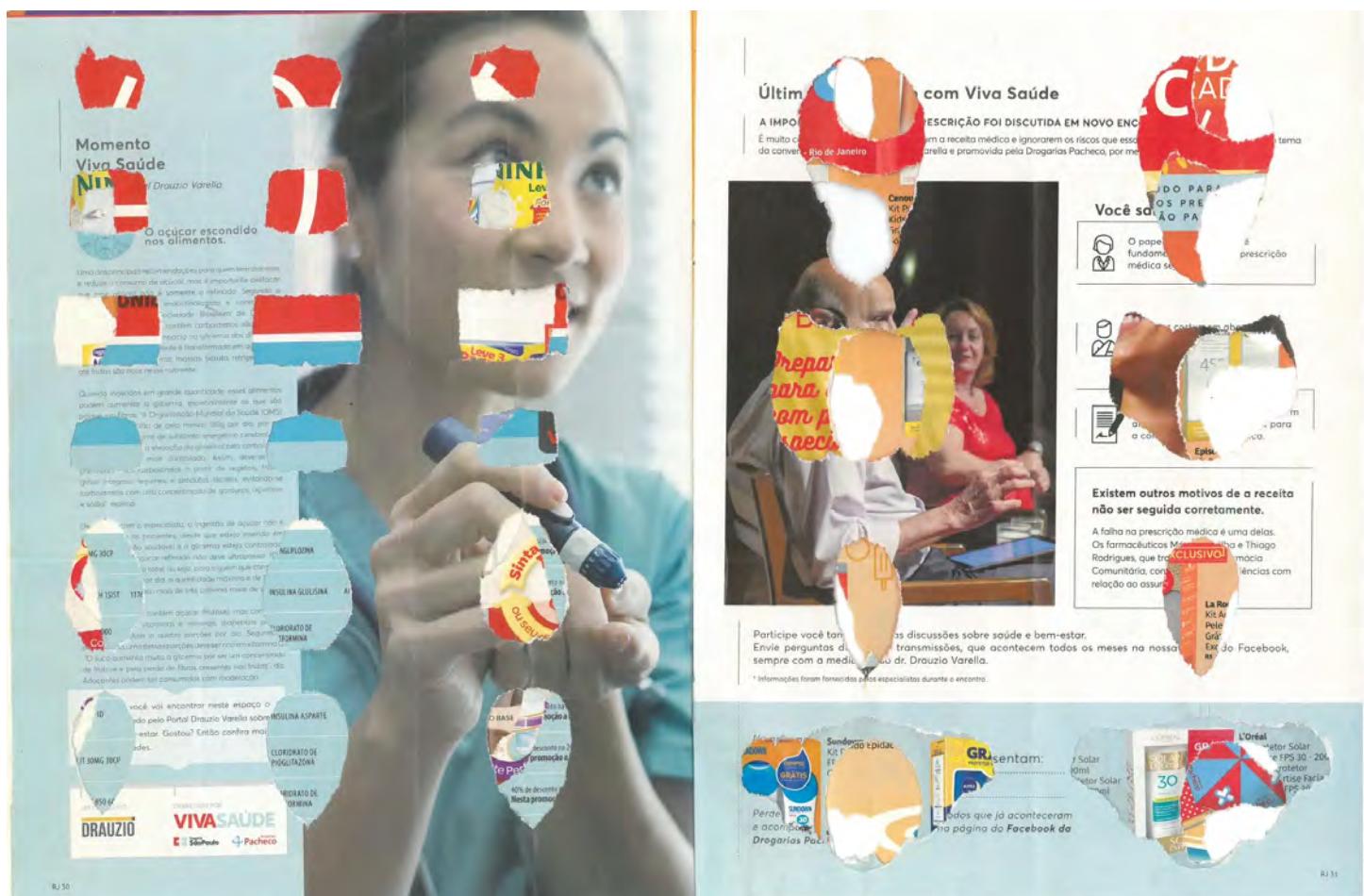
Claire Bishop (2013), em *Radical Museology*, nos explica que a lógica de privatização parece ter assaltado os museus e as instituições artísticas ao redor do globo. Se, na Europa, a retirada de dinheiro estatal para enxugar gastos públicos teria feito com que instituições de arte estejam cada vez mais dependentes de doações e de patrocínios corporativos, nos Estados Unidos, o cenário sempre foi este – a dependência do capital privado. Porém, a lógica de privatização, Bishop nos adverte, se teria acentuado bastante nas instituições estadunidenses, com a novidade de não existir mais pudor algum em separar interesses privados e públicos.

Um galerista, Jeffrey Deitch, foi indicado como diretor do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, em janeiro de 2010. Dois meses depois, o New Museum instalava controversamente a coleção do gestor de investimentos multimilionário Dakis Joannou e empregava o artista Jeff Koons – já parte da coleção de Joannou – como curador convidado da exposição. Enquanto isso, é fato bastante conhecido que o Museu de Arte Moderna de Nova York remonta regularmente sua coleção permanente baseado nas últimas aquisições dos membros de seu conselho.[\[9\]](#)

Observando os conselhos administrativo e consultivo do MAM-Rio em 2022, 2018 e 2015,[\[10\]](#) nos damos conta de que seus membros são quase todos colecionadores, homens depois da meia-idade, advogados, banqueiros, administradores de fundos de investimento e herdeiros. Ronaldo Cesar Coelho, por exemplo, membro sênior do conselho consultivo de 2022, se transformou no maior acionista da BR-distribuidora no pandêmico 2021.[\[11\]](#) José Olympio da Veiga Pereira que está nos créditos do conselho consultivo de 2015 e 2018, e, em 2022, é patrono prata do MAM-Rio ao lado de sua mulher, é presidente do Credit Suisse desde 2012 e atual presidente da Fundação Bienal de São Paulo, eleito no final de 2021 para seu segundo mandato. Em reportagem da revista *Valor* de 2012, Olympio apareceu como integrante dos conselhos da Pinacoteca de São Paulo, MoMA, Tate Modern e do Centre Georges Pompidou por conta de sua importante coleção de obras *blue chips*[\[12\]](#) – trabalhos em valorização no mercado. Em 13 de

outubro de 2020, Olympio e sua mulher foram citados em reportagem da *Artnews* como os colecionadores recém-apresentados aos trabalhos do artista indígena Jaider Esbell. O casal teria conhecido Esbell quando o artista foi selecionado para integrar a 34<sup>a</sup> Bienal de São Paulo pelo time de curadores da mostra.[\[13\]](#)

$10^4$



A imagem de Szwarcwald veiculada na mídia entre Eleison e Lafuente dá corpo e voz ao poder de decisão de homens do mercado financeiro do setor econômico e do judiciário – todos colecionadores brancos – nos conselhos de instituições de arte ao redor do mundo e no *Brazil*. Em 2013, em um encontro sobre a importância das coleções privadas e de sua relação com a herança compartilhada, os representantes do Museo Reina Sofia naquela ocasião, João Fernandes, Rosario Peiró e Jesús Carrillo, teriam descrito uma virada paradigmática do funcionamento das instituições de arte: do colecionismo estatal em direção ao colecionismo privado. O trio teria também observado que os mesmos colecionadores particulares estariam (cada vez mais) reivindicando sua *expertise* e a importância de suas escolhas para a história da arte.[\[14\]](#)

Quiçá seja demasiado injusta a comparação dos valores necessários para a participação dos conselhos do MAM-Rio e do MET em Nova York, MoMA, assim como do Whitney Museum. Em termos de mercado global da arte, os Estados Unidos parecem imbatíveis ao representar metade dos colecionadores do

mundo.<sup>[15]</sup> Provavelmente, ali, existe uma disputa mais acirrada para se conseguir um assento nos conselhos de instituição de arte, sendo possível exigir mais dinheiro de cada um dos conselheiros. O que não podemos perder de vista, mesmo com a discrepancia dos valores, é que essa virada paradigmática, do poder dos colecionadores privados e de sua entrada nas instituições, também faz parte de nossa realidade... precária. O que nessa virada paradigmática seria específico do funcionamento das nossas instituições? Qual capital simbólico e político a participação nesses conselhos produz? Qual retorno financeiro a participação nesses conselhos traz para cada um de seus membros? É possível mensurar?

A artista estadunidense Andrea Fraser em “L'1%, c'est moi”<sup>[16]</sup> 1991 informa de onde vem o dinheiro de alguns dos maiores colecionadores de arte do mundo e também explica a relação direta entre o aumento do preço das obras de arte e o aumento da desigualdade. Fraser se pergunta como os maiores colecionadores de arte ganham seu dinheiro? como suas atividades filantrópicas se relacionam com suas operações econômicas? o que significa para eles colecionar e como isso afeta o mundo da arte? Eu perguntaria de maneira mais explícita como a coleção particular de cada um desses colecionadores afeta o que o espectador pode ver (como, onde, quando) e o que o espectador não terá acesso?

$10^5$



Francisco Bittencourt em “A epopeia de um museu” (publicado no *Correio do Povo*, de Porto Alegre, em 13 de agosto de 1978) – escrito após incêndio que destruiu quase todo o acervo do MAM-Rio – recorda que desde a escrita do estatuto do museu, redigido pelo advogado Santiago Dantas, a pedido de Niomar Muniz Sodré Bittencourt, teria sido proibida a participação de especialistas, artistas e críticos em cargos de sua direção. Esses cargos deveriam ser “exercidos por pessoas de boa vontade” e sem qualquer tipo de remuneração. Bittencourt descreve:

São órgãos de direção dessa sociedade civil, a Assembleia Geral, o Conselho Deliberativo e a Comissão executiva da qual fazem parte o presidente, dois vice-presidentes, o diretor executivo, o diretor executivo adjunto, o diretor secretário e o diretor tesoureiro. Esta é acomissão que manda no museu e dela já participaram personalidades tão ilustres que nunca puseram os pés no MAM; seu grande trunfo eram as promessas mirabolantes de fundos públicos e privados para a instituição. Pelo estado em que ela se encontrava, pode-se deduzir que as doações prometidas nunca se materializaram.[17]

Na época do incêndio do MAM-Rio o presidente do museu era o cirurgião plástico Ivo Pitanguy (1926-2016). Bittencourt narra a reivindicação da comunidade artística de participar das decisões para a reconstrução do museu incendiado. O cirurgião lhes teria respondido que seus pedidos eram uma demanda bizantina. “Diante do espanto de tal afirmativa, houve um silêncio geral. Mas agora os artistas querem dar um troco no documento que elaboraram: para eles, bizantino é um cirurgião plástico ser presidente de um museu. E termina assim o primeiro *round* de uma luta que deverá ser longa e áspera”.[18]

$10^6$



Na época da venda da pintura de Pollock, por decisão do conselho do MAM, muitos artistas, curadores e demais especialistas assinaram um documento se manifestando contra essa venda. Segundo o artista

Luiz Zerbini, "A venda do Pollock se dá num quadro de incertezas e falta de transparência sobre como os recursos serão aplicados. Isso não significará a 'salvação' do MAM. O dinheiro vai acabar e a solução, dirão eles, será vender outra obra." [19] A ideia principal com a venda foi a de se criar um fundo para que o museu pudesse ser autossustentável por, pelo menos, 30 anos. Com esse dinheiro explicaram, seria possível melhorar a infraestrutura do prédio e aumentar a coleção de arte brasileira. Apesar da organização de artistas e demais especialistas e da pressão em canais de mídia, o plano do conselho foi levado a cabo. A pintura do Pollock foi arrematada, em 2019, por quase metade de seu valor esperado, 13 milhões de dólares.

A saída de Szwarcwald da direção executiva, em 2021, é justificada pelo montante retirado do fundo criado com a venda do Pollock. O diretor gastou 14 milhões de reais em dois anos, 2020/2021. O uso do fundo de investimento teria acendido o sinal de alerta vermelho nos membros do conselho. Em manchete anunciando a entrada de Vieira como seu sucessor lê-se: "Sob crise no MAM-Rio, novo diretor quer cortar custos sem modificar planos". [20] Em outra: "MAM do Rio vive nova crise e terá advogado na direção após saída de Szwarcwald". [21] A solução de Vieira seria enxugar os gastos e utilizar apenas o rendimento do fundo, variável de acordo com as taxas de juros.

No relatório de 2020 do MAM-Rio, estão discriminadas as seguintes fontes de receitas: [22] **69,3% empresas receitas incentivadas**; 10,2% empresas receitas livres; 10,1% patronos e associados; **4,4% doe seu IR**; 3,5% clube de colecionadores; 0,9% bilheteria; 0,8% eventos; 0,8% lojas. Em números retirados do relatório, 8.771.503 milhões arrecadados de empresas receitas incentivadas; 1,235 milhão de 24 patronos e 48 associados – dividindo irmãmente essa quantia, temos 17.152 mil reais por cabeça; a doação do imposto de renda por pessoas físicas contabilizou 539.050 mil reais; o clube de colecionadores arrecadou 444.830 mil. Do total arrecadado pelo MAM-Rio em 2020, **73,7% é receita de isenção de tributos**. Isto é, o estado deixou de arrecadar, repassando esse dinheiro para a manutenção e desenvolvimento de programas de atividades para a instituição. O museu funciona como entidade privada, mas é sustentada em grande parte com dinheiro público, de recursos vindos de financiamento indireto.

$10^7$



Em 3 de maio de 1948, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi criado como sociedade civil sem fins lucrativos ao redor de um grupo de empresários, banqueiros, industriais, um médico, diplomatas, arquitetos, críticos de arte e de literatura, jornalistas, poetas, artistas. A ata de constituição do museu é assinada por 19 pessoas, entre elas, Gustavo Capanema, Raymundo de Castro Maya, Manuel Bandeira, barão de Saavedra, Maria Martins, Quirino Campofiorito, Lúcia Miguel Pereira, Raul Popp, Paulo Teixeira Boavista. A pesquisadora Sabrina Parracho enfatiza que embora a bibliografia sobre a fundação do MAM-Rio valorize a força do capital privado da alta sociedade carioca, na época de fundação do museu era preciso, ao lado desse capital econômico e prestígio social, forjar uma rede de relações para pôr a instituição em funcionamento. Parracho destaca a formação de um grupo não homogêneo ao redor da fundação do MAM e da importância de artistas, arquitetos, jornalistas e críticos de arte em sua construção – “o universo do museu girava, antes de tudo, em torno de colecionadores, críticos e artistas”.[23]

Os colecionadores deveriam emprestar e doar obras para a instituição, ajudar na divulgação do museu, participando dos seus eventos públicos (coquetéis e aberturas de exposições) e de suas assembleias gerais, além de contribuir monetariamente para seu funcionamento. Desde o início, com a organização da sociedade civil, ficou decidido que o museu não seria fonte de renda direta para nenhum de seus fundadores e demais representantes dos comitês. O trabalho para o museu não deveria ser remunerado. Dos deveres dos filantropos, nos anos de fundação, Parracho observou uma forte distinção hierárquica. O grupo era dividido em quatro categorias – beneméritos, titulares, efetivos e fundadores –, com deveres descritos em ata: desde o pagamento de mensalidades, com valores específicos para cada grupo, doações de obra, participação nas atividades institucionais, etc.

Em ensaios publicados quase 30 anos depois da fundação do MAM-Rio, Francisco Bittencourt denuncia

a falta de dinheiro permanente da instituição. Em “O acervo do MAM” (publicado na *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, em 28 de fevereiro de 1975), o crítico esclarecia:

O grande problema do MAM é que, sendo uma sociedade civil, sem fins lucrativos, as subvenções federais e estaduais não são obrigatórias nem obedecem a uma rotina quando da aprovação das dotações. Com seu custo operacional elevado, o MAM foi projetado para ser autossuficiente, mas, como todos nós sabemos, a cultura está cada vez mais cara.[24]

Na mesma reportagem, esperançoso, ele afirma que existe uma campanha visando reunir patrocinadores entre o empresariado carioca para as atividades culturais do museu, seguindo um modelo estadunidense de patrocínio privado.

Em 24 de abril de 1975, apenas dois meses depois, Bittencourt repete-se e acrescenta:

Sendo o MAM uma sociedade civil sem fins lucrativos, viveu desde a sua fundação em sucessivas crises econômicas. Era um verdadeiro fracasso financeiro, recebendo algum apoio do empreendimento privado, que só é generoso até certo ponto, e tendo de andar batendo de porta em porta nas repartições oficiais para receber verbas sempre prometidas e nem sempre entregues. Com uma despesa mensal imensa, o MAM chegou assim à beira de insolvência. O prédio tem goteiras e o elevador parou de funcionar por algum tempo por absoluta falta de dinheiro para o conserto. Agora, finalmente parece que as coisas começam a se endireitar, graças à adoção de um planejamento rigorosos e aos métodos racionais de administração. Os jornais anunciaram há poucos dias o encontro da diretora executiva do MAM, Heloísa Lustosa, com o novo governador do estado, e tudo indica que o imprescindível auxílio financeiro oficial desta vez não faltará.[25]

O MAM sofreria o incêndio em 8 de julho de 1978. Três anos depois de uma série de ensaios de Bittencourt relatando a falta de financiamento privado e público para o bom funcionamento do museu, com relação tanto à manutenção de sua infraestrutura quanto à continuidade de sua programação e à impossibilidade de aquisição de obras para seu acervo. O interessante nesses relatos é perceber a falência da iniciativa privada em manter o museu, além dos possíveis entraves causados pela criação da sociedade sem fins lucrativos nos repasses de financiamento estatal. Bittencourt não foi o primeiro a escrever sobre as dificuldades do MAM-Rio.

Mário Pedrosa, em 24 de julho de 1958, escreve carta a Oscar Niemeyer, afirmando que tanto o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como o de São Paulo, apenas com dez anos de existência, e apesar do trabalho árduo de suas direções, já sentem os efeitos da falta de dinheiro – especialmente, na impossibilidade de se construir uma coleção de arte de moderna.[26] Cinco anos mais tarde, Pedrosa escreveria uma crítica sobre a dissolução da sociedade civil, Museu de Arte Moderna de São Paulo, por seu presidente e fundador Ciccillo Matarazzo. O empresário teria decidido em assembleia extraordinária entregar o acervo e os bens do museu à Universidade de São Paulo, pois, depois de uma busca incansável, não se encontrou nenhuma entidade pública ou privada, ou pessoa que assumisse as contas do museu.

Naquela época, Matarazzo direcionara suas energias e esforços para organizar a Fundação Bienal de São Paulo, que, em seus primeiros anos de funcionamento, esteve atrelada à sociedade civil, MAM-SP. Pedrosa sugeriu tornar a Bienal uma fundação pública, sustentada por verbas do governo federal, estadual e municipal, e atrelada administrativamente ao museu, mas Matarazzo não seguiu o conselho do crítico. A Bienal se tornou uma fundação privada, e Matarazzo se autonomeou presidente.

O presidente Matarazzo, conforme sua espontânea deliberação, assumiria a presidência da Fundação Bienal e passaria o museu a novas mãos. Começa aqui a *via crucis* do museu. Durante longos e agonizantes meses, procurou-se quem, entre banqueiros, industriais, homens de posse, empresas industriais, de informação, quisesse ficar com o legado de Ciccillo Matarazzo. Foi baldada essa procura, não se encontrando um substituto para aquele cidadão. Hoje estamos aqui reunidos, no fundo, para testemunhar um dos malogros mais escandalosos e mais triste da chamada iniciativa privada no Brasil.[27]

Apesar da doação do acervo do MAM para um órgão público, na visão de Pedrosa, diferentemente de lojas e botequins, museus não podem fechar. Há um prejuízo coletivo. Daí seu pesar, sua crítica... O apoio da iniciativa privada para manter o museu seria uma maneira de redistribuir as riquezas acumuladas e produzidas pela elite do país. Um dever imperativo desse grupo minoritário para libertar, em parte, o Estado da função de controlar e manter os bens culturais (e espirituais). Mas seu depoimento em tom crítico às classes abastadas – “entre o escritório, o último Jaguar caríssimo (ou Mercedes, que sei eu), o cavalo de corridas” – crê na importância do apoio financeiro privado, na década de 1960, para o desenvolvimento e manutenção das instituições de arte no país.

Por outro lado, as críticas de Francisco Bittencourt sobre o MAM-Rio, de meados da década de 1970, descrevem sua descrença na reunião de um grupo aristocrático, seleto e autogerido, na organização do museu, sem a inclusão de artistas e demais especialistas. Os ataques, publicados em jornais, são inúmeros e anteriores ao incêndio, atingindo as condições precárias de outras instituições cariocas. Neles, Bittencourt também escreve suas preocupações com a falta de verba pública regular. Seus textos (e o depoimento de Pedrosa sobre dissolução do MAM de São Paulo) são testemunhos dos imbróglilos presentes no casamento entre o público e o privado, na fundação de ambos os museus de arte moderna do Rio e de São Paulo: o laço entre capital privado, prestígio social, dinheiro do Estado e a função, primordialmente, pública de um museu e de demais instituições de arte.

$10^8$



De lá para cá, com a “abertura política”, temos navegado na financeirização econômica. São quase 40 anos! A financeirização, par ideal do valor flutuante das obras de arte, acirrou ainda mais algumas das condições sinalizadas por Bittencourt na década de 1970. Manuel Borja-Villel, diretor do Reina Sofia e um dos curadores da próxima Bienal de São Paulo, ao lado de Grada Kilomba, Hélio Menezes e Diane Lima – recém-anunciados pelo banqueiro, colecionador e presidente da Fundação José Olympio –, em conversa com Charles Esche, diretor do Van Abbemuseum, afirmava, em 2012, que as instituições de arte são controladas por seus conselheiros, políticos, financistas e colecionadores. A lógica desses grupos, argumentou o curador, estaria apoiada em valores tradicionais da obra de arte, como a escassez. Obras construídas, de um lado, sob a égide colonial (o tesouro de uma nação) e, de outro, por seu valor monetário. Se uma artista presente em uma coleção particular tem obra exposta no Reina Sofia, seu trabalho na coleção privada passa automaticamente a valer mais.

Além do controle institucional, Borja-Villel cita uma situação pragmática da relação entre o público e o privado presente nas instituições de arte:

quanto mais pesquisamos, mais produzimos exposições, mais inflacionamos diametralmente o mercado. Lygia Clark é um bom exemplo. No início da década de 1990, poucas pessoas se interessavam por seu trabalho, especialmente, pós-1964. Os museus, porém, começaram a pesquisá-lo, porque alguns de nós acreditavam que era uma prática importante e radical. Agora, haverá uma exposição de seu trabalho no MoMA de Nova York e tenho a certeza de que as pessoas verão como uma chance de inflacionar seus preços, e as obras anteriormente consideradas sem valor de mercado, como seu trabalho terapêutico, passarão repentinamente a ter valor. Nós consolidamos a importância de uma artista e não teremos mais acesso às suas obras. Fiz uma exposição de Lygia Clark na década de 1990 que provavelmente seria impossível agora. Simplesmente não teria mais como bancá-la. Construímos, assim, nossas próprias armadilhas.[\[28\]](#)

O comentário de Borja-Villel sobre a impossibilidade de montar uma exposição de Lygia Clark, pós-exposição no MoMA, por conta de uma valorização do trabalho da artista, nos lembra das especificidades do comércio da arte. Para Pierre Bourdieu, seria o “comércio das coisas de que não se faz comércio”.[\[29\]](#) As transações econômicas só funcionariam “mediante um recalque constante e coletivo do interesse propriamente ‘econômico’ e da verdade das práticas desvendadas pela análise ‘econômica’”.[\[30\]](#) O curador do Reina Sofia se coloca como parte da engrenagem – aproximando-se do que Bourdieu, em 1972, chamara de o “círculo da crença”. É a força de trabalho de curadores, historiadores, expógrafos, produtores, críticos, pesquisadores, arquitetos, etc. dentro e ao redor das instituições que ajudaria a determinar o valor de um trabalho de arte específico, além de consagrá-lo, no mercado, a obra de uma determinada artista. Daí a importância, por exemplo, na fundação do MAM-Rio, ainda em 1948, da presença de pessoas do setor terciário, para além de colecionadores, dando corpo, vida e voz ao museu do Rio de Janeiro.

A paisagem desenhada por Borja-Villel e outros[\[31\]](#) do domínio do colecionismo privado e do mercado nas instituições e museus de arte estaria tanto na impossibilidade de tornar público um importante corpo de trabalhos quanto na aquisição de obras para seus acervos, e, finalmente, no domínio da narrativa histórica. A colecionadora e historiadora de arte Marta Gnyp mapeia o crescimento vertiginoso de museus e espaços de arte de colecionadores privados ao redor do mundo, desde a virada do milênio. Dos 216 espaços e museus de arte listados em 2013, 167 teriam surgido na virada do milênio – como o Punta della Dogana do bilionário francês François Pinault, a instituição em forma de proa em Veneza, reformada pelo arquiteto Tadao Ando. Segundo Gnyp, o crescimento abrupto de museus e espaços privados se deveria ao acúmulo de capital dos chamados UHNWIs [*Ultra-high-net-worth individuals*]. “Indivíduos de valor útil ultralevado” são pessoas com um patrimônio líquido de 30 milhões de

dólares e além.

$10^9$



André Esteves, presidente do banco de investimento BTG Pactual, é um desses indivíduos de valor útil ultralevado. Está na posição 638 do ranking da *Forbes*, com fortuna avaliada em mais de 5 bilhões de dólares. Em outubro de 2021, a TV 247 vazou um áudio de uma reunião de André Esteves com clientes do seu banco. No vazamento, o banqueiro tece sua influência nas decisões do governo, especialmente, nas políticas financeiras. Um dos sócios fundadores do banco é Paulo Guedes, nosso atual ministro da Economia. O BTG pactual bateu recorde de 6,493 bilhões em 2021, com lucro de 59%.

A pobreza também alcançou recordes no país, nesse mesmo período. 30% das famílias das classes D e E passaram fome durante a pandemia, segundo dados do Ibope e Unicef. Além disso, o aumento da pobreza extrema deu sinais de avanço aqui e ao redor do mundo. A pessoa está em condição de pobreza extrema, segundo categorização do Banco Mundial, quando sua renda *per capita* é inferior a 151 reais.<sup>[32]</sup> Ainda que nosso governo federal contabilize alguém em situação de extrema pobreza com renda *per capita* de 89 reais, ou seja 62 reais a menos que o Banco Mundial, o país continuou batendo recordes. Em maio de 2021, 14,5 milhões de famílias, aproximadamente 40 milhões de pessoas, estavam registradas no cadastro único do governo, vivendo em extrema pobreza, na oitava economia do

mundo.[33]

Em 13 de dezembro de 2021, uma nota de jornal anunciava a compra de 38 obras da coleção de João Sattamini (1935-2018) feita por André Esteves. O banqueiro quer fundar um museu de arte concreta em São Paulo – localizado nos jardins, onde teria comprado um terreno.[34] No conjunto de obras vendidas, diz-se, há trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Aluísio Carvão.[35] As obras de Sattamini vendidas para Esteves são parte da coleção que se encontrava em regime de comodato no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. O MAC foi inaugurado em 1996, com projeto de Oscar Niemeyer, para abrigar a coleção do empresário de café. A coleção particular de Sattamini é a causa da existência do museu.

Da relação entre empresário e órgãos públicos da cidade, as crises são públicas. Em 2014, Sattamini ameaçou quebrar o contrato de comodato e retirar do museu sua coleção de mais de 1.200 obras por conta das condições precárias das instalações do acervo, sem seguro nem espaço suficiente para os trabalhos. Na matéria de jornal de Audrey Furlaneto, o colecionador dizia que embora as peças mais valiosas fossem guardadas em sua casa, elas ainda eram cuidadas pelos funcionários do museu: "De vez em quando, o pessoal de Niterói vem aqui. Uma das coisas boas de Niterói é que eles têm muito bons museólogos, e isso substitui a apólice de seguro. Aqui está mais seguro do que lá. Lá está lotado".[36]

$10^{10}$



Em matéria do *Correio da Manhã*, de 2 de fevereiro de 2022, lê-se que a gota d'água para o afastamento de Fabio Szwarcwald do Museu de Arte Moderna do Rio “teria sido a decisão de Carlos Alberto Chateaubriand, gestor anterior, de retirar boa parte do inestimável acervo de seu pai do MAM, diante de tantos gestos desprovidos de noção”.[37] O MAM-Rio tem, em regime de comodato, uma importante coleção de arte contemporânea brasileira, a coleção Gilberto Chateaubriand. Segundo o site do museu, são cerca de 6.621 obras que atravessam as décadas de 1950, 1960, 1970 até os dias de hoje. A parceira está firmada desde 1993. Quando voltamos ao quadro de governança do MAM-Rio percebemos que Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand é presidente do Conselho de administração do museu e, além disso, faz parte da comissão de acervo da instituição.

Em 2018, nas diferentes mídias que explicam a crise orçamentária do MAM-Rio, Alberto Chateaubriand sai em defesa pública da venda do Pollock. A pintura N° 16 foi um presente do magnata estadunidense Nelson Rockefeller, em 1953, para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A obra foi uma das sobreviventes do incêndio de 1978. Estima-se que 90% do acervo pegou fogo. Puff! Virou cinzas. Dos 10% restante, comentava-se que alguns trabalhos teriam sobrevivido por estar emprestados em casas de amigos do museu. Francisco Bittencourt escreve: “Não há casos conhecidos de museus emprestarem seus acervos para adornar residências. Os rumores, no entanto, são insistentes”.[38]

## Um Museu de Arte Moderna à venda

Em 1971, o artista belga Marcel Broodthaers põe à venda na feira de arte de Colônia, na Alemanha, seu Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias (1968-1972) devido à falência, mas não encontra comprador. Como parte da mesma seção financeira do museu, o artista faz barras de 1kg de ouro, com edição ilimitada e gravadas com o selo da águia – a marca do museu. A venda das barras seria acompanhada de um contrato descrevendo as condições da compra: cada barra seria vendida pelo dobro do preço do metal, fixado pelo mercado, e o comprador deveria pagar em dinheiro, apenas. O comprador é incentivado, no contrato, a fazer o que quiser com sua barra (inclusive, fundi-la), para melhor “gozar da pureza da substância e do frescor da intenção original”.[39] Finalmente, no último tópico do documento se assegura que um exemplar dessa edição ficará salvaguardado em um cofre dentro de um banco, com o nome Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias.

O ouro é a mãe de todas as mercadorias, o dinheiro entre elas.[40] O ouro e a extração de demais metais, como a prata, sustentou, durante séculos, a empresa colonial em países da América Latina e da África. A atividade extrativista de minérios foi a base da chamada acumulação primitiva dos Estados-nações. Vinculada à sua imagem reluzente, além das fábulas e mitos de riqueza e abundância, se amalgamaram também as histórias da escravidão – disserta Michael Taussing ao andar pelo Museo del Oro del Banco de la República em Bogotá. Até a década de 1970, a riqueza dos países era medida por suas reservas de ouro. A quantidade de dinheiro fabricado e circulando deveria ser equivalente à reserva do metal precioso. Foi a partir de 1971 que a riqueza de um país passou a ser medida por outros fatores econômicos e em relação ao dólar.

Broodthaers ao propor que suas barras fossem vendidas pelo dobro do valor do preço do ouro, fixado pelo mercado, fazia com que o comprador perdesse dinheiro no ato da compra. Compra-se algo que não tem o mesmo valor de revenda no mercado. É uma transição econômica irracional. Além disso, o artista joga com a perda de lastro do metal – ele não vale o quanto pesa – como um possível método de

precificação do trabalho de arte. Broodthaers discute ao mesmo tempo o preço da obra, mas também o valor de uma obra, de um museu: de um museu de arte moderna. No contrato do artista, lê-se em francês, inglês e alemão: “Eu gosto muito do ouro, porque ele é simbólico. Eu vejo o ouro de uma maneira desinteressada. O ouro é como o sol, inabalável”.[\[41\]](#)

Bourdieu descreve que o mercado de arte é baseado em trocas pré-capitalistas. Há uma recusa, para o sociólogo francês, em tratar as operações financeiras do circuito como um comércio. Como consequência, os interesses e ganhos diretos e indiretos são quase sempre velados, escamoteados, esquecidos no debate sobre arte como se não influenciassem, em certa medida, o que o público terá acesso, por exemplo. Em outra camada, essa teoria da “denegação” de Bourdieu parece ganhar fôlego renovado quando Marta Gnyp repete, em várias partes de seu calhamizo de capa dourada reluzente que, para o *métier* de galeristas e compradores, um bom colecionador seria aquele que não vende nem se desfaz jamais de uma peça de sua coleção particular.

A barra de ouro de preço duplicado pode (bem) ser atualizada por meio de uma análise das relações entre os museus e o mercado financeiro, além de concatenar o surgimento do museu dos Estados-nações com símbolos de águia como lugar para expor os tesouros pilhados das colônias – o ouro incluído. O trabalho do artista belga dobra-se, então, sobre obras mais recentes que têm exposto as relações entre as instituições de arte, o mercado financeiro e os estados, como Allan Sekula, Hito Steyerl e Andrea Fraser. Com a guerra entre Rússia e Ucrânia, a cotação do ouro disparou. Seu valor já estava batendo recordes no mercado financeiro durante a pandemia e, agora, com o cenário bélico voltou a crescer: “desde que o mundo é um mundo, o metal é um porto seguro em tempos de crise. E o que se vê agora é nova corrida do ouro – que se dá, sobretudo, no garimpo invisível de oportunidades do mercado financeiro.” – escutamos no *Jornal Nacional* de 15 de março de 2022.

$10^{100}$



Fabio Szwarcwald, um mês depois de sua saída do MAM-Rio, anunciou que é o novo sócio da empresa de criptoart tropix.oi, ao lado do herdeiro da Multiplan, Daniel Peres Chor, de Bernardo Schucman, de Alexandre Icaza e de Guilherme Nigri. Quanto vale uma barra de ouro no metaverso?

---

### Natália Quinderé

Natália Quinderé é editora de Teteia ([teteia.org](http://teteia.org)) e doutoranda em História e Crítica de Arte pela UFRJ. Escreve e faz curadorias. Participou da coletânea "Art museums of Latin America: structuring representation" (Nova Iorque: Routledge, 2019), com o ensaio "Pedrosa and Malraux: impossible meetings in the museum of copies". Foi selecionada, em 2019, para a bolsa de curadoria oferecida pelo Goethe Institut/Instituto Francês do Rio de Janeiro, com o projeto Musée-Museum: 15 dias, 4 horas, uma

obra-prima. Apresentou o resultado da pesquisa, no final de 2021, com Seis gentes dançam no museu (@seisgentes\_dancam\_no\_museu), no MAM-Rio.

---

[1] Todas as imagens deste ensaio são páginas ou detalhes dessa obra de Palmeiro.

[2] Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/mam-diretor-demissao/>. Acesso em 18 fev. 2022.

[3] Os nomes dos representantes do comitê foram retirados do site do museu, disponível em: <https://mam.rio/sobre-o-mam/governanca/>. Acesso em 03 mar. 2022.

[4] Disponível em <https://mam.rio/sobre/estatuto/>. Acesso em 14 mar 2022.

[5] Esses valores foram descritos por Robin Pogrebin em matéria para o *New York Times*, em 2010. Ver POGREBIN, Robin. Trustees Find Board Seats Are Still Luxury Items. *New York Times*. 2 abr. 2010. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2010/04/03/arts/03center.html>. Acesso em 18 fev. 2022.

[6] POGREBIN, op. cit.

[7] Ver <https://masp.org.br/uploads/about-governance-items/c7opStjOsLIBt4K2wIjUkHlknsR2kpqw.pdf>. Acesso em 7 mar. 2022.

[8] Ver <https://mam.rio/sobre/estatuto/>. Acesso em 18 fev. 2022.

[9] BISHOP, Claire. *Radical Museology*, London: Koenig Books, 2013, p. 9 (tradução livre minha).

[10] Esses três anos abarcam três curadorias distintas à frente da programação do museu: nomeadamente, Keyna Eleison e Pablo Lafuente (2022); Fernando Coccharale e Fernanda Lopes (curadora assistente) (2018); Luis Camillo Osorio e Marta Mestre (curadora assistente) (2015).

[11] Ver <https://revistapoder.uol.com.br/edicoes/edicao-147/pode-isso-ronaldo/>. Acesso em 18 fev. 2022.

[12] Ver <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/07/20/colecionador-na-pele-de-banqueiro.ghtml>. Acesso em 3 mar. 2022.

[13] Ver <https://www.artnews.com/art-news/market/top-200-collectors-2020-acquisitions-pandemic-purchases-1234573622/>. Acesso em 3 mar. 2022.

[14] GNYP, Marta. *The shift: art and the rise to power of contemporary collectors*. Estocolmo: Art and theory publishing, 2015, p. 225. Ver também nota de rodapé 546.

[15] FIALHO, Ana Letícia. Mercado de arte global, sistema desigual. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 9, nov. 2019, p. 08-41.

[16] FRASER, Andrea (2011). L'1% c'est moi. Disponível em [https://monoskop.org/images/4/42/Fraser\\_Andrea\\_2011\\_L\\_1%25\\_c\\_est\\_moi.pdf](https://monoskop.org/images/4/42/Fraser_Andrea_2011_L_1%25_c_est_moi.pdf). Acesso em 19 mar. 2022.

[17] BITTENCOURT, Francisco. A epopeia de um museu. In: BITTENCOURT, Francisco. *Arte-dinamite*. Org. Fernanda Lopes e Aristóteles A. Predebon. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016, p. 403-404.

[18] BITTENCOURT, op. cit., p. 410.

[19] Ver <https://veja.abril.com.br/cultura/mam-rio-deixa-de-vender-tela-de-pollock-apos-leilao-nao-atingir-meta/>. Acesso em 18 fev. 2022.

[20] ZEITEL, Gustavo. Sob a crise no MAM do Rio, novo diretor quer cortar custos sem modificar planos. *Folha de S. Paulo*, 02 fev. 2022.

[21] ZEITEL, Gustavo. MAM do Rio vive nova crise e terá advogado na direção após saída de Szwarcwald. *Folha de S. Paulo*, 01 fev. 2022.

[22] Relatório de atividades 2020, p. 86. Disponível em <https://mam.rio/wp-content/uploads/2021/09/MAMRelatoriodeAtividades-2020.pdf>. Acesso em 7 abr. 2022.

[23] Ver SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. “Os primeiros anos de fundação do MAM carioca (1945-1952)”. In: SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 44.

[24] BITTENCOURT, 2016, op. cit., O acervo do MAM, p. 105.

[25] BITTENCOURT, 2016, op. cit., O movimento do MAM, p. 120.

[26] PEDROSA, Mário. Projeto para o museu de Brasília. In: PEDROSA, Mário. *Política das Artes*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 287. (Textos Escolhidos 1).

[27] PEDROSA, 1995, op. cit., Depoimento sobre o MAM, p. 304.

[28] Disponível em <https://saltonline.org/tr/2074/talk-between-charles-esche-and-manuel-borja-villel>. Acesso em 9 mar. 2022.

[29] BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2006, p. 19.

[30] Idem.

[31] A pesquisadora Kavita Singh, em 2010, escreve sobre as relações entre mercado e museus estatais na Índia: “Na ausência de instituições públicas que pudessem formar os repositórios da arte de um tempo ou de uma academia desenvolvida que pudesse construir os arquivos ou escrever os livros sobre o período, hoje, na Índia, creio, o próprio mercado de arte começou a assumir o papel do museu. É o mercado que está produzindo o discurso”. SINGH, Kavita. Uma história do agora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.29, jun. 2015, p. 181 (grifo meu).

[32] Dados retirados da reportagem Prato vazio. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/prato-vazio/>. Acesso em 15 mar. 2022.

[33] Disponível em <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/05/23/com-145-mi-de-familias-na-miseria-brasil-bate-recorde-de-extrema-pobreza.htm>. Acesso em 15 mar. 2022.

[34] Disponível em <https://anotabahia.com/andre-esteves-vai-abrir-um-museu-de-arte-concreta-brasileira-em-sao-paulo/>. Acesso em 15 mar. 2022.

[35] Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/mac-perde-obras-da-colecao-de-joao->

**sattamini-vendidas-por-herdeiros-1-25193808**. Acesso em 15 mar. 2022.

[36] Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/um-dos-mais-importantes-acervos-do-pais-colecao-de-joao-sattamini-corre-risco-13450943>. Acesso em 15 mar 2022.

[37] Disponível em <https://www.jornalcorreiodamanha.com.br/columnistas/claudio-magnavita/11663-coluna-magnavita-fim-de-festa-no-mam-durou-pouco-a-atabalhoada-gestao-de-fabio-szwarcwald>. Acesso em 15 mar. 2022.

[38] BITTENCOURT, A epopeia de um museu, op. cit., p. 407-408.

[39] MOURE, Gloria (org.). *Marcel Broodthaers: Collected Writings*. Barcelona: Polígrafa, 2012, p. 303.

[40] TAUSSING, Michael. *Mi museo de la cocaína*. Popayán: Universidad del Cauca, 2013, p. 18.

[41] MOURE, op. cit., p. 303.





## Quem tem medo do MST?

[BUSCAR](#)

**Artista e professora da USP esmiúça a comunhão da grande fazenda com o capital financeiro, desenhando o pano de fundo da crise de identidade do MASP**

Dora Longo Bahia

PUBLICADO EM: 21/05/2022

CATEGORIA: DA HORA, DESTAQUE, OPINIÃO


[RÁDIO CELESTE](#)


**Denilson Baniwa  
conversa com lideranças  
indígenas mulheres**

⌚ 14/02/2022

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

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

Para a capa e contracapa da *Novos Estudos*, enviei duas pinturas que haviam sido vetadas na exposição de pôsteres na Avenida Paulista, organizada pela UGT



**Denilson Baniwa  
entrevista Eliane  
Potiguara**

⌚ 10/02/2022

## COLUNA MÓVEL



**Sapas e  
outras  
bichas**

## #TBT



**#tbt  
46, 47,  
48**  
⌚  
23/12/20:



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



Capa e contracapa da revista Novos Estudos, seguidas da imagem da pintura original

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

Acessado: Últimas



Aleatório



**NOVA  
TURMA!**  
Lab de  
escrita  
da



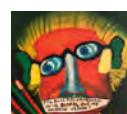
**Sonhar  
a  
política:**

efetividade ou



**No  
corre  
da  
poesia**

© 12/05/2022



**Poeta  
pintor  
de  
nome  
simples**

## AGENDA



**Agenda  
Para  
Adiar o  
Fim do  
Mundo**

**(18 a 25/5)**

© 18/05/2022



**Agenda  
Para  
Adiar o  
Fim do  
Mundo**

**(11 a 18/5)**

© 11/05/2022

censura?

## Enterrar

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



Fotografia de João Zinclar vetada pelo Masp

As obras estariam em exposição no núcleo *Retomadas*, organizado pelas curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz, que optaram por não participar da mostra depois do voto:

"Aceitar a exclusão das imagens das retomadas em nome da permanência do núcleo nos levaria a ser desleais com os sujeitos e movimentos envolvidos na nossa curadoria – contradição que não estamos dispostas a negociar por não concordar com tamanha irresponsabilidade" (trecho de carta aberta de Sandra

Benites e Clarissa Diniz)<sup>[1]</sup>.

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

De acordo com o site do MASP, sua missão é ser um “museu diverso, inclusivo e plural, (que) tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras”<sup>[2]</sup>.

Mas quem é esse museu diverso, inclusivo e plural?

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

“O valor da contribuição deverá ser reajustado

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

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

“Quando um conselheiro assume seu assento pela primeira vez, deve pagar 90 mil reais, ou seja, o dobro do valor da contribuição mínima estabelecida. Além disso, no estatuto do MASP, também está prevista a possibilidade de que no máximo três diretores sejam liberados da contribuição mínima, bem como 25% do número total de conselheiros. A isenção é votada em assembleia geral, sendo dever do diretor ou conselheiro isento contribuir de outra forma para a instituição”<sup>[4]</sup>.

Um desses conselheiros é José Olympio da Veiga Pereira, o atual presidente da Fundação Bienal de São Paulo, eleito no final de 2021 para seu segundo mandato. Além de presidente da Bienal, José Olympio é patrono prata do MAM-Rio e integrante dos conselhos da Fondation Cartier<sup>[5]</sup> e do Centre Georges Pompidou, em Paris, do MoMA, em Nova York, da Tate Modern, em

Londres, e da Pinacoteca de São Paulo<sup>[6]</sup>. Tudo isso devido à sua importante coleção de obras *blue chip* – trabalhos de alta liquidez, em valorização no mercado<sup>[7]</sup>.



De onde surgem os sonhos, 2021, de Jaider Esbell,  
Coleção Andrea e José Olympio Pereira

Numa entrevista para a *Arte!Brasileiros* sobre a 34<sup>a</sup> edição da Bienal de São Paulo, José Olympio ressaltou que considerava tanto o ministro da Cidadania de Bolsonaro, Osmar Terra, quanto seu secretário de Cultura, Henrique Pires, “pessoas competentes, sensíveis e bem-intencionadas em seus trabalhos”. Afirmou, ainda, que se de um lado o presidente dá declarações polêmicas, de outro o Congresso deu um exemplo de capacidade de diálogo ao “aprovar a reforma da Previdência, com 379 votos, unindo partidos das mais diferentes colorações. Então há uma esperança”<sup>[8]</sup>.

### **Soterrar**

O crescimento vertiginoso de museus e espaços de arte nas mãos de colecionadores privados não acontece só no Brasil. Dos 216 espaços e museus de arte listados em 2013 pela pesquisadora – e colecionadora – Marta Gnyp, 167 teriam surgido na virada do milênio.

Segundo a autora, o aumento abrupto do número de museus e espaços privados se deveria ao acúmulo de capital dos chamados UHNWIs – *Ultra-High-Net-Worth Individuals* [indivíduos com patrimônio líquido ultraelevado], isto é, pessoas com um patrimônio líquido de 30 milhões de dólares ou mais<sup>[9]</sup>.

Na segunda edição de seu livro *The Shift* (2020), a autora trata de fenômenos que fazem parte do colecionismo contemporâneo: a mudança de posição social do artista, a progressiva consolidação do poder nas mãos de algumas galerias do mundo, e a influência das coleções de arte no mundo em geral, seja na academia, nos museus, na mídia etc. Em particular, ela aponta o impacto dos colecionadores de arte contemporânea em moldar, conscientemente ou não, itinerários importantes – ou mostrar, como escreve a autora, a “contribuição dos colecionadores na reformulação do cânones histórico da arte”, algo que está “indissociavelmente ligado” a “um maior número de reivindicações sociais por meio da arte”<sup>[10]</sup>.

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

para o colecionador ou a instituição.



"Acervo em transformação" no Masp, com aquisições recentes  
próximas à entrada

Por mais nobres que sejam essas iniciativas, uma vez que o valor econômico atribuído a essas manifestações artísticas começa a aumentar, podemos nos perguntar se ainda estamos no terreno das ações virtuosas ou se estamos entrando no terreno da especulação financeira (já que, até certo ponto, ainda é possível separar os dois). Quais são alguns dos discursos, posturas e efeitos que tal orientação possilita? Ela ajudaria – a contragosto ou não – a validar coisas como a obliteração de algum tipo de arte ou categoria de artista? Será que a caça às bruxas não vai continuar, na forma de um ricochete dessa agenda "progressiva"<sup>[11]</sup>?

### **Desterrar**

Não é só o MASP que tem o capital financeiro sustentando seu vôlei livre. O Instituto Moreira Salles é fruto de uma "dotação, constituída inicialmente pelo Unibanco e ampliada posteriormente pela família Moreira Salles"<sup>[12]</sup>, que é composta por quatro irmãos

(todos bilionários), sendo dois deles cineastas – João e Walter. Segundo a revista *Exame*, numa reportagem de 2013, os Moreira Salles são a família mais rica do Brasil:

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

Brasil”<sup>[13]</sup>.



Exploração de nióbio em Catalão, Goiás

Além disso, os Moreira Salles controlam a exploração de nióbio no Brasil por meio da Cia. Brasileira de Metalurgia & Mineração, que gera um lucro anual superior a US\$ 600 milhões, conforme os resultados financeiros divulgados publicamente:

“A companhia está avaliada em pelo menos US\$ 13

bilhões, cálculo com base na venda de uma fatia de 30% pela família a um grupo de siderúrgicas asiáticas por US\$ 3,9 bilhões em 2011. Estima-se que os irmãos dividem igualmente os 70% restantes, segundo o ranking da Bloomberg”<sup>[14]</sup>.

O nióbio tornou-se popular por causa da *live* do presidente Bolsonaro, de 27/6/2019, em que ele comparava o material ao ouro, dizendo que o nióbio era mais avançado porque “ninguém tem reação alérgica em relação a ele” e porque as cores dos “cordãozinhos” ou dos brinquinhos que “as mães colocam nas orelhas das meninas” são variadas<sup>[15]</sup>. O nióbio é um metal resistente a corrosão e temperaturas extremas, sendo utilizado na siderurgia para produção de ligas de aço mais resistentes e, em decorrência disso, usado em indústrias diversas, como a automobilística, a aeroespacial, a eletrônica e a militar. Considerando a média corrente do preço internacional do nióbio, calcula-se que o valor das reservas do minério chega a trilhões de dólares. O Brasil detém 98,43% das reservas conhecidas no mundo, sendo que 85% são dos Moreira Salles.

### **Aterrorizar**

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

Nos 350 primeiros anos da colonização, a classe dominante brasileira foi escravagista, aristocrática e agrária. Depois, ela foi se “modernizando” e se tornando industrial, mantendo a dominação por meio do terror, primeiro em relação a possíveis revoltas da população negra escravizada – à la Haiti – e, depois da “abolição”, a uma revolução da classe trabalhadora.

Para o jornalista Alceu Castilho, do observatório *De Olho Nos Ruralistas*, também é importante ressaltar que a reforma agrária “é uma invenção capitalista”, que foi usada no Brasil, por exemplo, para derrubar o presidente João Goulart, no Golpe de 1964.

“E até hoje é assim. Esta é a lógica do medo. Existe um trabalho midiático, inclusive do conservadorismo, de demonizar os que defendem a reforma agrária, de demonizar os sem-terra, os camponeses – mesmo sendo a reforma agrária uma alternativa dentro do próprio capitalismo e sustentável do ponto de vista ambiental e econômico”, argumenta Castilho<sup>[16]</sup>.

Ao contrário do que muitos pensam, a reforma agrária não é coisa de “comunista”. Entre os países capitalistas cujo desenvolvimento econômico está diretamente ligado aos diferentes modelos de reforma agrária adotados estão Estados Unidos, Coreia do Sul, Japão, Israel, Alemanha, Espanha, França, Itália, Inglaterra, Irlanda, países escandinavos, entre outros<sup>[17]</sup>.

Na década de 1950, o terror promovido pelas elites no poder volta-se para os trabalhadores do campo, onde as principais forças populares organizadas – como as

ligas camponesas e a União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (Ultab) – reivindicavam a reforma agrária. Em 1963, o Estatuto do Trabalhador assegurou direitos trabalhistas para assalariados do campo, que, até então, não podiam se sindicalizar. Entretanto, com o Golpe de 1964, muitas das lideranças camponesas foram reprimidas, presas, mortas e “desaparecidas”. A partir de então, deu-se um processo acelerado de concentração dos capitais, com a modernização das grandes fazendas por meio da química, da genética e da mecânica. Na década de 1970, o governo de Emílio Garrastazu Médici colocou em ação o Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), que estimulava os grandes capitais a migrarem para o campo por meio de vultosos projetos agropecuários estimulados por isenção fiscal.



Primeira ocupação realizada pelo MST, 29 de outubro de 1985. (Foto: Daniel de Andrade)

Grandes latifúndios modernizados e financiados pelo governo se expandiram sobretudo para áreas com quilombos, comunidades de posseiros camponeses e terras indígenas. Em 1975, em decorrência dos conflitos entre esses grupos oprimidos pelo grande capital e os militares, que estavam operando em favor dessa

expansão, formou-se a Comissão Pastoral da Terra (CPT), no Bico do Papagaio, divisa do Tocantins, Pará e Maranhão. Na sequência, outros movimentos se constituíram em organizações – como, por exemplo, o MST.

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

"As lutas localizadas (ocupações de grupos que vão ocorrer no centro-sul do país no final da década de 1970); a matriz sindical (com a formação das oposições sindicais nos sindicatos dos trabalhadores rurais que se tornaram "pelegos", ou seja, foram cooptados, durante o regime militar), e a presença do trabalho pastoral (uma vez que a repressão era grande e o caminho eram os encontros religiosos das comunidades eclesiais de base)"<sup>[18]</sup>.

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

O MST entendeu que as elites promoveram a modernização do campo sem precisar passar pela reforma agrária, diferentemente do que aconteceu em diversos países da Europa, onde a reforma foi

necessária para liquidar uma forma política de domínio da terra:

"Se a burguesia não precisa da reforma agrária, não seria ela quem iria fazê-la. E se o Estado brasileiro é refém das classes dominantes, logo o Estado também não vai fazê-la. Então, quem pode fazer a reforma agrária são os camponeses, que são os principais interessados".

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

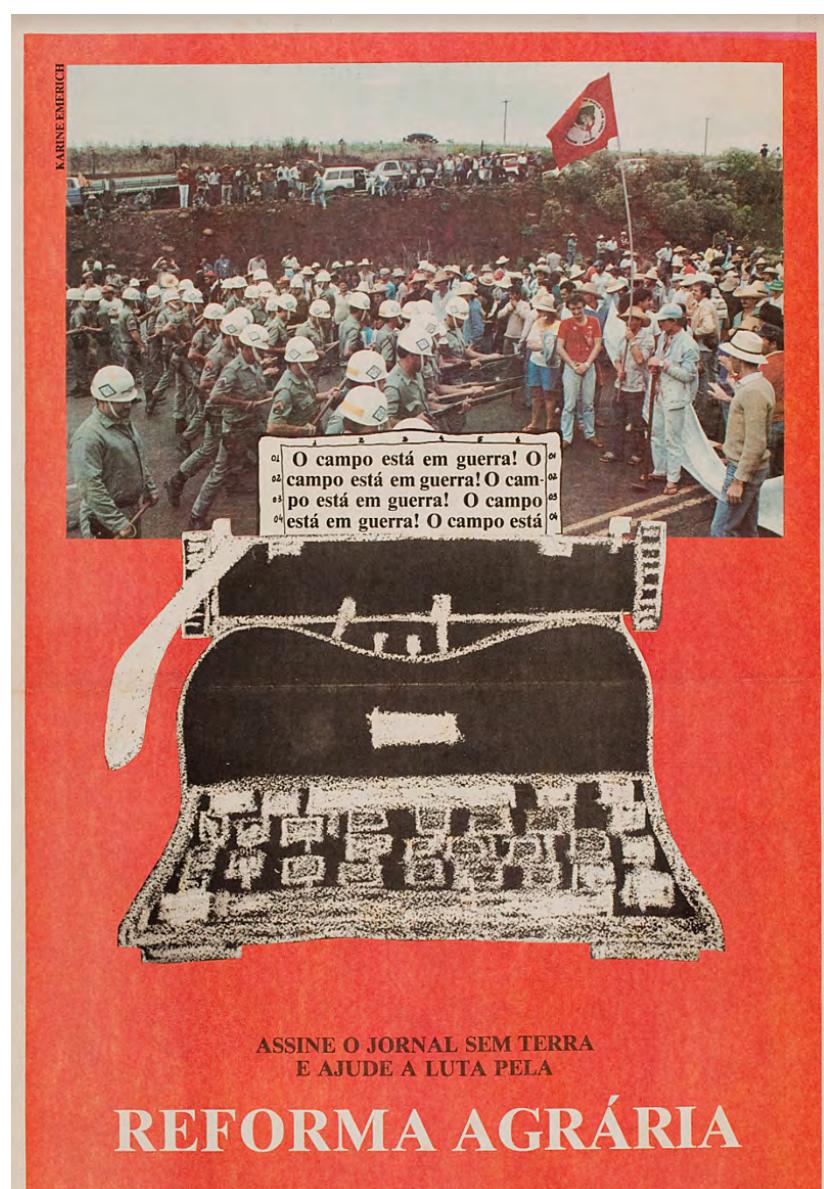
### **Aterrar**

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

"A antiga bancada ruralista, repaginada para Frente Parlamentar da Agropecuária, existe desde 1995 e se consolida como um dos segmentos mais poderosos no Congresso brasileiro. É responsável, por exemplo, por mais da metade dos votos pró-*impeachment* de Dilma Rousseff e ajudou a enterrar, com igual número de votos, duas denúncias de corrupção contra o ex-presidente Michel Temer, em 2017. Praticamente 40% da Câmara Federal e um terço do Senado. São

parlamentares cujo apoio é disputado por presidentes eleitos ou que pretendam vir a ser. Ali, são costurados cargos e distribuição de cargos em todos os governos", revela Martins<sup>[19]</sup>.

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





Cartaz MST

[1] Disponível em: <https://www.select.art.br/basta-masp/>. Acesso em: 16/5/2022.

[2] Disponível em: <https://masp.org.br/sobre>. Acesso em: 16/5/2022.

[3] Ver o estatuto do Masp: <https://silo.tips/download/museu-de-arte-de-sao-paulo-assis-chateaubriand-masp-estatuto-social>. Acesso em: 16/5/2022.

[4] Em março de 2022, Natália Quinderé publicou uma matéria excelente na *Revista Desvio* chamada *O museu privado sem fins lucrativos, um esboço do caso MAM-Rio*, em que analisa a relação entre o capital financeiro e as instituições de arte no Brasil, a partir do MAM-Rio (Natália Quinderé, "O museu privado sem fins lucrativos, um esboço do caso MAM-Rio", *Revista Desvio*, 25/3/2022. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2022/03/25/o-museu-privado-sem-fins-lucrativos-um-esboco-do-caso-mam-rio>. Acesso em: 16/5/2022).

[5] Vanessa Adachi e Robson Borges, "Colecionador na pele de banqueiro", *Valor Econômico*, 20/7/2012. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/07/20/colecionador-na-pele-de-banqueiro.ghtml>. Acesso: em 16/5/2022.

[6] Natália Quinderé, 25/3/2022, op. cit.

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

[8] Marcos Grinsepum Ferraz, "Para José Olympio Pereira, Bienal não deve tomar lado, mas sim incentivar o diálogo", *Arte!Brasileiros*, 7/8/2019. Disponível em:  
<https://artebrasileiros.com.br/cultura/para-jose-olympio-pereira-bienal-nao-deve-tomar-lado-mas-sim-incentivar-o-dialogo/>. Acesso em: 16/5/2022.

[9] Natália Quinderé, 25/3/2022, op. cit.

[10] João G. Rizek, "Marta Gnyp's explanation of the art world today", *CFArts*, 15/2/2021. Disponível em:  
<https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2021/02/15/marta-gnyps-explanation/>. Acesso em: 16/5/2022.

[11] Ibidem.

[12] Ver: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>.

[13] Cristiane Lucchesi e Alex Quadros, "Nióbio faz dos Moreira Salles a família mais rica do Brasil", *Exame*, 13/3/2013. Disponível em: <https://exame.com/negocios/niobio-faz-dos-moreira-salles-a-familia-mais-rica-do-brasil/>. Acesso em: 16/5/2022.

[14] Ibidem.

[15] Ver:

[16] César Fraga, “Quem tem medo da reforma agrária”,

Extraclasse, 16/12/2021. Disponível em:

<https://www.extraclasse.org.br/movimento/2021/12>

/quem-tem-medo-da-reforma-agraria/. Acesso em:

16/5/2022.

[17] Ibidem.

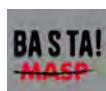
[18] Idem.

[19] Idem.

*Dora Longo Bahia é artista e professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*

TAGS: DAHORA, DORA LONGO BAHIA, MASP, MST, OPINIAO

## Matérias relacionadas



#BASTAMASP

⌚ 12/05/2022



**Agenda para Adia o Fim do Mundo (23/2 a 2/3)**

⌚ 23/02/2022



## Agenda para Adiar o Fim do Mundo (16 a 23/2)

© 17/02/2022



## #tbt 46, 47, 48

© 23/12/2021

---

Artigo anterior:

ARCOLisboa joga  
luz sobre os  
conflitos do Leste  
ao premiar galeria  
georgiana

---

Próximo artigo:

Lisboa em foco

---

© 2022 seLecT | arte e cultura contemporânea

---

---

**Nota de esclarecimento:** A Três Comércio de Publicações Ltda., empresa responsável pela comercialização das revistas da Três Editorial, informa aos seus consumidores que não realiza cobranças e que também não oferece o cancelamento do contrato de assinatura mediante o pagamento de qualquer valor, tampouco autoriza terceiros a fazê-lo. A empresa não se responsabiliza por tais mensagens e cobranças.



# Comentários sobre a Constituição de Acervos Públicos no Brasil e o Caso MAR

Alexandre Vogler

O texto a seguir pretende abordar, de forma breve, a cultura de formação de acervos públicos no Brasil tratando como estudo de caso a construção do acervo do Museu de Arte do Rio (MAR), inaugurado em 2013 na Praça Mauá. A escolha deste museu em especial acontece por assistir nele a repetição de uma prática que recorre às doações privadas para a formação de acervos públicos. Desde sua inauguração o MAR tem estimulado, seguindo tendência global, esse tipo de mecenato (colecionadores e galerias comerciais) na formação de sua coleção, desenvolvendo campanhas de doação em feiras de arte e publicizando seus doadores em contrapartida. Ao transferir à iniciativa privada a responsabilidade pela construção de um acervo público, o Estado recorre à práticas questionáveis, escondendo problemas essenciais que refletirão na constituição deste patrimônio. Considerando que a definição do *patrimônio cultural* é fator decisivo para a *identidade cultural* de um povo, sua constituição deve ser cercada de cuidados para que seus efeitos não manifestem verdades inventadas ou dissimulem resultados políticos ou ideológicos.

O ponto que quero tocar, em primeiro lugar é apontar diferenças fundamentais que norteiam as práticas do colecionismo privado e público. Natural que, na formação de sua coleção, o colecionador leve em conta aspectos estranhos ao valor artístico do trabalho, tais como liquidez, conservação, preservação e a objetualidade da obra - garantias de retorno do investimento feito. Nesse sentido, obras de características imateriais, performáticas ou alheias ao mercado de arte acabam preteridas em benefício de outras que atendem aos modelos históricos de produção. Não pretendo com isso desmerecer as preferências praticadas no colecionismo privado - a questão trazida aqui é o fato de isso converter-se em patrimônio público, quando doado aos museus, e legitimarem-se como obras fundamentais de sua geração, respaldadas pela credibilidade imputada às instituições.

Em segundo lugar, gostaria de investigar (e discutir) as reais motivações que envolvem as práticas de filantropia cultural e mecenato no Brasil, aproveitando-se, para isso, de um mapeamento das atividades profissionais dos mecenatas do Museu de Arte do Rio nos anos 2014 e 2015.

A conversão de coleções privadas em patrimônio público no Brasil acompanha as origens da história da arte local. Desde a criação do primeiro acervo brasileiro, do Museu de Belas Artes,

constituído com a doação da coleção de D. João VI, essa prática tem se perpetuado nos museus de maior importância no Brasil - os quais podemos citar o Museu de Arte Moderna-RJ (coleção Gilberto Chateaubriand), O Museu de Arte-SP (coleção Assis Chateaubriand), O Museu de Arte Contemporânea de Niterói (coleção João Sattamini) e o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (coleção Ciccillo Matarazzo e mais recentemente contemplado com a coleção do estelionatário Edemar Cid Ferreira).

Boa parte dos acervos mencionados possui coleções de qualidade inquestionável e de alto valor comercial. Porém o que pretendo apontar é o fato de que essas obras, ao integrarem coleções de museus, passarão a representar o que de mais significativo foi produzido num período e local, construindo um patrimônio (convertido em identidade cultural) inverídico, persuadido pelo mercado de arte e inscrito dentro de uma historiografia norte-ocidental. Para ilustrar o problema faço aqui um exercício de suposição: Imaginemos que um visitante entrasse num dos citados museus daqui a trinta ou cinqüenta anos para assistir uma exposição com obras de seu acervo intitulado ‘Arte Brasileira dos anos 2000-2010’. Ao adentrar a mostra, se depararia com pinturas, fotografias, esculturas ou mesmo instalações. Nesse momento o visitante questionaria se no período abordado pela mostra não foram produzidas obras de características imateriais, performáticas, obras em contexto público (mesmo reproduzidas em documentos), trabalhos em sistemas de rede ou mesmo trabalhos cinéticos (de conservação problemática), obras de materiais vivos ou orgânicos; enfim, todo um conjunto de obras pouco afeitos à conservação ou de difícil garantia de retorno do capital investido (dentro da lógica do colecionismo privado). Nesse sentido, boa parte da produção desse período, e que, a meu ver, caracterizou a geração citada, estaria alijada de efetuar-se como patrimônio e, dessa forma, contribuir para a formação de nossa identidade cultural e do visitante citado. Resulta que a grande maioria dos espectadores da mostra concluiria ser aquele recorte curatorial plenamente verdadeiro e inquestionável, dado o respaldo e credibilidade associado a essas instituições. Isso traz o perigo de, mais uma vez, se construir narrativas históricas e culturais colonizadas e referentes, replicando a constituição da cultura oficial e construindo estratégias representacionais falsas para acionamento do senso comum sobre pertencimento ou identidade nacional.

### **Construção de Identidade Cultural e Cultura Oficial**

No texto “Nascimento e morte do sujeito moderno”, o sociólogo jamaicano Stuart Hall argumenta que a identidade é algo formada ao longo do tempo, onde “existe sempre algo imaginário ou fantasiado sobre sua unidade (...). Assim, em vez de falar da *identidade* como uma coisa acabada, deveríamos falar

de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento”<sup>1</sup>. A identidade representaria o falso, o pretensamente instituído e irrevogável, enquanto a identificação reforçaria o caráter de transformação e permeabilidade da cultura. Embora se refira à construção das identidades nacionais e do conceito de Estado-Nação, Hall as considera indissociável da identidade cultural, tornando congruentes a cultura e a esfera política. A cultura nacional é antes de tudo, uma estrutura de poder que reivindica fidelidade, união e reconhecimento simbólico. A governança utilizará a identificação com a cultura nacional como estratégia de unificação e anulação das diferenças, tratando toda população como pertencente à mesma família nacional.

A chamada identidade nacional é, portanto, “uma comunidade imaginada”<sup>2</sup>, utilizando-se para isso de estratégias acionadas na construção do senso comum sobre a noção de pertencimento ou identidade. Dentre as estratégias discursivas, destaco o que Hobsbawm e Ranger chamam de *invenção da tradição*. A “tradição inventada compreende um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica, que busca inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual automaticamente implica continuidade com um passo histórico adequado”<sup>3</sup>. Outras estratégias caras à construção imaginada da identidade cultural são mencionadas por Hall, tais como a *narrativa da nação* (que conecta nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós) e o *mito fundacional* (que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional). Todos esses aspectos, gerados pela necessidade de estabelecimento político do estado-nação, produzem o consenso fundamental para a fundação da identidade nacional. Naturalmente, isso só pode ser possível a partir da construção de uma ‘realidade’ baseada em percepções seletivamente propagadas nas três esferas deflagradoras dessa realidade, como destaca Noam Chomsky: a *mídia*, o *sistema educacional* e a *cultura popular*<sup>4</sup>. Juntos ao poder público, ajudarão a criar o discurso unificador de nação, dissipando as diferenças para a criação da trégua social, negando a cidade como espaço político e instaurando o paradigma da produtividade como lei.

No âmbito da arte essa governança promove a construção de narrativas mitológicas sob forma de monumento e outros suportes onde enunciam os mitos do nosso tempo. Esse planejamento será estratégico, já que, como Roland Barthes assinalou, “o mito é sinônimo de ideologia (...) e apaga a política”<sup>5</sup>. Dessa forma, os mitos de nosso tempo – a publicidade, a propaganda política, o cinema,

1 Hall, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2011

2 Ibidem

3 Stuart Hall cita: Eric Hobsbawm e Terence Ranger (org.), *The invention of tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983

4 Choamsky, Noam. *Mídia. Propaganda política e manipulação*. São Paulo: Martins Fontes, 2013

5 Barthes, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Diefel, 2003

museu e a história da arte<sup>6</sup> – conduzirão a construção da identidade e, em última análise, produzirão aquilo que converteremos em patrimônio no futuro. O que chamamos de autenticidade trata-se, portanto de uma construção social e política que remodela parcialmente o passado.

A identificação cultural, e não a identidade, baseia-se num processo contínuo de transformação, comumente mediado pelas estratégias de cooptação midiática que organizam o discurso replicado pelo cidadão comum - compondo o que chamamos de Cultura Oficial. A cultura oficial conduzirá as relações entre cultura popular e construção da identidade nacional, preservando certos aspectos da cultura de geração espontânea e alterando outros para melhor se conformar à retórica da identidade nacional. Um expediente comum nesse processo será a substituição de manifestações populares de resistência por espetáculos de controle social.

De fato, o que importa na construção fantasiosa da cultura oficial é a unificação do discurso comum. Como afirmou o jornalista liberal, Walter Lippmann, o criador das expressões ‘criação de consensos’ e ‘autenticidade fabricada’, “quando todos estão pensando é porque na realidade, ninguém está pensando”<sup>7</sup>. Nesse panorama, é instaurada a chamada *democracia de espectadores*. A opinião é, dessa forma, construída pela classe de cidadãos que tem papel ativo na gestão dos assuntos de interesse público - a classe especializada. A todo o resto da população cabe a função de *espectador*, abatido pelo consenso publicizado em campanhas de propaganda ideológica. A construção da identidade cultural passa, portanto, pela repercussão dos processos de escolha e opinião desse grupo de cidadãos que dominam sistemas de comunicação e encabeçam equipamentos culturais em parceria com os atores econômicos da cidade. Os efeitos dessas escolhas e suas práticas de gestão serão comentados a seguir para tratar da formação dos acervos públicos no Brasil.

### Colecionismo e Construção de Acervo Público no Brasil

“Nós estamos falando de arte brasileira! Com certeza, ela é o investimento mais seguro que existe atualmente. Sei que é considerado segundo plano, investimento alternativo, diversificação... Mas, dentro de uma perspectiva histórica, nos últimos dez anos, garanto que foi o produto que teve maior valorização no país!”<sup>8</sup>. Heitor Reis (fundador do Brazil Golden Art, fundo de investimento em arte).

O depoimento do curador e sócio do fundo de investimento em arte *Brazil Golden Art*, que gerencia uma carteira de U\$ 150 milhões, reflete o otimismo absoluto em relação à arte contemporânea brasileira

---

6 Ibidem

7 Lippmann, Walter. *Opinião Pública*. São Paulo: Vozes, 2010

8 Segundo Caderno, Jornal O GLOBO, 6 de Janeiro de 2013

e sua valorização no mercado internacional. Alardeando ser o produto que mais se valorizou no país, com crescimento de 200 % a 300 % em dez anos (2003-2013), o negociador confia o sucesso da empreitada a um longo processo de amadurecimento de galeristas, artistas e *dealers* privados. O fundo brasileiro iniciado em 2011 tomou por base iniciativas pioneiras como o *Fine Art Fund Group*, fundado na Inglaterra em 2001 e, hoje em dia, espalhado por toda Europa, Oriente Médio, Ásia e América Latina. Com cotas de valor mínimo de U\$ 500 mil, o fundo inglês assim define seus objetivos: “capitalizar o mercado de arte, promover o crescimento financeiro a longo prazo e diversificar a cartela de investimento de seus clientes”<sup>9</sup>. No Rio de Janeiro o Prêmio Investidor Profissional (PIPA), surgido em 2010 da parceria entre a empresa de gestão de recursos *IP Capital Partners* e o MAM carioca, tem entre suas metas consagrar artistas “já reconhecidos no mercado de arte brasileiro”<sup>10</sup>, funcionando como vitrine para a prática do colecionismo de investimento no Brasil e no exterior. Notícias dão conta que a arte brasileira vendeu no mercado internacional em 2015 o dobro de 2014 ajudado pelo real barato, atestando um aumento de 97% (270 milhões em 2015 contra 136 milhões em 2014). Todos esses aspectos confirmam o crescimento do mercado formal de arte contemporânea no Brasil, além de consagrar um modelo cultural submetido à lógica do capital privado.

Historiadores tratam a data de 1967 como marco no processo de financeirização do mercado de arte quando a revista inglesa *The Times* “comparou explicitamente obras de arte com ações ao publicar uma indexação de preços de obras a partir das conotações registradas nos leilões, de forma semelhante ao indicativo contemporâneo de *comodities* Down Jones”<sup>11</sup>. Tempos depois, nos anos oitenta, “bancos norte americanos passam a prestar consultoria na aquisição de obras de arte, reconhecendo arte como parte da carteira de investimento de seus clientes”<sup>12</sup>.

Durante todo o século vinte assistimos uma mudança gradativa dos regimes de autenticação dos valores artísticos. Valores econômicos passam a determinar reputações artísticas e o julgamento especializado já não decide os caminhos do mercado. “Começamos a perceber mudanças significativas: uma crítica favorável, o recebimento de prêmios, bienais, podem contribuir na formação do preço. No entanto a figura que permeia e avalia essas instâncias hoje é o colecionador que não se posiciona mais como mero amante das artes mas como investidor estratégico em busca de distinção e de rendimento”<sup>13</sup>.

---

9 Ibidem

10 Catálogo Prêmio PIPA. 5 Edição, 2014

11 LIND, Maria e VELTHIUS, Olav (org). *Contemporary Art and Its Commercial Markets : A Report on Current Conditions and Future Scenarios*. Sternberg Press, Tensta konsthall, 2012, p. 270

12 Fetter, Bruna. *Arte Contemporânea, Vale o quanto custa ? ANPAP*, 2013

13 Ibidem

Diferente do colecionador amador (amante das artes), motivações ligadas à contemplação, deleite, arrebatamento ou prazer estético não são condicionantes para o colecionismo de investimento – o que popularizou a expressão *comprar com os ouvidos*.

Fetichizado pelo sistema de arte e transformado em agente de prestígio pelo mercado, a obra colecionável categoriza-se como o que os economistas chamam de ‘Bens de Veblen’ ou ‘Bens de Status’: tipos de bens de luxo (carros de alto padrão, bolsas, jóias, etc.) para os quais a procura é proporcional ao seu preço elevado - o que é uma aparente contradição com a lei da procura. De forma inversa, uma diminuição dos preços dos bens de Veblen diminuiria a procura desses produtos. Isso os torna desejáveis, símbolos de *status*, um tipo de consumo ostentatório. Podemos supor que parte do colecionismo ocidental é composto, como definiu Don Thompson de maneira esteriotipada, “de ricos consumindo bens de Veblen para provar pro resto do mundo que eles são realmente ricos”<sup>14</sup>.

O problema gerado nesse processo, e que destaco aqui, não se restringe ao fato do colecionador-investidor ter como objetivo o lucro, algo inerente à atividade empresarial no capitalismo. A questão fundamental diz respeito à legitimação das coleções privadas quando transformadas em acervos públicos por meio de doações. É notório que motivações não exclusivas a qualidade da obra caracterizam as aquisições praticadas por um colecionador privado - aspectos logísticos (dimensões, conservação, manutenção, acondicionamento), a confiança na liquidez da obra e sua valorização no mercado, sua natureza objetificada ou mesmo o prestígio social alcançado com aquela obra. Ao patrimonializar-se, tornadas, como veremos, acervos de museus públicos, essas coleções ganham a credibilidade do museu e passam a narrar a história e cultura de um período e local. Criam-se, com isso, conjuntos de *autenticidades fabricadas*, transformadas em patrimônio cultural a partir da lógica da propriedade privada e do acúmulo de bens.

A constituição de acervos públicos de museus mundo a fora se servem de práticas distintas mesclando contribuições de origem pública e privada. Enquanto a Inglaterra investe, desde 1946, com a criação do *Arts Concil*, grande quantia de dinheiro público na aquisição de obras de artistas britânicos (reunindo acervo de mais de sete mil peças), o modelo estadunidense construiu o acervo de seus museus (MOMA, Metropolitan) através de doações milionárias deduzidas de renda tributável – embora a autarquia governamental *NEA, National Endowment for the Arts*, financie, desde 1965, boa parte da produção experimental no país. De forma bastante conveniente (para um país que negligencia sua cultura) o modelo brasileiro replica parcialmente as práticas norte americanas de constituição de acervo

---

14 THOMPSON, Don. O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea. BEI Comunicação, 2012.

para museus públicos, restringindo-se quase exclusivamente à prática de doações privadas e acordos de comodato para recebimento de coleções privadas. Para ilustrar tais afirmações comentarei o processo de formação de acervo de seis reconhecidos museus do Rio de Janeiro (MAM, MAC, MNBA) e São Paulo (MAC e MASP).

- MNBA. O núcleo inicial do acervo do Museu Nacional de Belas Artes advém do conjunto de obras trazidas por D. João VI em 1808 e da coleção de Joachim Lebreton trazidas da Europa para a constituição da Academia Real de Belas Artes. Complementam-se a isso, obras premiadas em certames artísticos, doações de artistas e coleções incorporadas de estelionatários (como caso recente do contêiner de obras retidas na alfândega pela polícia federal com trabalhos de Anish Kapoor, Beatriz Milhazes, entre outros). Mantém ainda coleções confiscadas do Banco Coroa Brastel, confiadas ao museu por duas décadas e impossibilitadas de serem exibidas por medida judicial, além de vinte três obras do banqueiro Salvatore Cacciola, condenado há treze anos por gestão fraudulenta e desvios públicos.
- MAM-RJ. Acervo construído ao longo dos anos 40 e 50 a partir de inúmeras doações de artistas, empresários e instituições oficiais e parcialmente destruídos no incêndio de 1978. Em 1993 o museu recebe a coleção de Gilberto Chateaubriant em regime de comodato, contabilizando atualmente mais de onze mil obras. Em 2005 recebe, também em regime de comodato, o acervo do diplomata Joaquim Paiva.
- MAC Niterói. Acervo formado a partir do recebimento, em regime de comodato, da coleção de 1217 obras de João Sattamini. Complementam o acervo obras doadas por artistas.
- MASP-SP. Acervo criado a partir de 1947 pelo empresário das comunicações Assis Chateaubriand que arrecadou fundos necessários junto a empresários em troca de anúncio em suas empresas, tendo-as comprado sob consultoria do galerista, colecionador e crítico italiano Pietro Maria Bardi.
- MAC-USP. Acervo formado por obras doadas do antigo MAM de São Paulo (que integrou as coleções do casal de mecenas Yolanda Penteado e Cicillo Matarazzo) e pelos prêmios das Bienais de São Paulo, até 1961. Complementa o acervo obras recebidas a partir do confisco das coleções do colombiano Juan Carlos Abadia (um dos maiores traficantes de drogas do mundo), do empresário Naji Nahas e da apreensão de 1561 obras do banqueiro Edemar Cid Ferreira, condenado a 21 anos de prisão por gestão fraudulenta e lavagem de dinheiro. As obras

deste último, encaminhadas ao MAC por decisão do juiz Fausto de Sanctis, tem nesse momento o destino indefinido já que é também reclamado pela massa falida do Banco Santos.

A descrição desse breve inventário tem por função resgatar a compreensão de que parte dos acervos públicos, transformados em patrimônio cultural, foi originalmente colecionado a partir das motivações de colecionadores privados, alguns dos quais pouco identificados ao universo das artes e da cultura. Mesmo fazendo uso de consultores ligados ao campo da crítica é notório que o perfil das coleções pauta-se por uma abordagem hegemônica das artes, orientada por um mercado competitivo e descomprometido. Um aspecto importante a ser incorporada à essa discussão diz respeito ao aumento do chamado colecionismo de investimento nas duas últimas décadas no Brasil - alavancado pelo período de bonança econômica dos anos Lula. Uma parcela da população que ascendeu economicamente durante essa temporada (fundada em 2013) passou a ver a arte como ativos de investimento, multiplicando o número de colecionadores de arte. O surgimento progressivo de feiras de arte e galerias no Brasil impulsionou essa atividade, gerando otimismo e motivando o despejo de milhões de reais nessa nova linha de *commodities*.

### Caso Carioca: MAR

O Museu de Arte do Rio, inaugurado em 2013, tem a concepção e realização da Prefeitura do Rio de Janeiro e da Fundação Roberto Marinho; e conta com o Grupo Globo como mantenedor, a Vale e o BG Brasil como patrocinadores (via lei federal de Incentivo à Cultura) e o co-patrocínio da Souza Cruz. Erguido ao custo de R\$ 79 milhões, foi o primeiro espaço cultural gerido por uma Organização Social (privada), o Instituto Odeon, que maneja um orçamento anual de R\$ 25,6 milhões, pagos pela prefeitura, e R\$ 13,6 milhões captados via leis de renúncia fiscal.

O orçamento anunciado da Secretaria de Cultura do Rio em 2015 foi de R\$ 191 milhões, sendo que cerca de 25% deste valor é destinado para manutenção e atividades artísticas da rede de 60 equipamentos culturais<sup>15</sup>. Portanto, algo em torno de R\$ 48 milhões é aplicado na rede de teatros, centros culturais, lonas e arenas culturais da prefeitura. Essa conta demonstra a desproporção de recursos aplicados num único projeto (MAR – 25,6 milhões) em relação ao conjunto de equipamentos culturais do município (48 milhões) - sobretudo se compararmos ao orçamento dos outros centros culturais e museus da prefeitura. O resultado da valorização de um único equipamento cultural expõe a precarização de todo o resto dos equipamentos da rede

---

15 [www.museudeartedorio.org.br](http://www.museudeartedorio.org.br)

municipal, obrigados a trabalhar com orçamentos reduzidos, promovendo inclusive a desativação temporária de museus como o Museu da Cidade, na Gávea.

Apesar disso, a prioridade que o poder público atribui ao MAR tem seus motivos. A generosa publicização das atividades desse museu ajuda a esconder o sucateamento da rede e constrói a imagem de um governo preocupado com a cultura. Além do mais, a dinâmica cultural nos regimes neoliberais, caso do Rio de Janeiro, entende a cultura como espetáculo, já que o espetáculo atua em conformação com a mídia e a indústria – pilares da manutenção do regime. A construção de museus de arquitetura monumental, dotadas de recursos de última geração, promove o simulacro de uma cultura triunfante, difundida pela mídia parceira do estado. Esses museus, concebidos como *commodities*, abre espaço para o avanço da indústria da construção, quando instalados em áreas em processo de ‘revitalização’<sup>16</sup> – como é o caso da área portuária do Rio Janeiro, onde o MAR se situa.

Como vemos, o MAR representa muito mais que um simples museu dentro da recente engrenagem das transformações urbanas processadas no *Rio de Janeiro Olímpico*. Situado na Zona Portuária, serve como peça importante no processo de transformação simbólica operada pela Prefeitura do Rio, de uma região tomada pelo interesses da construção civil e da especulação imobiliária – atividades reconhecidamente atuantes no processo de financiamento eleitoral no Brasil e no mundo. Tais estratégias, de avanço do setor imobiliário sobre bairros abandonados pelo poder público, verifica-se (formalmente) desde a década de 70, creditados pelo desenvolvimento do conceito das *Urban Enterprise Zones* do urbanista inglês Peter Hall - que estimulava o crescimento dessas zonas empresariais através da redução de impostos e regulamentos em áreas supostamente deterioradas. Na prática, esse modelo configurou-se como excludente, elitista e higienista, alterando o perfil imobiliário da população local (e seu padrão cultural), abrindo espaço para a construção de imóveis para a população de alta renda e expulsando a população de baixa renda para longe dos centros urbanos. Essa transformação, classificada em todo mundo como *Gentrificação*, alterará definitivamente o perfil cultural daquela região com a chegada dos novos inquilinos de alto padrão econômico. No entanto, para que esse novo grupo social seja convencido a habitar tais zonas que, até então, eram associadas à pobreza e a marginalidade, diversas frentes urbanísticas e simbólicas devem ser criadas para dar credibilidade àquele investimento. É justamente nesse momento que a cultura e a arte tornam-se grandes aliadas do planejamento neoliberal emprestando conteúdo simbólico e publicizando esse novo contexto urbano. Entre as estratégias praticadas nesse caso, podemos citar a cooptação do grafite – deslocado de sua ação reivindicatória para seu

---

16 Considero perverso o uso do termo *revitalização*, popularizado pela grande mídia e poder público em referência a reurbanização de áreas, segundo os mesmos atores, *degradadas*. Primeiro porque revitalizar pressupõe dar vida a algo, por conclusão, morto. No entanto, essas áreas possuem população ativa e, portanto são vivas - ainda que, por sua condição econômica precária, seja descartada pelos agentes do capital. Segundo porque a degradação foi operada pelo Estado que faltou com os serviços básicos e permitiu sua precarização – o mesmo Estado que agora propõe sua revitalização para contemplar a nova população abastada.

uso ornamental – e a construção de museus e espaços de entretenimento de alto padrão destinados a valorização econômica daquela região. Tais aspectos são percebidos claramente no processo de implantação do novo bairro carioca - anunciado como Porto Maravilha – desconfigurando a cultura local e impondo uma condição cenográfica e controlada aos antigos bairros da Gamboa e Saúde.

Nesse contexto descrito encontra-se o MAR, assim como o Museu do Amanhã e outras iniciativas que misturam cultura, ciência e entretenimento, como o futuro Aquário Municipal a ser construído. Diante das crueis evidências desse processo, vêem-se, por parte do MAR, diversas iniciativas para vender-se como museu inclusivo, com projetos que trazem a comunidade local para dentro do museu e operando (boas) curadorias questionadoras de sua própria condição. Porém, pouco para desvincular-se como ferramenta da gentrificação operada na zona portuária e assumir frontalmente a condição crítica que se espera das instituições culturais. Ao poder público, interessa prioritariamente sua condição de museu-monumento, espécie de marca que agrega *status* a cidade-global – exemplo do MAC Niterói: reproduzido como logomarca da prefeitura, luta para manter suas portas abertas com um orçamento irrisório e a graça de um mecenas. O Museu de Arte do Rio, embora dotado de orçamento mais polpudo, repete o problema da negligência àquilo que de mais importante deveria ser tratado num museu: a formação de seu acervo (sua coleção), tornando ainda mais agudo a importância dos atores privados a essa questão.

Desde sua inauguração, o MAR incentiva a doação e o patrocínio de empresas e pessoa física para a formação de sua coleção, o desenvolvimento de exposições e atividades educativas. Como nas grandes capitais do mundo, estimulam-se as práticas de filantropia e mecenato, encorajando a sociedade civil a construir, conjuntamente ao poder público, seu universo cultural através da patrimonialização das obras adquiridas e doadas ao estado. No entanto, essa prática traz como efeito alguns perigos, já mencionados anteriormente, inevitáveis a um processo de escolha operado pelo mecenato privado. Em certa medida, atenua a diversidade das práticas culturais, pelas relações inevitáveis entre a realidade sócio-econômica do colecionador e sua visão cultural, além de tornar o museu refém de estratégias para retorno do capital investido – caso das inúmeras doações de obras de artistas por seus galeristas, que, em última análise, beneficiam-se da credibilidade do museu para comercializar esses mesmos artistas no futuro próximo.

Recentemente o MAR inaugurou a mostra “Ao Amor do Públíco I – Doações Art Rio (2012-2015)”, que conta com obras adquiridas na feira de arte carioca nos últimos quatro anos. Segundo o site do MAR, “durante as feiras – e em diálogo com artistas, pesquisadores, colecionadores e galeristas – a curadoria do MAR indicou obras de interesse de sua coleção por meio de sinalização específica, destinada a identificar a *wishlist* (lista de desejos) do MAR. Declarando-se com as assinalações da *wishlist* ao longo da feira, inúmeros colecionadores, artistas, empresários e galeristas doaram tais obras à Coleção MAR e, com isso, ao amor do público”. A mostra traz, em sua maioria, bons trabalhos de parede (entre pinturas e fotos), atestando a

limitação das categorias artísticas francamente orientadas pelo mercado de arte - como deve ser no caso das feiras de arte e não nas instituições de fomento cultural do estado. Todas as feiras de arte no mundo notificam-se por estimular o consumo de obras de arte para um público que, em sua maioria, darão as obras uma destinação decorativa, ornamentando paredes conjuntamente à mobília, e integrando-se ao planejamento de interiores – dando seqüência a uma concepção de arte surgida com a ascensão da burguesia entre os séculos XVIII e XIX e a consequente autonomia do objeto de arte. A esse aspecto deve-se a sobrevivência da pintura (sobretudo as de formato doméstico) e das categorias tradicionais de arte, mantidas a partir da popularização do consumo privado de obras com o crescimento do número de galerias comerciais em todo o mundo.

O que pretendo assinalar, com isso, é que este perfil da produção artística, embora dotado de atores da mais alta qualidade, representa apenas uma fatia da produção – aquela que melhor se destina ao comércio de arte. Existe, por suposto, uma grande parcela da produção em atividade inadequada ao consumo, e que, recorrendo-se aos métodos descritos de formação de acervo, dificilmente figurará na coleção dos museus, ausentando-se das narrativas de formação da identidade cultural de um povo ou de uma geração. Reconheço a importância dos museus e instituições acadêmicas nesse processo e aponto o risco destas reproduzirem o discurso da economia liberal aplicada à formação e fomento cultural.

Um segundo problema a ser debatido diz respeito ao perfil do mecenas brasileiro e quais as motivações que os levam às práticas filantrópicas – já que, nos casos debatidos neste texto, tudo que será reconhecido como patrimônio cultural será advindo de doações de entidades privadas e pessoas físicas, e, portanto, baseada em processos de escolha operada pelos mesmos.

Com o intuito de contribuir na elucidação destas questões me dispus a produzir um mapeamento das atividades profissionais dos doadores do MAR nos anos de 2014 e 2015, avaliando virtuais interesses e gestos “ao amor do público” que essa prática pode conter. Optei por classificar os doadores por: ARTISTAS, GALERIAS, INSTITUIÇÕES PRIVADAS, INSTITUIÇÕES PÚBLICAS, ESPÓLIO DE ARTISTA, CURADOR e COLECIONADOR. Quantifico as doações nos períodos de 2014 e 2015 - DOADORES 2014, DOADORES 2015 e FUNDOS 2014/2015. A distinção entre Doadores e Fundos se faz pela quantidade de obras doadas - Doadores doam até 20 obras e Fundos doam mais de 20 obras.

	FUNDOS 2014 – 2015 (mais de 20 obras doadas)	DOADORES 2014	DOADORES 2015	TOTAL 2014-15
ARTISTAS	24	94	88	206

GALERIAS	18	12	15	<b>45</b>
INSTITUIÇÕES PÚBLICAS	5	1	2	<b>8</b>
INSTITUIÇÕES PRIVADAS	10	1	2	<b>13</b>
CURADOR E ACADÊMICO	5	2	5	<b>12</b>
COLECIONADOR	21	11	12	<b>44</b>
ESPÓLIO DE ARTISTA	1	2		<b>3</b>
NÃO IDENTIFICADO	3	4	3	<b>10</b>

A leitura do mapeamento aponta uma contribuição majoritária dos artistas (206) na formação da coleção do MAR, seguidos por galerias de arte (45) e colecionadores (44). A análise destas contribuições fornece um diagnóstico sociológico do circuito de arte local, ajudando a entender os processos internos de formação de patrimônio e identidade cultural. Nesse sentido, me permito a formar alguns comentários (nada conclusivos) sobre os estímulos filantrópicos de cada categoria separadamente:

“Mais que depressa eu vendi noventa quadros  
Depois de dar dois ou três em benefício  
Entrevistado pelo Rubens do Amaral  
Eu respondi: - Ora, qual nada, é meu ofício”  
(O Conto do Pintor – Moreira da Silva, 1961)<sup>17</sup>

Os *ARTISTAS* confiam que sua participação em coleções de museus os beneficia em razão da credibilidade que a instituição lhe empresta - o que é legítimo. Tal afirmação não aponta nenhuma surpresa se levarmos em consideração a fragilidade de um circuito de arte emergente e competitivo. A consolidação do museu no século XX tornou as doações de artistas uma prática em todo mundo, inclusive em terras brasileiras - como apontado no samba de breque O Conto do Pintor (acima),

---

17 O Conto do Pintor. Compositor: Miguel Gustavo. Intérprete: Moreira da Silva. 1961

interpretado por Moreira da Silva em 1961, e que revela interesses nada filantrópicos à essas doações. No Brasil a construção dos museus modernos na segunda metade do século criou uma enorme demanda para esse fenômeno, sobretudo por serem instituições nascidas sob a aura da resistência moderna e das vanguardas européias - campo simpático à classe artística que colaborava para sua afirmação.

As *GALERIAS*, na pesquisa incluídos escritórios de arte, antiquários, *marchands* e leiloeiros, participam do processo de formação das coleções públicas, favorecendo-se destas como vitrines para exibição dos artistas que representam, ao mesmo tempo em que publiciza sua marca vinculada à valores altruístas. De toda forma, a lógica da contrapartida é uma regra mais que legítima numa cidade que celebra os princípios do mercado.

Os *COLEÇÃOADORES*, a meu ver, representam a parcela de colaboradores mais complexa. Certamente são muitos, dentre os 44 identificados, que realizam generosas doações ‘ao amor do público’. Porém, ocorre que outra parte desse número constitui-se de profissionais ligados ao mercado financeiro e empresários que manejam negócios ligados a Prefeitura do Rio ou a partidos de sustentação de sua base política. Muitos destes atuam em bancos de investimento ou *coaching*, atuando diretamente em processos de privatização de empresas e concessão de serviços públicos - eventualmente acusados de crimes do sistema financeiro e de manter contas em paraísos fiscais. Encontram-se também personalidades ligadas ao rombo bilionário do Banco Cruzeiro do Sul e ao recente caso das contratações anuladas no Senado por comprovação de nepotismo. Em outros casos, há ocorrência de doadores vinculados a concessionária da prefeitura responsável pela ‘revitalização’ da área portuária, a OS que gere o próprio museu, a Associação de Dirigentes do Mercado Imobiliário e a promotores de eventos subsidiadas pelo poder municipal (o que configuraria conflito de interesses). A superficialidade da pesquisa não permite emitir julgamento que ateste a má fé de qualquer um dos nomes pesquisados, mas o perfil profissional de parte desses colecionadores pode fazer supor ações motivadas por interesses pouco humanitários.

As *INSTITUIÇÕES PRIVADAS* - nesse caso inclusas ONGS, OSCIPS, fundações e empresas - apresentam-se em número menor, mas tem importância capital na afirmação do museu, com destaque para a Fundação Roberto Marinho. Segundo o presidente da FRM, José Roberto Marinho, o MAR surgiu “de uma encomenda do prefeito Eduardo Paes, feita em 2009, para o projeto de renovação da área portuária do Rio, **integrando-se ao modelo de parcerias público-privadas praticadas na região como forma de estimular a realização de empreendimentos**

**imobiliários”<sup>18</sup>.** O MAR trata-se, portanto, de uma franquia da Fundação Roberto Marinho, que nas últimas décadas tem se dedicado a conceber e implementar museus e exposições em todo país, tais como Museu da Língua Portuguesa e o Museu do Futebol em São Paulo e os cariocas Museu da Imagem e do Som, MAR e Museu do Amanhã, assumindo protagonismo na produção cultural e artística da cidade. Ao mesmo tempo unifica o discurso sobre o que deve ser prioritariamente exibido ou transformado em patrimônio cultural. A contribuição de conglomerados de mídia, caso de O Globo e Rômulo Maiorana, ajudam decisivamente na construção das *narrativas fabricadas* (como identidade cultural) e no sustento ideológico da ‘nova’ cidade.

As *INSTITUIÇÕES PÚBLICAS*, incluso a Prefeitura do Rio, reafirmam seu caráter participativo na formação e fomento cultural concedendo doações ou criando intercâmbio com culturas estrangeiras, no caso instituições judaicas, islâmicas, portuguesa e suíça. O caso das doações da Funarte, via prêmio Marco Antônio Vilaça (MinC) merece destaque: criado para prover subsídios à aquisição de obras para instituições públicas de arte através do contato prévio feito pelo artista junto ao museu (e não o inverso), acaba por manifestar vícios de ‘camaradagem’ entre os atores envolvidos.

O *CURADOR* apontado na tabela inclui teóricos, críticos, historiadores e professores, e, assim como as colaborações de *ESPÓLIO* de artista, manifestam confiança na conservação das obras doadas ao museu e na preservação de um campo favorável à pesquisa acadêmica.

A breve análise da pesquisa realizada faz supor a ocorrência de interesses distintos no processo de formação de acervos públicos baseados em doações majoritariamente privadas. Vê-se que os valores que regem parte desse processo passam ao largo da grandeza das práticas filantrópicas. Ao contrário denotam a presença imperativa dos interesses privados sob o estado e o interesse público. Tais evidências põem em cheque a figura do mecenas nesse contexto, onde a contribuição cidadã se transforma numa ação entre amigos. Isso tende a agravar-se em estados sob influência de políticas neoliberais, como é o caso carioca. Os resultados acompanham a tendência de unificação do discurso do mercado que vincula a arte ao espetáculo e ao entretenimento.

O estudo sobre o grupo de mecenatas do MAR reflete, em parte, os efeitos da troca do capital financeiro pelo capital simbólico. A visão da cultura gerida por grupos políticos comprometidos com a iniciativa privada reproduz um gênero de produção balizado pela lógica do rendimento e da contrapartida, estreitando a dependência das relações entre arte e marketing. Essa dependência já se manifesta nas formas de financiamento público instaurado desde a década de 90, com a criação e

---

18 Revista Época. 17 de Dezembro de 2015

aperfeiçoamento da Lei Rouanet, de renúncia fiscal e patrocínio indireto. Desde então o estado entregou a responsabilidade pela promoção cultural às empresas, uma vez que a decisão sobre o que deve ser ou não patrocinado no circuito cultural passou a ser tomada por seus profissionais de marketing. O desejo de otimização do processo de patrocínio, alardeado na implantação do programa com a gestão empresarial dos recursos públicos, não se justificou, produzindo, na verdade, a capitalização de um tipo da produção cultural (identificado a indústria e a mídia) e negligenciando a arte enquanto experimentação, pesquisa e criação. Seja na forma de patrocínio indireto (por débito fiscal) ou direto (pela lógica de doações apontada no texto), fica claro que (parte) do mecenato praticado no Brasil refere-se mais a práticas de investimento e capitalização de recursos do que iniciativas de caráter altruísta e filantrópico. A lógica empresarial de financeirização da cultura torna a *compensação* uma condição para o apoio às artes, amparando narrativas de sustento do capital.

Outra parte do problema diz respeito ao uso de instituições de arte como partícipe das transformações urbanas operadas pelo poder público em parceria com setores da construção civil e do mercado de capitais. A referida barganha entre capital financeiro e simbólico é identificado, portanto, na construção de equipamentos culturais (e esportivos) para servir como atrativo alegórico de empreendimentos imobiliários. O caso do MAR é assim descrito, pelo próprio prefeito, como “encomenda” subjugada ao mercado imobiliário. Conceitualmente, sua existência é defendida por liberais dentro de um novo conceito de planejamento urbano disseminado por agências internacionais (especialmente catalãs) nos chamados ‘Planos Estratégicos’ que orientarão as cidades candidatas ao título de ‘cidade global’. As *cidades globais* deverão ser necessariamente administradas como ‘cidade empresa’, competitiva e orientada pelo mercado. Para tanto, “a parceria público-privada assegurará que os sinais e interesses do mercado estarão adequadamente presentes, representados, no processo de planejamento e decisão”<sup>19</sup>.

Por fim, cabe aqui ressaltar o perigo de unificação das narrativas culturais ao se entregar a responsabilidade de sua construção às entidades da grade mídia que dominam o mercado de comunicação e imprensa – no caso a gestão de museus à Fundação Roberto Marinho, vinculada as Organizações Globo. É público e notório a influência operada por esse conglomerado na constituição da opinião pública no Brasil, propagando realidades discutíveis e massivamente veiculadas pela gigantesca rede de informação que tem a seu dispor. Torna-se prudente manter a autonomia da produção institucional,

---

19 Vainer, Carlos B. Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento. . IN: A cidadedo pensamento único. Desmanchando consensos. Rio de Janeiro: Vozes, 2013

conservando-as a uma distância segura dos agentes do discurso midiatizado - sobretudo num país em que 70 % da mídia é controlada por apenas seis famílias. Soa temerário, perceber que o mesmo grupo de comunicação que domina amplamente os setores de imprensa e entretenimento áudio-visual, passa agora a produzir (mesmo que sob a rubrica de sua fundação) conteúdo cultural e educativo de três dos maiores museus da cidade - MAR, MIS e Amanhã, festejados pela *cidade-empresa* e reificados como monumento e marca do Rio de Janeiro. Quero com isso apontar que todo processo de construção e propagação das narrativas sobre identidade cultural no recente processo de transformação da cidade do Rio de Janeiro operado nos últimos dez anos será inevitavelmente de ordem política e dedicada a manutenção de um projeto político de poder. As práticas de patrimonialização de obras de arte e manifestações culturais assumirão caráter estratégico neste processo, funcionando como parceiros e agentes do estado na afirmação de seus interesses.

#### *Referências Bibliográficas*

Barthes, Roland. Mitologias. São Paulo: Difel, 2003

Choamsky, Noam. Mídia. Propaganda política e manipulação. São Paulo: Martins Fontes, 2013

English, Travis. Hans Haacke, or the Museum as Degenerate Utopia. *Kritikos*, an international and interdisciplinary journal of postmodern cultural sound, text and image. Volume 4, 2007

Fetter, Bruna. Arte Contemporânea, Vale o quanto custa ? ANPAP, 2013

Foster, Hal. O retorno do real: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014

Foucault, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015

Freire, Gilberto. Casa Grande e Senzala. São Paulo: Global Editora, 2008

Freire, Gilberto. Sobrados e Mucambos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936

Fry, Peter. Para Inglês Ver. Identidade e Política na Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Zahar

Gell, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. Revista Poiésis n 14, Dez 2009

Hall, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2011

Harvey, David. Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014

Lippmann, Walter. Opinião Publica. São Paulo: Vozes, 2010

Narloch, Leandro. Guia politicamente incorreto da história do Brasil. São Paulo: Leya, 2011

Descola, Philippe e Pálsson, Gíslí. Nature and Society. Anthropological perspectives. Londres: Routledge, 1996

Vainer, Carlos B. Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento urbanístico. IN: A cidade do pensamento único. Desmascarando consensos. Rio de Janeiro: Vozes, 2013

Vianna, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Zahar, 2012

Zílio, Carlos. A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Dumará, 1997.



Entre os textos acima, imagens dos postais mediátivos de Diogo de Moraes Silva.

**Mas ninguém me avisou  
Eu vim do interior  
Só tenho o dia de hoje!  
Só mais uma foto, por favor!  
Já são 18 horas???  
Me falaram que fechava às  
20h00 todos os dias...**

**que o museu vai fechar**

# **áximo de criação e tempo no museu-trabalho-e-trabalha-44h-semanais-e-**

Jandir Jr.  
max willà morais

## **andando pela zona s.**

Recebemos essa notícia do fechamento ontem, enquanto andávamos pela zona s. Museu de Arte do Rio pode fechar as portas em setembro<sup>1</sup>. Distantes, já não mais empregades dele, com o trabalho vindo de outro lugar. Mas sabe?, uma teoria: depois do museu e durante ele, a noção de tempo nos alterou. Nós, tanto individualmente como nós, trabalhando em duplas. Não que estejamos demarcados pelo museu, mas existe uma mudança na percepção do quanto algo pode durar. E de ficar uma hora revirando os olhos. Ou de olhos fechados. Mordendo algo.

Nos faltou dizer, então, e fazer a memória  
da criação nesse lugar fechado.

---

Antonio Gonzaga Amador é A, AA, AG, AGA  
Daniel Santiso é D, DS, S  
Jandir Jr. é J e JJ  
max willà morais é M, MW, e MWM

## **uma jornada de trabalho**

(continuamente decide quanto tempo vamos dormir, acordar, quem aguenta a próxima etapa, por onde estudar, passar na rua sem asfalto e ver que tudo aqui costuma ter uma lentidão radical contra a mudança. por outro lado tem a esperança, e aquela fala entre as amigas de que somos os sonhos dos nossos ancestrais, que trabalhando juntas podemos fazer a boca falar em uma continuidade de vida. a fala que um dia teve a boca torturada e fechada<sup>2</sup>, costurada, mas que também foi rei e rainha da sua complexidade. até porque a fortuna não vem só pelo ouro)

Descrição sumária: atuar em ações voltadas para os seus diferentes públicos, desenvolvendo ações educativas relacionadas às linhas de atuação pedagógicas do museu, com foco em visitas educativas e público espontâneo; realizar visitas e atividades educativas para os diferentes públicos, agendados ou espontâneos (indivíduo ou grupo), a partir de estratégias de mediação nas exposições e projetos artísticos e culturais do museu; atuar no monitoramento dos espaços expositivos; dialogar com o público, buscando, através de estratégias de educação patrimonial, garantir as normas necessárias à conservação das obras de arte e objetos em exposição; orientar o público no espaço expositivo (boas-vindas, contextualização, regras e fluxo de circulação); cuidar do funcionamento dos equipamentos em exposição, ligando e desligando obras ou suportes audiovisuais; atuar, na interface com a museologia, em casos de sinistros envolvendo obras e objetos em exposição; integrar um dos grupos de trabalho, desenvolvendo pesquisas para a concepção de visitas e atividades; preencher avaliações e elaborar relatórios de visitas e atividades<sup>3</sup>.

### **nota.1**

Uma pergunta: qual a condição para pessoas artistas e educadoras criarem dentro de um espaço específico e fechado?

## **nota.2**

Ao fazer em nós desconfortável o decorrer da jornada de trabalho, importa falar nessas linhas sobre um átimo de criação artística na instituição museu e de como ele atuava na vida de quatro educadores artistas.

### **nota.2.1**

No exercício de duas funções e na hora do almoço: nosso lapso, ora mais célere, ora lento e torturante; os quarenta e cinco minutos antes das seis horas da noite.

(lembrei de IahBahia pedindo para abaixarmos o ar condicionado da galeria - quando fez aquela performance da LL<sup>4</sup> -, e nós dizendo que não podíamos)

### **nota.2.2**

Havia, por vezes, os ataques, ao executarmos os serviços. E quando não os realizávamos era por alguma ordem existente na subversão. Os atos criativos que nos apontavam a ambiguação naqueles exercícios funcionais. A forma de dizer chiando uma informação pelo rádio comunicador. Uma nova abordagem no contato com os grupos de pessoas. Uma narrativa esquecida como ponto de partida para ler aquelas pinturas e a história de seus donos.

(que loucura. naquela hora estava editando o texto e fui lembrando de algumas coisas que aconteceram: um visitante pôs um vídeo meu na internet... me senti incapaz de processar o museu.... o visitante. é bem caro isso de processar. aí tive que parar um pouco de mexer com o texto)

Entre nós, algumas já haviam criado o hábito de conversar sobre coisas invisíveis. Existiam também aquelas pessoas que já haviam desaparecido, se entranhando ora na parede, ora na pintura, ora antes, no espaço entre o ônibus e a chegada no trabalho

ou

conservavam uma bolinha de papel posta em cima de uma moldura

ou

escreviam um lugar com pouca janela é inóspito e diziam aqui não pode parecer assim uma cadeia para nós

ou

existiam enquanto educadores artistas por 44 horas semanais, sendo quase acervo, como uma escultura proletária.

AM propôs seu próprio corpo como obra do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio e foi recusado<sup>5</sup>. Mas, já que fomos aceites, e o que vem são fragmentos, temos algo a dizer.

---

## **no final do dia**

Uma notícia do fim do dia sempre nos batia 5 para às 18h. Primeiro, porque para nós era muito difícil ficar em um cômodo fechado durante 44h semanais esperando o fim do dia acontecer. Segundo, porque quando não estávamos esperando o fim, ficávamos na espera da diminuição oficial da jornada de trabalho. Um de nós contava as saídas e as chegadas, revendo seus horários. Outra procurava por janelas e por incendiar documentos. Tem quem deixou de usar sapatos, escorregando pelos cantos, desapossado do compromisso cordial.

A sala quase sempre branca, quase sempre gelada quase sempre repleta de obras apresentava a vontade construtiva<sup>6</sup> de uma instituição ao colecionar/marcar

uma genealogia do tempo: cores, formas, traços, endereçamentos. Antes de ser um período escasso de produção de sentidos - por vir a criação na revelia do conforto -, quando éramos estagiáries em educação, criar era mais próximo da quantificação inexata das horas.

Tínhamos 1h de almoço e 30 minutos de intervalo e duas folgas por semana quando nos tornamos CLT. O primeiro trabalho remunerado de muitas pessoas entre nós. Muitas negras, que vinham da zona oeste, zona norte e baixada. Pessoas que também se consideravam artistas e para as quais trabalhar no museu era aprendizado, não numa certa desculpa para o alpinismo social, mas, quem sabe para compreender como se faz para chegar e se manter aqui? ou repetir sucessivamente MP em acreditamos em um exercício experimental da liberdade<sup>7</sup>, sucessivamente repetir que acreditamos na liberdade.

No período em que nos tornamos CLT, certa exigência na instituição nos transformava em um educador-monitor, educador-segurança, educador-artista. A dupla função mais conhecida como híbrido. Ou mesmo precarização.

Educador-monitor era o artista-etc. que nos cabia, RB<sup>8</sup>.

Nessa rotina de hibridismo, o tempo, vivo e sua hora morta, era gerenciado de maneira criativa-empresarial, não a todo custo nem momento, mas subterrâneo, melindrosamente, dentro de algum universo material da arte, mediado pelos sentidos da imaterialidade, da historiografia e das inventividades artísticas para pessoas visitantes ou não.

Salvaguardamos objetos sim e não monolíticos, e convivemos com seguranças que não podiam sentar.

---

(é, tínhamos essa percepção das seguranças e dos seguranças que nos contavam das suas vidas, todos os dias uma história diferente e um bom

dia. todo dia uma pessoa diferente rendendo o posto de outra. nosso pensamento sobre educação e arte - a maioria da equipe de seguranças negra - era a hierarquia esteve no cerne da linguagem educativa brasileira na sua escala de subvalorização epidérmica... sem perceberem... é..... dizer que quem é que mais morre e quem mais nasce, que quem mais enlouquece e que quem é preso, quem que quer mais matar... mais morre. e.... não há inocentes nessas Organizações Sociais. quando recebemos o contra-cheque o tempo despendido não fecha. todas elas nos devem, nos devem muito)

(eu teria mais tempo para namorar se.... só tenho pensado trabalho. a bolsa do mestrado garante 2 anos, não passo fome, ela atrasa pouco, não deixo de ir para pós - caso cortarem as verbas da educação de novo... Bolsonaro congelou há pouco tempo todas elas... eu trabalho até quando chego às 22h do centro. eu agradeço muito... queria gozar... no entanto... ao trabalho ao trabalho ao trabalho e ao agradecimento. eu já até... eu estudo todos os dias, danço todos os dias... comer dormir também é uma regularidade e um prazer, um hobby diário)

(achamos que, por todas as expectativas, esse desempenho não deveria ser punitivo. trabalho, trabalho, trabalho. odiei os brancos no poder com todas as forças e mesmo assim todo perdão disponível para eles nos ensina que se estabelece na recompensa do céu e do ouro)

(ninguém acredita no choro nem na falta injustificada de quem estava sentindo indisposição em falar)

## Trabalho<sup>9</sup>

O Trabalho (2017) usa a inscrição do tempo trabalhado através da biometria registrada na máquina de ponto da instituição museu. Recurso artístico, pela via extrema da assertividade, na aproximação igualitária dos números, dos minutos aos dias.

AA se esforçava em pousar seu dedo no ponto biométrico somente nos momentos exatos em que o numeral dos minutos fosse idêntico ao daquele dia trabalhado. Dessa maneira, era regular ver em sua folha de ponto, ao final de cada mês, sua entrada às 9:9 no dia nove de março; seu almoço às 12:25 no vigésimo quinto dia do mês de abril; sua saída do museu somente às 18:31, em um dia 31 qualquer, com todos nossos salários quase findando. Seus papéis gozavam de regularidade, o RH do museu o conhecia pelo nome e sabia quando sua presença se daria. Naquele momento, ele está empregado, é nomeado Educador 1, supervisor de D, J e M.

Dentro desse espaço fechado, A estava fora. Ou entrava às vezes para render as pessoas que precisavam comer, ir ao banheiro; entrava também para substituir as que faltavam. Assim, no quadro da gerência de educação tinham os supervisores, Educadores Plenos e Educadores 1, e os supervisionados, os Educadores-monitores que supervisionavam objetos, sinistros etc. Todas essas funções eram híbridas, algumas mais que outras, outros com mais janelas que alguns, algumas pessoas mais distantes, outras mais próximas da rua.

O espaço fechado existe por conta da hiper-segurança, dos objetos artísticos e dos discursos históricos. Um caminho que poucas vezes se consegue contornar, negociar a preservação conjugando o conforto das pessoas, junto a urgência de exterioridade humana - se é que humanidade não seja a qualidade afirmativa da vida de poucas pessoas em detrimento da vida de muitas: morrer, uns em frente aos outros, em favor da conservação do museu-é-um-mundo. A clausura indefensável.

No trabalho, todas as pessoas da gerência de educação passaram certo tempo, um pouco mais um pouco menos, dentro do espaço fechado.

As horas extras estavam em torno de AGA, num acordo com o tempo empresarial, circunscrito pelo relógio, controlando a paridade das durações, a equivalência dos dias com os números. Uma série como um inventário da segurança, da manutenção na vida trabalhista, de continuar com salário. Refazendo um projeto fictício de acordar às horas aos dias. O artista estabeleceu seu trabalho na ordem do calendário coletivo e ocidental.

## **era ele um dos chefes?**

Quando nos conhecemos, A não contava as horas de seu almoço nem as colecionava. Registrado em pontos de trabalho, de frequência, seu banco de horas foi sendo acumulado, sendo nomeado por Trabalho em 2017 na sua carteira, na mesa de casa, posteriormente tornou-se quadro, obras, nessa irmandade que pode existir entre contratante e contratado. Essa maneira de continuar no sono acordado, de inventar uma simetria entre uma hora e outra e o dia, entre a saída e a chegada, no almoço e o depois. As férias, o décimo terceiro, o plano de saúde, a não demissão.

Uma precisão sobretudo, quase nenhum erro na matemática, uma diferença mínima entre as contagens numéricas.

E não é sobre ele cumprir ou não exatamente ao pé da letra sua função, mas da sua criação poética, artística, habitar em uma zona tácita da assinatura contratual. Linha ríspida traçante de alguma disputa velada e interna. Linha cortante de assinatura a cada mês, que todos nós participamos.

AG atendia os telefonemas, dava oficina, fazia formação de equipe, ouvia artistas e curadores. Ele estava próximo de artistas e curadores. Nós também estávamos. No entanto, na imagem trabalhista desse desempenho, a hierarquia; no cumprimento das regras demandadas, em torno do tempo, lá estava A a criar um modo de chegada e de saída específico.

Como chegar no tempo proposto todo dia morando longe? E o trânsito? E o cansaço? E o metrô cheio? A falta de ônibus. O milésimo de atraso matinal acontecia quase sempre. Com AA poucas vezes o milésimo do erro na contagem interferiu seu trabalho e o *Trabalho*, e quando ele andava para o trabalho ele andava com o *Trabalho*. O dedo, o corpo, suas histórias de família nordestina, certa pressa.

Na duplicitade dos nomes e das ações, na rotina, o educador e artista ia associando o tempo final da sua saída com o tempo final da sua chegada. Todo dia. Ele acumulava os comprovantes da aproximação entre dia e números, e quando reclamava no RH era sobre alguma irregularidade que, insistentemente, perpassava os registros do banco de hora.

**não.**

**dúvida desse não**

*Trabalho (2017).* Maiúsculo, temporal, diário... O artista e educador com carteira assinada. Seu trabalho implicado em determinada poética de vida, desenvolvendo projetos coletivos comissionados pela Organização Social/museu, não como artista, mas sim na rotina e remuneração de Educador 1 - sem galeria, sem marchand, sem patrocínio dessa empresa cultural -, com direitos sindicais, com autonomia funcional limitada.

*Trabalho (2017):* um desempenho na empresa, nas linhas do acordo, criação de um sistema simbólico e imaterial da vida artística conservada. Ação de liberdade particular e exercício experimental vivendo e trabalhando e trabalha a contar o tempo.

(consigo ficar bastante tempo de olhos fechados ou revirados)

AG não era um dos chefes, mas na hierarquia era uma das pessoas que decidia nossa rotina. Tanto regulador do funcionamento quanto igualmente regulado pela máquina<sup>10</sup> Organização Social. Em sua prática diária, a alucinação dos colecionadores de tempo na carteira assinada: ter horas que sobram, pouco a pouco, decidindo não faltar, ir, correndo para chegar na sua pontualidade candelária. Ter tempo no tempo qualquer que fosse ser o educador e o artista. E ele, como D e M, foi demitido no primeiro corte de verbas em 2017. J continuou até 2019.

(eu alimentei muito rancor quando entendi que trabalho corporativo é uma raiva que tem seu valor; ele nos indica os limites da própria vida)

(tem gente que quando cresce na empresa se torna violenta, essa merda toda que um trabalho pode constituir, ludibriar; essa merda toda que o dinheiro inventa, um papel do tronco de uma árvore, um papel todo queimado para, um nado, depois carvão, tinturas e impressões, depois minério, depois gente, um átimo de força desprendida de qualquer sentido e dedicação para o bem estar comum)

(NTU, MUNTU, KINTU, HANTU, KUNTU. são as formas dos princípios filosóficos de uns Bantos<sup>11</sup>. nos escapa dessa força motriz escravocrata)

(a tranquilidade de hoje inventada nos ajuda a elaborar isso a melhor distância de tão perto que isso é)

(a abreviação de nossos nomes perfaz nossa ficção)

(desde a infância com meus pais reclamando de trabalho; lembro do patrão do meu pai gritando com ele; lembro de meu pai bebendo todo dia depois do trabalho por conta que... ele tinha um machucado na perna imenso e bebia para que passasse a dor. até os 16 anos eu não via meu pai a não ser entrando e saindo pro trabalho, de casa pro trabalho. depois cachaça)

(habitando essa jornada, logo outro sentimento formado entre nós; e ele será como um bote e menos agressivo, sem comparsas de violência policial, feitoral, pastoral)

(família pode ser um ato imaginativo de algo, uma ligação não normativa, coletivizada, um trabalho que, na invisibilidade mesmo, se compromete com condições de vida menos obrigatórias)

## **pausa**

O museu é um mundo<sup>12</sup> e uma empresa em condição histórica escravocrata. É preciso destruir sua manutenção neocolonial. Nos põem como cachorros, ume atrás da outre, quando trabalhamos. Atribuição de cargos que nos vem para desarticular. Batalhão de “guardadores” de obra e educadores que se ocupam, acima de tudo, de proteger o bem privado do público<sup>13</sup>. E de protegê-lo uns das outras. O tom policialesco que domina em qualquer ambiente de trabalho.<sup>14</sup>

...

Será que estamos dispostos mesmo, ou melhor, somos capazes de criar museus em que artistas e funcionáries respirem juntas?<sup>15</sup> (um curador perguntou).

## **pausa.2**

Outra instituição. Sabe-se lá em que momento. AG era monitor em suas exposições. Na entrada delas dizia a cada visitante entregando um panfleto qualquer: senhor, é permitido escalar as paredes. Senhora, não é permitido respirar.

(para nós é lembrar inventando)

(ninguém sai perdendo nem ganhando nesse jogo. o trabalho é uma adequação da jornada de vida)

As pessoas pouco escutavam o que ele dizia. Assentiam, meneavam a cabeça para cima e para baixo, concordavam com qualquer absurdo dito. Aí tivemos certeza da engrenagem nos pescoços de todos esses visitantes que nos disseram ‘sim, sim’. De sua mecânica, das organizações da fala, da comunicação. Aqueles lampejos pouco empáticos da conversa coletiva quando vamos embora e fica o quadro contando uma paisagem do séc. XIX ou uma abstração insistindo procedimentos metafísicos.

## **pausa.3**

Com S e M surgiram dentro do museu anotações, planejamentos, e fora, ainda depois, durante, vídeo-cartas. Com JJ, a trégua esperada e a lentidão com a duração do tempo demorou a vir - foram levadas em uma bandeira branca<sup>16</sup>, e seus cabelos brancos, no ombro caindo. Ele acumulava objetos da rua - aquela purpurina do carnaval de 2016<sup>17</sup> e a bolinha de gude<sup>18</sup> que estava na ponta da mesa de casa - para depois despachar tudo; a experiência do se despedir e na intensidade o ter de voltar no outro dia. Hastear o corpo, deitá-lo com a bandeira. J dizia vivo a urgência dos dias.

Em *Trabalho*, AG fazia durar uma membrana de sobrevida contratual, ou em ocasião dos desenhos de caneta, a intrínseca relação entre continuar a viver e as sobre-vidas de homens em plantações de cana<sup>19</sup>: a glicose vendida e a glicemia analisada todo dia em seu sangue diabético.<sup>20</sup>

MW, por outro lado, serve nada<sup>21</sup> com o relógio marcando hora até que acorde. Revirando os olhos para o transe de uma exaustão e de um silêncio. DS escreve coletivamente respostas sobre a democracia e pelo direito ao ócio.<sup>22</sup> Até porque na presença de um trabalho artístico acontece uma condição mental-de-estar-fora de um lugar fechado que os atos criativos lembram e esquecem de dormir, cantar, correr... o dia e a noite se comprimem.

Logo após um museu fechar restam as educadoras desligando os aparelhos das galerias ou a ronda das seguranças com as luzes apagadas.

## **comunicação**

DS gravava as noites. Ou em suas folgas, no trajeto do ônibus-trem, com uma cybershot, suas leituras, as pessoas, as casas, as ruas do Valqueire e do Engenho Novo e o seu corpo.

A bicha trocava cartas com M e os dias se prolongavam naquelas situações de

viver em dupla. Após às 19h festança... Ufa, saí! No ditado, dizem como quem acorda pra vida, pulando, em uma jornada de segunda a domingo - e o tempo da juventude e a contribuição pra Previdência Social de mãos dadas - cansade e pressa - os dedos escorregadios. Acordar no milésimo da não antecedência. No trabalho, lá, lá já... sabe? Preguiça. Pátio, entre as paredes do museu, na calçada. Alongar, dormir... entretanto... Quem pode ver? Quem é que sabe? Ninguém diria que nunca fez isso de trocar o dia pela noite.

## **os ditos dos**

Enquanto D e M erguem as faixas nos sinais durante 1h, os objetos, os terrenos, os nomes e os ganhos roubados não foram restituídos nem os traumas coloniais oficialmente pronunciados.

D e M começaram a reescrever em 1. tudo aqui é ar tudo aqui é sólido (...) e em 4. outra escala outra perspectiva.<sup>23</sup> São manifestos apresentados em duas faixas erguidas nos sinais de trânsito, em manifestações, em espaço de ensino, museu... Movimentações que afirmam uma reconfiguração do poder de aparecer e desaparecer nas palavras; o que será esquecido e lembrado de fragmentos de histórias e nos poemas.

Reinscrever/contra-perceber os ditos dos homens brancos modernistas.

## **riscando**

Duas bichas escreviam nas cadeiras com a ponta de suas chaves.

(ouço Obaluaiê de Serena<sup>24</sup>)

Ler em um lugar fechado pode ser um dos pensamentos que brota nas pessoas egressas na universidade (a primeira da família) do tipo, quando: já que estou aqui e há mesmo tanto tempo vago; não há nada para fazer além de observar visitantes e obras; eu bem que poderia passar o tempo lendo livros já que se não

for aqui será no trem; ninguém se incomoda com quem lê livros até que... Olha: uma pessoa tentando escapar do compromisso do trabalho pela leitura. Eiii, eii, eii... vou fazer reclamação na gerência heim (pausa) quem é sua gerente garoto? (pausa) porqueeee (pausa) enquanto você está lendo (pausa) as pessoas tão tocando em tudo (pausa) vai lá (pausa) isso daqui é uma herança (pausa) para todo mundo (pausa).<sup>25</sup>

## **umas das contextualizações históricas dessa herança é que**

Pessoas negras a ameaçam frequentemente tal como nos revela Paulo Maluf em seu medo no crescimento da população negro-diaspórica (pausa) essa gente não deveria votar (pausa) esse povo não deveria nascer (pausa) tá crescendo (pausa) tá nascendo (pausa) tá demais (pausa) bota controle de natalidade (pausa) presses (pausa) e vocês continuam aqui.<sup>26</sup>

## ***Ouvinte do mundo***

Quem leu os documentos em um cômodo particular? Quem se incomodaria se alguém começasse a ler em um lugar fechado? E ler aqui nessa terra até para as famílias pobres negras é engrandecedor ou coisa de viado. Kafka, Mondrian, existencialismo, arte barroca, clássica, Kazimir Malevich (sempre foram elevados)... Um dia, de toda forma, ABG, uma das referências para MWM em *Exercícios de Névoa* (2016),<sup>27</sup> estava sendo lida.

O *Ouvinte do mundo III* (2005).<sup>28</sup> Um ouvido, umas pilastras ou papiros. Mundo partido dourado ou prateado... Tem azul, rastros, duas esferas abertas. Outro livro. Um corpo desprendido passando na exterioridade do mundo. Dois mapas cortados, circulares... Lembram-nos os pilotis, as vigas que sustentam uma instituição, as dobraduras das portas, as envergaduras da coluna, os ossos em contato com o banco e quando as pessoas educadoras ficam sentadas esperando passar entre as horas, as horas e o fim do expediente.

O cair do dia.

Essa consequência da passagem entre os destroços e ouvir o barulho recordado, outra vez, enquanto situação antiga desse nosso mundo.

## **sobre esse mundo entre as pilastras**

Nenhum fim é sempre esperado e até então escondemos os sentimentos terríveis, refazendo-os várias vezes, o fim e os sentimentos, para voltar dos mortos.

## **Exercícios de névoa**

Primeiro são iniciados quando M se reunia com grupos escolares, posteriormente estão em desenhos de carvão.

-----

Juntamos as mãos de mais de 17 pessoas para ler um mapa; em duplas miramos os olhos de alguém em nossa frente e desenhamos o que estava por trás de nós lá no fundo desse espelho; vendamos o rosto e nos movimentamos de quatro com pedras entre as mãos nos batendo e as pedras a cada andada. Em uma fila as pessoas sentavam dizendo um segredo ouvido atrás de cada costa num sussurro.

## **feito do lado de fora**

Em 2015, D e M fazem o vídeo *para o dia, para a noite*<sup>29</sup>, em que saem de casa pro museu, e do museu saem para casa. Trabalho: dia. Casa: noite. Depois fazem em 2016 o vídeo *entre as guerras*<sup>30</sup>. Apontam uma câmera, trocando-a sucessivamente de mão, e os dois museus, para tudo o que passa, o que dura, e também o tempo arrastado, decorrido, agora-fora/ em instantes/ o reanunciar da saída.

Recordamos vendo estes vídeos que:

1. No primeiro, os trechos dos livros mencionados foram lidos, muitas e muitas

vezes, imaginamos que escondidos no período de trabalho, ou se foram lidos no período de casa, ou na rua: de dia, correndo para bater o ponto, ou coisa qualquer que vemos pessoas fazerem no trem-ônibus - até que numa parada brusca risca toda a página de anotação.

2. Aqui no Rio de Janeiro ainda não é uma ocorrência tão grande em trem cheio ver pessoas negras lendo. Esse vídeo é uma conversa com o corpo correndo e acelerado, sempre fazendo algo com a mão quase livre. É um diptico: o dia dentro da noite e a noite dentro do dia. Ou seja, a tela da noite está dentro da tela do dia e vice versa. Uma operação da montagem filmica. Uma velocidade muito grande essa de estar saindo de um lugar para depois chegar no horário de 9h da noite pro dia. O horário do trabalho não espera. O dia está repetido na noite e vice versa sucessivamente.

2.1. Ruídos, sem voz, legendados e baixa qualidade. Com um tablet, passado entre es dues, Engenho Novo-Praça Mauá. Ficamos aqui se nessa correria, nessa ode ao dia e à noite, não se faça presente um pedido para que tanto o dia quanto a noite sejam parados na sua mais brutal violência e alegria.

2.2. Escondidos dentro do uniforme, e abertos a despeito das câmeras de vigilância - postas mais para nos observar que para observar qualquer outra situação.... Haja vista as tantas vezes em que advertências nos foram dadas com base nas imagens filmicas... dos atrasos, de ter de marcar a consulta do médico no dia de folga.

3. Em 2016, nos jogos<sup>31</sup>, instalaram câmeras, e equiparam a entrada do museu; vasculharam as bolsas - calma, calma aí, a bomba que espere! O escarcéu era monitorar a zona de atentados terroristas no dia-a-dia, na duração do tempo mesmo sabe, provocar racismo institucional ou prevenção sabe; atiçar a vontade de tirar foto de Tarsila<sup>32</sup> por muitas visitantes e criar esse sentimento de hiper-segurança ao ver um trabalho artístico; sentir um quê de (pausa) sim, algumas pessoas e histórias estão um pouco mais a salvo.

3.1. Nossa senhora!!!!... vocês estavam em alguma sala? Onde vocês estavam????

3.1.2. Você nos viu girar? Nos viu andar de um lado pro outro? Um deus nos acuda!!!

3.2. Filas e mais filas para nos revistar e também para ficar durante 1h hora mais

ou menos vendo as exposições. Tem aquela contagem que diz que visitante fica mais de meia hora. É importante aqui relembrar que ficávamos mais de... semanais nesse lugar com... E a bomba? Ela não... mas o quantitativo de guardas?

3.2.1. Os agentes do Centro Presente, cê quer dizer?<sup>33</sup>

3.2.1.1. Aumentou.

3.3. Os agentes do Centro Presente já revistaram de maneira vexatória M e D para... as bichas balançaram o cabelo, mostraram se tinham escondido algo na roupa, no pé - os caras eram todos pretos também e estavam com bicicleta e câmera na mão - e elas disseram poh não temos nada... e a arma vocês tão e nos apontam, abaixa isso poh... e a câmera. e o helicóptero... o carro Caveirão da Polícia Civil do Rio de Janeiro metralha um monte e tudo é por causa de... baixa isso poh. uns dizem umas coisas outros dizem outras.

3.4. Aumenta não só o ódio mas essa consciência de que é preciso mudar para pretos, brancos, indígenas.....modificar a divisão das terras, a jornada de trabalho, a redistribuição de renda e a contabilidade do dinheiro no fim de todo mês..... é preciso uma força que mexa por dentro, repatrie os acervos, redistribua os saldos e os furtos, e que acabe com tudo isso que estamos acostumados.

3.4.1. e você acorda e sabe que é muito pouco esse espaço que ganhamos na vida para ser entre nós todas dividido como se fosse tudo o que sempre quisemos.

3.5. DS uma vez foi parar na delegacia porque tava filmando um policial sendo escroto com um cara preto. Leva pra cadeia! (...) Quem tirou D de lá foi alguém da gerência do museu.

4. O segundo filme, *entre as guerras* (2016), foi feito numa zona árida, dentro de um roteiro cultural, como num passeio em que as pessoas amadas não dão a mão, e sim o anel, a ferramenta, o binóculo, o pau-de-selfie. Diferente do primeiro, D e M estão a passos lentos. Seus corpos fazem um aspecto de atrito com a paisagem, silenciosamente, entre as filas, no chão, nos cercos de obras, com a Baía de Guanabara, com os ferros, com o jardim e o navio que vem.

4.1. O período era de jogos mundiais, já dissemos, e a dança beirada na cidade palimpsesta de sangue lavado ...uma vista que .....muitos pretos e nordestinos trabalham por aí ....escorraçados na jornada sempre extrema né (...) para

algumas pessoas verem a vista reformada né (...) e os inimigos inventados dormem com os olhos bem abertos e reais presse porto né (...) segunda capital do Império né (...) tem tanta gente que moraria por aqui.

4.2. O Valongo é esse cais soterrado. Estiveram muitos negros numa travessia numa prisão em alto mar. Comunidades indígenas anteriores e as de agora sendo paulatinamente exterminadas. Andamos onde está tudo debaixo da terra e sendo incendiado e apesar disso pessoas e histórias ainda hoje são encontradas vivas.

4.3. Sem termos todos nascido com nossos nomes de família escolhidos, nos rebatizamos em nome de nós mesmos contra uma lei de morte e a favor de outra que surge vivendo, e que se desperta antes dos papéis e até nos lugares fechados, para que assim nossos nomes estejam a nascer; para que eles brotem na mensura dos nossos corpos; para que nossos corpos se modulem a cada novo chamamento.

4.4. Andamos lembrando que não estamos danadas ao inferno nem ao céu, e que entre Ayé e Orum existe tantos níveis de existência disponíveis para nós.

5. Nesses dois vídeos D e M não falam verbalmente, porque elas estão cobertas por palavras de outras pessoas, lidas durante as paragens do dia e da noite.

5.1. *Para o dia*... as palavras de outras pessoas tornam-se modificações de leituras ambivalentes que legendam as cenas; e quem quer que pare não consegue identificar certamente o início nem o fim do pensamento nem muito bem quem o enunciou... *Para a noite*... Carolina de Jesus? Clarice Lispector? As pessoas cruzam as cenas, som ruidoso, estrondo, imagem escorregadia.

5.2. Nos dois vídeos, as duas pessoas trocam a câmera... passam no final ou no início na zona do porto novo, ali onde é a terra transportada. Ali onde estão os ossos jogados em covas rasas à flor da pele, dos vadios e das rainhas e reis pretos novos aqui estamos nós. com os grupos indígenas? com as comunidades?

5.3. Samba dizem os nossos que não morre.

6. O caminho de casa até o trabalho, se com qualidade de vida, se com abertura para errâncias, em um período de café da manhã generoso para quem trabalha, acarreta sempre atrasos. O trem, a espera, em seguida a transa, em seguida a conversa, em seguida o estresse.

7. Os atrasos são utilizados como justificativa para mais desarticulação entre nós, para mais raiva contra quem atrasou algum rendimento do almoço ou do descanso.

8. Nos culpam, e semeiam a ânsia em nos culpar.

9. Protagonizamos verdadeiros filmes no circuito fechado de televisão do trabalho.

10. Como quando S com sua cabeça reposada nas paredes; como quando deitou no chão imitando um sapo; esteve agarrado, pernas e braços envolvendo uma das pilas, suspenso do chão.

11. Como as coisas que M fazia, esculpidas pequenas com língua, linha e algodão. Deixava-as babadas para visitantes, no banco, para educadoras, entre os espaços em que estávamos.

12. MWM rabiscava nos cantos da galeria, partes do chão, desenhos miúdos. Dizendo de uma parte do tempo, de uma carne menos crua debaixo de todo o uniforme. Muito próxima aos livros também escondidos embaixo de todos nossos uniformes.

(13. esses filmes muitas vezes são difíceis de assistir do início ao fim. longuíssimos 10, 20 min... vigilantes na guarita e seus patrões, sonolentos. não nos esforçamos em sermos atores para as câmeras. cinema difícil demais para essa audiência)

(no entanto a carniça já estava aí antes. meio morta meio viva. cintilando veneno na mão que bate e na boca que assopra depois de morder)

### **em seguida ao usar sapatos**

Ele começou a andar descalço, por alguma ciência ancestral e próxima.

Planejava a nudez pública, com pouco ou nenhum apego.

---

(atotô. nosso silêncio não compactua com o silêncio de um museu. com essa história de um lugar fechado. de criar e morrer sem condições de vida. três toques com as pontas dos dedos no chão gasto. atotô)

Ele também contava em quais lugares do museu poderia bater os pés para que aquela simpatia de desprezo e de esquecimento se tornasse igualmente uma solicitação para um tempo menos exaustivo. Abandonar os calçados nos corredores administrativos. Entre os pés sujos, os grãos continuavam entre os dedos. Sua camisa rasgada e branca do lado de fora ao contrário de seu uniforme cinza do lado de dentro. Calça branca do lado de fora e calça jeans e sapato dentro de uma irritante regularidade.

Descalço, não lhe faltavam motivos para lhe ameaçarem com uma denúncia ou advertência. Monitores: peças de museu que não se empoeiram.<sup>34</sup> JJ quase não falava mais além de sorrir e ficar parado.

(pusemos pedrinhas brancas nas pilastras e desenhamos nas pranchetas que deveriam portar documentos)

(Stephanie pedia dinheiro na galeria. uma distância entre nós e ela no que podemos notar que morar na rua traz mais sujeira nos pés, entre os cobertores, na esquina e o frio, a tuberculose, o descaso de todos que a ameaçava sempre. ali no museu estávamos cumprindo horas e recebendo todo mês protegides por um plano de saúde e vale refeição; e conversávamos e Stephanie conosco na mitigação da velha ordem de quem pode ou não falar de arte)

JJ esvaziava os bolsos e colocava tudo que estava dentro deles no chão - monitorando os próprios utensílios. E deixou, por um milésimo de tempo, o rádio transmissor em um buraco.

(esquecer de bater o ponto é uma promessa, um abaixo-assinado para a vida. lembro do abaixo-assinado que DS<sup>35</sup> realizou para a diminuição das horas trabalhistas e do educativo está presente<sup>36</sup> de M para a diminuição, se todos aprovassem, das horas de 8h para 4h diárias já)

J machucou os dedões por trabalhar de chinelos.

(finjo que não vi as coisas serem tocadas)

(hoje uso capacetes para me proteger dessas suas obras de arte)

(fotografamos com flash as imagens que gostaríamos de destruir. queimar algumas, substituir essa narração da história)

(não ameaçar com morte ninguém. demos uma cabeçada accidental em uma cúpula de vidro)

JJ ficou quase sem roupa antes de formalizar o pedido de demissão.

(percebemos a luz que vaza do teto do museu às 11:05 da manhã somente cinco anos depois de termos começado a trabalhar nele)

(tocamos em todas as molduras e no chão, começamos a desenhar, quebrando o pavimento onde ficam os fios e ninguém vê)

(fiz pouco ou nenhum rombo e hoje deve ter quem faça janelas e portas em lugares não anunciados)

(raiva de manhã dava gastrite. daí quando o sol batia nessa clareira chamada vida de quem ganha pouco era momento de agradecer alguma coisa violenta nomeada trabalho-44h-semanais-plano-de-saúde-vale-alimentação-e carregamos nossos crachás na ponta dos dedos)

(espalhei poesias pelo chão craquelado. não sei se distinguiram do que já estava lá; com as inundações o teto cedia)

JJ viu uma advertência justificada por filmagem não autorizada por ele.<sup>37</sup>

(teve gente que fez greve.<sup>38</sup> furam os pés de visitantes. transam no espaço do serviço)

(teve quem trabalhou sob efeito das substâncias transformadoras da consciência cósmica. foi demitida. pediu demissão. continua por lá)

## como dois seguranças

Eles dois estão avessos aos visitantes nesta situação em que, parados em uma porta com olhos fechados, todas as pessoas passam por eles.<sup>39</sup> Vestem uniformes de segurança, mas, sabemos que não seriam contratados nessa condição de não abrir os olhos. É no entanto dessa condição que pertence o trabalho artístico - a de não poder salvaguardar a todo custo<sup>40</sup>; e o nível e o período em que se dá a invisibilidade e a visibilidade de uma ação. A frequência de um ato criativo. A duração do tempo: estender ou não as situações adversas e abusivas.

AA e JJ estavam parados com as cabeças viradas para a parede em outro momento, na abertura de uma festa, quando todos estavam comemorando um carnaval.<sup>41</sup>

(sonhei que saíam bois imensos com chifres do mar e engoliam um homem. mas esse homem não morria. ele amedrontava toda a cidade e as bruxas que tinham tentado matá-lo estavam sendo perseguidas)

---

(já não digo que se passou pouco tempo porque isto não se curva a mágoa nem a vitimismo: as condições trabalhistas só pioram)

(não decorada a voz de algumas pessoas nem os seus nomes, entramos lá de mãos dadas como se nem tivéssemos trabalhado ou quando lembramos vemos na real que não é um caso específico: todo trabalho tem um tanto de museu. todo trabalho resguarda seus bens. por conta disso, as pessoas que estão se auto-chamando por outros nomes só crescem, e algumas delas vêm cobrar que se divida o ouro, que se reparta a fortuna)

## Notas

- 1 CAMPBEL, Tatiana. Museu de Arte do Rio pode fechar as portas em setembro. Rádio FM Rio BandNews. 28 de junho de 2019.
- 2 KILOMBA, Grada. Memórias da plantação - episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó. 2019.
- 3 INSTITUTO ODEON. Processo seletivo de contratação de pessoal - Cargo: Educador. Edital 013/2018.
- 4 Refere-se à obra Ascenseur (2013-2017), da artista Laura Lima. "Em 'Ascenseur', uma mão em busca de um molho de chaves aparecerá de forma inusitada, pela fenda de uma parede." (MUSEU DE ARTE DO RIO; APPROACH COMUNICAÇÃO. Release Lugares do Delírio. 2017.)
- 5 "Recusado em ter o próprio corpo como obra no Salão Nacional realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM/RJ, Antonio Manuel apresenta-se nu no dia de abertura da mostra." (FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. In Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras. 2005. p. 150.)
- 6 OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006. p.154-168.
- 7 PEDROSA, Mário. Política das artes. São Paulo: EDUSP. 1995.
- 8 BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha. 2005. | JR., Jandir. 28.9.2017. In Revista Desvio. v. 3. n. 1. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2018. p. 100.
- 9 AMADOR, Antonio Gonzaga. Trabalho. 12 pranchetas e folhas de ponto do trabalhador. 34 x 24 cm. cada. 2017.
- 10 OLIVEIRA, Carolina; PACHECO, Rachel; FREIRE, Thauany. Materialismo educativo da Bienal de São Paulo (Capital): a teoria crítica como prática educativa. In Urbânia 5. São Paulo: Editora Pressa. 2014. p. 255.
- 11 JÚNIOR, Henrique Cunha. NTU. In Revista Espaço Acadêmico. n. 108. Maio de 2010. p. 81-92.
- 12 Cf. OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. In Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 1986. p. 70-83.
- 13 OLIVEIRA, Carolina; PACHECO, Rachel; FREIRE, Thauany. Materialismo educativo da Bienal de São Paulo (Capital): a teoria crítica como prática educativa. In Urbânia 5. São Paulo: Editora Pressa. 2014. p. 253.
- 14 Ibidem. Loc. cit.
- 15 OSORIO, Luiz Camillo; PATCHINEELAM, Vijai. Leia a conversa entre Luiz Camillo Osorio e o artista Vijai Patchineelam. Prêmio PIPA. 17 de abril de 2019.
- 16 Mais informações em <<https://jandirjr.wordpress.com/2016/12/15/o-sudario-e-um-dos-acheiropoeta-grego/>>; <<https://jandirjr.wordpress.com/2017/06/05/encontro-de-bandeiras-29-de-maio-de-2017-andre/>>. Último acesso em 25 de julho de 2019.
- 17 Mais informações em <<https://jandirjr.wordpress.com/2016/02/11/esta-e-uma-purpurina-fragmento-do-carnaval-de/>>. Último acesso em 25 de julho de 2019.
- 18 Mais informações em <<https://jandirjr.wordpress.com/2017/07/31/mantinho-essa-bola-de-gude-ha-mais-de-um-ano-em/>>. Último acesso em 25 de julho de 2019.
- 19 AMADOR, Antonio Gonzaga. Co(r)tação do açúcar. Nanquim e pigmento sobre papéis. 23 x 32 cada. 2015.
- 20 AMADOR, Antonio Gonzaga. Todo sangue que eu tiro do meu corpo para me manter vivo. Sangue sobre papel. 10 x 10 cm. 2017-2018.
- 21 MORAIS, max wíllà. servir nada. Performance.
- 22 SANTISO, Daniel. 13+17. Intervenção urbana, 2 faixas de tecido, 2 tripés de luz, urna e 30 respostas sobre democracia.
- 23 SANTISO, Daniel; MORAIS, max wíllà. série Tratados em Ocasião. Faixas e intervenções urbanas. 2018-2019.

- 24 ASSUMPÇÃO, Serena. Obaluaiê. In Ascenção. São Paulo: Selo Sesc. 2016.
- 25 “Visitei o museu MAR no dia 22 e fiquei estarrecida com o comportamento das pessoas que trabalham nas exposições. Todos olhavam exclusivamente para seus smartphones, sem prestar atenção aos visitantes abraçados às imagens sacras tirando fotos, subindo nos praticáveis junto aos objetos, passando as mãos em tudo o que viam pela frente, crianças correndo e gritando e os adultos falando muito. Indaguei a uma das moças sobre esse disparate e ela respondeu que não dá conta de todos os visitantes e que há outros “educadores” ao longo dos salões. Ah, havia um rapaz que não estava com smartphone, mas lia um livro.” (Disponível em <<https://jandirjr.wordpress.com/2018/10/06/do-final-de-2015-eu-acho/>>. Último acesso em 30 de julho de 2019.)
- 26 “[...] em 1982, no Governo de Paulo Maluf, em São Paulo, [...] o Grupo de Assessoria e Participação do Governo do Estado (GAP) elaborou o documento ‘Sobre o Censo Demográfico de 1980 e suas curiosidades e preocupações’. Nele, é apresentada a proposta de esterilização massiva de mulheres pretas e pardas com base nos seguintes argumentos: ‘De 1970 a 1980, a população branca reduziu-se de 61% para 55% e a população parda aumentou de 29% para 38%. Enquanto a população branca praticamente já se conscientizou da necessidade de se controlar a natalidade (...), a população negra e parda eleva seus índices de expansão, em 10 anos, de 28% para 38%. Assim, teremos 65 milhões de brancos, 45 milhões de pardos e 1 milhão de negros. A se manter essa tendência, no ano 2000 a população parda e negra será da ordem de 60%, por conseguinte muito superior à branca; e, eleitoralmente, poderá mandar na política brasileira e dominar todos os postos-chaves — a não ser que façamos como em Washington, capital dos Estados Unidos, onde, devido ao fato de a população negra ser da ordem de 63%, não há eleições’”. (CARNEIRO, Sueli. Biopoder. In Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil. São Paulo: Selo Negro. 2011. p. 132.)
- 27 MORAIS, max willà. Exercícios de névoa. Lápis e carvão sobre craft. 2016.
- 28 GEIGER, Anna Bella. Ouvinte do Mundo III. Técnica mista. 50 x 40 cm. 2005.
- 29 Disponível em <<https://vimeo.com/261492266>>. Último acesso em 25 de julho de 2019.
- 30 Mais informações em <<https://cargocollective.com/danielsantiso/Entre-as-guerras-2016-2017>>. Último acesso em 25 de julho de 2019.
- 31 Mais informações em <<https://museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/procedimentos-durante-os-jogos-olimpicos>>. Último acesso em 31 de julho de 2019.
- 32 AMARAL, Tarsila do. Abaporu. Óleo sobre tela. 85 x 72 cm. 1928. Mais informações em <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/08/obra-prima-abaporu-fica-exposta-no-museu-de-arte-do-rio-ate-terca-feira.html>>. Último acesso em 11 de agosto de 2019.
- 33 Ver mais infomações em <<https://diariodorio.com/entenda-operacao-centro-presente/>>. Último acesso 29 de julho de 2019.
- 34 JR., Jandir. Um monitor. In Revista Desvio. v. 2. n. 2. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2017. p. 184-186.
- 35 SANTISO, Daniel. Abaixo-assinado. Caderno de assinatura e urna para moedas. 2019.
- 36 MORAIS, max willà. O educativo está presente. Manifesto. 2016.
- 37 Mais informações em <<https://jandirjr.wordpress.com/2017/09/28/httpsfacebookcomgroups23077102259view-permal/>>. Último acesso em 30 de julho de 2019.
- 38 COLETIVO AUTÔNOMO DE MEDIADORES. Documentos do Coletivo Autônomo de Mediadores. In Dazibao. n. 3. 2015.
- 39 AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA. Vigilante. Performance e desenho. 2016.
- 40 AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA. Displicente. Performance e desenho. 2018.
- 41 AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA. Espaços institucionais: cantos. Performance realizada em 2018 na exposição ABRE ALAS 14, na galeria A Gentil Carioca, situada no Rio de Janeiro.

# MATERIALISMO EDUCATIVO DA BIENAL DE SÃO PAULO (CAPITAL): a teoria crítica como prática educativa

Carolina Oliveira, Rachel Pacheco e Thauany Freire

Este texto foi escrito coletivamente por ex-estagiárias do setor educativo da Bienal de São Paulo.

As opiniões aqui expressas são reflexo do acúmulo das experiências e discussões que, presentes ao longo do nosso tempo de trabalho na instituição, acabaram por extrapolar o expediente ganhando um corpo autônomo, como aparece aqui.

Nossa intenção é endossar a perspectiva crítica em relação a este trabalho e despertar as possibilidades de emoderamento desta classe de trabalhadores.

O dinheiro que receberemos pela nossa contribuição na revista *Urbânia* 5, projeto oficialmente vinculado à mostra deste ano, será totalmente revertido para a luta social autônoma.

# O QUE VOCÊ GIRA QUANDO GIRAR A CATRACA?

Desde 1951, ano de sua primeira realização, a mostra Bienal de São Paulo já foi montada e desmontada por trinta vezes. Quando este texto começar a circular, em dezembro de 2014, a Bienal estará prestes a desfazer-se de seu conteúdo expositivo novamente, agora pela trigésima primeira vez. Quase nada é original da primeira edição, nem o próprio pavilhão - símbolo máximo da exposição -, que só passou a ser ocupado pela IV Bienal em 1957. Nessa perspectiva histórica, de constante composição-dissolução da mostra, somente uma coisa permaneceu em meio a todo o vai-e-vem das obras (além do espírito de Ciccilo, seu presidente perpétuo, rondando o prédio): um objeto tridimensional mecânico, um signo social vivo, movido pela energia cinética de corpos em movimento. Este objeto, que não é propriamente um monumento, nem mesmo uma obra, mas cuja imagem representa muito melhor do que muito objeto de arte uma síntese material da sociedade: este objeto é a catraca. A catraca, o carro abre-alas, que recebe o público de braços abertos para envolvê-los em seu inesgotável eixo de rotação.

Sabemos que, no cotidiano das visitas, a subjetividade dos visitantes é menos importante do que certas determinações mais objetivas. Falando do ponto de vista de quem trabalha diretamente na engrenagem da máquina, percebemos que apesar de toda a aura mágica que pretende ter a visita educativa, um único educador tem que render e atender ao máximo de público em seu tempo de trabalho, ainda que para isso tenha que receber o dobro de gente em dois tempos mínimos de visita. Se for necessário, estipula-se um tempo hábil pífio para que o grupo que chegou atrasado permaneça dentro do espaço: basta que o educador faça o grupo girar a catraca na entrada e na saída. Aí já se concretizou o mais fundamental da visita. É responsabilidade do educador fazer girar a catraca e as cifras de público. Em seguida, deve garantir neste entretanto a integridade física dos objetos de arte, porque cada negócio ali exposto tem valor de mercado e é assegurado por cifras imagináveis: às vezes o preço pago só para que um determinado objeto fique ali parado custa muito mais do que o salário de uma porção de funcionários (o conteúdo da visita, pelo que percebemos em nossas próprias atuações, pouco importa: a livre e espontânea legitimação da máquina fica por conta do grau de deslumbramento que o educador atingiu em relação ao discurso-poético-institucional ao decorrer de sua formação).

O que isso tudo quer dizer? Quanto mais público a Bienal mobiliza, mais ela se valoriza. E quem ganha com isso? Os visitantes ganham experiências (seja lá o que isso significa), os educadores, que são os principais agentes da rotatividade da catraca, ganham um salário (ou ajuda de custo) que mal permite pagar as contas da vida em São Paulo (Capital). E, de alguma forma muito abstrata porém real, já que a entrada é gratuita e o dinheiro não vem líquido da bilheteria, todos os tipos de investimentos feitos pelos patrocinadores da exposição são motivo de grande prestígio social. Mas não apenas: se o

orçamento de uma Bienal chega a custar milhões de dinheiros, nenhuma grande corporação ou agência estatal o banca-ria de graça - tamanha mobilização de capital só se faz possível porque se produz valor ali. É importante lembrar que os montantes investidos são cada vez mais estratosféricos, sobretudo a partir da 29ª Bienal, que marcou tanto um momento de pesada revitalização financeira quanto de estruturação do educativo como setor fixo na divisão social do trabalho na instituição - coincidentemente ou não, foi o ano que marcou um dos maiores públicos da história da mostra.

Criticar a Bienal em relação aos seus conteúdos é algo muito banal. A crítica é parte integrante, e muito importante, do mundo da arte oficial. Mas a crítica só aparece, dentro da instituição, em torno de certos assuntos, mas nunca se fala da Bienal como sistema econômico no interior da lógica capitalista. Não é permitida a apreciação materialista da arte contemporânea, ou os educadores perceberiam que trabalham para uma espécie de bolsa de valores, e que recebem no fim do mês (se recebem no fim do mês) um valor muito menor do que o valor que produzem ao trabalhar fazendo a catraca girar. Imagine só então se os educadores se aprofundassem na crítica ao trabalho na Bienal e, refletindo sobre a exposição com esse grau de implicação, passassem a sabotar o discurso-poético-institucional para mediar ao público a relação tríplice entre a mostra, a arte como mercadoria e o mercado financeiro global! Ou se revelassem ao respeitável público que a presença deles ali tem importância igual ao número que eles somam no relatório de público. Não é a toa que a coordenação do educativo sempre temeu a possibilidade de qualquer ação direta: uma greve educativa! Ou mesmo um sequestro de público: ao invés de propor qualquer percurso dentro do prédio, o educador convida o público para rolês pelo parque.

É à Fundação Bienal de São Paulo, como máquina do mercado de arte movida desde o princípio pelos números extraordinários de público, que se dirige esta crítica. E esta crítica é redigida justamente por pessoas que, um dia, já foram parte da engrenagem que gira a catraca, operárias que fizeram mover a máquina. Esta crítica à economia política do espaço expositivo foi feita a partir do acúmulo de experiências de gente que participou efetivamente do proletariado do setor educativo, uma crítica aliás que não foi possível difundir amplamente durante o tempo em que nos pesava o crachá no pescoço e que nosso corpo estava envolto pelas logos dos patrocinadores multinacionais - as retaliações oficiais por parte dos supervisores ao nosso comportamento "crítico demais" pareciam motivos morais para demissão. Hoje, ironicamente (ou não), estamos sendo pagas pelo dinheiro desta mesma instituição para criticá-la publicamente em uma publicação contemplada pela curadoria da exposição. Assim, explicita-se o limite territorial onde a crítica radical é permitida na Bienal: como linguagem de arte, a expressão pode ser livre - mas como expressão da consciência de classe, não.

# ONDE FICA A FRONTEIRA ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO?

É curioso como no dia da abertura da exposição, entre pulos e sorrisos, há um fato pairando sobre toda a equipe de educadores: o coro dos contentes está formado. Este coro é resultado de um longo processo de "formação" que antecede o início do evento e que conta com um bem armado falatório sobre os valores da Instituição, sobre o conteúdo da Obras ali expostas e sobre os adequados procedimentos para lidar com o público. Aliás, um dos apelos que mais afinam este coro é aquele relacionado ao caráter público das exposições, apelo que adocica a atuação de qualquer educadora e educador.

Zelando pelo público do educativo, na sua maioria composto por crianças e adolescentes em "excursão" compulsória, educadores e educadoras sentem-se na linha de frente da democratização da arte, uma vez ampliando e facilitando o acesso gratuito àquelas obras tão valiosas. Invoca-se para essa missão democrática, aceitamos trabalhar sob a cínica posição de voluntários, para que possamos dissimular a nós mesmas a precariedade da nossa condição. Aceitamos nos submeter ao democrático sistema de trabalho, onde qualquer um que tenha intentado uma mínima manifestação insurgente - seja contra o atraso de pagamentos ou contra as exigências mais insólitas por parte dos coordenadores - tenha percebido que para o corpo diretivo 'democracia demais atrapalha a democracia'.

O que se esconde ali, embora mal, é o fato de que o público e o privado se embarçam como realidades diretamente dependentes, onde nitidamente o privado é a finalidade última da relação. O privado orienta e dá qualidade ao que há de público. Acima de tudo, o espaço da Bienal é um sítio privilegiado da avaliação de obras privadas, sejam elas propriedade do artista ou do mecenas que a quer ainda mais valiosa. Vale lembrar que Ciccilo Matarazzo, além de dividir charutos importados com os industriais da nascente economia paulista, era um notável membro do mecenato internacional. Essa avaliação depende do público, a condição necessária da acumulação de comentários, experiências e polemizazinhas (por isso quanto mais "radical" melhor) que fazem a obra sair dali mais rentável do que entrou. Sair de lá "valendo" menos não vale. Qualquer gesto que insinue contato parece ser um disparador e tanto: dispara de nervoso o coração tanto dos seguranças terceirizados quanto do batalhão de "guardadores" de obra e educadores que se ocupam, acima de tudo, de proteger o bem privado do público.

Há também, dentro daquilo que ronda a realização das Bienais, uma confusão entre os conceitos de público e de Estado. E se hoje uma boa parte do financiamento tem origem estatal é porque a base de contagem do público - novamente ela, a Catraca - contabiliza uma quantidade suficiente para justificá-lo. A democracia é assim equivalente à massificação. Não é à toa que os educadores se dobram em mil pra conseguir administrar o itinerário do seu grupo escolar em meio a aquele espaço expositivo apinhado de gente e de vozes.

Bem recorrente é a competição pela mediação de uma determinada obra: os educadores até formulam estratégias para conseguir posicionar um grupo escolar diante de uma obra antes que um colega de trabalho o faça. E essa competição é apenas extensão do clima geral que ganha o educativo. É aí que o feitiço do público volta contra os enfeitiçados. De missionários da democracia cultural a administradores privados dos próprios interesses, vai um átimo. É o que revela o nítido "salve-se quem puder" que vira a equipe do educativo. A noção de "público" deve estar presente apenas quando posta em termos poéticos-institucionais, e exercitada estritamente no momento da "visita educativa". O que é compreensível, tendo em vista o tom policialesco que domina em qualquer ambiente de trabalho. Paire no ar (e no corpo) o medo de sermos demitidos ou de termos nossos "filmes-queimados" diante dos nomes que dominam os setores educativos de São Paulo - admitindo que, para esta formação específica em arte-educação, é a rede de instituições de cultura da cidade que constitui o mercado de trabalho. Abre-se aí uma competição complexa por influência, uma corrida generalizada pelas redes de contatos mas em clima de concorrência. Importante lembrar que o educativo permanente da Fundação Bienal nasce sob a tutela de todos grandes educativos - e empregadores - da cidade. Se receber o público é um meio de trabalho, seu fim é, e só poderia ser, privado.

# O QUE VOCÊ VIRA QUANDO VESTE A CAMISA?

A 29ª Bienal inaugurou um projeto de educativo permanente que crê na necessidade de um setor educativo para que a Arte alcance o maior número de pessoas, transformando suas vidas. Assim, se faz necessário um exército de educadores que farão a ponte entre arte-e-público, a ligação entre o discurso e a materialidade dos trabalhos e sua realidade apreensível. A formação desse exército só é possível porque estas educadoras e educadores são, antes de tudo, estudantes.

Quando estas e estes estudantes vestem a camisa (estandarte de patrocinadores) da Bienal, espera-se que virem arte-educadores habilitados a professar os valores dessa Arte. Mas viramos também estagiárias e estagiários contratados através de um frágil vínculo que, tanto nos unia como exército de educadores da mostra, quanto nos descaracterizava como categoria de trabalho, por vezes impedindo nossa organização como classe ou facilitando o controle sobre o nosso pensamento crítico.

Para vestir a camisa, no entanto, é necessário merecê-la. Assim, passamos por meses de treinamento, controle do corpo e produção de conteúdo, trabalhando pela exposição intelectual e fisicamente, sendo cobradas como profissionais mas escutadas como estudantes (ao contrário do que enunciara Paulo Freire: como sujeitos inacabados, sem real capacidade crítica e criativa). A Bienal democrática, aberta à reflexão, de "espírito investigador" e flexibilidade - como é dito no texto educativo/curatorial - exigia educadores atentos às hierarquias e respeitosos a um patronato difuso, respondendo em primeira instância a supervisores que, tanto são reguladores do funcionamento, quanto são igualmente explorados pela máquina. Ao mesmo tempo que sacralizava a tarefa educativa, promovia um tipo de sacrifício de seus estagiários, porque não dava tanta ênfase à necessidade dos salários serem pagos em dia, ou ao fato de que as crises dos estagiários eram urgências trabalhistas. O controle do corpo, do tempo, as exigências sobre o trabalho intelectual e bracial representam o mesmo processo que a máquina educativa aplica para as massas: a arte e a educação realizadas como projetos civilizatórios.

Como em uma missão humanista, tínhamos a honra de participar de tal projeto, e sua remuneração era apenas um bônus, o valor do trabalho, messianicamente, deveria residir em sua beleza e potência. Dessa forma, nosso empregador, comprador de nosso único bem - a força de trabalho - se reservava ao direito de atrasar constantemente nosso salário, fazê-lo com valores diferentes dos acordados ou ameaçar descontos. Em um processo seletivo, como era o caso da primeira fase do ano de trabalho, não aparecer por falta de dinheiro para o transporte era tido como "uma seleção natural".

Dessa forma, ao final de uma seleção que exigia também, e quiçá principalmente, o amor à camisa, o estudante tornava-se estagiário. De 500 estudantes "formados" pelo curso (que já era trabalho, pois produzia-se conteúdo), apenas 200 e tantos eram admitidos e premiados com o cargo de arte-educador. A máquina educativa já estava a pleno vapor, produzindo inclusive as peças sobressalentes: o excedente de trabalhadores. O clima de "escolhidos" para a missão civilizadora da arte educação foi coroado com uma contratação - e demissão - em massa, celebrada, no fim da primeira fase, em um arraial da firma.

A esse ponto, a camisa passa a ser literal, e pesar como tal. Assim, exige-se trabalhadores e trabalhadoras que sejam dóceis, assépticas, educadas (ou seja, normatizadas segundo a moral institucional), que cumpram metas diárias, molas de uma engrenagem que poderia funcionar mesmo sem supervisão.

Foram tornados quadros permanentes dos funcionários da instituição os mais altos postos do educativo. O exército de trabalhadores da base, as e os educadores, que fundam pontes e transformam vidas, ainda hoje existem na Bienal por frágeis contratos de estágio, mal remunerados (quando o são, já que agora a preparação fundamental para o trabalho é considerada como prêmio), ligados a uma percepção duvidosa de educação para "inclusão".

Ainda assim, nessa máquina onde os dentes da engrenagem somos nós educadoras, resistem espaços. Posto que esse sistema tenta se justificar pela liberdade e inclusão, ele tem que lidar também com as maravilhosas contradições que evocam tais conceitos. Com as atenções voltadas ao giro da catraca e seus números, a verdade é que ninguém percebe como e pra quê usamos nossas camisas.

# PODE A ARTE TRANSFORMAR A VIDA?

Em arte-educação acredita-se que, com a junção dessas duas partes (arte e educação) “pode-se naturalmente transformar o mundo e o indivíduo que nele habita” - é o que nos ensina o texto curatorial do educativo da Bienal -, sendo a instituição cultural o lugar deste encontro, um possível espaço de transformação. (Como se bastasse ao indivíduo visitar uma exposição na perspectiva educativa, para provocar uma transformação do seu “eu” e seu mundo). Não se pode naturalizar o discurso da arte-educação dessa forma: arte e educação não são revolucionárias por natureza, mas são valores socialmente concebidos que, juntos, dão luz a um discurso bem menos revolucionário e libertador do que se julga ser, sistematizando os grandes centros e instituições culturais como máquinas de (re) produção do mundo e dos sujeitos. É dentro deste quadro que a Fundação Bienal de São Paulo alcança sua enorme relevância.

Para atuar, o Setor Educativo parte de determinados valores de Arte extrínsecos ao indivíduo e à comunidade, mas intrínsecos ao mercado. Sob a forma de objeto de consumo rápido e pouco reflexivo, as obras de arte apelam para os sentidos do corpo humano sem necessariamente fazer sentido para a cabeça. Elas brilham, piscam, giram e berram, estimulam o corpo todo, só não estimulam o indivíduo a pensar. Por essa razão, sendo a produção artística incapaz de se relacionar com o indivíduo ou com o mundo de modo mais profundo e transformador, cabe ao educador ser o mediador que vai religar essa cultura produzida ao indivíduo consumidor. Nessa relação não há crítica, não há transformação, não há revolução, apenas consumo. Entre assumir que o lugar do problema está na produção artística, a qual perdeu laço com o mundo e firmou lastro com o dinheiro, e a consequente necessidade de sua transformação, prefere-se pensar que o problema está numa má formação do indivíduo e que, portanto, é ele quem precisa ser transformado. A única transformação aí é do indivíduo em sujeito consumidor de cultura. Assim, aquela educação que previa em seu discurso uma relação criativa e livre entre o indivíduo e a obra de arte gerou um sujeito submisso e consumidor de cultura, pouco capaz de transformar a si mesmo ou o mundo em que vive.

Valores relacionados à educação também são invocados para dar acabamento ao discurso da arte-educação. Nessa fórmula o indivíduo é colocado no centro do processo educativo, trazendo para estes elementos afetivos e subjetivos. Desse processo resulta uma multiplicidade de conhecimentos de acordo com as necessidades e desejos individuais. Constrói-se, desse modo, uma imagem enviesada do mundo, que passa pelas necessidades e desejos do “eu”. Por ser extremamente subjetivo, o conhecimento construído a partir desse processo está isento de críticas partilhadas, protegido pelo “eu” individual e construído além da comunidade. Mesmo nessa construção subjetiva, não há uma liberação do “eu” e do seu mundo, pois sua construção e expressão se dão através de determinados valores de arte e cultura, estando, assim, submissos a esses valores. Nesse complicado processo, cabe ao educador mediar essa relação truncada entre o indivíduo e essa cultura que lhe foi expropriada, completando sentido à complicada linguagem da arte, tudo isso sem parecer direcionar o conhecimento para lado algum, criando a ilusão de que o conhecimento está mesmo nas mãos do indivíduo.

Na pedagogia da arte-educação institucional, o último lugar em que a construção do conhecimento de si e do mundo está é na autonomia do indivíduo em circular, refletir, se expressar. O discurso da arte-educação faz parecer que a participação em atividades culturais realizadas por grandes centros culturais e patrocinadas pelo Estado, por bancos e grandes empresas pode ser revolucionária, pode dar ao indivíduo liberdade e autonomia, mas não pode. As relações de forças da arte, cultura e educação produzem e mantêm um mundo e um sujeito para nele viver de acordo com valores ligados ao mercado. A arte-educação está, portanto, de acordo com esses valores, produzindo massivamente público para consumo dessa arte contemporânea que não comunica nada, um signo sem significado. Ela é tão insignificante quanto o indivíduo que transformou, um sujeito incapaz de dar sentido a si mesmo e ao mundo.

PQ VC  
INCOMODA

VC FAZ  
ARTI?

N TA  
ESCRITO

onde  
fika?

VC S TEM  
CADEIRA  
DE RODAS?

VC PODERIA  
SER MENOS  
ARROGANTE

VC PARECE  
UMA ANTURA  
RENAISCENTIST

PQ  
NAO?

N QUERO  
FALAR COM  
VC !!!

PODE TOCAR  
SUA BARBA  
?

Seu "Brincô"  
é muito  
DA HORA

N Dói?

3 IRG



ORIENTADORES





## AVALIAÇÃO DE VISITA PELO EDUCADOR BIENAL

NOME DO EDUCADOR EDU (cador)

HORÁRIO DE INÍCIO E TÉRMINO DA VISITA 15 ABRIL - 12 DEZEMBRO 2014

1. Sequência de Obras
2. Foi possível estabelecer um fio condutor? Qual o assunto privilegiado na visita?
3. O grupo influenciou na escolha da sequência das obras? Como?
4. Pontos fortes e pontos fracos da visita
5. Ocorrências
6. Cite frases mencionadas na visita.

1.) ENTREVISTA CRITÉRIOS VARIÁVEIS E NÃO CLAROS

· 1º FORMAÇÃO: NÃO REMUNERADA + CORTE SELETIVO

· 2ª FORMAÇÃO: POUCO REMUNERADA

· INÍCIO DA EXPOSIÇÃO

· ENCONTROS E DESENCONTROS

· FECHAMENTO

2.) a) "CONFLITO E COLETIVIDADE"

b) "CAFÉ DOCE, CAFÉ AMARGO E CHÁ"

c) BUREOCRACIAS

3.) NÃO. ESTAVAM DISPERSOS.

4.) PONTOS FORTES: O GRUPO CRIOU LAÇOS ENTRE SI, DIALOGOU COM OS ARTISTAS E SE APROPRIOU DO PARQUE

PONTOS FRACOS: HOUVE POUCA OU NENHUMA RELAÇÃO ENTRE A INSTITUIÇÃO E A PROPOSTA CURATORIAL

5.) O GRUPO TEVE QUE LIDAR COM ALTERAÇÕES DE TRAJETO E TEVE SEUS ROTEIROS PRIVADOS PELA CENSURA DE ALGUMAS OBRAS

· A FALTA DE DIÁLOGO ENTRE EQUIPES DIFICULTOU O BEM ESTAR DA VISITA

· O GRUPO SE REUNIU PARA APONTAR AS DIFÍCULDADES

6.) "VAMOS PENSAR JUNTOS COMO VIR VESTIDOS"

retirei as páginas anteriores da quinta edição da revista urbânia, [https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5\\_web\\_pags-juntas.pdf](https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5_web_pags-juntas.pdf), e do zine desorientadores, criado por orientadores do masp, entre 2016 e 2017,  
<https://issuu.com/pedroandrada/docs/zinedesorientadoresdomasp>.

# facebook

Deseja se cadastrar ou entrar no Facebook?

Entrar

ou

Participar



**Paula Vileny** compartilhou uma publicação no grupo **Mochileiros**.

31 de agosto de 2017 às 17:55 ·



[Entrar](#)[Participar](#)

**Paula Villeny** 30 de agosto de 2017 as 23:13 ·

Talvez você só entenda o vídeo após ler o texto.

Sexta-feira, dia 25/08/2017, Museu de Artes do Rio de Janeiro.

Estava eu de férias no Rio de Janeiro onde reservei boa parte da minha programação para visita a Museus. Dentre todos que visitei, foram 6 no total, em um tive uma experiência bem desagradável.

Museus, para mim, devem ser vistos como espaço destinado à construção e disseminação do conhecimento na sociedade, local para estar em silêncio consigo e com seus pensamentos.

Chegamos ao Museu às 16h, às 17h a bilheteria encerrava, mas quem já estava lá dentro podia permanecer até as 18h. 2 horas em um museu é pouquíssimo tempo, então tínhamos de aproveitar da melhor forma. Mas, um obstáculo foi encontrado e não tinha nada a ver com tempo....

Em uma determinada área, enquanto olhava a exposição e lia as informações que ali continha, funcionários que estavam nessa sala, que ao meu ver deveriam estar ali para vigiar/tirar dúvidas/fiscalizar entradas e saídas de visitantes, se divertiam ao trocar mensagens de rádio com outros colegas, onde o rádio que deveria ser usado também como mais uma ferramenta de trabalho dá espaço para um instrumento de "descontração".

Como funcionava a brincadeira: de um lado alguém falava uma palavra e quem a recebia deveria cantar uma música com a palavra mencionada, após isso os papéis invertiam. No momento que filmei, os funcionários receberam a palavra "banana" e os mesmos começaram a cantar uma música do Chiclete com Banana.

Conversas, brincadeiras, gargalhadas, zoada e uma tremenda falta de respeito com quem, pelo menos tentava diante do barulho formado, se concentrar na exposição, nas leituras.

Olhávamos para eles, para ver se tocavam com a situação, mas estavam concentrados demais na sua atividade. Então, resolvi filmar. Nem perceberam.

Saímos e fomos para outra sala, tinha um segurança e perguntamos se existia algo ou alguém para que contássemos o que tínhamos presenciado. Mas, não tinha ninguém e acabamos descrevendo o que tinha acontecido ao segurança, e sabe o que ele nos respondeu? "Ah, são jovens".

O que eu vi não remete a isso. Foi falta de educação, de respeito, de cuidado com o outro, falta de ética no trabalho. São jovens... também sou, também somos. Juventude não tem nada a ver.

Idade não traduz maturidade. É verdade que ninguém é responsável pelo progresso, mas ninguém lhe é indiferente e nem deixou de fazer parte dele, por isso, deveriam deixar de justificar algumas atitudes dos mais novos como se esses males fossem normais por pertencermos a uma geração diferente.

As atitudes que temos hoje é o reflexo de ontem e uma inspiração para o amanhã, podemos e devemos melhorar aquilo que se percebe que precisa ser aperfeiçoado, com a garantia de que todos ganhamos, pois, o saber não ocupa lugar.

Sem experiências não há aprendizagem e não é a idade que define tal opção, mas sim a disponibilidade de cada um, pois querer é um passo para fazer.

Se acreditarmos que sabemos o suficiente por termos uma determinada idade, acabamos imaturos, inexperientes, parados no tempo, amargos, frustrados... bananas.

Banana. BANANA. BA-NA-NA! Não é que a palavra recebida no rádio cabe totalmente a eles?!

Curtir

Compartilhar

Os comentários foram desativados para essa publicação.



Renato Couto  
show! deu certo!

4 anos Curtir Denunciar



Glaucia Matos  
Não acho que seja pra tudo isso, eles estavam brincando, se te atrapalhou poderia ter chegado neles e conversando. Imagina se o museu passa horas por dia, dias por semana ocioso, os funcionários devem ficar sérios sem ao menos se descontrair. Todos fazemos isso em nosso trabalho, e nada como eles tbm. Como disse, poderia ter conversado, e não filmado e postado na internet, acredito que seria mais eficiente.

4 anos Curtir Denunciar



Mateus Gama  
Realmente a postura não condiz com o ambiente. Quando vou ao MAC USP o único som que ouço são dos elevadores.

4 anos Curtir Denunciar



Beto Lopes  
Te entendo, mas na boa, teu texto foi extremamente dramático, se não tiveram postura, porque não foi lá e conversou, pediu que diminuíssem o barulho?, da mesma forma que não lhes custaria nada o fato de cumprirem com o silêncio que é precisamente solicitado, também não lhe custaria nada ir e pedir-lhes silêncio.

4 anos Curtir Denunciar



Nícolas Vieira  
Atire a primeira pedra quem nunca, na última hora de serviço de uma sexta feira, não deu uma descontraída do trabalho.

4 anos Curtir Denunciar



Paula Vileny  
Gente, opinião é opinião. Conversar é uma coisa, se descontrair é outra. Usar um rádio pra brincar na presença de visitantes achei demais! Como disse, fui a 6 Museus e o único que encontrei um comportamento inadequado foi esse. Nos outros ninguém ficava feito estátua, sérios ou algo parecido mas existia um respeito com quem estava conhecendo o Museu. O que eu fiz foi um desabafo, desabafo sempre puxa pra um draminha, né?! Hahahaha

4 anos Curtir Denunciar

Paula Vileny respondeu · 2 respostas



Bruna Nascimento  
Geração MIMIMI 😞

4 anos Curtir Denunciar



Bruna Nascimento respondeu · 2 respostas



Fernando Fornerolli

Errado por Errado, gravar alguém sem sua permissão é certo?

4 anos Curtir Denunciar



Melonio Filho respondeu · 3 respostas



Anderson Do Vale

Que besteira... Queimando os funcionários atoa.  
Parece até algo pessoal!

4 anos Curtir Denunciar



Fabrício Andrade

Se eu tivesse lá ia preferir entrar na brincadeira, ia chegar logo de Jorge Ben,  
"Olha a banana, olha o bananeiro ~" xD

4 anos Curtir Denunciar



Melonio Filho

Todo ponto de vista é visto de um ponto. Se a proposta do grupo é passar informações e experiências (mesmo não tão agradáveis), a postagem foi louvável. Concordo! Se eu for num açougue e pedir 01 kg de filé, eu não quero receber 700g; se for ao bar, quero que o garçom me atende e não que fique jogando dominó na cozinha; se for ao cinema quero assistir ao filme e não ouvir piadas de "engraçadinhos"; se comprar ingresso para o open bar não aceito ir pra pipoca. Se o visitante quer "entrar na brincadeira" vai pro play, não para o museu. É essa cultura da "tolerância" indolente que faz de nosso país essa "beleza" que vemos todos os dias no noticiário: "Oh, coitadinho, matou dois mas 'é de menor', é uma vítima da sociedade... Não sejamos tão dramáticos...". "Os caras estavam apenas brincando com rádio-comunicadores no horário de trabalho... Deixa pra lá! Nem doeui!" No dos outros é refresco!  
O ingresso foi para visitar o museu. Museu é lugar de reflexão, concentração, e não de brincadeiras.

4 anos Curtir Denunciar



Melonio Filho respondeu · 13 respostas



Saullo Pereira

Para quem tem " A vida é curta. Curta" como capa do facebook

Não está fazendo muito bem.

4 anos Curtir Denunciar



Kênia Sales

Questão de gosto. Eu n me importaria pq n sou mto fã de museus mas há quem goste e pelo seu texto deu pra perceber q vc realmente tem mto prazer em estar ali, parece ter paixão pelo ambiente, dessa forma, comprehendo seu desgosto e a sensação de desrespeito.

4 anos Curtir Denunciar



Eduardo Teodoro

Bem-vindos a sociedade do choro livre! A construção de uma sociedade burra e sem capacidade de comunicação cara-a-cara está em construção e está dando certo. Qual a necessidade de expor as pessoas dessa maneira? Se eles estavam incomodando era simplesmente dirigir-se a eles e pedir o silêncio, caso não fosse

atendido, recorresse então a administração do museu. Isso é uma baita frescura!

4 anos Curtir Denunciar



Itamar Tlo

Também gosto de museu, e tbm fico puto da cara quando tem gente que não respeita os demais... não é o lugar de brincar...

4 anos Curtir Denunciar



Luiz Eduardo Da Cruz

Sexta...

Última hora antes do encerramento do expediente...

Uma das cidades mais perigosas do mundo...

Qual é o crime descontrair?

Ah, o ambiente do museu deve ser de silêncio, concordo.

Museu tem iluminação adequada, ok.

Bem sinalizado, com informações, ok...

No mais, deixa extravasar.

4 anos Curtir Denunciar



Pedro Silva



4 anos Curtir Denunciar



Paula Vileny

Gente, numa boa, eu não vim aqui atras de aprovações e desaprovações. Eu fiz essa postagem na minha página pessoal, pediram pra eu postar aqui e eu simplesmente posteii.. mas só pra mostrar a experiência, Eu sei que a partir do momento que tornamos uma opinião pública, estamos sujeitos a escutar diversos comentários, sejam eles positivos ou não, tanto que curti o comentário de cada pessoa, independente do que foi dito. O que eu relatei tem a ver com o que eu vivi dentro deste Museu, que foi o que eu paguei mais caro e não recebi 50% do atendimento dos outros, não com as outras coisas que possui nas minhas redes "a vida é curta, curta", não precisam generalizar assim como não generalizei na minha postagem "dos 6 que visitei, foi apenas nesse". Se o post incomoda tanto, é só o dono/moderador/administrador remover, numa boa.. mas não teçam comentários pejorativos, isso sim é desnecessário (e só pra deixar claro, teve muita gente que discordou do que publiquei mas soube se expressar sem agressividade).

4 anos Curtir Denunciar

Olá Paula, como vai?

Nos sentimos na obrigação de tratar diretamente com você sobre este relato / reclamação. O seu post nos foi enviado por uma amiga do MAR que nos atentou para a gravidade do seu relato. Todos os nossos educadores são treinados para oferecer ao público uma experiência inesquecível no museu, mas ela precisa ser inesquecível apenas pelo lado positivo. A sua descrição nos faz reavaliar nossa conduta e levar ao grupo de educadores todas as questões: o silêncio, o vigiar/tirar dúvidas/ fiscalizar entradas e saídas de visitantes e até a juventude. Pode ter certeza que vamos construir com a equipe novos caminhos de formação e orientação a partir da sua contribuição em busca da conduta mais adequada no Pavilhão de Exposições.

O MAR é um museu aberto, poroso, que busca refletir as questões colocadas no nosso cotidiano. E pode ter certeza que o faremos novamente diante de sua reclamação. Pedimos desculpas por isso e convidamos para uma visita posterior, para termos uma nova oportunidade de te encantar. E dessa vez, você e mais uma pessoa são nossos convidados. Um forte abraço. Equipe MAR.

poroso,  
las no nos  
a queon  
polvorosa

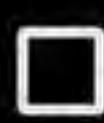




## Camila Iolanda

Ingrid, aproveita que você fala em nome do MAR como um todo (mesmo sabendo que cada gerência parece ser um museu diferente), e por favor estenda o convite para que essa moça possa também conhecer o trabalho dos educadores do museu. Mas conhecer na prática. Aliás, é uma experiência pela qual todos os funcionários do museu deveriam passar. Desde os mais altos na hierarquia, que negam aos educadores até mesmo um bom dia, até os mais próximos, que conhecem de perto o trabalho realizado pela equipe de educadores mas ainda os vêem como vigias de sala.

Seria bom que todos que vieram criticar tivessem a oportunidade de conhecer a Escola do Olhar. É onde o trabalho de arte educação do MAR deveria acontecer, se os educadores não tivessem que ficar mais de 6 horas dentro do pavilhão sem ter com quem interagir, sendo guarda costas de obra, sofrendo assédio dos visitantes e até sendo desrespeitado porque outras gerências não conseguem ser eficazes em seus trabalhos e isso acaba respingando em quem está lá com a cara a tapa o dia todo.



em seus trabalhos e isso acaba respingando em quem está lá com a cara a tapa o dia todo. Como alguém que conheceu de perto essa realidade, posso te afirmar uma coisa Paula: É ingrato. É muito ingrato não ser tratado de forma digna dentro do seu próprio ambiente de trabalho e pelos visitantes. É ingrato depois de uma jornada cansativa, com condições de trabalho questionáveis ainda encontrar um palco montado para o seu linchamento, porque alguém assistiu cinco minutos do seu dia e acreditou que aquela era sua rotina. É ingrato saber que meus amigos ainda tem que passar por isso.

Sábado às 08:19 · Curtir ·  3 · Responder · Mais



Escreva uma

Responder



Escreva um comentário...

Publicar



# MUSEU MAR

► Visitei o museu MAR no dia 22 e fiquei estarrecida com o comportamento das pessoas que trabalham nas exposições. Todos olhavam exclusivamente para seus smartphones, sem prestar atenção aos visitantes abraçados às imagens sacras tirando fotos, subindo nos praticáveis juntos aos objetos, passando as mãos em tudo o que viam pela frente, crianças correndo e gritando e os adultos falando muito. Indaguei a uma das moças sobre esse disparate e ela respondeu que não dá conta de todos os visitantes e que há outros "educadores" ao longo dos salões. Ah, havia um rapaz que não estava com smartphone, mas lia um livro.

**REGINA SOARES**

RIO

---

**'AEDES AEGYPTI'**

**MINIBIO**  
**FILHO DE ALGUÉM, CRIA DE  
ALGUM LUGAR, TRÁBALHOU.**

Storie publicado na minha conta no Instagram, [https://www.instagram.com/\\_jandirjr/](https://www.instagram.com/_jandirjr/)

## eRevista Performatus

ISSN 2316-8102

- [Facebook](#)
- [Vimeo](#)
- [ISSUU](#)

### ☰ Menu

- [Linha editorial](#)
- [Quem Somos](#)
- [Edições](#)
- [Submissões](#)
- [Contato](#)
- [Cine-Performatus](#)
- [Mostra Performatus](#)
- [Exposições](#)
- [Acervo Performatus](#)
- [#AoRedorDaPerformatus](#)
- [Publicações](#)
- [Evocações da Arte Performática](#)
- [Agenda](#)

ED. 3

Ano 1 | N. 3 | Mar. 2013

[Voltar ao índice](#)

## **Carta Aberta de uma Bailarina que se Recusou a Participar na Performance de Marina Abramović no MOCA**

[Sara Wookey](#)



Sara Wookey executando **Trio A** (1966), de Yvonne Rainer, no Festival Performático VIVA!, em Montreal. Fotografia de Guy L'Heureux

*Sara Wookey, carta publicada a 23 de novembro de 2011.*

No dia 7 de novembro, participei de uma audição para a produção da artista performática Marina Abramović no âmbito da gala anual do Museu de Arte Contemporânea (*Museum of Contemporary Art* ou MOCA) de Los Angeles. Eu quis fazer a audição, porque tinha vontade de participar do projeto de uma artista cujo trabalho acompanhei com interesse durante vários anos, e porque se tratava de um projeto do MOCA, uma instituição à qual estou ligada enquanto artista residente em Los Angeles. De aproximadamente oitocentos concorrentes, fui uma das duzentas pessoas selecionadas na audição. Foi proposto a mim o papel de uma das seis mulheres nuas que reencenariam a obra emblemática de Abramović, *Nude with Skeleton* (2002), no centro de mesas com lugares que chegaram a custar 100 mil dólares cada. Recusei pelas razões que aqui explano, razões que, acredito, têm de ser tornadas públicas.

Escrevo para abordar três pontos essenciais:

- Primeiro, para juntar a minha voz ao discurso em torno desse evento como artista que criticou a experiência e decidiu afastar-se; uma voz que, eu sinto, tem estado por demais ausente da cobertura dada pelo *LA Times* e pelo *New York Times*;
- Segundo, para tornar clara a minha identidade como fonte de informação das condições que são pedidas aos artistas e explicitar o porquê de eu ter optado, até agora, por permanecer no anonimato com relação ao meu e-mail para Yvonne Rainer;
- E, terceiro, para alavancar uma mudança no pensamento dos trabalhadores da cultura, considerando o impacto em toda a linha, a curto e a longo prazo, das nossas escolhas pessoais, quer ao aceitar quer ao recusar qualquer tipo de trabalho.

Cada ponto visa apoiar o meu interesse preponderante na organização e formação de um sindicato que assegure padrões laborais e salários justos para os artistas performativos e de belas-artes, dentro e fora de Los Angeles.

Recusei participar enquanto performer porque o que eu previa era algumas horas de trabalho criativo, uma refeição e a possibilidade de estabelecer contato com outros colegas na mesma linha de ideias, e tudo isso acabou resultando em um trabalho mal remunerado. Pressupunha-se que eu deveria ficar ali, nua e muda numa mesa em rotação lenta, começando o trabalho ainda antes de os visitantes chegarem e ficando até depois da saída deles (um total de cerca de quatro horas). Pressupunha-se que eu deveria ignorar (permanecendo naquilo que Abramović chama de “modo performático”) qualquer assédio físico ou verbal durante a atuação/exposição. Pressupunha-se que eu deveria me comprometer com quinze horas de ensaio e assinar um contrato de confidencialidade, onde se declarava que se eu falasse a alguém do que sucedera na audição seria processada pela Bounce Events, Marketing, Inc., a produtora do evento, e teria que pagar um milhão de dólares além das despesas com os advogados.

Eu receberia 150 dólares como remuneração. Durante a audição, não houve qualquer referência a segurança, letreiros ou sinais indicando perigos para os artistas, e quando perguntei qual o tipo de proteção nos seria dado, responderam-me que não podiam garantir proteção. Enquanto candidata na audição para esse trabalho, tive uma experiência extremamente problemática, potencialmente abusiva e de exploração.

Sou bailarina e coreógrafa profissional, com dezenas de anos de experiência nos Estados Unidos, Canadá e Europa. Tenho um Mestrado em Dança (Belas-Artes) da Universidade da Califórnia, Los Angeles. Enquanto artista profissional trabalhando para ter uma vida de classe média de Los Angeles, sinto-me ultrajada que não existam medidas práticas padronizadas, oficiais ou não, para as condições de trabalho e os benefícios para artistas e performers, ou para as relações entre criador, executante, local de apresentação e produtora, sobretudo quando concerne a indivíduos e instituições tão respeitados e profissionais como é o caso de Abramović e do MOCA. Já produzi mais de uma dúzia de trabalhos performáticos, na Europa, com elencos de 15 a 20 artistas. Ao contratar bailarinos, era obrigada a respeitar uma tabela de remunerações nacional, acordada em base sindicalista, conforme o número de anos de experiência de cada artista. No Canadá, onde executei recentemente uma obra de outro artista, recebi 350 dólares por uma performance de 15 minutos, não incluindo o tempo de ensaio, que foi pago em separado, até um total de 35 horas, em conformidade com as normas estipuladas pela CARFAC (*Canadian Artists Representation/Le Front Des Artistes Canadiens*), criada em 1968.

Se o meu apelo para a criação de normas laborais para artistas parece estapafúrdio, pense-se na associação dos atores de cinema (*Screen Actors Guild* ou SAG, criada em 1933), na federação americana dos músicos (*American Federation of Musicians* ou AFM, fundada em 1896) ou na organização de cúpula dos atores e artistas associados da América (*Associated Actors and Artistes of America* ou 4As, fundada em 1919), que vinculam as indústrias do cinema, teatro e música a padrões de regulamentação e boas práticas para os artistas e animadores comercialmente ativos. Se existe algum grupo de trabalhadores da cultura que merece normas básicas de trabalho somos nós, performers, que trabalhamos em museus, cujos instrumentos são os nossos corpos e merecemos respeito e um tratamento humano. Os artistas de todas as áreas merecem um tratamento justo e igualitário e podemos organizar-nos, se nos preocuparmos o suficiente para nos empenharmos. Prefiro dar a cara como uma artista franca do que ser uma cabeça silenciada (ou, pior ainda, um “ornamento”), girando lentamente no centro da mesa. Quero uma voz, em alto e bom som.

A Abramović convocou artistas, segundo citou o *LA Times*, que fossem “tipos fortes e silenciosos”. Sou seguramente forte, mas não me conformo com o silêncio nessa situação. Recuso-me a ser uma artista silenciosa em assuntos que afetem o meu modo de subsistência e a cultura da minha prática. Há assuntos muito importantes para serem silenciados e apenas calha de ser eu a denunciar e a romper o silêncio. Falo em resposta à ética, não ao material ou ao conteúdo artístico, e sei que não sou a única a sentir o que sinto.

Recusei a oferta de trabalhar com Abramović e com o MOCA, rejeitei participar na perpetuação de práticas laborais pouco éticas, exploradoras e discriminatórias, tendo em mente a minha comunidade. A situação me impulsionou a trabalhar a favor da criação de normas éticas, direitos laborais e pagamento equitativo para artistas, especialmente bailarinos, que tendem a ser os artistas mais mal pagos.

Chegou o momento de os artistas de Los Angeles e de todo o mundo se unirem, se organizarem e trabalharem para alterar as discrepâncias degeneradas entre os financiadores ricos e poderosos da arte e os artistas, essencialmente pobres, que estão ao seu serviço e de quem é esperado que propiciem o chamado conteúdo avant-garde, presciente ou “entretenimento”, como é cada vez mais o caso; que é, afinal de contas, o *merchandising* a serviço do dinheiro. Temos de fazer isso não por causa do que aconteceu no MOCA, mas como resposta a uma necessidade maior (dolorosamente demonstrada nos eventos do MOCA) de equidade e justiça para os trabalhadores da cultura.

Não julgo os meus colegas que aceitaram papéis nesse trabalho e eu própria sou vulnerável ao culto do carisma em torno dos artistas que são celebridades. Julgo, antes, as atuais condições sociais, culturais e econômicas que fizeram com que se tornasse normal, natural e até horivelmente banal a exploração dos trabalhadores da cultura, quer seja perpetrada por entidades como o MOCA e Abramović ou autoimposta pelos próprios artistas.

Quero sugerir um outro modo de pensar: quando nós, enquanto artistas, aceitamos ou rejeitamos trabalho, quando participamos na realização de uma obra, mesmo (ou até especialmente) quando não é de nossa autoria, contribuímos para o estabelecimento de padrões e precedentes para a nossa classe e para todos os que nos seguirem.

Em suma, sou grata a Rainer por utilizar a sua posição (sem que eu tenha precisado pedir a ela) de autoridade cultural e respeitabilidade para tornar públicos estes problemas, para que fosse lançado um debate há tanto tempo adiado. Jeffrey Deitch, diretor do MOCA, foi citado no *LA Times* como tendo dito, em resposta ao e-mail que eu enviei anonimamente à carta de Rainer, que “A arte é a respeito do diálogo”. Embora eu concorde com ele, a ideia que Deitch tem do diálogo nesta matéria não passa de um paliativo. Pois só obscurantiza uma situação de injustiça, na qual tanto a artista como a instituição provaram ser irresponsáveis ao recusarem reconhecer que a arte não está imune a padrões éticos. Tentemos um novo discurso que comece neste pensamento.

*Sara Wookey ([www.sarawookey.com](http://www.sarawookey.com)) é artista, coreógrafa e consultora criativa residente em Los Angeles.*

## PARA CITAR ESTE PUBLICAÇÃO

WOOKEY, Sara. “Carta Aberta de uma Bailarina que se Recusou a Participar na Performance de Marina Abramović no MOCA”. Trad. de Susana Canhoto. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 1, n. 3, mar. 2013. ISSN: 2316-8102.

Tradução do inglês para o português de Susana Canhoto

Revisão ortográfica de Marcio Honorio de Godoy

Edição de Mãe Paulo

© 2013 eRevista Performatus e a autora

Texto completo: [PDF](#)

© 2021 Performatus. [Contato](#). Web designer Rubens Rangel. Todos os direitos reservados.

VITÓRIA

livraria cultura



Livraria Cultura falida, no Centro do Rio. [https://oglobo.globo.com/economia/apos-crise-de-](https://oglobo.globo.com/economia/apos-crise-de-saraiva-cultura-livros-tem-retomada-24154297)  
[saraiva-cultura-livros-tem-retomada-24154297](#)

# Pacto de Mediocridade: a guerra subterrânea dos trabalhadores da Livraria Cultura (1)

*Eles colocaram o pior gerente que eles podiam colocar, o mais maldito, o mais filha da puta pra gerenciar a loja. E aí ok, a gente não ia deixar barato também! A gente começou a bolar jeitos de provocar esse gerente, de provocar o pessoal da gestão, enfim, era a única coisa que a gente podia fazer.*

21/04/2019



## Colegas trabalhadores de outros ramos entrevistam ex-funcionários da livraria

Ao longo dos últimos anos, assistimos à crise do mercado do livro no Brasil. A quebra de grandes redes de livrarias – como a Fnac, que fechou todas as lojas, ou a Cultura e a Saraiva, que estão em processo de recuperação judicial – abalou toda cadeia de produção, deixando editoras com dívidas milionárias e

levando gráficas à falência. Pelos noticiários, conhecemos apenas o ponto de vista dos patrões: uns tentando se salvar, outros enxergando oportunidades para lucrar. Quem passa despercebido nessa história são os milhares de trabalhadores que pagam o pato com sobretrabalho, dupla função, horas extras não-pagas, perseguições, assédio moral e a ameaça de perder o emprego. Que formas de resistência estão sendo travadas no chão das livrarias?

Nessa entrevista, três ex-funcionários remontam uma história subterrânea dos conflitos na Livraria Cultura. Entre 2013 e 2016, trabalhadores de diferentes lojas travaram uma verdadeira guerra silenciosa contra os abusos dos seus patrões. Com o “pacto de mediocridade”, transformaram o processo de trabalho num terreno de disputa. Hoje, anos depois, essa experiência é um exemplo importante para inspirar novas gerações de trabalhadores a resistir, num momento em que essas empresas se encontram muito mais fragilizadas.

Entrevistador: Como foi a história dessa treta na livraria?

Colega 1: A Livraria Cultura tem muitos anos e, durante muito tempo, foi gerenciada por uma mesma família. O filho do fundador herdou a empresa e ficou como presidente. Em 2012, parece que o Itaú entrou como acionista da livraria. Ninguém sabe muito bem – porque eles nunca deram detalhes –, mas especula-se que foi isso: o Itaú entrou como acionista e tinha direito a uma parte da empresa.<sup>[1]</sup> E, a partir disso, o Itaú começou a implementar mudanças. Na primeira delas, ele falou: “olha, não faz sentido pagar pra um vendedor 5 mil reais por mês” – na época os vendedores ganhavam muito bem – “não faz sentido você pagar um salário de bancário pra um vendedor, e a primeira coisa que vocês vão fazer é dar um jeito de mudar isso.”

Colega 2: Aí em 2012 teve o primeiro grande corte da livraria. Na época, eles

mandaram embora todos os vendedores, toda a equipe que existia na loja matriz, em São Paulo... E ficaram só com doze pessoas. A gente brincava que eram os doze apóstolos, que essas doze pessoas foram escolhidas a dedo para continuar lá. Foram as únicas que permaneceram, todos os outros foram cortados. Na leva que entrou depois, o salário já era menos da metade, eles cortaram, sei lá... um salário de 5 mil e quinhentos foi pra 2 mil. Pois bem, mas àquela época, apesar de tudo, a Livraria ainda era um lugar interessante pra trabalhar. Você tinha benefícios, condições interessantes... enfim, apesar de tudo fazia sentido estar lá.[2]

## A treta na loja de Curitiba em 2013



Colega 1: Mais ou menos um ano depois, em abril de 2013, teve uma demissão em massa numa loja específica, a loja de Curitiba. O que aconteceu? Uma menina, cansada de algumas condições de trabalho... Ela não tava de acordo com a maneira como a gente era pago, com a maneira como o nosso salário era calculado...

Colega 3: A gente, na época, não tinha acesso ao cálculo do nosso salário. A comissão nunca foi individual, ela sempre foi uma comissão coletiva, então você precisava saber o faturamento, precisava saber o cálculo base, sei lá. Eles nunca abriram esses dados pra gente.

Colega 1: E, bom, essa menina de Curitiba escreveu um texto falando sobre essas questões, e ela mandou pro correio interno, pra toda a empresa.[3] Na época, você tinha essa ferramenta, né, como se fosse um e-mail, um correio interno que você conseguia selecionar a empresa inteira se você quisesse, de

todos os setores, e mandar pra todo mundo. Hoje em dia não, né?

Colega 3: Depois que aconteceu isso, eles restringiram essa ferramenta, mas na época dava.

Colega 1: Cara, quando disparou esse e-mail pra empresa... cinco minutos depois, ela foi chamada na sala e tomou uma justa causa. Isso lá em Curitiba. Mas engraçado foi o que aconteceu depois. Todas as pessoas que responderam esse e-mail, independente de qual tenha sido a resposta, foram mandadas embora na sequência. Foi um efeito dominó. A loja de Curitiba praticamente ficou sem funcionário aquele dia, porque quase todo mundo foi mandado embora. Quase todo mundo tinha respondido o correio, sem saber, né?

Colega 3: E pessoas daqui de São Paulo também. Várias pessoas foram mandadas embora também, porque responderam desavisadas.

Colega 1: Eu acho que isso foi uma das primeiras situações de que eu me lembro de ter acompanhado, que foi assim: “meu, tem alguma coisa errada com essa empresa”. E depois a gente começa a perceber nas reuniões. Eu tive poucas reuniões onde o dono tava presente, mas as que eu tive foram suficientes. Teve uma reunião que uma pessoa perguntou: “Olha, mas eu quero saber como que o meu salário é calculado.” E ele virou e falou, “faz regra de três”. A pessoa, em seguida, foi mandada embora. Era assim, se você levantava a mão na reunião, pra interromper ele, para questionar ele, você podia já pegar as suas coisas, levantar e passar no RH. Isso criou uma cultura de medo na empresa. A gente sabia que tinha coisas que podia perguntar e outras que não podia.

## A guerra subterrânea na loja matriz

Colega 2: A história realmente começou no Natal de 2015. Em 2015, no dia 23 de dezembro, eles mandaram embora metade da equipe, de novo. Mandaram embora muita gente da equipe de vendas na véspera de Natal, porque não precisava mais. O Natal já tava ali... já tinha vendido o que tinha pra vender, não precisava mais... dispensou. Só que, quando passou o Ano Novo, começou o “Volta às Aulas”. O “Volta às Aulas” começa com um fluxo de trabalho muito absurdo, muito grande, você começa a receber muito livro, muito produto, muita lista de material, cliente ligando, cliente na loja... e a gente não tinha equipe pra fazer esse atendimento. Pra você ter uma ideia, no setor em que eu fico, no piso em que eu fico, tem cerca de sete linhas de telefone e a gente ficava em duas pessoas no piso. Eram duas pessoas pra atender sete linhas de telefone. Fora os clientes que vinham, presenciais... A gente não conseguia dar conta. Então, o que aconteceu? A gente começou a priorizar os atendimentos telefônicos, em primeiro lugar; os atendimentos presenciais, em segundo lugar; e, por último, a arrumação da loja... quase nunca dava tempo. Só que os produtos continuavam chegando.

Colega 1: Chegou num ponto – isso já em final de janeiro, sei lá, metade de fevereiro... – que as pilhas de livro tavam chegando quase no teto. Porque tava chegando e acumulando, você ia jogando pra lá, chegando e acumulando, e as pilhas iam até o teto! A gente não conseguia atender os clientes na loja, porque a gente não achava o livro, porque tava no meio das pilhas... a gente praticamente nadava nas pilhas, mas não tinha o que fazer!

Colega 2: E aí, quando foi no dia 21 de fevereiro de 2016, aconteceu que um funcionário do administrativo passou pela loja, viu o estado da loja, tirou foto e mandou pro presidente. Algumas horas depois, todo o prédio do administrativo – todo mundo, RH, faxineiro, segurança, todo mundo que vocês imaginarem – foi obrigado a descer, ir pra loja e começar a arrumar. Eles

fizeram um mutirão pra arrumar a loja que foi mais ou menos das 16h, 17h, até às 9h da manhã do outro dia. Eles vararam direto a madrugada. E aí a gente chega ao fatídico dia, se eu não me engano, é 22 de fevereiro. Quando eu cheguei pra trabalhar, tava todo aquele povo lá do administrativo que tinha varado a noite...

Entrevistador: Até as terceirizadas?

Colega 1: Meu, terceirizado, da empresa, ficou todo mundo! Acho que entrou como banco de horas. (Eles nunca pagaram hora extra pra ninguém...)

Colega 2: Bom, quando eu cheguei lá de manhã, o dono da empresa tava fazendo um discurso. Ele é que estava fazendo a reunião. A reunião de manhã, geralmente quem faz é o gerente, né? É tipo uma reunião de aquecimento, que tem todo dia. Nesse dia, quem tava fazendo essa reunião era o dono. E aí começou a merda: ele humilhou muita gente, ele elogiou muito o administrativo, por ter ficado trabalhando a madrugada toda, e ele humilhou muito o pessoal do piso de loja – os vendedores, os auxiliares de venda, os gerentes da loja... ele humilhou muito. Ele falou que não sabia o que a gente tava fazendo ali, que a gente também não sabia o que a gente tava fazendo ali, e que já que a gente não sabia, ele podia escolher por nós... Ele falou que a loja era um chiqueiro e que nós éramos porcos e que, já que a gente não tomava uma decisão, ele ia tomar uma decisão por nós: “Quem não estiver de acordo com o que estou dizendo, pode passar agora no RH, eu vou pagar todos os direitos, eu faço questão de mandar embora!”. Ele repetiu três vezes isso. Só que isso era uma blefe, e ele não contava que quase a empresa inteira ia passar no RH.

Colega 3: Ele já tinha feito isso em outras lojas, esse blefe não era novo, mas as pessoas têm muito medo dele... ninguém vai levantar e falar “então beleza, eu

vou passar no RH". Ninguém faz isso.

Colega 1: Só que dessa vez ele caiu do cavalo... A loja toda foi.

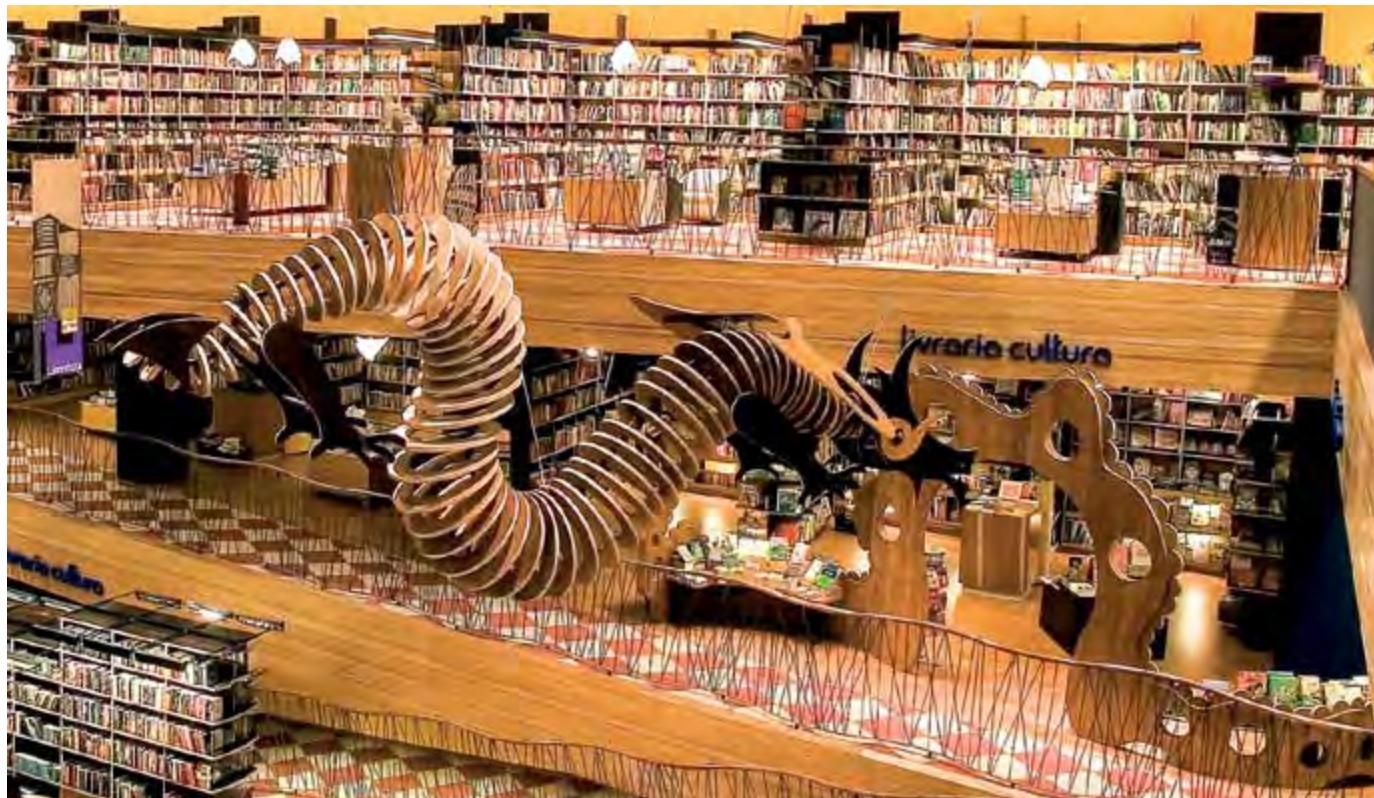
Colega 2: Bom, eu sei que, assim, fez uma fila na porta do RH. Só que o RH não tava pronto pra receber essa demanda. Não tinha sido acordado nada com o RH, ele não tinha sido avisado disso, né... O que é que o RH fez? Ele não sabia o que fazer, e falou “olha, a gente vai fazer uma lista, vai anotar o nome de vocês aqui, e vai ver que porra que é pra fazer, porque a gente também não sabe”, então começou a anotar os nomes.

Colega 1: Eles começaram a tentar restringir o máximo possível. Falavam: “ó, cara, não põe seu nome na lista não que isso vai dar merda!”, “não põe o nome não porque você vai ser mandado [embora], vai ser difícil depois de arranjar outro emprego, pensa bem!”, ou “ô, você nem tava na reunião, você não pode pôr o nome na lista”.

Colega 2: Por fim, mais ou menos 30, 32 conseguiram colocar o nome na lista. Muita gente eles barraram. Teve gente que ligou – gente que tava de férias, gente que tava na puta que pariu – que ligou dizendo “ah, eu quero colocar o meu nome na lista também！”, mas eles não permitiram. Tá, ficaram esses 30 nomes aí. Passou uns dois dias, e eles começam a chamar um por um numa salinha pra conversar. E aí o discurso era o seguinte: você chegava na salinha, eles elogiavam você, colocavam o seu ego lá em cima, que você era foda, que você era um funcionário exemplo etc, etc, e que eles não queriam perder você, se você realmente tinha certeza do que estava fazendo. *“Então vai ser o seguinte, as regras para a sua demissão vão ser as seguintes: a gente vai dar um prazo, estamos em fevereiro, vamos dar um prazo até o final do ano, até dezembro pra mandar todos vocês embora, conforme a vontade e a disponibilidade da empresa. A gente manda quando a gente quiser, se a gente*

*quierer, a hora que a gente quiser, porque a empresa está dando uma oportunidade para vocês, então a gente não tem obrigação nenhuma. Segundo, pra que você faça parte disso, você não pode em hipótese alguma ter nenhum tipo de problema, treta, advertência, suspensão com a livraria. Se você ganhar uma advertência, automaticamente seu nome não estará mais na lista. Você perde o direito a essa oportunidade“.*

## Perseguições



Colega 1: Foi aí que começou a perseguição. Passou uma semana e aconteceram as primeiras justas causas. Tem algumas justas causas que foram muito tristes, muito bizarras, e que vale a pena contar. As duas primeiras foram o seguinte: chegou uma caixa de lápis de desenhar, lápis de cor, sei lá... Lápis legal, importado. Chegou com um valor muito barato, em promoção. E aí duas colegas, depois do expediente, passaram no caixa e compraram esse produto. No outro dia, elas tomaram uma justa causa. A livraria alegou que elas

agiram de má-fé porque compraram um produto abaixo do valor que custava. Só que esse valor... primeiro que a gente não tem acesso, segundo que não é a gente que especifica. E a gente tinha direito. Se tá custando aquele valor, qualquer um tem direito de comprar, como qualquer consumidor ali, mas elas tomaram uma justa causa por má-fé. E o melhor foi o comentário da diretora do RH: “*É, vocês queriam ser mandadas embora, agora vocês vão, mas não do jeito que vocês queriam*”.

Colega 2: E aí foi uma sequência de justas causas sem fim. Eu contabilizei mais ou menos umas, sei lá, 11 justas causas que aconteceram dessa lista. Num período muito curto de tempo, seis meses no máximo! É muita justa causa pra uma empresa só. E todo mundo era gente que tinha o nome na lista.

Colega 3: Essa lista virou tipo uma lista negra. Era como se fosse uma lista de pessoas que tavam a fim de sacanear a empresa, e a empresa queria sacanear elas.

Colega 1: Isso criou uma situação de pânico e as pessoas começaram a adoecer. Várias pessoas tinham medo de estar sendo vigiadas – lá tem câmera em todo canto, em todo lugar... O pessoal do RH nunca frequentou a loja, agora não saíam da loja. Eles não saíam da loja. Era o tempo inteiro... eles trabalhavam do seu lado, pra ver o que você tava fazendo. Isso criou uma sensação de pânico tão grande nas pessoas, que elas começaram a adoecer e pedir as contas, porque elas não iam aguentar esperar até dezembro para alguma coisa acontecer. Elas começaram a pedir as contas.

Colega 2: Quando chegou em maio, dia 4 ou 5, houve uma segunda reunião. Nisso, eles já tinham conseguido eliminar muita gente da lista, né? E aí, nessa segunda reunião, o dono virou e falou assim: “*É o seguinte, eu não vou mais mandar embora ninguém, porque eu não sou obrigado. Eu não acho que vocês*

*merecem esse benefício, essa oportunidade. Quem quiser, que peça as contas, foda-se, eu não vou. Voltei atrás, não quero mais mandar, foda-se... tá achando ruim? Vai lá no Sindicato reclamar! Eu janto com o dono (sic) do Sindicato dos Comerciários, ele é meu amigo, eu sei até que ele gosta de sushi. Vai lá! Vai me processar? Eu não tenho medo de processo, não, pode processar! Não tem problema.”*

## O Manifesto Livreiro

Colega 1: A partir daí, a gente pensou “bom, alguma coisa precisa ser feita. Isso não pode ficar barato. Todo mundo que se fudeu nesses últimos meses, as justas causas que tiveram, o pessoal que saiu doente, pra agora o cara virar e falar que não vai cumprir a palavra dele? Ele blefou porque ele quis. Se ele tinha se arrependido do blefe, ele podia muito bem ter pedido desculpas. Não só pelo blefe, mas pelas humilhações também. Mas ele não quis pedir desculpas. Então a gente também não pode desculpar isso.” Aí a gente começou a pensar no que fazer. E foi aí que, um dia, caiu na tela de vários vendedores um e-mail com um tal “Manifesto Livreiro”. Era um texto que falava sobre tudo que tava acontecendo. Contava da reunião, contava que o cara tinha voltado atrás, falava sobre acúmulo de função, desvio de função, do salário que a gente não sabia como que eles calculavam... falava sobre os podres, todas as merdas que tavam acontecendo. E tudo usando uma linguagem bem jurídica, então você tinha aparentemente um respaldo da lei ali, da (antiga) lei trabalhista – então, “olha, isso pode, isso não pode, isso confere, isso não confere”... e todo o manifesto ia falando sobre essas coisas e, no final, ele dava a entender que “olha, vocês podem usar isso pra se movimentar, vocês precisam usar isso pra se movimentar”, né?

Colega 3: Mas engraçado é que, quando isso caiu na tela, começou a cair na

tela, foi bem aleatório, não foi todo mundo que recebeu...

Entrevistador: Mas vocês abrem e-mail de vocês no trabalho?

Colega 1: Não. Eles chamam de linha direta. É uma espécie de um e-mail, ele passa por um filtro, e ele cai no nosso sistema. Então não é exatamente um e-mail, mas é quase como um. Só que é muito engraçado, porque a pessoa que fez isso... ela burlou todo o sistema pra isso poder cair na nossa tela. Por exemplo, o título do e-mail, o título do e-mail se referia a uma encomenda de livros com a livraria, entendeu? A pessoa usou um e-mail não rastreável, um daqueles e-mails que você usa e depois de 1h, sei lá, ele se destrói sozinho. Eles tentaram de todo o jeito rastrear quem tinha enviado o e-mail, tentaram rastrear IP, colocaram todo o pessoal da informática atrás e não conseguiram rastrear!

Entrevistador: Vocês nunca descobriram quem mandou essa mensagem?

Colega 1: Não. Porque era anônimo, não tinha como rastrear. Caiu na tela de um monte de gente. E aí a gente abria e tinha aquele texto. E assim, quando eles descobriram, eles tentaram apagar o mais rápido da tela de todo mundo. Só que caiu em várias lojas, não foi só em São Paulo. Caiu em várias lojas... E até eles apagarem tudo, a gente já tinha impresso. Então não adiantava eles apagarem, que a gente já tinha a versão no papel. Todo mundo pensou “pô, faz sentido o que tá escrito aqui. Vamo procurar um advogado”. Aí conseguiram uma advogada, e boa parte das pessoas abriu processo com ela. Teve gente que abriu com outros. Foram mais ou menos vinte processos dessa leva.

Colega 2: A gente pensou que quando eles recebessem as notificações e os processos, eles iam mandar todo mundo embora, mas não foi isso que aconteceu. Eles ficaram com mais ódio ainda, com mais raiva dos funcionários

terem aberto processo contra eles, trabalhando lá. E aí a guerra tava declarada. Eles colocaram o pior gerente que eles podiam colocar, o mais maldito, o mais filha da puta pra gerenciar a loja. E aí ok, a gente não ia deixar barato também! A gente começou a bolar jeitos de provocar esse gerente, de provocar o pessoal da gestão, enfim, era a única coisa que a gente podia fazer.

*Leia aqui a Parte 2 da entrevista.*

*Aconselhamos os interessados nesse relato que leiam também este RELATO e essa DENÚNCIA.*

*Viveu algo parecido em seu trabalho? Veja nesta página aqui como você pode enviar um relato para o Passa Palavra.*

## Notas

[1] Segundo **reportagem** da época, a Livraria Cultura vendeu 25% de suas ações para o fundo Capital Mezanino, da gestora Neo Investimentos, em 2009. A associação ao Itaú acontece porque uma empresa que pertence ao banco presta serviços de administração para a Neo Investimentos.

[2] Aquilo que os trabalhadores descrevem como “interessante” era, aos olhos dos patrões, “desesperador”. A declaração de um dos proprietários da empresa aparece numa **coluna** de Gilberto Dimenstein na Folha em 2007.

[3] Em 2013, a denúncia feita por essa funcionária de Curitiba gerou intensa repercussão nas redes sociais, blogs e jornais. Entre outros links, vale conferir **esse esse, esse, a página do movimento** e a resposta da **livraria**.

---

*Correção de 25/04/2019, às 09:59: a nota 2 dizia que a coluna de Gilberto Dimenstein aparecia no Estadão, quando na verdade aparecia na Folha. O texto*

*já foi corrigido.*



## Pacto de Mediocridade: a guerra subterrânea dos trabalhadores da Livraria Cultura (2)

*Eu acho que abalou tanto ver o seu colega doente... Ver o seu colega tendo um ataque de pânico do seu lado, ou sair chorando porque tomou uma justa causa... gera indignação, mas também gera união.*

26/04/2019



### Colegas trabalhadores de outros ramos entrevistam ex-funcionários da livraria

*Antes de prosseguir, leia aqui a primeira parte da entrevista*

Ao longo dos últimos anos, assistimos à crise do mercado do livro no Brasil. A quebra de grandes redes de livrarias – como a Fnac, que fechou todas as lojas,

ou a Cultura e a Saraiva, que estão em processo de recuperação judicial – abalou toda cadeia de produção, deixando editoras com dívidas milionárias e levando gráficas à falência. Pelos noticiários, conhecemos apenas o ponto de vista dos patrões: uns tentando se salvar, outros enxergando oportunidades para lucrar. Quem passa despercebido nessa história são os milhares de trabalhadores que pagam o pato com sobretrabalho, dupla função, horas extras não-pagas, perseguições, assédio moral e a ameaça de perder o emprego. Que formas de resistência estão sendo travadas no chão das livrarias?

Nessa entrevista, três ex-funcionários remontam uma história subterrânea dos conflitos na Livraria Cultura. Entre 2013 e 2016, trabalhadores de diferentes lojas travaram uma verdadeira guerra silenciosa contra os abusos dos seus patrões. Com o “pacto de mediocridade”, transformaram o processo de trabalho num terreno de disputa. Hoje, anos depois, essa experiência é um exemplo importante para inspirar novas gerações de trabalhadores a resistir, num momento em que essas empresas se encontram muito mais fragilizadas.

Veja a seguir a segunda parte da entrevista.

### O “Pacto de Mediocridade”

*Colega 3:* Foi tipo o “V de Vingança”. A gente começou a organizar uns esqueminhas, né? O dono vive falando sobre “pacto de mediocridade”, que a gente não pode fazer pacto de mediocridade, que a gente não deve aceitar pactos de mediocridade... Bom, vamos fazer um verdadeiro pacto de mediocridade!

*Colega 2:* O pessoal chegou a fazer montagens do gerente com *A Usurpadora* da novela, por exemplo, e colar na parede, em lugar que não tinha câmera. Colar

pro pessoal ver, tirar foto. Lógico que, pouco tempo depois, eles botaram câmera em todos os cantos que você imaginar. Lugares que não tinham câmera passaram a ter por causa disso.

Rolou o esquema dos cartazes, e teve também uma situação muito engraçada – eu acho que foi a mais inusitada –, que foi a do banheiro. Um cara que é ex-funcionário que nem a gente, mas que até então nunca tinha se manifestado, imprimiu fotos do patrão e do gerente e colou dentro das privadas do banheiro masculino...

*Entrevistador: Mas não desmanchava com a água?*



de incêndio.

*Colega 3:* Não, não, era tipo impressão de foto mesmo, um papel bom de foto. Quando o patrão descobriu isso, ele ficou louco. Louco, louco, louco, louco. Ele queria saber quem era, ele queria matar. Mas não tinha como saber, enfim, né, não tem câmera ali nem nada. E aí, na mesma semana, ele providenciou câmera pra colocar na porta dos banheiros. Só que é uma câmera daquelas camufladas. Então você não sabe que é uma câmera, a não ser que você vá pesquisar a marca e o modelo, mas é uma câmera disfarçada de detector

*Colega 2:* E é engraçado, né. Porque a gente pensa que esse pessoal rico é alienado... Alienado o caralho! Porque assim que aconteceu isso, no outro dia ele fez uma reunião passando um vídeo falando mal do socialismo. Ou seja, por mais imbecil e ignorante que o cara seja, ele sabe que existe uma correlação entre a organização dos trabalhadores – das pessoas que tão ali tirando sarro,

ou protestando, enfim, fazendo alguma coisa pra tirar ele do sério... ele sabe que existe uma correlação disso com a organização do trabalhador e com ideologias de esquerda, socialistas, enfim, né? Ele sabe disso. Ele praticamente disse isso com todas as letras no momento que ele colocou um vídeo pra falar mal de socialismo. Agora, como que um cara, dono de uma empresa, vai na empresa sabendo que boa parte das pessoas que trabalham lá são simpatizantes de esquerda, ou pelo menos progressistas, e me passa um vídeo falando mal da esquerda? Sei lá, cara. É a mesma coisa que chegar lá e passar um vídeo, num sei, falando mal da tua religião. É muita falta de noção, falta de respeito. Mas é interessante pra gente ver que o cara não é tão alienado assim.

*Colega 1:* Ah, ele sabe na prática, né, que a luta dos trabalhadores é ruim pra ele.

*Colega 2:* Sim... e tudo que se podia fazer pra pirraçar, pra irritar, começou a ser feito por vários funcionários. Então, por exemplo: sumir com objetos da loja, estragar objetos de trabalho. Sempre que alguém tinha oportunidade pra sumir ou pra estragar com alguma coisa, pra dar prejuízo... Fazer trabalho de tartaruga: então assim, fazer o menos possível, o mínimo do mínimo do mínimo do mínimo, né? Ou fazer mal feito. Não mal feito a ponto de você se foder, mas mal feito a ponto deles ficarem irritados. Por exemplo: chega reposição de livro. Sobem vários carrinhos, vários fardos de livro que você tem que guardar. Não guarda. Vai deixando, vai deixando, vai enrolando... entendeu? Deixa lá a semana inteira até ficar uma zona. Tem entrega pra fazer de cliente? Não faz, fala que esqueceu. Faz atrasado, que depois vai dar problema. Cara, esse tipo de coisa: fazer tudo muito devagar... eles te dão uma lista de, sei lá, alguma coisa pra fazer, de livros pra separar, pra devolução... a lista que você faz em um dia, cê faz em uma semana. Fica uma semana enrolando com a lista, entendeu? E por aí vai.

*Colega 1:* E telefone? Se eu tô de boa, se o cliente tá de boa, eu atendo. Mas se eu não tô num dia bom e o cliente é filho da puta, ah, caiu a ligação! Não tenha dúvida, a ligação caiu. Ou então você joga pro ramal do chefe sem o chefe saber, entendeu? Foda-se, foda-se. Joga pra gente filha da puta pelega atender, foda-se.

*Colega 2:* Toda vez que tinha um livro sumido... o livro tá constando no estoque, mas ninguém tá achando. Tá sumido, só tem um, e precisa achar aquela porra daquele livro pra atender um cliente. Aí tinha uma colega que dava um jeito de achar a porra do livro e dava fim no livro... tipo: “agora vocês não vão achar mesmo”. Fazer o estoque ficar errado. Dar entrada e saída errado, vai gerando um erro de estoque.. que vai gerando prejuízo, entendeu? Nossa, tudo que você puder gerar um prejuízo...

*Colega 3:* Todo esse tipo de estratégia, a gente foi adotando. Atestado: muitos, muitos, muitos atestados. Cara, a gente descolou vários esquemas assim: “como ficar doente da maneira correta?” Então no nosso grupo a gente compartilhava, tipo: “porra, como que eu faço pra ter uma conjuntivite? Como que eu faço pra ter um torcicolo? Essa doença vai me dar tanto tempo de atestado?” Cara, a gente praticamente competia pra ver quem pegava o maior atestado. E a gente dava muito, muito atestado. Tudo que a gente podia fazer pra pirraçar a gente fazia. Seja fazer brincadeiras internas, tipo botar apelido, ou conversar em código... esse tipo de coisa que irritava extremamente eles, entendeu? Seja você fazer uma montagem e colar um cartaz num lugar que não tem câmera, seja você trabalhar devagar ou fazer o serviço mal feito, entendeu?, todo tipo de coisa. Tudo que eles impunham, a gente ia lá e questionava. A gente fez uma brincadeira, que era assim: todo dia de manhã tem a reunião matinal. E quem fazia na época era um gerente muito escroto, né? Tão escroto quanto o patrão. Então que que a gente fazia? Toda reunião

matinal a gente fazia da vida dele um inferno. A gente fazia perguntas, e perguntas, e perguntas, sem fim. Coisas pra irritar ele. Coisas que a gente sabia a resposta, mas que ele ia ser obrigado a dar a resposta. Ele ia ser obrigado a falar em público a resposta, entendeu?

*Entrevistador: Vocês combinavam isso fora do trabalho? Onde vocês se encontravam?*

*Colega 3:* Sim, a gente combinava as perguntas, a gente combinava as estratégias. Podia ser no horário do almoço, podia ser no horário da saída. Podia ser na copa. A nossa vida tinha virado um inferno e a gente não tinha mais nada a perder. Então a gente só pensava nisso, praticamente 24h por dia. A gente ficava o dia inteiro, praticamente, confabulando coisas criativas pra fazer. Porque esse era o nosso único passatempo, nossa única diversão e nossa única arma contra eles. Não tinha mais nada que a gente pudesse fazer. Algumas pessoas já tinham processos em andamento, outros já tinham perdido, outros já tinham procurado sindicato, até o Ministério do Trabalho, e alguns já tinham desistido e saído. Que mais a gente podia fazer? A única coisa que você poderia fazer era pedir as contas se chegasse num extremo. Mas era isso que a gente não queria fazer, então a gente se mantinha ocupado com outras coisas. Todo dia na reunião a gente fazia algum tipo de pergunta inconveniente. Pelo menos uma.

*Entrevistador: Que tipo de perguntas vocês faziam?*

*Colega 1:* Inconvenientes mesmo. Por exemplo, um dia eles chegaram com a grande ideia de que a gente precisava fazer mais uma atribuição – fazer uma separação dos produtos pro site. Acontece que existem funcionários pra isso, não é nossa função.



Mas, por algum motivo – eles tavam sem funcionário suficiente, ou estavam com uma demanda muito grande –, eles queriam que a gente fizesse isso também. Aí alguém perguntou: “ué, a gente vai separar produto pro site, mas a gente vai ganhar comissão também pelo site?” “Ah sim, vocês vão”. Ok. Isso foi dito em reunião, em público. A gente ficou um mês separando produto pro site. Passou um mês, cadê nosso dinheiro? “Ah, não, que dinheiro?”. Ué, o dinheiro que vocês prometeram. “Ah não, mas a gente não prometeu nada”. Prometeu sim. Você prometeu aqui na reunião em público pra todo mundo. Então, a vantagem de você perguntar as coisas, de você dar uma de João Sem-Braço, mesmo quando a gente sabia a resposta, é que ele era obrigado a falar uma coisa que às vezes não era pra ser dita em público. A gente acabava sempre expondo eles.



*Colega 3:* Essa questão gerou uma confusão tão grande que a diretora do RH teve que ir lá pedir desculpas e dizer que iam abrir uma exceção e pagar a gente, apesar de que não era isso, né? Mas eles iam pagar a gente por causa do mal entendido. E esse tipo de situação expunha a natureza da empresa, expunha quão escrota era a gerência, a administração, a presidência da empresa.

## A livraria contra-ataca

*Colega 2:* Tudo isso foi irritando demais eles. E aí eles perceberam que tinham que dar um jeito de punir a gente, mas não tinha como. Porque, bom, eles sabiam que eram os trabalhadores, mas não tinham provas. Eles sabiam que a gente tinha colado os cartazes, mas quem? Não viram, não tem filmagem, não pegaram no flagra, não tem testemunha. Eles sabiam que a gente tava fazendo de tudo pra pegar atestado. Mas é um atestado, não tem como ir contra. Então eles perceberam que precisavam punir a gente no bolso. E aí esse foi nosso

calcanhar de aquiles. Eles criaram um novo sistema pra calcular a comissão. A partir de agora, agora sim, a gente tem acesso aos valores, coisa que a gente não tinha antes dos processos. Então agora a gente sabe quanto que a loja fatura, a gente sabe como que é feito esse cálculo base, essa conta, e etc. Mas a questão é a seguinte. A gente só recebe tudo que tem que receber se a gente não tiver nenhuma ocorrência. Ou seja, se você teve esse mês uma falta sem justificativa, ou se você atrasou muito, ou sei lá, se você tomou uma advertência por algum motivo, você perde parte da comissão. Na prática, isso significa que se eu tomar uma advertência hoje, eu vou ter 500 reais do salário descontado. Na prática, cada advertência me custa 500 reais. Essa foi a melhor ferramenta punitiva que eles encontraram. Eles são muito espertos, porque eles vão encontrando brechas na lei. Então, assim, qual que é o discurso deles?: *“não é que eu estou retirando seu pagamento. Longe de mim! É ao contrário. Eu estou te dando uma bonificação quando você faz tudo certo. Você só não ganha essa bonificação quando você faz algo de errado. Mas se você fizer tudo certo você está ganhando a mais essa bonificação.”* Mentira. Nós não estamos ganhando nada a mais, porque o nosso salário continua na mesma base que antes, se não menor.

*Entrevistador: Além desses enfrentamentos com a gerência, como ficaram os processos que vocês abriram? Pelo que eu entendi, todo mundo foi sendo mandado embora depois...*

*Colega 1:* Sim. As pessoas iam saindo à medida que elas iam ganhando justa causa ou à medida que elas iam adoecendo e pedindo as contas. Foi sobrando pouca gente. Desses poucos que sobraram, algumas perderam processo. Porque apesar de os processos serem exatamente iguais, quando cai na mão de um juiz, é completamente diferente. É o mesmo processo, você está pleiteando as mesmas coisas, é o mesmo texto, as mesmas leis, mas o entendimento do

juiz não é o mesmo. Então se você pega um juiz que é mais conservador, você não vai ganhar. Ele vai ser pró-empresa. Mas às vezes você dá sorte de pegar um juiz mais liberal. Então tudo depende de qual posicionamento ideológico desse juiz, de como ele vai encarar isso. Uma das coisas que a gente percebeu ao longo dos processos é que é muito fácil você provar com relação ao dinheiro. Por exemplo, a gente quer saber como que é calculado a nossa comissão. Então foi solicitada uma perícia contábil. Cada uma das pessoas que processou solicitou uma perícia contábil. Alguns juízes autorizam, outros não. Mas a perícia contábil era justamente para avaliar quanto a empresa ganhava, quanto ela te pagava de comissão e se isso estava correto. Só que é engraçado, porque a maioria dos juízes se mostra bem favorável a fazer esse tipo de coisa, apesar de não ser comum perícia contábil. Mas ok, você está no direito de saber dos seus valores. Agora, quando você fala de assédio moral, é outra história. É outra história completamente diferente. Cara, é muito difícil você provar assédio moral. Não importa quantas provas você tenha, não importa quantas provas materiais você leve no júri, não importa quantos relatos você faça, você leve, quantas testemunhas você leve, você não consegue provar assédio moral, não importa. É muito difícil. Pra você provar assédio moral, o cara tem que ter te estuprado em horário de serviço, sabe? Tem que ter dado uma porrada na sua cara e te deixado em coma. Se não você não consegue provar... Não importa se ele te xingou na reunião, se ele xingou todo mundo, se ele falou uma coisa e depois voltou atrás, se ele perseguiu a galera e a galera ficou doente, eu também fiquei doente, foda-se. Isso não é suficiente pra ser provado assédio...

*Entrevistador: Quando aconteceu essa guerra entre vocês e a livraria, muita gente ia sendo mandada embora... eles iam contratando novos? E vocês, conseguiam se integrar com eles?*

*Colega 3:* Foram contratando pessoas pra repor. A gente conseguiu cooptar a

maioria. A galera entra lá pensando que é um lugar lindo, maravilhoso, bonito, que você tá trabalhando pro Google, numa empresa super liberal. Mal sabem eles. Então, com o passar do tempo eles mesmos começavam a ver coisas estranhas. A gente também não queria “evangelizar” ninguém, mas, se a pessoa perguntasse, a gente não ia omitir. Acontecia muito isso, a pessoa por conta própria percebia que tinha coisas estranhas, incoerentes.. e vinha perguntar pra quem era mais velho: “*Por que tal coisa é assim? Por que que tá acontecendo isso?*” E aí a gente contava a história. Ó, a história é assim, assim e assim, aconteceu uma reunião, aconteceu uma lista... E aí quando a gente explicava a história pra pessoa, ela começava a tirar as próprias conclusões, a montar o quebra-cabeças e entender o que tava acontecendo. Então, mais de uma vez, muitas vezes, eles contratavam e a gente “contaminava”. Eles eram obrigados a mandar embora e recontratar de novo. Eles não davam conta de trocar a equipe porque a equipe vivia sendo “contaminada”. As coisas só começaram a se acalmar quando realmente todo mundo da lista foi embora.

## Composição da equipe e envolvimento no pacto

*Entrevistador: Ao todo, quantas pessoas a loja tinha na equipe?*



*Colega 1:* Era muito grande, eu não sei. Já teve época da equipe somar e dar umas 300 pessoas, somando todo mundo. De vendedor, sei lá, talvez uns 50.

*Colega 2:* Não sei hoje, mas o perfil lá era assim: você tem a galera mais humilde, que geralmente é o pessoal terceirizado (limpeza, segurança); você tem os auxiliares, que geralmente é uma galera muito novinha (que ainda tá no ensino médio, ou

acabou de terminar – tipo McDonalds –, alguns que são jovens aprendizes, outros são efetivos, CLT, mas uma galera bem crua ainda, né?); e você tem os vendedores. Geralmente a galera que tem perfil de vendedor é um pouquinho mais esclarecida, mais politizada, então fica mais difícil de fazer a gente de trouxa. Não que não faça também, mas fica um pouco mais difícil... A maioria é gente que tem ensino superior completo, de faculdade pública e privada, é gente que se coloca como sendo de esquerda ou simpatizante da esquerda.

*Colega 3: Mais ou menos, né? Eu não me considero de esquerda não. E tinha até colegas de direita que aderiram. Tava todo mundo se fodendo junto.*

*Entrevistador: Todos os vendedores aderiram, mesmo quem não tinha nome na lista?*

*Colega 2: Sim, sim, praticamente a loja inteira aderiu. Chegou num ponto que eles começaram a dar justa causa até em gente que não tinha o nome na lista. Principalmente vendedor. A galera que tava mais engajada nisso era vendedor. Infelizmente o pessoal de outros cargos acabou não aderindo tanto. Mas é aquela história. É uma galera que ganha pouco, com menos escolaridade e que tem muito mais medo de perder o serviço ou de ganhar uma justa causa. Às vezes a pessoa tá de acordo com a sua ideia, ela sabe o que tá acontecendo, ela concorda, ela tá ali a favor...*

*Entrevistador: E todo mundo sabia do Pacto?*

*Colega 3: A empresa inteira sabia, até os faxineiros sabiam. Mas a questão é essa mesmo: até onde eu posso comprar essa briga? Depende do quanto a pessoa tem a perder. Se a pessoa tem muito a perder, por mais que a luta seja justa, por mais que ela esteja de acordo ela não vai aderir.*

*Entrevistador: A união de vocês era só por causa do trabalho ou vocês davam um rolê juntos fora? Saindo do trampo, vocês iam beber?*

*Colega 2:* A gente começou a ficar mais próximo, mais amigo, depois disso. Antes de tudo isso acontecer, a gente não tinha tanta proximidade, tanta amizade.

*Colega 1:* Eu acho que abalou tanto ver o seu colega doente... eu vi pessoas muito doentes ali, de verdade. Ver o seu colega tendo um ataque de pânico do seu lado, ou sair chorando porque tomou uma justa causa, tomou uma suspensão ou qualquer coisa assim... gera indignação, mas também gera união. É tipo uma solidariedade. Você vai ficando chocado com isso, mas você também quer ajudar. Depois, a gente acabou ficando muito amigo. Até hoje todo mundo mantém contato mesmo não trabalhando mais na livraria.

*Entrevistador: E com os clientes, vocês estabeleceram relação? Eles viam os cartazes que vocês colavam?*

*Colega 2:* Não, não, a gente colava sempre na área interna... a gente pensou em fazer coisas que atingissem mais os clientes. A gente tentou fazer uma coisa ou outra. Mas o problema é que lá tem câmera em todo lugar. Nessa época, o espaço de funcionário era onde tinha mais brecha, que não tinha tanta câmera, que você podia tá fazendo alguma coisa. Mas a loja tem câmera em cada canto...

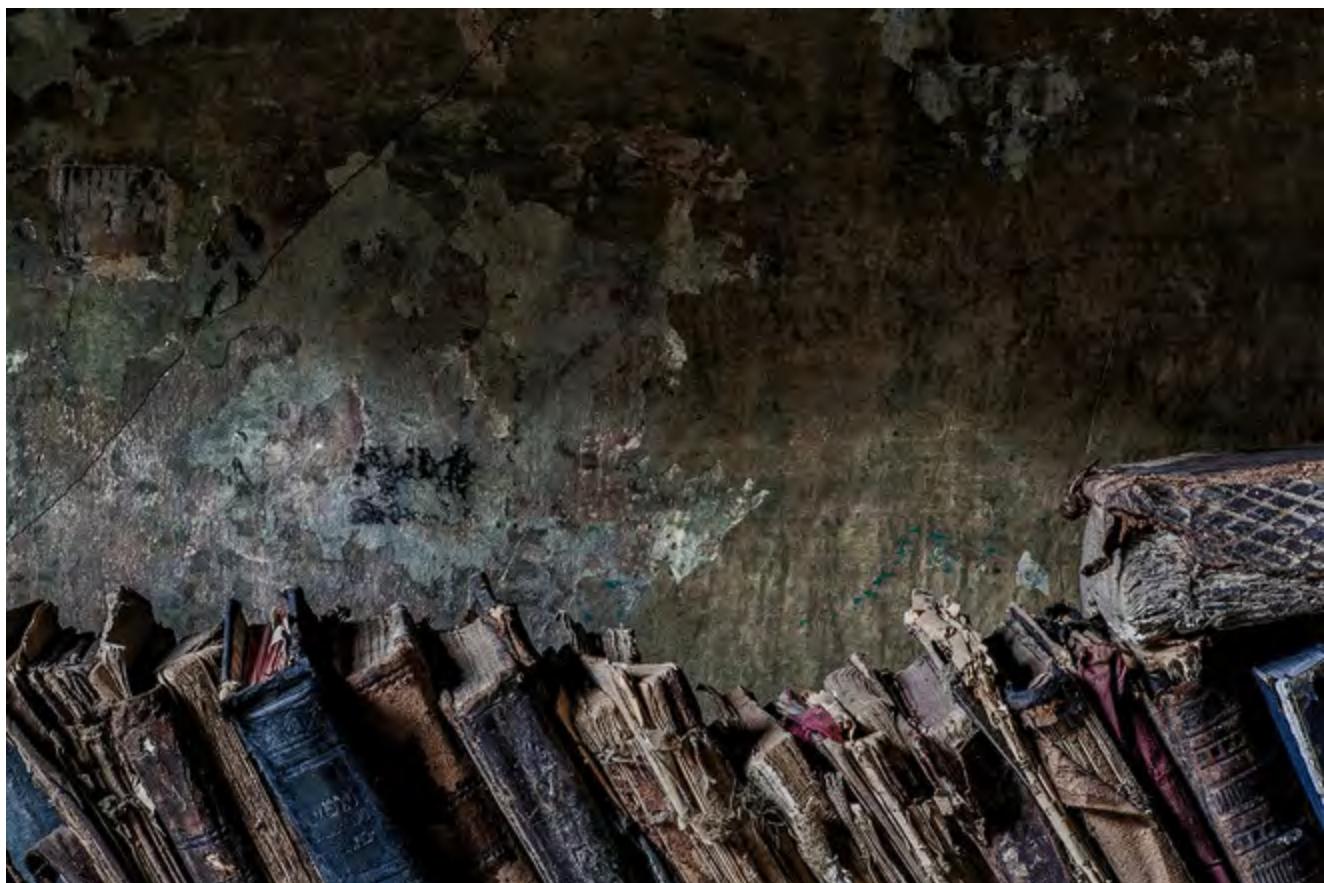
*Colega 3:* Inclusive, o patrão tem acesso a elas da sala dele. Ele tem uma TV lá, um cinemão com as câmeras da loja. Então se ele quiser assistir a gente o dia inteiro nas câmeras ele pode.

*Colega 2:* Tinha que tomar muito cuidado com isso. Mas na parte interna de funcionários, que é o que a gente tinha mais interesse de qualquer forma, dava

pra gente fazer o que quisesse até então.

*Entrevistador: A mina de Curitiba chegou a fazer um blog, não foi?*

*Colega 1:* E se fudeu. Teve uma repercussão né, uma repercussão muito boa, saiu... só que assim, ela não conseguiu a reversão da justa causa dela e de quebra a livraria processou ela, entende? [1] Então, assim, o problema era esse. A gente cogitou várias vezes de trazer isso pra mídia, de sei lá, de alguma forma pra algum jornal, pra alguma coisa assim. A gente cogitou várias vezes em várias situações. Mas o problema era assim: como fazer isso sem prejudicar os processos, sem prejudicar quem está trabalhando? Sem ser rastreado. A livraria, cara, eles têm muito dinheiro e muita ferramenta. Esse era o problema.



*Entrevistador: E vocês sabem como tá a situação lá dentro agora, tá mais de*

*boa?*

*Colega 3:* Parece que agora tá mais estável. A gente ficou sabendo que hoje tem um gerente lá que é mais tranquilo, que não é visivelmente tão babaca. Dizem que agora o presidente da empresa – que a gente nem sabe se ainda é presidente da empresa, porque dizem que ele largou a presidência mas ainda não foi oficializado... – aparece muito pouco na loja. O RH aparece muito pouco. As situações de assédio parece que ficaram mais veladas. Eles tomam mais cuidado. Conforme foi trocando gerência, chefe, equipe, essas situações de assédio foram diminuindo.

*Colega 2:* Olha, não sei não, porque pelo que eu ouvi dizer é a antiga diretora de RH, a mesma que assediou a gente esse o tempo todo, que assumiu a presidência agora. E comprou várias ações. Só não sei como conseguiu, porque deve ser muito caro...

*Entrevistador:* Você acha que de certa forma isso é resultado do que vocês causaram?

*Colega 1:* Eu acho que sim, porque depois que a gente começou a arranjar treta, a entrar com processo, teve várias coisas que eles reviram. Por exemplo, antes você não tinha acesso aos valores, ao faturamento. E um colega me disse que hoje tá tudo bonitinho lá, se você quiser contestar alguma coisa você tem como. Antigamente, o vendedor tinha que operar caixa, hoje em dia não precisa mais operar caixa. Eles chamavam de “híbrido”. É que agora a lei trabalhista mudou. Agora ela permite que aconteça esse tipo de coisa, mas na época, ela dizia claramente que você não podia ter esse tipo de desvio de função. Então toda aquela luta lá atrás conseguiu mudar isso também. Eles tomam muito mais cuidado hoje porque eles sabem que se eles derem bola fora, se eles blefarem de novo eles podem tomar mais 20 processos. É

improvável, mas não é impossível. Nada impede que as pessoas se revoltem com uma coisa e se juntem de novo e metam um processo neles.

### A empresa, o governo e a crise no setor editorial

*Colega 2:* E a empresa já tá muito mal das pernas. É uma empresa que na época do lulismo teve uma ascensão econômica, um crescimento gigantesco, teve empréstimo de bilhões do BNDES, teve vários tipos de financiamento, de incentivos fiscais do governo. Então foi uma época em que a livraria cresceu muito, abriu outras lojas no Brasil todo, contratou muita gente. Época de vacas gordas. Só que, não sei se vocês sabem, mas a família dos donos foi a favor do golpe, do impeachment da Dilma. Eles são declaradamente antipetistas e contra qualquer coisa que se diga de esquerda. É engraçado.

*Colega 1:* Não sabem agradecer, né?!

*Colega 2:* É, o próprio governo que gerou tanto lucro pra eles, e eles não conseguem ver dessa forma. Agora que finalmente conseguiram colocar alguém não petista, não de esquerda no poder [*Nota do Passa Palavra: trata-se de Michel Temer, pois a entrevista foi realizada em 2018*], eles estão quebrados, olha só que ironia. Eles conseguiram o tipo de governo que eles queriam, mas agora a empresa tá quebrada. Quebrada de um jeito que tá quase fechando as portas. Eu acho isso irônico, acho bem feito.

*Colega 1:* Teve uma situação, quando a gente descobriu que eles eram antipetistas e que eles tavam a favor do *impeachment*... Um dia a gente combinou e foi todo mundo trabalhar de vermelho. Todo mundo. Na época, não tinha uniforme. Todo mundo foi trabalhar de vermelho. Uma semana depois, eles arrumaram uniforme pra gente.

*Colega 2:* Posteriormente a gente soube de uma daquelas ordens que acontecem debaixo dos panos... todo mundo que ocupasse algum cargo de importância, de gerência, de chefia, estava proibido de fazer qualquer tipo de postagem em rede social a favor do PT. Foi na época da eleição da Dilma contra o Aécio.

*Entrevistador:* Pra combinar que todo mundo ia de vermelho de um dia para o outro, vocês tinham grupo de WhatsApp, tinha alguma coisa?

*Colega 1:* Não, pior que não. Com o passar do tempo a gente foi se organizando pra ter zap, mas no começo não tinha nada. Não era uma coisa organizada. Era uma coisa tão orgânica, tão espontânea... “Porra, eles não gostam do PT, não gostam da Dilma? Mano, eu não sou petista, mas vamo vir de vermelho pra causar? Vamo!” E aí todo mundo vinha, todo mundo aparecia, saca?

*Entrevistador:* E você acha que agora eles tão arquitetando a falência aí? Você acha que isso aí vai acontecer mesmo?

*Colega 3:* Eu acho que a princípio não. Eles têm dois planos em vista, pelo que os colegas contam. O primeiro plano é fechar todas as lojas, manter a loja matriz e talvez outras duas. E o site. O foco deles agora vai ser o site, não vai ser as lojas físicas. A loja matriz é um ponto turístico muito movimentado, que ainda dá lucro e que serve como vitrine, então eles nunca vão fechar. Já as que são mais ou menos, eles vão avaliar se eles vão fechar.

*Entrevistador:* O site é como? Tem um galpão pra distribuição?

*Colega 3:* Sim, o galpão fica em Guarulhos. Mas, pelo que eu sei, esse galpão não é só um galpão. Ele não serve só pra guardar o estoque do site. Lá funciona como se fosse uma empresa de logística – então, por exemplo, eu sou a Saraiva

ou eu sou a Editora Melhoramentos, e eu quero que você me preste um serviço logístico ou que guardem alguma coisas pra mim ou que mandem pra algum lugar. Eles cobram por esse serviço.

*Colega 2:* Eles perceberam que eles conseguem ganhar dinheiro não só com o produto, mas também com o serviço. Por exemplo, nas lojas, a tendência é que eles abram café, restaurante... Só que por enquanto é terceirizado, é uma rede terceirizada. Mas a ideia é que eles abram a própria rede de café, de restaurantes, entendeu?



*Entrevistador: Então eles podem virar tipo um café... e a venda de livros vai passar pra logística?*

*Colega 3:* Exatamente, porque os serviços dão mais dinheiro do que produto, dependendo. Ó a Amazon. Não tem como você competir com a Amazon, o preço de produto da Amazon. Então você tem que competir de outra forma, eles sabem disso. A outra opção – se não for pra ficar só com o site e fechar tudo –

vai ser se vender pra Amazon. A Amazon tem planos pra lojas físicas. Ela vai abrir a segunda loja física nos EUA, já está em fase final a escolha do lugar. E, no ano que vem [2019], ela vai abrir em outros lugares do mundo. Aqui em São Paulo é um lugar muito provável que ela abra, né? Então assim... Eles tão começando a ficar queimados... eles tão devendo dinheiro pra todas as editoras da praça, mas enquanto a empresa ainda vale dinheiro – a marca ainda vale dinheiro...

*Colega 2:* Mas eu acho que hoje a grande questão, o calcanhar de Aquiles, é a crise do mercado editorial. Por quê? Porque por um lado você tem as editoras que tão putas da vida, que tão passando fome porque a livraria não paga elas. Então pensa que todo o setor editorial, todas as pessoas que trabalham em editoras, tão sem receber praticamente. Ó, pensa comigo: as duas grandes redes de livraria do país, Saraiva e Cultura, representam 50% das vendas das editoras. É muita coisa. Ou seja, os outros 50% é em cima de venda online, de venda de qualquer tipo, por qualquer outro canal, por livrarias pequenas, por qualquer outra merda. Mas 50% é das duas grandes. Ou seja dá mais ou menos 25% e 25% pra cada, entendeu? É muito coisa. Agora imagina que essas duas resolvem parar de pagar você. Não importa o quão rico você seja, o quão rica seja sua editora, o quão nadando em dinheiro ela esteja, mas do nada você para de receber metade do seu montante. O que vai acontecer? Vai começar a acontecer uma demissão em massa no setor editorial[2]. É isso que vai acontecer.

*Colega 1:* Olha pra Editora Abril, mandou embora 800 pessoas!

*Colega 2:* É exatamente isso que tá acontecendo. Tem toda uma questão econômica estrutural, mas em parte isso é culpa das duas grandes redes de livrarias também. Pela inadimplência. Então aí eu acho aí tá o calcanhar de

Aquiles. É no setor editorial.

*As imagens que ilustram o artigo são do fotógrafo eslovaco-canadense Yuri Dojc*

*Essa entrevista termina aqui, mas as situações semelhantes, os relatos e mais histórias CONTINUAM.*

## Notas

[1] Em 2013, a denúncia feita por essa funcionária de Curitiba gerou intensa repercussão nas redes sociais, blogs e jornais. Entre outros links, vale conferir [esse, esse, esse, a página do movimento](#) e a [resposta da livraria](#). Quando o caso foi levado à justiça, o Tribunal Regional do Trabalho da 9<sup>a</sup> Região deu ganho de causa à ex-funcionária, considerando que ela foi demitida por retaliação: “A dispensa sem justa causa configura direito potestativo do empregador, o que não significa dizer, contudo, que possa daquela valer-se para a prática de atos discriminatórios, vexatórios ou inibitórios, ainda que eventualmente não tenha a intenção de fazê-lo, pois a honra, a intimidade e a imagem dos empregados são direitos personalíssimos indisponíveis e infensos à subjetividade do empregador. No caso, a parte autora logrou êxito em se desincumbir do ônus probatório, pois restou comprovado que a ré antecipou a dispensa da autora para o dia em que esta enviou e-mail a todos os funcionários e à diretoria expondo as suas condições de trabalho e requerendo maior transparência sobre a forma de remuneração, tecendo críticas construtivas. Considerando que a dispensa teve o caráter de retaliação pelo e-mail enviado, tem-se como comprovada a dispensa discriminatória, nos termos do art. 4º, da Lei 9.029/1995. Recurso da autora a que se dá provimento para deferir indenização por danos morais e o pagamento em dobro do período de afastamento (inciso II, do dispositivo mencionado)” (TRT-9, 6<sup>a</sup> Turma, RO

0001468-23.2013.5.09.0016, rel. Francisco Roberto Ermel, j. 31/05/2017).

[2] Para ver mais sobre esse cenário acesse a **matéria** sobre o protesto dos trabalhadores demitidos da Fnac.

---

*Correção de 28/04/2019, 17:44: o início da publicação foi alterado para indicar mais explicitamente a existência da primeira parte da entrevista.*



Paulo Nazareth carrega seu documento de identidade pendurado no pescoço, e isso eu fui saber quando vi esse vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=aFA5A21E6HA>