



Detalhe de Favela-Raiz,  
instalação de Lídia Lisbôa,  
no hall do Museu das Favelas

## ARTIGO

# MUSEUS, ARTE E PAUTAS IDENTITÁRIAS

MARCOS MANTOAN

ESPECIAL PARA ARTE&CRÍTICA

**RESUMO:** Nos últimos 20 anos, os discursos, outrora considerados como os das “minorias” (como por exemplo, mulheres, grupos étnicos diversos e indivíduos fora da heteronormatividade), tomam espaço com pautas reivindicatórias que exigem nova postura das instituições. A pergunta central que move o presente artigo é: quais os novos procedimentos que museus estão adotando para abarcar as pautas identitárias em seus discursos? Nesse ponto, deve-se admitir que, particularmente, os museus enfrentam o desafio de oferecer ao público novas formas de refletir, organizar e expor seus acervos frente a essas narrativas decoloniais, assim como modos de produção de conhecimento. Dessa forma, observam-se quais são os novos museus que discutem, alteram procedimentos tradicionais e lidam com as etnias, vendo-as como protagonistas (sujeitos sociais) e não como objetos da pesquisa. Nessa perspectiva, dedica-se atenção a instituições, como por exemplo, o Museu das Culturas Indígenas e o Museu das Favelas.

**PALAVRAS-CHAVE:** museus, decolonização; Museu das Culturais Indígenas; Museus das Favelas.

**ABSTRACT:** In the last 20 years, discourses, once considered as those of “minorities” (such as women, diverse ethnic groups and individuals outside heteronormativity), have taken up space with demands that demand a new stance from institutions. The central question that drives this article is: what new procedures are museums adopting to embrace identity issues in their discourses? At this point, it must be admitted that, particularly, museums face the challenge of offering the public new ways of reflecting, organizing, and exhibiting their collections in the face of these decolonial narratives, as well as ways of producing knowledge. In this way, we observe which new museums discuss, change traditional procedures and deal with ethnicities, seeing them as protagonists (social subjects) and not as objects of research. From this perspective, attention is devoted to institutions, such as the Museum of Indigenous Cultures and the Museum of Favelas

**KEYWORDS:** museums, decolonization; Indigenous Cultural Museum; Favela Museums.

## A MUDANÇA DOS VENTOS

Os anos de 1990 são marcados por eventos históricos que alteram profundamente os modos de ver e de interpretar o mundo. A geopolítica, construída ao longo do século 20, sofreu um duro golpe com a dissolução da União Soviética, com a eclosão das guerras étnicas e com as novas tecnologias, particularmente voltadas à comunicação em rede. Mas não apenas a ordem mundial se transforma, as narrativas universalizantes são questionadas, assim como o eurocentrismo e o colonialismo.

Populações, até então, escondidas pelas grandes narrativas, tomam a cena. As discussões relacionadas ao gênero, sexualidade, etnia e condição social ganham força nessas circunstâncias, envolvendo campos do saber, tais como, a história, a sociologia, a antropologia, mas também a arte e a política. Esses discursos outrora considerados os das “minorias” reivindicam territórios, independência e, acima de tudo, o direito ao reconhecimento de suas memórias.

Nesse processo de salvaguarda das memórias e de rediscussão sobre as bases do conhecimento ocidental, os museus são vistos como instrumentos da colonialidade e do imperialismo, justamente por causa de sua origem sustentada pela pilhagem, pelas apropriações e pelo discurso do “vencedor”, ou seja, aquele que venceu a guerra conta a narrativa digna de ser preservada. Os museus, assim, transformam-se em símbolos da hegemonia e do grau de civilização de determinada nação. Nesse histórico, o roubo, a reunião e a exibição dos artefatos são ações orientadas pela procura de um saber que se pretende universal. O fim último do museu está em criar um microcosmo do mundo, no qual conste a “narrativa vencedora” de um Estado-nação. Vergés (2023, p. 24) nos ensina, então, que: “o museu universal constitui um local único de encenação de grandeza do Estado-nação, capaz de reunir obras-primas para o prazer e orgulho de seus cidadãos/ãs, confirmando assim seu lugar entre os Estados civilizados”.

Museus, tais como, o Louvre, o British e Metropolitan norteiam

a organização de outros museus no Sul Global, replicando os valores epistemológicos e estéticos, os procedimentos de incorporação, preservação e exibição dos objetos, assim como sua extroversão. Nesses espaços, luz, clima, cores, disposição dos objetos, informações disponíveis são elementos de um discurso altamente controlado e dirigido para um público-alvo. De fato, no interior do museu existe um público desprovido de história, memória e representação, que está excluído do processo de construção de conhecimento a partir do espaço museal - geralmente, mulheres, negros, indígenas, pessoas LGBTQIAP+ e pobres, ou seja, todos aqueles não-homens-brancos e heteronormativos - um público que não é acolhido e, conseqüentemente, não se sente bem-vindo e tão pouco identificado com aquele local.

Esse museu universal é questionado já faz algumas décadas por escritores ligados aos estudos decoloniais. Adjacentes estão os movimentos por repatriação de objetos, reparações e, principalmente, exigentes de uma nova postura da instituição-museu,

como meio de geração de conhecimento e pertencimento. Os novos discursos focados em pautas feministas, climáticas, antirracistas, anti-imperialistas e contra a discriminação de gênero e condição sexual emergem com o movimento de decolonização dos museus e dos seus acervos. Assim sendo, as principais questões disparadoras deste ensaio são: quais as relações existentes entre os museus e as pautas identitárias? Como esses novos discursos têm sido musealizados? Nesse exercício de reflexão, optou-se por discutir, sobretudo, as instituições artístico-culturais nacionais, tendo como foco, primeiro, o circuito de exposições da cidade de São Paulo que assinala a inserção de artistas, obras e processos museológicos ligados à decolonização e aos novos discursos.

Notadamente, no último decênio, tem crescido o interesse de museus e galerias pela produção de artistas negros e indígenas. Aqui, uma questão incômoda: a origem e o gênero dos artistas devem influenciar a avaliação das obras? Possivelmente, uma das respostas seria a de Eva

Raabe, diretora do Museu das Culturas do Mundo (Berlim), que defende a diversidade dos artistas como meio de se obter distintas perspectivas. Raabe acredita que “através de sua arte, que é uma expressão de suas opiniões, suas necessidades, elas/es [os/as artistas] nos contam sobre a realidade de suas vidas” (in DEUTSCHE WELLE, 2023). Porém, nem todos os artistas, curadores e críticos de arte compartilham da mesma opinião. Eles temem a leitura da arte exclusivamente pelas lentes da racialização, sexualização e política. E, principalmente o perigo da indistinção “do joio do trigo” - a ideia é não perder a “qualidade” das obras. De modo pejorativo, taxam a incorporação dessa produção artística como *workismo* (neologismo vindo de *woke*=acordado, consciente). Eles destacam, em particular, a incapacidade de relativismo, a subversão da estética pela ética e a “prática do cancelamento” nas redes sociais.

Cercados por essas opiniões conflitantes, o circuito de exposições e as instituições artístico-culturais

tem recebido a produção de criadores mulheres, negros, indígenas e da população LGBTQAP+. E esse movimento tem reflexos em grandes mostras, tais como as últimas edições da Bienal de Veneza, do Mercosul e de São Paulo, bem como acervos de museus, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) e Inhotim Centro de Arte Contemporânea tem recebido obras produzidas por vozes diversas - o que se convencionou chamar de decolonização dos acervos.

Num segundo momento desta reflexão, tem-se como objetivo pontuar o surgimento de duas instituições dirigidas exclusivamente aos novos discursos: o Museu das Favelas (Campos Elíseos) e o Museu das Culturas Indígenas (Água Branca). Como pressão social, diálogo e políticas públicas resultaram em duas instituições que têm como base ações voltadas à diversidade e à inclusão? Como essas instituições se diferenciam nas práticas museológicas (e aqui um paralelo expográfico entre as suas mostras e as dos museus de arte)? Quais suas táticas de

extroversão? E como se posicionam frente ao objeto artístico?

Na busca de possíveis respostas, tem se realizado visitas técnicas às instituições artístico-culturais desde final do ano de 2022, entre elas, citam-se o Museu das Favelas e o Museu dos Povos Indígenas (focos deste ensaio), o Museu AfroBrasil - como parâmetro de instituição semelhante aos dois primeiros. Também se realizou visitas técnicas às exposições temáticas, tais como as que integram o “Ciclo Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra”, no Inhotim, a programação do Serviço Social do Comércio (SESC) chamada de *Diversos 22: Projetos Memórias Conexões*, a 34ª. e 35ª. edições da Bienal de São Paulo e, por fim, algumas mostras do MASP e da Pinacoteca.

Como bases para esta reflexão tomam-se como referências os escritos de Altshuler (2010) e Vergés (2023) - autores relevantes no deslocamento de epistemologias que privilegiam o pluriversal e, especialmente inquirir a eurocentralidade do discurso museológico, histórico e artístico.

Esses autores ensinam que outras narrativas podem habitar os espaços dos museus. Nesse ponto, merece destaque o livro *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*, de Françoise Vergés que traz a discussão sobre o discurso museológico adotado na constituição do Louvre como museu universal, mas, sobretudo, discute o pós-museu, ou seja, a possibilidade do abrigo de novos discursos pela instituição-museu.

Assim, esse primeiro ensaio aborda as transformações no cenário histórico e artístico e, por conseguinte as alterações na organização dos museus, pontuando a origem de sua formação, os questionamentos e os movimentos de reparação - sempre que possível exemplos internacionais entram no escopo das discussões, mas o foco se coloca em museus nacionais e a inserção de novos agentes sociais. Mapeia-se ainda a entrada de artistas e obras de criadores negros e indígenas no circuito atual das exposições, e por fim se aborda a constituição do Museu das Favelas e do Museu das Culturas Indígenas, observando como esses museus lidam com os sujeitos

sociais como protagonistas e não como objetos de pesquisa.

## ORIGEM E REPARAÇÃO

Historicamente, o século 19 é definidor na história dos museus tal como conhecemos hoje. À época os museus vinculavam-se ao orgulho e à política de Estado de cada nação. Equivalem a mecanismos de aprimoramento moral e de progresso econômico nacional. Nesse sentido, serve ao imperialismo, uma vez que têm como atividade central a exibição dos espólios de conquistas. No mesmo período, as orientações hegelianas e darwinistas embasam esse progresso da civilização expresso pela posse, coleção e exibição de artefatos (AJZENBERG, 2010, p. 134).

Junto à expansão das áreas de influências, as coleções nacionais são fortemente acrescidas com os espólios de guerra e com a aquisição de acervos a baixos preços oriundos de países, tais como o Egito, a Grécia e a Itália. No continente africano, por exemplo, muitos objetos

são retirados dos seus contextos originais pelos colonizadores, a fim de integrar museus como itens “exóticos”. Populações inteiras são dizimadas e os significados de suas peças hoje tornam-se enigmas. A partir dessa prática de pilhagem, os artefatos egípcios, gregos, romanos e africanos compõem a base de acervos arqueológicos, como os do Louvre, o British Museum e o Metropolitan. A formação dos museus, de certo modo, legitima as ambições imperialistas e as histórias nacionais. Essas instituições adquirem papel relevante na “missão civilizadora”.

Já no século 20, os museus de arte acolhem o moderno, as ousadias estéticas e os ares de progresso das vanguardas artísticas. O Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA - surgiu em 1929, com o propósito de apresentar a arte livre e renovada. Assim, ele serve como modelo aos “museus de arte” moderna, particularmente dos países que estão sob a esfera de influência dos EUA (AJZENBERG, 2010, p. 134)<sup>1</sup>. Os modos de exibir o objeto artístico prezam, então, a perenidade, a originalidade,

a unicidade, a autenticidade e por fim, a crença na autonomia da arte. O’Doherty (2002) chama a atenção para a exibição e mediação desses objetos presentes nos museus de arte moderna. Para o autor, as peças são apartadas da arte e da vida, uma vez que o objeto precisa ser retirado das interferências mundanas e submerso em “cubo branco” para que possa exercer sua plena visualidade e autonomia.

A reviravolta desse “estado de coisas” inicia-se por volta dos anos de 1950, porém, ganha força mesmo a partir dos anos de 1960, com o surgimento de proposições artísticas que questionam princípios museais e, principalmente, a própria arte. Os ideais de maio de 1968 colocam em xeque o papel e as funções de museus, como por exemplo, o Louvre. Nesse momento, os ideais colonialistas que ainda resistem nos museus são interpelados e os primeiros movimentos de repatriação de bens e artefatos visam a propriedade dos acervos desses museus universais.

A contestação torna-se ainda mais intensa, quando nas últimas três

décadas, novas formas de ver e estar no mundo desafiam as “falsas certezas” construídas justamente ao longo do século 20. Mudanças, tais como, a quebra das metanarrativas, o fim da polaridade política (socialistas versus capitalistas), a emergência dos discursos das “minorias” (mulheres, etnias e pessoas LGBTQIAP+), a crescente globalização, os meios de comunicação em rede e, de certa forma, a dissolução das fronteiras físicas pela virtualidade, constituem uma nova ordem mundial e a arte reverbera essas transformações, trazendo inovadoras formas de abordagem da vida.

Na visão de muitos estudiosos, entre eles, Altshuler (2010b, p. 54), a arte atual não preza a aura de eternidade, de unicidade e de durabilidade. Ela quer se integrar à vida; além de suas funções estéticas, quer ser meio de pertencimento, denúncia e ativismo. Ao lado dessa nova forma de fazer e ver arte, os museus são questionados; são vistos como os guardiães dos valores sociais conservadores, coloniais e excludentes. Suas funções comunicativas precisam dar conta de novas existências e memórias - o

discurso eurocêntrico, padronizado e colocado como “universal” não é mais suficiente. Novos atores sociais exigem a repatriação de objetos, a reparação da “narrativa do vencedor” e, em especial, o reconhecimento de suas memórias.

Com efeito, a devolução dos acervos aos seus locais de origem é preocupação dos museus universais, assim como apaziguar memórias conflitantes. A reparação de bens expatriados, por exemplo, é um denso debate que envolve o direito à propriedade, ações judiciais e negociações diplomáticas. Para muitos, o reconhecimento da pilhagem e sua conseqüente reparação é ato compensatório frente a um passado imperialista sem retorno. E nesse sentido, retomar as narrativas, reelaborar a trajetória de agentes sociais e as memórias que sofrem um processo de apagamento frente às epistemologias eurocêntricas, são práticas de reparação que despertam o pertencimento de novos públicos no museu - aqueles que não se sentem representados e tão pouco acolhidos.

Sob essa perspectiva, torna-se relevante o relato de Vergés (2023, p. 26 e 27). A autora conta que em dezembro de 2016, uma turma de ZEP (Zona de Educação Prioritária - escolas que apresentam altas taxas de evasão) foi “convidada a se retirar” do Musée d’Orsay durante a visita por causa de seu “comportamento ruidoso”. Posteriormente, o museu fixou uma série de condições para receber esses alunos, indicando, então, como os jovens periféricos não são bem-vindos naquele espaço. Percebe-se, então, pela narrativa a falta de acolhimento de populares, pobres e racializados - uma realidade que não é somente do museu francês, mas que se estende ao contexto brasileiro. Para Vergés, é urgente decolonizar os museus e esse movimento não se resume à exibição de obras decoloniais, essa ação deve se estender ao modo de organização do museu.

Ao observar o percurso histórico da instituição-museu e o questionamento de sua “missão civilizadora”, assim como o movimento de devolução dos artefatos e as ações reparadoras, percebe-se que os modos de produzir,

exibir, circular e preservar a arte acompanham essas transformações e provocam a reformulação do discurso musealizado. Nesse sentido, vale a pena jogar luzes sobre o circuito da arte atual, em especial as exposições decoloniais que tem acontecido ao longo dos últimos 20 anos na cidade de São Paulo - particularmente porque essa capital tem intensa programação de exposições e abriga também o Museu das Favelas e o Museu das Culturas Indígenas.

## A “MÃO NEGRA” E A ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

1988 é um ano significativo para os movimentos democráticos no Brasil, isto porque tem-se a promulgação da constituição cidadã e as efemérides do centenário da abolição da escravidão - esses dois eventos são o pano de fundo para forte debate sobre a condição da mulher, do negro e dos povos indígenas na sociedade - uma discussão que entra no plano artístico-cultural, uma vez que os anos de ditadura impõem uma censura danosa que cerceia e discrimina as

manifestações consideradas não-brancas, jogando na marginalização em particular as práticas artístico-culturais de negros e indígenas.

Nesse contexto, a exposição *A mão afro-brasileira*, no MAM SP, com curadoria de Emanuel Araújo, reúne célebres artistas que o processo de apagamento presente na história do país não reconhece como de origem negra ou mestiça, entre eles, Aleijadinho, João Timotheo da Costa e Antônio Bandeira. Nos decênios de 2000 e 2010, essa mostra torna-se icônica para a vertente das artes visuais denominada “afro-brasileira” - tanto que, em 2013, nova edição da exposição aconteceu no Museu Afro Brasil. Dessa vez, Emanuel Araújo privilegia novos artistas que ainda, hoje, são agentes ativos da cena contemporânea das artes visuais brasileiras. E, mais recentemente (logo após o falecimento de Emanuel Araújo), *A mão afro-brasileira* é reeditada, com curadoria do artista Claudinei Roberto da Silva. Sendo um recorte e atualização da mostra de 1988, essa edição acontece no MAM SP e no Museu Afro Brasil, reunindo

mais de 30 artistas afrodescendentes populares, acadêmicos, modernos e contemporâneos.

Indubitavelmente, nos anos 2000 ocorrem episódios nacionais que reafirmam os estudos voltados à contribuição de negros e mestiços, entre esses acontecimentos, estão: a abertura do Museu Afro Brasil em 2004, a promulgação e os primeiros desdobramentos da Lei 10639/2003, que instituiu a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-brasileiras no sistema de ensino brasileiro. E, mais tarde, em 2008, a lei 11.645 que amplia a ação, incluindo como temática obrigatória, a história e cultura indígena.

Nos anos de 2010, o pluralismo estético e a decolonização dos acervos estão em pleno andamento e dão suporte à realização de mostras, tais como, *Territórios: artistas afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural, *Histórias Mestiças*, no Instituto Tomie Ohtake e *Histórias Afro-Atlânticas*, realizada simultaneamente no MASP e no Instituto Tomie Ohtake. Essas exposições parecem reexaminar

suas reservas técnicas e seus discursos institucionais, tendo obras e criadores afrodescendentes como objeto de estudo.

Porém, nem todas são organizadas com critérios expográficos plurais, como Vergés (2023) nos alerta “negro é o modelo, branca é a moldura”, os processos curatoriais ainda são brancos e repletos de colonialidade. Por mais que obras e artistas não-brancos estejam ocupando as paredes e as galerias dos museus, postos relevantes na organização dos museus ainda são restritos a diretores, curadores e produtores brancos. A arte exposta pode ser não eurocêntrica, mas os procedimentos estão dentro da lógica colonial.

A década de 2020, inicia-se com a revisão do modernismo brasileiro, em especial por causa da proximidade das efemérides ligadas à Semana de Arte Moderna de 1922. Surge, então, com mais clareza o debate sobre autorias, representação e representatividade. Tida como contraposição entre as vanguardas europeias (fauvismo, cubismo, futurismo e construtivismo) e as origens nacionais (negros e

indígenas), a Semana de Arte Moderna e seus artistas mais atuantes passam a ser inquiridos a partir dos seus modelos, ideias e lugar social. A programação do SESC, por exemplo, *Diversos 22: Projetos Memórias Conexões* aborda os movimentos artísticos que não têm o mesmo destaque na Semana de 22 e, ainda revisita as temáticas e as linguagens modernas sob perspectivas que por décadas permanecem escanteadas pela arte hegemônica.

Novas exposições trazem, assim, artistas e teóricos abafados pela “tradição moderna brasileira” por décadas, entre eles Maria Auxiliadora e Heitor dos Prazeres. Intelectuais negros também são retirados do ostracismo, entre eles, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e Abdias do Nascimento. E aqui, permitam a licença para o aprofundamento nas exposições que trazem Abdias do Nascimento como griot (guardião das memórias). Em 2022, o MASP organiza a exposição *Abdias Nascimento: um artista panamefricano*, reunindo 61 pinturas produzidas ao longo de três décadas (1968-1998). A mostra revela

seu repertório: os personagens, os temas e os símbolos afro-brasileiros. O objetivo centra-se no reconhecimento da pintura de Abdias em todas as suas dimensões estéticas e políticas.

Contudo, a iniciativa do Inhotim em parceria com o IPEAFRO recria o Museu de Arte Negra (MAN), de Abdias do Nascimento, em exposições que ocupam a cada seis meses, a Galeria Mata. O histórico do MAN lhe dá o status de ser iniciativa pioneira que coloca a cultura negra no mesmo patamar da dita “arte brasileira” – aquela sustentada pelos parâmetros europeus.

A primeira exposição, *Abdias Nascimento, Tunga e o Museu de Arte Negra*, é organizada em meio às efemérides: 40 anos do IPEAFRO e 10 anos da morte de Abdias. Nessa mostra, as relações entre o intelectual e Tunga (artista do acervo de Inhotim) são as motivações. O pai de Tunga, Gerardo Mello Mourão, é conhecido como companheiro de Abdias no ofício da poesia. A segunda mostra chamada de *Dramas para negros e prólogo para brancos* – o título é emprestado de uma antologia de teatro negro-

brasileiro de sua autoria. A mostra se preocupa com o percurso do Teatro Experimental Negro, através de fotografias e documentos que ilustram essa experiência em artes cênicas, expõe ainda, a concepção do MAN e as primeiras telas de Abdias. A terceira exposição – *Sortilégio*, título também inspirado na sua obra. É o nome da primeira peça teatral – *Sortilégio (Mistério Negro)* –, escrita em 1951, ligada às tradições afro-diaspóricas. A partir de 180 obras, a mostra evoca o período de exílio do artista, entre 1968 e 1981, enfatizando a difusão da arte negra brasileira no exterior.

Na programação de 2023, Inhotim apresenta ainda *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro, Mestre Didi – “os iniciados no mistério não morrem”, Fazer o moderno, construir o contemporâneo: Rubem Valentim Direito à forma* – quatro mostras que repensam os percursos de artistas negros na modernidade, mas ainda projeta os valores de ancestralidade na produção de artistas negros contemporâneos. Merece destaque o conflito entre o artista Maxwell Alexandre e Inhotim, durante a campanha da mostra *Quilombo:*

*vida, problemas e aspirações*: por não concordar com o processo curatorial e, particularmente do modo de proceder do Instituto frente à produção afro-brasileira, o artista pede a retirada de sua obra *Novo Poder* (2021) da mostra. O debate toma as mídias sociais e expõe os conflitos inerentes entre os discursos dos museus e artistas negros.

De todo esse percurso envolvendo autorias negras, a produção afro-brasileira e a produção de exposições em grandes museus nacionais, nota-se que esse é um processo cercado por complexidades que envolvem revisão crítica, desconstrução de processos curatoriais e o abrigo de novos discursos – e esse acolhimento muitas vezes envolve apaziguar memórias e conflitos. A presença negra – aqui abrangendo artistas, curadores e público – em Inhotim, por exemplo, tem sido uma frente de inserção mais prolongada do que as demais instituições abordadas até aqui.

A recepção de discursos diversos em espaço historicamente elitizado não se centra somente na presença

negra, mas também existe nesse embate a emergência da Arte Indígena Contemporânea (AIC), vista pelos seus artistas indígenas como arma política e de resistência. Talvez, 2013 tenha sido decisivo, nessa postura firmada pela AIC, quando Jader Sbell (falecido em 2021), organiza o I Encontro de Todos os Povos, no qual consolida o movimento de produção de artes visuais indígenas, ou seja, uma visualidade que conta sobre suas histórias e ancestralidades. Desde, então, a AIC tem sido tema frequente nos museus e nas grandes exposições, tal como a 34ª. edição da Bienal de São Paulo, apelidada de “Bienal indígena”, em 2021, quando foram expostas obras de artistas, como, Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Jaider Esbell, Uýra Sodoma e Gustavo Caboco.

Ou, ainda, a programação do MASP, no ano de 2023, dedicada às diversas histórias e à abordagem da complexidade de materiais, culturas, cosmologias e filosofias indígenas. Nessa programação, constam as mostras *Carmézia Emiliano: árvore da vida*, curadoria de Amanda Carneiro, e *MAHKU: mirações*, com curadoria de

Adriano Pedrosa e Guilherme Giufrida. Somem-se ainda, a exposição individual *Alicerce*, de Andrey Guaianá Zignatto, no Museu AfroBrasil e a coletiva *Intersecções: negros (as) indígenas e periféricos(as) na Cidade de São Paulo*. Inclui-se nesse circuito, a exposição *Chico da Silva e o ateliê do Pirambu*, exibida na Pinacoteca. Nessa trajetória de exibição da AIC, Glicéria Tupinambá é a artista escolhida para ocupar o Pavilhão na Bienal de Veneza de 2024, com a mostra *Ka’á Pûera: nós somos pássaros que andam*, que aborda questões de marginalização, desterritorialização e violação dos direitos dos povos indígenas no Brasil.

Conte-se ainda que a 35ª. edição da Bienal de São Paulo, com o tema “coreografias do impossível”, traz em seu elenco novos discursos de criadores negros, mestiços e indígenas. Nessa pontuação que destaca algumas exposições nacionais, considera-se que a produção e a circulação de propostas indígenas continuamente esbarram no silêncio da história oficial da arte. Então, há certa convergência entre a arte

indígena e a arte afro-brasileira - ambas são colocadas costumeiramente entre o artesanato e o primitivo, lugares destinados a todos aqueles que não cabem na grande narrativa da “História da Arte Ocidental”, posição que, gradativamente, tem sido questionada no circuito de exposições e, por consequência, nas práticas museais.

## O “NOVO PODER”: FAVELADOS E INDÍGENAS

Para o artista Maxwell Alexandre, o “novo poder” está na ideia de que a comunidade negra pode estar dentro do que chama de “templos sagrados de contemplação da arte contemporânea”: galerias, museus, centros culturais e fundações (in ARTEQUEACONTECE, 2023). Desse ponto de vista, os discursos dos marginalizados (negros, indígenas e periféricos) tomam não somente as redes sociais, mas com mais frequência estão na programação de museus, galerias, feiras e bienais - espaços que até bem pouco tempo eram veladamente proibidos.

Observamos, que os museus como lugares institucionais de arte, memória

e história sempre estiveram ligados ao poder; legitimam hierarquizações sociais e são vistos como lugares de aprendizagem, porém, numa função de “guia da alta cultura”. O que acontece quando a narrativa da favela ou, ainda, dos povos indígenas ocupa os museus? Talvez, seja o meio da reparação e do reconhecimento dessas vivências, isso porque além da exposição das obras e dos objetos desses grupos, a organização desses discursos molda os processos curatoriais dessas instituições. Essa coletividade deseja ver suas memórias e suas histórias valorizadas e servindo como fonte de conhecimento e reconhecimento.

Nesse sentido, a inserção da cultura periférica faz parecer que o cubo branco se rendeu ao artista negro, mestiço, indígena - mera aparência, quando se percebe que os processos curatoriais “encaixam” essa produção artística no modelo de organização, conservação e exibição da história da arte eurocêntrica (OLIVEIRA, 2023 a). Em 2022, dois novos museus iniciam ações na cidade de São Paulo: o Museu das Favelas (Campos

Elíseos) (Figs. 1 e 2) e o Museu das Culturas Indígenas (Água Branca) (Figs. 3 e 4) - ambos equipamentos da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativa de São Paulo, com a intenção de mostrar novas propostas de museus.

Nesses museus, o discurso dos recortes populacionais específicos (negros, mestiços e indígenas) é o foco das atividades e dos processos curatoriais. O primeiro deles, o Museu das Favelas<sup>2</sup>, sediado no Palácio dos Campos Elíseos, é gerido pela organização social de cultura Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG). A premissa da instituição é o da reparação social por meio do protagonismo das pessoas faveladas - como museu de território - são as memórias coletivas e construídas a partir das relações de vizinhança, comunidade e empreendedorismo. Sob esse conceito estão as experiências vindas das periferias, ocupações, assentamentos, regiões quilombolas, ribeirinhas, ou seja, todos espaços que compartilham segregação e resistência.

Em visita, é possível constatar a tentativa expográfica de conciliar a arquitetura imponente do Palácio (sede do museu) - símbolo da elite cafeeira - com as imagens, objetos e informações ali dispostos que contam a narrativa do povo favelado, negro, periférico e quilombola. Projetado em 1896, o Palácio tem como primeira função ser

residência de um próspero cafeicultor e, em 1912, o governo estadual adquire a propriedade destinada à residência oficial dos governadores e, em 2022, o edifício torna-se patrimônio cultural dedicado a artistas independentes das quebradas. Parece uma coincidência incrível, mas em 1960, no livro *Quarto de Despejo*, Carolina Maria de Jesus

faz uma menção ao Palácio: “Eu classifico São Paulo assim: O palácio é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos.”

Aparentemente, quase 60 anos depois da constatação de Carolina Maria de Jesus, o Palácio é a sala



Figura 1. Palácio dos Campos Elíseos, sede do Museu das Favelas



Figura 2. Detalhe de Favela-Raiz, instalação de Lídia Lisbôa, no hall do Museu das Favelas



Figura 3. Sede do Museu das Culturas Indígenas (Água Branca - Barra Funda)



Figura 4. Detalhe da exposição *Invasão Colonial Yvy Opata - A terra vai acabar*, do artista Xadalu Tupã Jekupé

de visita da favela. Ele torna-se local de conexão entre a cidade e a periferia. Ressalte-se ainda que somente o térreo está disponível para visitas públicas - ainda há um processo de adequação do edifício em andamento. No hall, a mostra *Favela-Raiz*, com esculturas tecidas em crochê, criadas pela artista Lídia Lisbôa com a colaboração de sete mulheres do Coletivo Tem Sentimento e da Cooperativa Sin Fronteras, grupos de mulheres da vizinhança do Museu. Nos jardins, barracas de pequenos empreendedores e a movimentação de jovens que tocam música, conversam e dançam mostram que o museu serve à comunidade como ponto de encontro e troca de experiências.

Já o Museu das Culturas Indígenas é gerido pela ACAM Portinari em parceria com o Instituto Maracá. Além disso, o Museu conta com o Conselho Indígena Aty Mirim, composto por lideranças de diversos povos indígenas do Estado de São Paulo. Sediado em um edifício, ao lado do Parque da Água Branca, no complexo Baby Barione, o Museu conta com sete andares, com 200 m<sup>2</sup> cada um deles.

Há espaços dedicados às exposições de longa e curta duração, centro de pesquisa e referência, auditório, administrativo e reserva técnica.

O Museu tem o propósito de articular, pesquisar e comunicar histórias, memórias e as artes indígenas. As exposições têm curadoria de Tamikuã Txihi, Denilson Baniwa e Sandra Benites - todos envolvidos com a Arte Indígena Contemporânea. De início, são três mostras: a primeira é a coletiva *Ocupação Decoloniza - SP Terra Indígena* que está nas áreas externas do museu, com diferentes linguagens artísticas nos muros e fachadas do edifício. Merece destaque os grafismos Guarani. Murais com onças pintadas em duas paredes externas chamam a atenção dos transeuntes, além de uma grande faixa que ocupa vários andares com os dizeres: “Atenção, área indígena”.

A segunda mostra é *Invasão Colonial Yvy Opata - A terra vai acabar*, do artista Xadalu Tupã Jekupé, que revela uma estética de arte urbana contemporânea e evidencia, com múltiplas linguagens, a demarcação

dos deslocamentos territoriais e o território identitário indígena ameaçado pela sociedade ocidental.

E, a última, a mostra *Ygapó: Terra Firme*, do artista e curador Denilson Baniwa, que leva os visitantes para dentro da Floresta Amazônica com o suporte de experiências sensoriais. Produções contemporâneas, tradicionais, sonoras e visuais de músicos indígenas compõem as exposições do Museu que provocam o visitante a repensar a imagem que muitos têm sobre os povos originários do Brasil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste exercício de reflexão, observamos as mudanças históricas e sociais que deslocaram os modos de viver e, conseqüentemente, de construção do conhecimento. Vimos como os “museus universais” tornam-se ferramentas de legitimação do imperialismo e, na sequência são questionados com a exigência de reparações e de reconhecimento de memórias historicamente invisibilizadas.



Nesse processo, de reconhecimento de novos discursos e de reivindicação de pautas identitárias, a arte contemporânea desperta pluralismo estético e, sobretudo, ativismos. No circuito de exposições internacionais e nacionais, vertentes contemporâneas que privilegiam os saberes afro-indígenas surgem com mais frequência. Obras e artistas contam sobre suas narrativas e sobre suas formas de ser e estar no mundo. O discurso “único” e eurocentrado já não mais é suficiente para essas novas vivências. A decolonização dos museus está em andamento, mas é um decurso repleto de complexidades, com avanços, conflitos e retrocessos.

Assim sendo, os museus estão em pleno modo de reformulação - uma mudança que parte dos artistas, das obras, dos teóricos e, especialmente do público que quer reparação histórica; reivindica se sentir representado nos espaços museais e, deseja ver suas histórias contadas nesses lugares. E essa revisão não se dá sem conflito e sem a ameaça constante de exclusão ou indulgência - isto porque os processos curatoriais ainda são dominados por

mecanismos elitizados. Desse modo, as experiências do Museu das Favelas e do Museu das Culturas Indígenas - resultado de pressão e políticas públicas - ainda estão no início, porém, já mostram diferença, quando na governança desses equipamentos estão negros, mestiços e indígenas. Esses gestores, curadores e produtores estão preocupados com a exibição de objetos artísticos racializados, mas também estão centrados nas funções comunicativas e, sobretudo, educativas desses museus. A lógica museal, então, transforma essa parcela da sociedade que sempre foi objeto em protagonistas.

## NOTAS

1 O modelo do MoMA inspira outras gestões na América Latina. Os incentivos norte-americanos acrescidos da emergência de uma elite intelectual vinculada aos processos industriais são motivações para o desenvolvimento das artes visuais nacionais. Iniciam-se nesse período as coleções de arte moderna, tanto da arte produzida no Brasil como na Europa. Essas coleções dão origem aos acervos de museus, tais como: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)

2 O termo “favela”, cujo nome se popularizou a partir do início do século 20 ao denominar um sistema de habitações populares no país, é derivado de um tipo de árvore com espinhos, flores, frutos e sementes altamente nutritivas muito comum na caatinga e, especificamente, no Morro da Favela, em Canudos, no sertão da Bahia. Os soldados da Guerra de Canudos, convocados a

combater os membros da comunidade liderada por Antônio Conselheiro, ali se instalaram, dada a ampla visão oferecida do vale e, ao retornarem para o Rio de Janeiro, sem a assistência prometida pelo Governo, ocuparam o atual Morro da Providência, que passou a ser chamado de Morro da Favela. Desde então, “favela” passou a representar o tipo de organização urbana ali criada: barracões de madeira improvisados, sem infraestrutura, situados nos morros (ARTEQUEACONTECE, 2022).

## REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza. Museu como agente transformador. In: CARVALHO, Ana Cristina (org.). **Anais dos encontros brasileiros de palácios, casas-museus e casas históricas 2007-2010**. São Paulo: Casa Civil/Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2010, pp. 133-136.

ALTSHULER, Bruce. Colecionando arte contemporânea em museu e relações entre forma e conteúdo de exposições. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sobre museus: conferências**. São Paulo: MAC USP, 2010 b, p. 65-93.

ALTSHULER, Bruce. Curadoria, Exposição e Educação no Museu de Arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sobre museus: conferências**. São Paulo: MAC USP, 2010 a, p. 43-66.

ARTEQUEACONTECE. “Favela-raiz” no Museu das Favelas. 26 nov. 2022. Disponível em <https://www.artequacontece.com.br/evento/favela-raiz-no-museu-das-favelas/>. Acesso em 02 nov. 2023.

ARTEQUEACONTECE. “Novo poder: passabilidade, Miss Brasil de Maxwell

Alexandre na Casa SP-Arte. 26 ago. 2023. Disponível em: <https://www.artequacontece.com.br/evento/novo-poder-passabilidade-miss-brasil-de-maxwell-alexandre-na-casa-sp-arte/>. Acesso em 02 nov. 2023.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

DEUTSCHE WELLE. Museus buscam arte para além dos “homens brancos”. **Isto é dinheiro**. 29 mai. 2023. Disponível em <https://istoedinheiro.com.br/museus-buscam-arte-para-alem-dos-homens-brancos/>

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência**, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora : UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOEPFNER, Soraya Guimarães. O olhar que repara o tempo. In: FRANÇA, F., FORTUNATO, A.L e GALENO, A. (org.). **Rebelados da cultura: antropo, ética e comunicação**. Vol. 2. Natal: Caravela Selo Cultural, 2021.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa editorial, 2007.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco, a ideologia no espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Memória da resistência**. São Paulo: Museu da Cidade de São Paulo, 2022.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. A favela (ainda) não venceu. **Jornal da USP**. 05 mar. 2023 a. Disponível em <https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/a-favela-ainda-nao-venceu/>. Acesso em 02 nov. 2023.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. A presença indígena. **Jornal da USP**. 05 jun. 2023 b. Disponível em <https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/a-presenca-indigena/>. Acesso em 02 nov. 2023.

VERGÉS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

WERNECK, Sylvia. **Pensamentos sobre arte**. São Paulo: Alter edições, 2023.

## MARCOS MANTOAN

Pós-doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH USP (2022 - em andamento). Doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2015), mestre em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (2010). Graduação em Ciências Econômicas pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1988), especializações em Comunicação pela USP-ECA, em Comunicação Empresarial, pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, em Marketing, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ-COOPEAD.