

matamuseumata







Sem título [fumaça
no Catucá] (fotografia
digital) Fonte, SILVA,
Monique. 2021.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES – CCTA PROGRAMA ASSOCIADO DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
(UFPB/UFPE)

MATA MUSEU MATA

ARIANA NUALA REITHLER PEREIRA DE LIMA

JOÃO PESSOA - PB

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES – CCTA PROGRAMA ASSOCIADO DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
(UFPB/UFPE)

MATA MUSEU MATA

ARIANA NUALA REITHLER PEREIRA DE LIMA

Dissertação apresentada ao Programa Associado
de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPB/UFPE)
como requisito para obtenção do título de Mestra
em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientação: Prof.^a Dra. Carolina Fonseca

JOÃO PESSOA - PB

2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L732m Lima, Ariana Nuala Reithler Pereira de.
Mata museu mata / Ariana Nuala Reithler Pereira de
Lima. - João Pessoa, 2025.
150 f.

Orientação: Carolina Ferreira da Fonseca.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Artes visuais. 2. Oficina Francisco Brennand. 3.
Museu. 4. Quilombo do Catucá. I. Fonseca, Carolina
Ferreira da. II. Título.

UFPB/BC

CDU 7(043)

Elaborado por GRACILENE BARBOSA FIGUEIREDO - CRB-15/794



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ARIANA NUALA REITHLER PEREIRA DE LIMA

MATA MUSEU MATA

Defesa Aprovada em: 30/04/2025

Comissão Examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br CAROLINA FERREIRA DA FONSECA
Data: 09/05/2025 12:13:23-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Professora Dra. Carolina Ferreira da Fonseca – PPGAV/UFPB
Orientadora/Presidente

Documento assinado digitalmente
gov.br SÍCILIA CALADO FREITAS
Data: 14/05/2025 16:44:12-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Professora Dra. Sílícia Calado Freitas – PPGAV/UFPB
Membro Titular Interno

Documento assinado digitalmente
gov.br FÁBIANA MORAES DA SILVA
Data: 14/05/2025 17:24:53-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Professora Dra. Fabiana Moraes da Silva – UFPE
Membro Titular Externo ao Programa

À minha avó Marlene, que em tudo me ensinou a ver e a inventar.

AGRADECIMENTOS

Como qualquer alimento repartido em dias festivos, entregando o primeiro pedaço às mãos que zelam por nossos caminhos, reconheço primeiramente ao Reis Malunguinho por desvendar todas as trilhas deste escrito, seja em sonhos ou nas inúmeras manifestações sutis percebidas na pele do mundo. Somos corpos porosos, intrincados, semelhantes aos corais e aos fungos, habitados por poeira cósmica e argila ancestral. Compreendi, através daqueles que me cuidam, que a natureza não existe; ela o é tudo que nos permeia e constitui em reciprocidade contínua.

Desdobro meus reconhecimentos aos encantados que percorrem invisivelmente as terras, aos caboclos, às minhas mestras e mestres, exus e pombogiras, guias que sustentaram cada passo dado nesta jornada. Não apenas nesta escrita, mas também na travessia cotidiana que é como uma casa habitada por muitos seres e múltiplas vozes. Peço agô para saudar Ìyá mi Òṣun, reverenciar com flechas certeiras Ọṣọ̀ṣí, e igualmente Sàngó e Ògún, cujo fogo e metal ressoam em minhas palavras.

Diante desse panteão, não poderia deixar de reconhecer minha família pela inventividade que cultivou em mim. A minha mãe Elana, meu pai Ari, e à minha tia Ana, que sempre me acompanharam em diferentes melodias da vida.

Estendo meus reconhecimentos aos colegas da Oficina Francisco Brennand, especialmente Rita Vênus, companheira cotidiana, além de Gleyce Kelly, Heitor, Júlia Rebouças e toda a equipe de Educação, Acervo, Olaria e Manutenção que compartilharam histórias, indagações e conhecimentos durante minha passagem por aquele espaço. Trago respeitosamente Seu José Mendes, cujas mãos generosas encantavam em gestos precisos que modelaram muitas esculturas presentes na Oficina, e cuja partida deixou um profundo eco de saudade.

Compartilho o carinho e o respeito à minha orientadora Carolina Fonseca pela paciência cuidadosa, revisões minuciosas e sensibilidade poética dedicada a este trabalho, assim como à banca examinadora da qualificação, Fabiana Moraes e Sicília Calado, cujos apontamentos redirecionaram os caminhos desta escrita, tornando-a um labirinto mais complexo e apurado, pronto para o mundo. Esta é a última parte escrita desta dissertação, porque no fundo as listagens que abrem e fecham este texto são, em si mesmas, as linhas de uma coletividade vasta, costurada por todos aqueles que contribuíram para a construção deste pensamento.

Também, não poderia deixar de agradecer a Gabriel Furmiga, por toda dedicação para parir junto a mim o trabalho visual e a diagramação deste texto, materializando visualmente este percurso.

Por fim, saúdo novamente o Reis Malunguinho, pois sem sua chave nada se abre.

Sobô Nirê Mafá!

O estado de alerta do cão. Como um cão, e outros animais, que sobem suas orelhas, apontam o rabo, tonificam o corpo e no ambiente em si nada se aparenta. Nada ainda que soe como algo para chegar. Algo não revelado. Me interessa pensar como o estado de alerta de um cão já concebia a presença alheia a esse corpo. E seguiu ali parado, atendo em tônus disposto e atento. Estava ali prevendo o acontecimento que não havia chegado e que agora nem sequer saberia se chegaria. Algo sobre sentir a atmosfera, compreender o entorno e se tornar parte dele. Com os olhos abertos até onde a vista não alcançava ver, o cachorro esperou. E foi à espera que o delatou ao destino e o destino fugiu

(IAGOR PERES, 2017, caderno do artista, acervo do artista).



RESUMO

Esta dissertação abrange o período de 2020 a 2024, quando a Oficina Francisco Brennand se consolida como um espaço fértil para a difusão das artes visuais em Recife, Pernambuco. Examina-se a relação institucional do museu com a reserva de Mata Atlântica que o circunda, território que integrou o antigo quilombo do Catucá (1817-1930). A partir dessa conexão, propõe-se uma reflexão sobre a “arte da fuga”, fundamentada nos pensamentos de Dénètem Touam Bona, Fred Moten e Stefano Harney. A sobreposição entre a construção do museu e a memória do quilombo revela como artistas e pensadores articulam suas práticas em diálogo com essa narrativa, ausente nos registros oficiais anteriores da instituição, mas que atravessa atualmente as ações cotidianas dos setores artístico, educativo e de acervo. Esse movimento de descolamento da imagem anterior do museu busca trazer à tona histórias até então silenciadas. A pesquisa adota uma abordagem não linear, refletindo de maneira fluida sobre os escapes e desvios que permeiam esse período da instituição.

PALAVRAS-CHAVE: Quilombo do Catucá; fugitividade; Oficina Francisco Brennand; museu; artes visuais.

ABSTRACT

This dissertation spans the period from 2020 to 2024, during which the Oficina Francisco Brennand established itself as a fertile space for the dissemination of visual arts in Recife, Pernambuco. It examines the institutional relationship between the museum and the Atlantic Forest reserve that surrounds its territory that was once part of the former quilombo of Catucá (1817–1930). From this connection, a reflection on the “art of escape” is proposed, grounded in the thoughts of Dénètem Touam Bona, Fred Moten, and Stefano Harney. The overlap between the construction of the museum and the memory of the quilombo reveals how artists and thinkers align their practices with this narrative, which, although absent from the institution’s earlier official records, now permeates the daily actions of its artistic, educational, and collection sectors. This shift away from the museum’s previous image seeks to surface stories that have remained silenced until now. The research adopts a non-linear approach, offering a fluid reflection on the escapes and deviations that define this institutional period.

KEYWORDS: Quilombo do Catucá; fugitivity, Oficina Francisco Brennand; museum; visual arts.

18	1. VIGÍLIA
26	1.1 sopros que vêm antes de tudo
44	2. MATA
51	2.1 mortes, construções e renomeações
70	3. MUSEU
96	3.1 reconhecimento colonial, produção de metodologias?
107	4. FUGA
132	4.1 na mata só tem um
137	4.1.1 aqui nada se ensina, mas tudo se aprende
140	4.2 ressoa, e nunca apaga
144	REFERÊNCIAS

Antônio Nego Bispo - Rezadeira Dona Zeza - Égbomi Cici de Oxalá - Léna Blou - Tiganá Santana - Marcelo Campos - Mãe Celina de Xangô - Renata Felinto - Deba Tacana - Agojy - Maria da Cruz - Antônio Pulquerio - kulumim-açu - Bisoro - Caetano Costa - Ana Lira - Luciara Ribeiro - Malcom Ferdinand - Adriano Machado - Paola Ribeiro - Rafael RG - Keyna Eleison - Paulete Lindacelva - Obè Iná - Kemla Baptista - Moabia dos Anjos - Coletivo Slam das Minas - Roma Júlia - Mestre Ulisses Tabajara - Iara Izidoro - Maracatu Real da Várzea - Mestre Nado - Grupo Cultural Boi da Mata - Iris Campos - Iara Campos - Edson Barrus - Acorda povo da Várzea - Cleyton Nóbrega - Fernando Portela - Coletivo Pão e Tinta - Território Tabajara - Nzinga Cavalcante - Mun há - Anti Ribeiro - Renato Fonseca - Aline Motta - Mestre Meia-Noite - Afro G - Lia Letícia - Aussuba - Sede Coco de Umbigada - Sítio Ágatha - Quilombo do Catucá - Fefa Lins - Mestre Julião das Máscaras - Mitsy Queiroz - Abiniel João Nascimento - Mestra Maria José - Alexandro de Jesus - Keyla Alencar - Suzan Araújo - Igor Carneiro - Nayara Passos - Mayara Ferreira - Gleyce Kelly Heitor - Karine Narahara Whodson Silva - Joice Paixão - Rodrigo Correia de Lima - Ana Mumbuca - Luiza Cavalcante - Iran Xukuru - Poty Poran - Uýra Sodoma - Taíse Alves - Nilma Lino Gomes - Allan da Rosa - Rosenilton de Oliveira - Cristiane Coelho - Fabiana Moraes - Pai Vado de Pau Ferro - Ziel Karapotó - Nei Xakriabá - Dayanna Louise - Henrique Falcão - Opkrieka Juruna Karaxuwanassu - Raquel Araújo - Iyalorixá Andreia de Xangô - Marcelo Anacé - Uã Flor do Nascimento - Cristiane Pataxó - Viviane Rodrigues - Michel Platini - Rebeca Gondim - Mariana Souza - Eduardo Bezerra - Camila Santiago - Gabriela Feane Monteiro - Geisiane Paula - Gilvanilson Soares - Hillsong Olegário - Maria da Conceição Freitas - Teresa França - Karuá Tapuia-Tarairiú - Alex Igbó - Yanaki Herrera - Marissa Noana - Aline Albuquerque - Luiz Antônio Simas - Libra Lima - Sanni Est - Rose Tikuna - GG Albuquerque - biarritzzz - Fernando Batista - Yastrícia Santos - Rayo Viana - Coletivo Ficcionalizar - Rafael Queiroz - Ailton Krenak - Jamille Barros - Maria Cecília Villanova - Juliana Xukuru - Igor Porte - S Ômega - Rita Vênus - AORUAURA - Bezinho Kambiwá - Fykyá Pankararu - Naine Terena - Luiz Rufino - Ventura Profana - Elisa Urbano Ramos Pankararu - Museu dos Meninos - José Eduardo Ferreira Santos - Vera Baroni - Vilma Carijós - Sandra Benites - Adailton de Dedé - Clara Moreira - Daiara Tukano - Diogum - Castiel Vitorino Brasileiro - Zé Crente - Thiago Costa - Fakhô Fulni-ô - Francisco Graciano - Geraldo Dantas - Jaider Esbell - Lidia Lisbôa - Luiz Marcelo - Elson e Mestre Gerar - Nádia Taquary - Rafaela Kennedy - Reginaldo de Mestre - Manoel Quebra



Figura 1 [Título atribuído:]
Pixação no Parque de Es-
culturas no Recife durante
a pandemia Fonte: PAIVA,
Paulo. Diário de Pernambu-
co, 19 abr. 2020

Figura 2 [Título atribuído:]
Cobra na Oficina Brennand
Fonte: Autoria desconhecida.
Fotografia digital. Arquivo pessoal da autora (via WhatsApp). [s.d.].

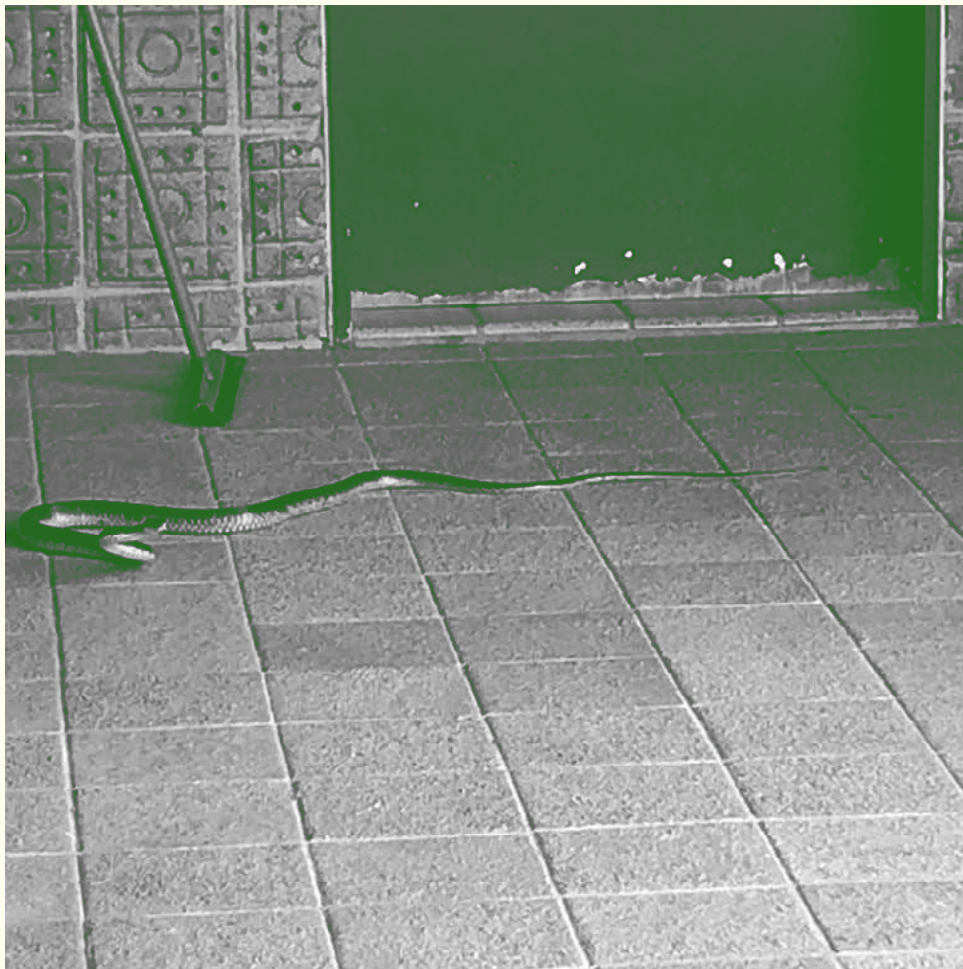
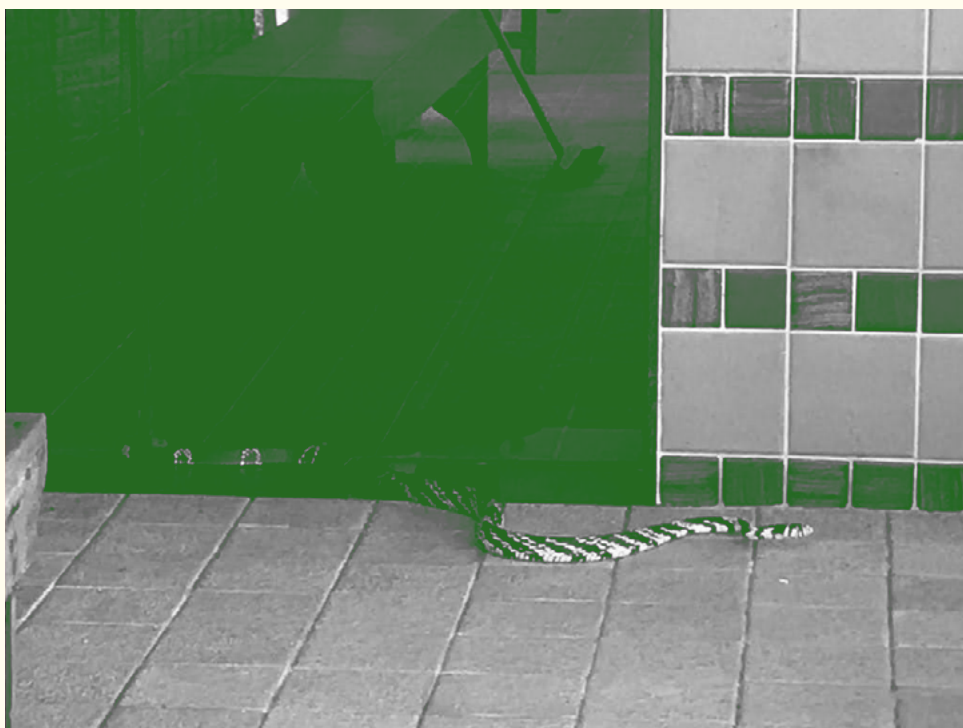


Figura 3 [Título atribuído:]
Caninana na Oficina Brennand
Fonte: Autoria desconhecida.
Fotografia digital. Arquivo pessoal da autora (via WhatsApp). [s.d.]



1. VIGÍLIA

*“Malunguinho tá de tocaia, esperando o jagunço passar./
Toma cuidado, jagunço, Malunguinho vai atirar./
Ele atirou. / Atirou para matar.
Ponto de jurema em louvor ao Reis Malunguinho*

*Vinha tocando fogo no canavial /
Subia do chão pra o céu /
Uma fuligem de brilho tão real /
Parecia a gente quando sai no carnaval /
Ô, menino, o que tu tem? /
Dando pulo como quem endoideceu no caminho /
Mamãe, eu tô rindo à toa /
Vi, de relance, a coroa do nosso Reis Malunguinho.”
Juçara Marçal, Vi de relance a coroa, composição de
Siba, 2021*

Entre dezembro de 2020 e meados de julho de 2024, percorri quase diariamente as matas que levavam à Oficina Francisco Brennand, instituição museal sobre a qual me debruçarei ao longo desta pesquisa. Era comum avistar urubus e carcarás cortando as copas das árvores; por vezes, caminhavam lentamente entre as palmeiras de macaúbas, dispostas quase como um cortejo ao longo dos cerca de três quilômetros de estrada.

Além das duas fileiras de macaúbas, à direita e à esquerda, a paisagem revelava uma abundância de árvores: dendezeiros, mangueiras, jambeiros, jaqueiras, pitangueiras e embaúbas. Essas espécies dividiam o espaço com cobras — especialmente caninanas e cobras-cipó-verde —, além de raposas, cães, porcos, jabutis, cavalos e outros animais, seja como parte da fauna local, seja pertencente a pequenos agricultores das proximidades.

Pela manhã, grupos de pessoas corriam pela estrada, praticando exercícios ou buscando frutas. Algumas as consumiam ali mesmo; outras as recolhiam para vender. Quem conhecia as pequenas quedas d’água aproveitava o frescor para escapar do calor — geralmente, grupos de jovens se aventuravam. Outros indícios de presença humana, visíveis ou não, também se faziam notar: muitos ebós

eram deixados pelo caminho. Ainda que consumidos pelos animais, reforçavam a conexão sagrada que a comunidade vizinha mantinha com o lugar.

À noite, quando permanecíamos no museu até tarde, a escuridão era profunda e envolvente, criando um ambiente de tensão e mistério. Qualquer som inesperado — um galho estalando, um movimento entre as folhas — despertava alerta, sobretudo em quem temia os animais. Mas o maior receio era outro: a possibilidade de violência, um reflexo das histórias que circulam sobre a mata.

Dessa forma, esta pesquisa nasce do interesse em investigar as dinâmicas de poder e impermanência que permeiam a relação entre instituições museais tradicionais e as práticas de artistas, curadores e agentes culturais dissidentes. Seu foco, contudo, recai sobre as estratégias de autodefesa associadas à memória do Quilombo do Catucá (1817–1930) e suas conexões com o território da Oficina Francisco Brennand, onde atuei como curadora e gerente de Educação e Pesquisa entre 2021 e 2023. Esse contexto oferece um campo fértil para repensar a produção de conhecimento em espaços museais e questionar as formas como essas instituições perpetuam ou subvertem narrativas históricas.

Meu objetivo não é fixar uma leitura única da Oficina Francisco Brennand, mas abrir caminhos para repensar o espaço cultural — um espaço onde a violência não seja apaziguada, silenciada ou centralizada. Em vez de uma disputa de forças, proponho um deslocamento de perspectiva: uma leitura que parte da mata para o museu, do que se convencionou como “fora” para o “dentro”, até dissolver essa própria dicotomia. Assim, a intenção é cultivar um museu atento às suas fraturas, capaz de reconhecer suas próprias estruturas.

Historicamente, os museus no Brasil carregam marcas das heranças das *plantations*, com estruturas fantasmagóricas que ainda sustentam práticas desconectadas de saberes não hegemônicos. Ao mesmo tempo, esses espaços têm o potencial de serem ressignificados como lugares de encontro, memória e criação de novos horizontes epistemológicos. Proponho, assim, uma discussão que provoque mudanças capazes de realinhar as narrativas museológicas à presença histórica de povos negros e indígenas — saberes que moldaram os territórios onde muitas dessas instituições hoje se erguem. Minha

abordagem inclui fabulações curatoriais e práticas de gestão que integram cosmologias, saberes medicinais, relações interespecíficas, sonoridades e gestos, promovendo conexões diaspóricas e rompendo fronteiras historicamente marcadas pela violência e exclusão.

Mata Museu deriva de uma contração carregada de potência imagética. A palavra *mata*, em sua polissemia, sugere tanto a presença viva e pulsante da floresta, com suas densidades e histórias, quanto a ação de eliminar, obliterar, confrontar. O título, portanto, opera como um campo de tensão: *Mata Museu* provoca uma reflexão sobre como as instituições culturais — particularmente os museus — podem tanto preservar quanto silenciar narrativas enraizadas nos territórios onde estão inseridas.

No contexto da Oficina Francisco Brennand, situada em uma área de densa vegetação da Mata Atlântica e atravessada por histórias de povos indígenas e quilombolas, o título evidencia a urgência de repensar o papel do museu. Considero essencial, ainda, destacar os três eixos que orientam as práticas da instituição — natureza, cosmologias e territórios —, fundamentos que dialogam diretamente com a estrutura deste texto. Relaciono *Mata* ao eixo natureza, *Fuga* às cosmologias e *Museu* à reflexão sobre a institucionalização de um território. Aqui, a mata não é apenas um cenário, mas um agente relacional, capaz de moldar as experiências vividas dentro e fora dos muros institucionais. Esses eixos marcam o início do novo programa da Oficina Francisco Brennand, reafirmado por Júlia Rebouças¹ na brochura da exposição *Devolver à terra a pedra que era*. Ela escreve:

Para manter-se como oficina, a instituição celebra seus 50 anos abrindo-se para um programa capaz de incorporar outros saberes criadores e novas práticas culturais, que recorrem à História não como um fim, mas como meio de requalificar as possibilidades de atuação no presente. Natureza, território e cosmologias são conceitos que, articulados entre si, ampliam os espaços subjetivos da Oficina Brennand. Neste momento, inaugura-se uma Plataforma Crítica, um espaço de ações e projetos que visam abrir caminhos para experiências a partir do terri-

1 Júlia Rebouças é curadora, pesquisadora e crítica de arte, com atuação na cena artística contemporânea brasileira. Atualmente, dirige a área artística de Inhotim. Entre 2019 e 2023, foi diretora artística da Oficina Francisco Brennand, onde desenvolveu projetos voltados à experimentação, pesquisa e formação em artes visuais. Foi curadora do 36º Panorama da Arte Brasileira (2011-2012) e co-curadora da 32ª Bienal de São Paulo (2016). Em 2023, em parceria com Julieta González, concebeu a exposição *Devolver a terra à pedra que era*, realizada na Oficina Francisco Brennand.

tório que a Oficina ocupa e de sua relação com a comunidade. (REBOUÇAS, 2021, p. 13).

A partir deste momento, esta mata será chamada de Mata Museu. Mais do que uma nova nomeação, esse gesto funciona como uma metodologia para adentrar a complexa relação entre a instituição e a Mata Atlântica. Não se trata de impor um novo nome como exercício de autoridade, mas de explorar caminhos que retomem as múltiplas denominações que já lhe foram atribuídas e compreender como essas designações moldam as relações com o território. *Mata Museu* configura-se como um estado suspenso, um exercício concebido para acolher essas reflexões.

Dessa forma, a pesquisa se estrutura a partir da seguinte questão: como construir um programa artístico, educativo e de pesquisa a partir de uma dívida? E, mais ainda, quais são as dimensões educativas, artísticas e culturais que a *Mata Museu* engendra nesse programa?

Nomeá-la dessa maneira também é um gesto que desafia a concepção de museu como espaço exclusivamente voltado à preservação de objetos e narrativas hegemônicas, propondo uma abordagem que reconheça as camadas invisibilizadas do território e suas histórias de resistência. Assim, a mata não é apenas um espaço físico, mas uma entidade simbólica que expõe as fronteiras impostas pelas instituições e, ao mesmo tempo, convida à percepção de novas interações e interconectividades.

O título sugere, ainda, um processo de regeneração: a mata como espaço que confronta o museu, mas também como território político que provoca autoanálise e aponta para a derrocada do colonialismo. Ele incita a imaginar como os museus podem deixar de ser estruturas fixas e monolíticas para se tornarem organismos vivos, que dialogam com saberes ancestrais, cosmologias locais e práticas de cuidado com o território. Esse processo não se dá apenas como um raio que, ao atingir o solo, busca as profundezas da terra — o núcleo, a origem, o passado —, mas como um movimento de transformação, no qual a ecologia se entrelaça com as formas contemporâneas às quais está vinculada. Nesse deslocamento, o museu não apenas incorpora a mata, mas aprende com ela, rompendo com modelos coloniais de conhecimento e abrindo espaço para especulações curatoriais que reconstroem narrativas e ampliam horizontes.

Por meio de programas artísticos e educativos, a pesquisa investiga como múltiplas linguagens e campos de atuação — criação artística, práticas pedagógicas e curadoria — constituem matrizes de significação em constante transformação, desafiando estruturas fixas e abrindo possibilidades para novos diálogos. Nesse sentido, a ideia de “feitiço”, formulada nessa encruzilhada (*Mata Museu Mata* ou *Museu Mata Museu*), é compreendida como um método de insubordinação que orientou práticas curatoriais, educativas e poéticas ao longo da minha experiência na Oficina Francisco Brennand. Essa perspectiva busca desconstruir imaginários coloniais e representacionais, propondo alternativas para a prática curatorial em um país de dimensões continentais como o Brasil

Essas experiências revelam um museu ao avesso — o museu imanente, a mata; aquilo que o museu também mata — e um outro encontro entre *Mata Museu*, que aqui se manifesta como lampejos de vivências que, acima de tudo, não são fixas como as esculturas cerâmicas dispostas nos espaços expositivos e registradas nas fotografias dos visitantes. Há um lugar onde essas experiências emergem, como vozes que desvelam espaços de ressonância e articulam duas questões centrais: (1) a transformação da antiga ruína de engenho em museu e (2) o desejo de construir um espaço cultural democrático diante do passado colonial, sem, contudo, colocar esse processo histórico no centro da discussão como base para a construção de um projeto programático e curatorial

Para dar consistência a essas reflexões, esta dissertação explicita o percurso metodológico e epistemológico que a sustenta. Como documentar narrativas que frequentemente se recusam a se encaixar nos moldes institucionais? Como definir interlocutores sem reduzi-los a meros objetos de análise? Este trabalho se ancora em uma escrita performativa, que compreende a palavra como gesto e a pesquisa como ação.

Os documentos e imagens mobilizados aqui são tratados como matérias em estado de latência, prontas para serem ativadas em novas interações. O caráter ensaístico da dissertação, longe de se configurar como um método rígido, opera como uma poética metodológica, permitindo a circulação entre tempos, experiências e formas, sem perder de vista a densidade ética e crítica que o tema exige.

A escolha dos títulos nesta dissertação foi feita cuidadosamente, buscando não apenas sinalizar o conteúdo específico de cada capítulo, mas também criar uma dimensão poética que amplie e ressoe as reflexões propostas ao longo do texto. O título geral, “Vigília”, remete a um estado contínuo de atenção, espera e observação, uma postura ativa diante das narrativas e estruturas históricas abordadas. Vigília é aqui entendida como um estado de alerta crítico e ético que acompanha o percurso da pesquisa, sugerindo também um compromisso com a não passividade diante das questões coloniais, raciais e culturais analisadas.

A divisão dos capítulos segue uma lógica conceitual e espacial. Inicialmente, o texto parte dos “Sopros que vêm antes de tudo”, evocando as respirações ancestrais e as primeiras inquietações que movem este estudo. A seguir, adentra-se na “Mata”, que simbolicamente representa um espaço físico e metafórico de disputa, morte e renomeação, discutindo como territórios são constantemente ressignificados sob contextos coloniais e contemporâneos. Em sequência, o capítulo “Museu” investiga criticamente as instituições culturais como espaços que podem reforçar ou questionar narrativas coloniais, abordando metodologias emergentes que buscam subverter tais estruturas. Finalmente, “Fuga” abre caminhos para outras possibilidades de existência e resistência, explorando saberes que escapam à lógica formal de ensino e aprendizagem, culminando na reflexão “Ressoa, e nunca apaga”, afirmando a permanência das marcas deixadas por essas experiências.

Quanto à presença das imagens no decorrer da dissertação, elas foram distribuídas em cadernos específicos de forma que participam ativamente da narrativa entre os capítulos. Sua disposição foi cuidadosamente planejada para impulsionar sua própria grafia visual, estabelecendo diálogos e tensionamentos com o texto escrito, ampliando, questionando continuamente a leitura da pesquisa.

O processo que compartilho aqui se alinha à proposta de Katherine McKittrick (2020) sobre o narrar, em que as histórias vividas não se limitam à existência individual, mas se organizam de forma ativa e errante, talvez sem um limite fixo, cientes de que colaboram com um modo de vida negro. Em *Dear Science and Other Stories*, McKittrick escreve:

Apresento *Dear Science* como uma série de histórias, como uma maneira de manter o trabalho metodológico rebelde de compartilhar ideias em um mundo hostil.

Compartilhar pode ser desconfortável e aterrorizante, mas nossas histórias sobre mundos negros e modos de ser negros podem, em parte, romper o pesado fardo da desapropriação e da perda. Nossas histórias compartilhadas sobre mundos negros e modos de ser negros rompem o pesado fardo da desapropriação e da perda porque essas narrativas (canções, poemas, conversas, teorias, debates, memórias, artes, estímulos, curiosidades) estão impregnadas com todos os tipos de pistas libertadoras e resistências (PFUnk/f.u.n.k.). Portanto, compartilhar não é entendido como um ato de divulgação, mas sim sinaliza colaboração e maneiras colaborativas de realizar e fomentar a luta. Também como uma coleção de histórias, *Dear Science* entende a teoria como uma forma de contar histórias. Histórias e narrativas sinalizam o trabalho ficício da teoria. (MCKITTRICK, 2021, p.7, tradução livre)

Ao apresentar essa metodologia, McKittrick destaca a insistência na rebeldia como um gesto metodológico, recusando a imobilidade das referências hipercanonizadas. Seu movimento não busca desconsiderar figuras como Derrida e Foucault, mas sim abrir espaço para outras epistemologias, permitindo que a teoria se desdobre como narrativa e que a narrativa contenha em si a potência da teoria.

É nessa dinâmica que situo as notas de rodapé ao longo deste texto: não apenas como complementos ou registros auxiliares, mas como parte do ressoar e do fazer coletivo que molda essa escrita. Assim como as histórias não se encerram no indivíduo, as notas se estendem para além do corpo principal do texto, criando desvios, insistências e conexões que reverberam entre múltiplos territórios de pensamento. Da mesma forma, no contexto da Oficina Francisco Brennand, situada em uma área de densa vegetação, a própria estrutura do texto ecoa essa necessidade de deslocamento e expansão.

Por fim, este trabalho destaca a relação entre a Oficina Francisco Brennand e a Mata Atlântica, particularmente sob a perspectiva da fuga. A mata, conectada ao antigo Quilombo do Catucá, não é apenas um cenário, mas um território em constante transmutação – um espaço onde camadas históricas, simbólicas e materiais se entrelaçam e se recombinaem continuamente. Ela exige um olhar atento às suas potências ocultas, permitindo que narrativas soterradas sejam resgatadas e reformuladas. Assim, esta dissertação não apenas reflete sobre o museu e seus projetos; ela se propõe a atuar como um laboratório alquímico de criação coletiva, no qual dívidas, sonhos

e tensões do presente se tornam matéria viva para a construção de futuros possíveis.

Movida pela ideia do retorno de um museu que tem a mata como sua entrada e malungos em seu território, busco, nesta escrita, traçar uma constelação de práticas que entrelaçam gestão cultural, curadoria, educação e criação artística, considerando as relações que se estabeleceram na Oficina Francisco Brennand entre 2020 e 2024. Não me interessa aqui realizar um balanço institucional exaustivo da programação, tampouco restringir minha perspectiva ao lugar que ocupei na equipe de curadoria, entre janeiro de 2021 e junho de 2023; ou ao cargo de gerente de Educação e Pesquisa, que desempenhei entre julho de 2023 e agosto de 2024.

Mais do que uma análise institucional, este trabalho busca dialogar com as obras de determinados artistas, os pensamentos de distintos autores, o contexto da cidade do Recife e as estratégias da arte da fuga, especialmente na produção de artistas negros e indígenas. Interessa-me investigar o que acontece quando seguimos aprisionados aos lastros da modernidade e suas violações e, sobretudo, como, diante da arte, seguimos inventando novas estratégias de existência e resistência.

1.1 SOPROS QUE VÊM ANTES DE TUDO

*“Os Mortos não estão sob a Terra
Eles estão na Árvore que treme,
Estão na Madeira que geme,
Estão na Água que dorme.
Dos Sopros que morrem
No leito e às margens do Rio,
Sopros que se movem
Na Rocha que range e na Erva que chora
Sopros que permanecem.”*
Birago Diop²

Para mim, este poema, que também parece um provérbio, ilumina talvez um ensinamento para quem está atento: os ciclos das matérias e seus emaranhados. Nele, Diop enuncia os sopros ancestrais que atravessam toda existência e continuam a permanecer.

Foco no último trecho, na afirmação sobre a permanência dos sopros. Sim, não tenho dúvidas sobre o que nos circunda — e o que nos circunda é, ou melhor, são — muito maiores do que podemos nomear com essa gramática que nos foi ensinada. Mas o que são as permanências desses sopros no denso e complexo território onde se localiza a Oficina Francisco Brennand? Quem os percebe? Quem se interessa por eles?

Os sonhos são penetrantes. Algumas experiências oníricas permanecem vívidas, como aquelas em que tubarões apareciam, levando-me a gritar e acordar. Outras vezes, ao sentir os tubarões próximos, eu paralisava e esperava. Aos poucos, de sonho em sonho, passei a sentir o focinho do animal tocando minha pele no fundo do mar. Após várias quedas da cama na infância, vinte anos depois, Recife, cidade onde cresci, tornou-se um lugar onde o banho de mar foi proibido. Tubarões na costa, ataques a banhistas. O que aconteceu? Retiraram arrecifes, assim como retiraram quilombolas e povos indígenas de seus territórios.

Construíram o porto de Suape. Expropriaram vidas. Os *habitats* dos tubarões tornaram-se espaços frágeis. Sem os arrecifes, esses seres —

considerados deuses pelos Limas no Peru — migraram do Cabo de Santo Agostinho para Recife, fazendo da “orla” sua morada e local de caça. Todo deserto já foi um mar. Extremo calor durante o dia, baixa umidade, frio à noite. O mar é outro planeta, um espaço de travessias, como o Atlântico Negro. Em Guadalupe, no Caribe, algumas pessoas afrodescendentes se retraem ao vislumbrar a cor azul, pois azul é o mar. Será que o mar lembra o deserto?

Proponho, enquanto pesquisadora e curadora, uma viagem a partir de uma entidade nascida do encontro entre diversas culturas negras e indígenas. Comumente chamada no Brasil de Pombogira, essa entidade surge da fusão entre a divindade bantu do caminho, *Pambunjila*, e o orixá iorubá Exu, encontro que dá origem à ideia de encruzilhada. A colonização ampliou os sequestros de grupos étnicos bantos, trazendo cada vez mais *bakongo* e *mbundo* ao Brasil. Aqueles que resistiam à travessia eram chamados de Malungos — do kimbundo, companheiro de bordo, irmão de luta. Nos quilombos, em territórios já ocupados ou próximos a povoações indígenas, essas diásporas se entrelaçaram, inclusive no âmbito espiritual.

Em sua tese, Brígida Malandrino (2010) afirma que, devido ao culto ancestral dos povos *bantu*, houve uma natural aproximação com a Jurema e a incorporação dos espíritos da terra. O Catimbó, então, se moldou na troca, desviando-se do purismo indígena e contrariando um purismo africanista. A Jurema, em sua condição subalterna, evidencia a hibridização cultural e espiritual.

O Quilombo do Catucá, que se estendia de Beberibe, entre Recife e Olinda, até Goiana e Alhandra, na Paraíba (CARVALHO, 1991), era conhecido por seus combates guerrilheiros contra a Coroa e os senhores de engenho. Devido à sua extensão, cada ponto possuía uma liderança quilombola chamada Malunguinho, cuja identidade era mantida em segredo.

Assim, para estar atenta aos sopros, ventos, águas e terras, precisei me articular com corpos que também sentiam as lacunas de suas histórias. Às vezes, a atenção fugia, o sopro se distanciava. Aprendi a fazer escapes, a criar escoamentos de poéticas em grupo, para entender como nossos movimentos se inseriam na paisagem e a modificavam. A paisagem é matéria e, como toda matéria, transmuta.

A distância do sopro, ou o sussurro quase imperceptível do vento, é cortada pela quantidade de monumentos erguidos por e para homens. Campos e barreiras que não permitem ecoar. Ainda assim, as camadas permanecem — agora mais densas. Outras histórias emergem e reivindicam o direito de pensar sua presença como um campo infinito e, ao mesmo tempo, estático, sem compreender a morte nem a vida.

Aqui, precisei fazer uma viagem de volta. Várias viagens de volta. Para me desapegar das distrações coloniais que impõem uma cosmologia universal hegemônica, imponente nas texturas da minha cidade. Poderia ter me afogado nelas, sem compreender que o sal que me banha no mar, ainda traz, substancialmente, o sangue daqueles que morreram.

Chamo atenção para os cartões-postais que narram a história de Recife — uma cidade moldada por esculturas, murais e outras expressões imagéticas, criadas por artistas que, por meio de suas poéticas, revelam traços de identidade e memória.

Agora, estamos pensando em como e quem se insere nas paisagens, e quais práticas conduzem entendimentos sobre a matéria de uma forma espiralar e também política. É uma relação com o modo de vida e com o jogo de valores.

Se me permitem, gostaria de trazer mais um poema, desta vez um pouco mais extenso: Omeros, de Derek Walcott. O autor de Santa Lúcia constrói uma narrativa visual de sua ilha a partir de personagens que desejam um mesmo amor, mas que são opostos.

*Fui atrás de uma andorinha negra nas duas margens deste texto;
seu roteiro costurou as costuras como as duas bacias dentadas
de um globo, onde uma metade se encaixa com a outra*

*no equador, ambas as margens, cuidadosamente montadas
para formar um globo, salvo que esse meridiano
não era Norte e Sul, mas Leste e Oeste. Um, o Novo Mundo,*

*feito idêntico ao Velho Mundo, metades de um só cérebro,
ou o golpe das duas mãos que remam, dando rumo aos dois
navios do coração, com equilíbrio, peso e desenho.*

O bater das asas da andorinha direciona estas ilhas para a África, ela costurou a fenda do Atlântico com a linha de uma agulha, a fenda da alma. Agora, enquanto a visão se desvanece,

resplandece o X endireitado da andorinha voando a grande altitude, como os ramos de um cedro que se estendem ao amanhecer, com remos que se cruzam e repousam nas águas

tranquilas, porque o lugar tinha tudo o que eu pedia do paraíso, sem nenhuma outra marca além dos traços de uma iguana e sem nenhum outro louro senão o louro canela.

O texto propõe uma reflexão autoanalítica do autor, que busca compreender suas próprias complexidades. Ao considerar que os personagens épicos são pescadores e pessoas comuns de Santa Lúcia, o protagonista Achille tenta retornar à África para se reconectar com sua ancestralidade.

No entanto, não realizei viagens de retorno à África e compreendo que não sou africana, mas, sim, um corpo diaspórico. Além disso, reconheço minha ancestralidade em Serra Talhada, ligada ao cangaço e suas hibridizações, com as diversas migrações que marcaram essa história. Mas o que realmente define a ancestralidade? Em muitos momentos, ela não está apenas associada ao corpo que já não está mais em terra, mas também àquele que se transforma, se reinventa em outras formas. Encontro aspectos dessa ancestralidade no nome de um grupo de passinho de *bregafunk*, os Passinhos Maloka. Este grupo ressignifica o termo ‘maloka’ — derivado de ‘maloqueiro’ — invertendo seu uso pejorativo e transformando-o em identidade. Além disso, o termo retoma sua origem etimológica, remetendo, consciente ou inconscientemente, àqueles que habitam as malocas, ou seja, aos povos originários dessa região.

Dessa forma, proponho uma perspectiva para reconhecermos o que denomino como **Mata-Museu-Mata**, um espectro prismático de existências, onde malokas, malungos, sopros, aquilombamentos, pombagiras, persistem como rotas de fuga da experiência hegemonicamente associada à Oficina Francisco Brennand. Este espectro de presenças, em estado fugidio, ativa diferenças entre narrativas aparentemente semelhantes. Caminho com corpos-prismas, materialidades que podem se entrelaçar, mesmo em distintas

geografias. Uma possível telepatia com o incontrollável, que refuta a noção de objeto inanimado.

Acompanhando Glissant, busco compreender esse corpo-prisma que reconhece as múltiplas camadas da colonialidade e, a partir de um movimento de ruptura, abre fissuras entre distintos condutores de energia. Trata-se do reconhecimento da amplitude do corpo — não apenas no que se limita à pele ou ao que é palpável e visível, mas também no que transcende o físico. Nesse contexto, a curadora Legacy Russell (2023) propõe a ideia de “*glitch*”, entendendo-o como um espaço cósmico. Referenciando Glissant, ela enfatiza a “passagem da unidade para a multiplicidade”. Russell acrescenta que o feminismo *glitch* reaplica esse conceito, fazendo um apelo ao alcance cósmico, onde a dispersão, tanto pessoal quanto coletiva, em direção à vastidão, se converte em uma abstração consensual. O que me difere de Russell é que ela foca na presença de corpos queers negros no universo digital, especialmente na internet, enquanto eu, dentro desse mesmo universo, trago também as esferas cosmológicas que ampliam as vibrações e nos retiram de uma posição neutra dentro de uma premissa temporal linear.

O que estou dizendo é, portanto, um chamado urgente para repensarmos nossas formas de fazer, de nos relacionarmos e de modificar. Falar sobre **Mata-Museu-Mata** implica discutir como continuar trabalhando a espacialidade e os movimentos de escape enquanto táticas históricas de povos negros e indígenas. Quem tem compreendido a **mata** como mudança e transmutação da própria Oficina Francisco Brennand?

Finalizo com o poema *De que terra sou*, de Maurinete Lima, fundadora da Frente 3 de Fevereiro, que nos diz sobre o desejo de repousar algum dia nas águas venturosas do Recife. Tornar sua matéria parte de outra ou, melhor dizendo, da mesma, em uma contração tempo-espço.

Acordo, levanto,
miro o espelho e pergunto:
De que terra eu sou?

Dos rios, de mares, caatinga, massapês,
sirís, caranguejos, manguezais.

Corto cana, amasso a terra,

corro na Casa Amarela,
passo na Tamarineira,
penso em ir no Arruda.
Veja que louca sou!

Paro no Parque da Jaqueira,
bonito como ele só!
Rumo andando apressada
e é pra lá que eu vou,
Poço da Panela!
Antigo engenho Casa Forte,
cravado na Estrada do Poço Real.

Avisto então o meu rio,
de nome Capibaribe,
com a fama de que todos
que aí se banhavam
curavam-se da epidemia
de cólera que a cidade assolou.

Tenho que nele chegar
e lhe contar um segredo
antes não revelado:

Em águas venturosas
quero um dia
repousar.

✱

Escrevi a primeira versão deste trecho pouco antes de ingressar na Oficina Francisco Brennand. Naquela ocasião, Francisco Brennand me conduziu a uma conversa sobre a natureza institucional da Oficina, um tema que permeou meus pensamentos ao longo dos quatro anos em que estive na instituição — inicialmente, três anos na equipe de curadoria e, posteriormente, um ano como Gerente de Educação e Pesquisa. Durante esse período, adentrei um universo que, até então, me parecia um tanto intimidador. Mais tarde, ao elaborar esta dissertação, ao revisitar os arquivos e as reflexões desse processo, retomei seus principais conceitos para mediar suas implicações e dialogar com o que hoje me impulsiona: o desejo de inscrever a Oficina Francisco Brennand na contração tempo-espço do projeto **Mata-Museu**.

Recife possui um cheiro característico e uma brisa constante, que

percorre o mangue ao redor do Rio Capibaribe, algo bem conhecido pelos poetas. Nesse contexto, que se prolonga há pelo menos 30 anos, ainda podemos encontrar, no centro da cidade, entre as ruas Dantas Barreto e Riachuelo, painéis de Francisco Brennand. As estruturas da cidade, repetitivas em seu formato, como igrejas de estilos rococó, *art déco* e barroco, foram erigidas com diversos materiais que marcam o centro do Recife, além de algumas outras que remetem a arquitetos famosos de uma escola modernista, que ainda permanecem de pé. Paralelamente, casebres e sobrados de estrutura colonial hoje abrigam moradias coletivas para uma população ainda marginalizada.

A insistência e a repetição de uma estética imponente e preponderante, para quem caminhava por essas ruas, eram, no mínimo, impossíveis de ignorar. Não era necessário saber quem a havia criado, ou até mesmo, me arrisco a dizer, que poucos transeuntes realmente paravam para compreender que ali estava uma obra de arte. Eu, simplesmente, enquanto criança, passava e olhava, mas não esquecia. Não tentava entender, mas, de alguma forma, me comovia.

Minha família, apesar de contar com pessoas que se diziam leitoras, pouco tinha tempo para esse exercício. A música estava presente na boemia da gafeira, no samba, na igreja evangélica e, em algumas ocasiões, no terreiro. No entanto, no que se refere ao estudo da imagem ou das artes plásticas e visuais, não havia aproximação. Eu me perguntava: por que diabos há tanta coisa desse tipo na cidade? Por que, em algumas praças, como na Chora Menino, havia um certo tipo de letreiro que eu conseguia identificar como distinto dos outros? Em um texto comissionado para a Oficina, o sociólogo Eduardo Dimitrov nos diz:

A Oficina permitiu a Brennand criar obras dissociadas do que corriqueiramente se atribuía a elementos regionais, sem que, com isso, fosse criticado como se estivesse fugindo dos temas telúricos. Esse espaço – e a disseminação de seus ladrilhos e esculturas pela cidade – fez com que a identidade de Brennand se mesclasse à identidade do Recife. E foi assim que ele se sentiu livre para criar. Sua produção foi identificada pela crítica como um conjunto de obras que inaugurou um imaginário particular. (DIMITROV, 2024, p. 235)

Esse ponto acentua a relação de interdependência entre o artista

Francisco Brennand e sua fábrica de ladrilhos cerâmicos, um aspecto que se delineava mutuamente, permitindo ao artista não se tornar refém do mercado artístico e, ao mesmo tempo, afirmando suas conexões políticas e sua relação com arquitetos importantes.

Lembro-me bem de quando, durante passeios com minha avó para resolver questões cotidianas, me deparava com uma grande história em quadrinhos de pedra: o mural cerâmico da *Batalha dos Guararapes* (1962), que ficava exposto na Rua das Flores, no centro do Recife. O tema desse imenso painel era um dos pilares do ensino básico em Recife, onde aprendíamos como a “união” das três raças teria sido fundamental para a expulsão dos holandeses do território pernambucano, uma das narrativas históricas distorcidas que tentam nivelar as relações entre negros, indígenas e brancos europeus, sem considerar o abismo presente nesta suposta equidade. Sobre esse evento, Brennand compartilha uma história pessoal de sua família, ampliando um discurso que é marcado pela preponderância econômica, onde o bairro da Várzea — local que abriga a Oficina Francisco Brennand — torna-se o cenário das batalhas que definiriam sua relevância em relação a outros espaços.

Aqui se conspirou contra o rico e bem armado invasor e daqui partimos para as três vitoriosas batalhas... Quero dizer, de toda maneira, a Várzea já se justificava como um sítio histórico; como preservação de um solo sagrado... Acontece que individual e ocasionalmente, estas terras foram cair nas mãos de minha família. Por volta do ano de 1851, um tio-bisavô comprou o Engenho São Francisco, que não pertencera a João Fernandes Vieira mas a André Vidal de Negreiros, um paraibano sem terras no Recife, que, para conspirar junto a Fernandes Vieira, adquiriu o Engenho São Francisco. Essa velha casa não existia no século XVII; ela data do início do século XVIII, certamente da mesma época da reconstrução da capela do engenho, “reconstruída e ornada com magnificência pelo respectivo proprietário, Coronel José Camelo Pessoa, que mandou vir de Portugal, pelos anos de 1725, as suas imagens, alfaias e móveis”. Quando minha gente tomou posse da propriedade, a casa e a capela existiam e foi nesta mesma residência que Francisco do Rego Barros de Lacerda, filho de João do Rego Barros, barão de Ipojuca e sobrinho do conde da Boa Vista, passou a morar. Nesta casa habitou um tio-avô, igualmente chamado Francisco (Chico menino) e minha avó, Francisca de Paula Cavalcanti de Albuquerque

Lacerda Brennand e, em seguida, minha tia Francisca... Sucessivas gerações de Franciscos... Muitos anos depois, a casa já abandonada, acabei reconstruindo-a em 1953, quando retornei da Europa (parece que o meu destino tem sido o de restaurar ruínas). Essas terras devem ser consideradas sagradas... Não quero dizer que, quando comecei a reerguer o conjunto da antiga Cerâmica São João da Várzea eu já tinha pensado nisso... Mas, diante dos exageros dessa idéia fixa... logo me senti justificado por estar erigindo algo como símbolo de um lugar que deveria ser respeitado como um templo... Um santuário. (BRENNAND, 2005, p. 9-10)

Curioso é refletir que esse conto, que narra uma gênese do lugar ou até uma justificativa ligada ao poder, não menciona em nenhum momento as comunidades que viveram nesse território. Abiniel João Nascimento, artista nascido na Zona da Mata Norte de Pernambuco, na cidade de Carpina, teve um ensaio visual comissionado pela instituição para discutir aspectos do eixo **natureza**, no qual apontou alguns desaparecimentos sintomáticos ausentes nos escritos de Francisco Brennand e em sua fortuna crítica.

Entre 2021 e 2022, alguns artistas foram convidados a criar ensaios visuais inspirados nos eixos ‘natureza’, ‘cosmologias’ e ‘territórios’. Contamos com Abiniel João Nascimento, que mergulhou na natureza; Sofia Borges, cuja proposta se vinculou à cosmologia presente nas esculturas de Brennand; e Ana Lira, que se dedicou ao território, especialmente ao bairro da Várzea e à própria olaria da Oficina. Durante esse período, o projeto foi organizado por Júlia Rebouças, Catarina Duncan, Rita Vênus e por mim, com a seleção e discussão das propostas com os artistas.

A mata, elemento recorrente na poética de Brennand, manifesta-se em suas variações de bichos, faunas e floras, compondo um vasto bestiário e um universo vegetal que se desdobra em diferentes fases de sua produção. Como indicado na brochura da exposição *Devolver à terra a pedra que era*, a natureza em sua obra atravessa esculturas, murais e pinturas, ora na forma de folhas, frutos e borboletas, ora de onças ligeiras e corujas de olhar penetrante.

A natureza se apresenta como um espaço contemplativo, no qual a figura humana, quando emerge, não ocupa uma posição central, mas se inscreve em um sistema reprodutivo e sexual, onde a origem

da vida se entrelaça com a estrutura da paisagem. Como pontuou Renato Carneiro Campos em 1974³, “as suas folhas, as suas flores, os seus frutos, sempre pertenceram mais ao corpo humano do que ao mundo vegetal”, evidenciando como Brennand funde a organicidade do reino vegetal com a sensualidade do humano. Dessa forma, sua abordagem do erotismo e dos ciclos reprodutivos não se limita a representações figurativas, mas se expande para um imaginário no qual a matéria viva, seja animal, vegetal ou humana, participa de uma mesma força vital.

Apoio-me na pensadora Yuderkis Espinosa (2003), que nos alerta que o problema não está no corpo ou na ideia de natureza em si, mas nas formas normativas de interpretação que lhe são impostas. Segundo ela, “as tecnologias de produzir o corpo e os discursos que os tomam como essência comportam operações de poder que os excedem” (p. 42). Esse pensamento nos permite observar como, na obra de Brennand, a aproximação entre o humano e a natureza não dissolve hierarquias, mas frequentemente as reafirma.

Seu imaginário erótico, fortemente atrelado ao mundo vegetal e mineral, ainda opera dentro de uma lógica binária, na qual certas figuras se colocam como ativas e outras como passivas. Mesmo suas representações híbridas não chegam a constituir um espaço de fusão plena, mas um território onde a natureza se mantém como algo a ser contemplado, distante e misterioso. Se, como sugere Espinosa (2003), os discursos normativos moldam não apenas os corpos, mas também os sentidos que atribuímos à materialidade, podemos pensar que, na obra de Brennand, a natureza é atravessada por um sistema similar — tensionando fronteiras, mas ainda mantendo distinções que organizam o visível dentro de uma ordem simbólica específica.

Talvez essa aproximação entre o humano e a natureza, na obra de Brennand, se conecte ainda mais às cosmologias gregas e romanas, manifestando-se na relação com o mistério do fogo — como no caso de Prometeu, cujo nome batiza seu forno — ou na conexão com Saturno, o deus que devora filhos e coisas, presente em várias esculturas e pinturas. Essa articulação simbólica converge para uma visão do sublime que dialoga com concepções modernas do conceito,

3 No texto *Cartola do Mágico*, publicado no *Diário de Pernambuco*, Primeiro Caderno, 4 ago. 1974.

pautadas na transcendência e na separação entre sujeito e natureza. A natureza, ainda que central em sua poética, não se configura como um ambiente de fusão ou imersão, mas como um território que mantém uma distância reverente do humano, evocando a grandiosidade e o mistério característicos do sublime tradicional.

Dessa forma, Brennand estabelece uma relação em que o humano contempla e reconhece a vastidão da natureza sem se diluir nela, sustentando a tensão entre finitude e transcendência, um eixo essencial às formulações filosóficas do sublime. Esse deslocamento do humano do centro da cena sugere uma paisagem que, longe de ser mero pano de fundo, atua como agente ativo na construção de sentidos, como um campo de forças em permanente transformação.

Há, no entanto, um ponto elementar que a performance de Brennand, como artista privilegiado, não contempla. Embora seu imaginário artístico esteja profundamente relacionado às formas e ao movimento da natureza, há camadas históricas atreladas às cosmologias dos povos originários, que habitaram as matas e a Oficina Brennand, antes das *plantations*. Essas histórias não estão registradas nem contempladas no projeto formal desse espaço cultural. Permanecem obliteradas em documentos, livros e outras formas institucionais, mas sobrevivem ao tempo através dos ecos das vizinhanças e, principalmente, dos ebós. A contrapelo das *plantations* e da violência colonial, o encantamento se manifesta neste território, entranhando-se e estruturando a vida dos vivos por meio de diálogos com aqueles que já “partiram”. Ali estão presentes entidades da religiosidade da Jurema Sagrada, que também pertencem àquelas terras.

Nesse sentido, retomo Abiniel João Nascimento, que, em seu ensaio fotográfico intitulado *Anhangûera mosykyîé oré nã abé* (2022) — expressão que, em tupi antigo, significa “os velhos espíritos não me assombram mais” —, propõe uma leitura sob a perspectiva do pós-sublime, conceito que desloca a experiência estética do sublime tradicional ao dissolver a hierarquia entre sujeito e objeto. Se, no pensamento de Edmund Burke e Immanuel Kant, o sublime emerge do confronto entre a finitude humana e a imensidão da natureza, no pós-sublime essa relação se torna mais difusa, colocando o corpo em imersão e contaminação com a experiência, em vez de oposição. Jean-François Lyotard e Paul Crowther exploram esse deslocamento, aproximando-se da ideia de um sublime que não mais se impõe

como um espetáculo inatingível, mas que absorve e transforma quem o vivencia. Timothy Morton (2016) aprofunda essa noção ao discutir os hiperobjetos, entidades vastas e distribuídas que desafiam a compreensão, mas das quais somos parte inseparável — como o aquecimento global ou a própria floresta viva.

Na obra de Abiniel, essa dinâmica se manifesta na maneira como a mata não se apresenta como um horizonte distante de contemplação, mas como um território que demanda interação e ativação. As fotografias, antes de serem imagens, foram gestos: atos performados não apenas para a câmera, mas para a própria mata, em diálogo com suas entidades e temporalidades. A ação precede o registro, assim como as oferendas precedem a presença dos espíritos que as recebem. Morton ainda exemplifica essa ideia ao discutir a ecologia:

Sobre ecologia, venho sustentando há algum tempo que o conceito de Natureza é uma noção antropocentricamente escalonada, projetada para os humanos, e, portanto, não é estritamente relevante para pensar ecologia. Na verdade, por diversas razões, pode até ser um verdadeiro desastre. O primeiro problema é que ele separa os humanos do mundo não-humano por meio de uma espécie de tela estética arbitrária. Como se todos os não-humanos estivessem atrás da tela de vidro do nosso laptop — é claro que há certos não-humanos que selecionamos para estar dentro do espaço social humano. Chamamos esses seres de ‘gado’ no patriarcado tradicional. Também costumávamos incluir mulheres nessa categoria — ou ‘chattels’ (bens móveis), como se dizia antigamente. E, além disso, há os animais de estimação, certas plantas, produtos agrícolas. Todo o resto é a Natureza, e supõe-se que esteja em outro lugar, fora desse espaço humano que gostamos de considerar exclusivamente nosso, um espaço antropocêntrico. Em outras palavras, está no meu DNA, está sob o asfalto, está lá longe, ‘do outro lado da montanha’, como dizem em inglês. (MORTON, 2016)

A série percorre os diferentes tempos da mata ao redor da Oficina Francisco Brennand, território que carrega as marcas de sua ocupação originária por povos indígenas, da violência da plantation e do próprio aquilombamento. Situada entre os antigos engenhos São João, São Cosme e Damião e São Francisco, a mata foi, ao longo dos séculos, não apenas um espaço de extração e exploração, mas também de fuga, refúgio e reorganização comunitária.

Nesse contexto, a obra de Abiniel não apenas reinscreve a história desse território, mas o revela como um espaço vivo de disputa e sobrevivência, onde a mata é atravessada por memórias de resistência. No pós-sublime, a experiência da natureza não se dá pela contemplação distante, mas pela participação e imbricação dos corpos nos fluxos históricos e espirituais do lugar. *Anhangûera mosykyîé oré* ñã abé apresenta a mata não como um cenário fixo e monumental, mas como um campo de forças em constante transformação, onde rito, imagem e história se sobrepõem e se reconfiguram.

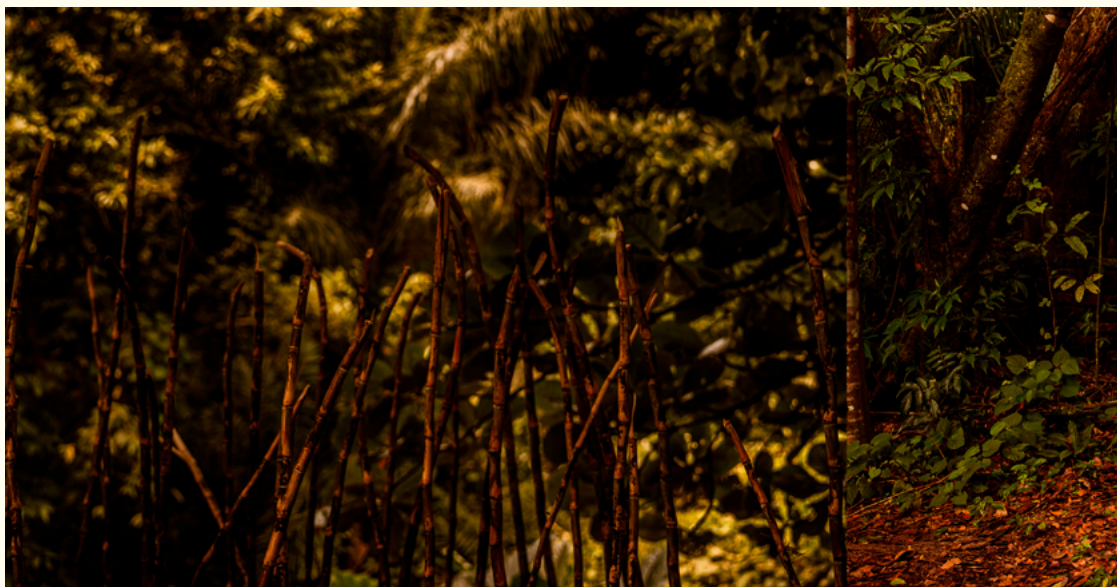
Figura 4 Anhangûera mosykyié oré nã abé (tríptico I) Fonte: NASCIMENTO, Abiniel João. Anhangûera mosykyié oré nã abé (tríptico III), 2022. Fotografia digital. Acervo do artista.



Figura 5 Anhangûera mosykyié oré nã abé (tríptico I) Fonte: NASCIMENTO, Abiniel João. Anhangûera mosykyié oré nã abé (tríptico II), 2022. Fotografia digital. Acervo do artista.



Figura 6 Anhangûera mosykyié oré nã abé (tríptico I) Fonte: NASCIMENTO, Abiniel João. Anhangûera mosykyié oré nã abé (tríptico I), 2022. Fotografia digital. Acervo do artista.



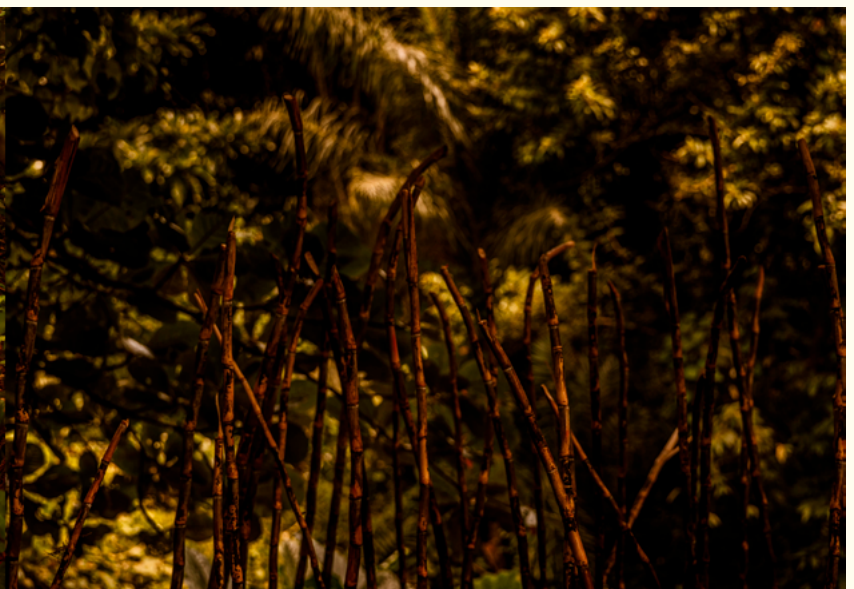
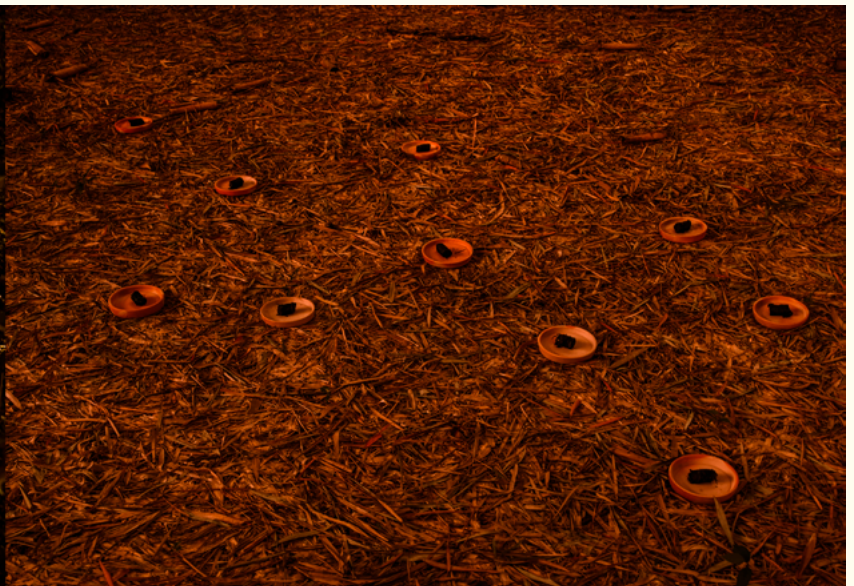


Figura 7 [Título atribuído]
 Mapa dos Engenhos Fonte_
 Acervo da Oficina Francisco
 Brennand. Fotografia da
 autora. [s.d.] (2)

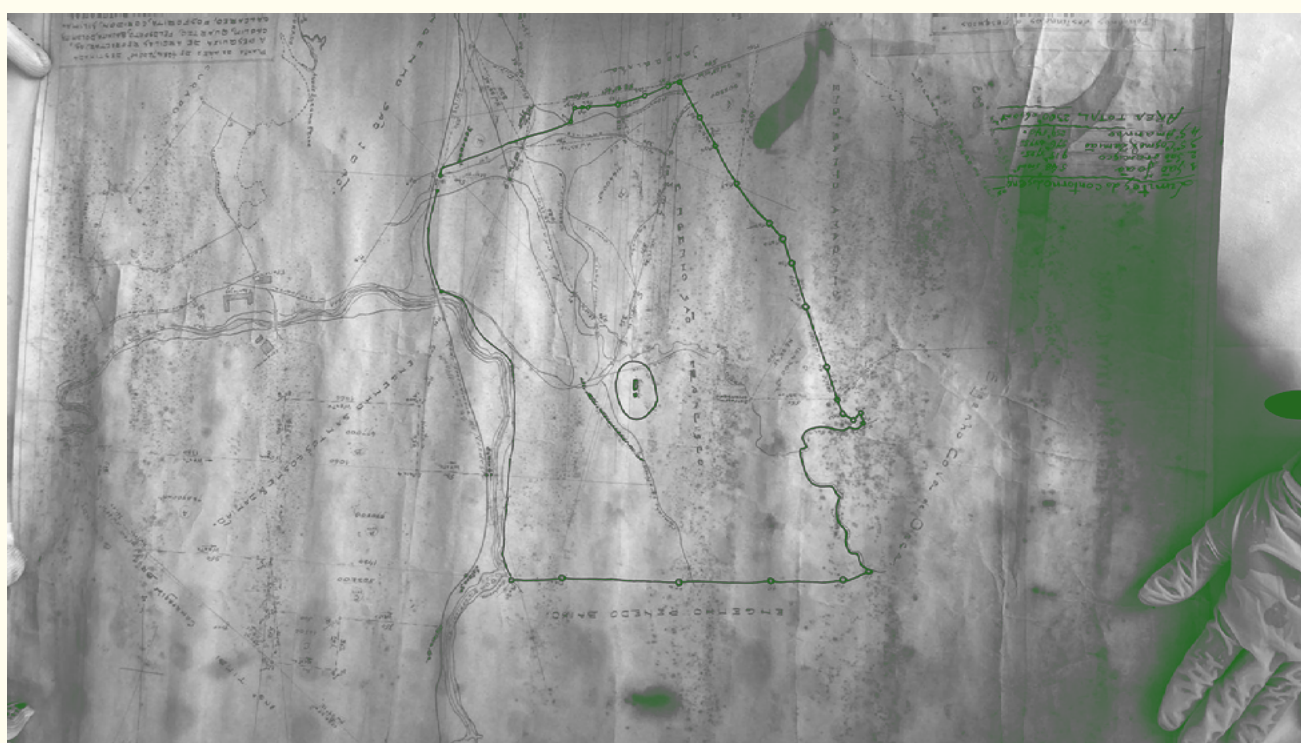


Figura 8 [Título atribuído.]
 Mapa do trecho da Mata do
 Segredo [Mata dos Brennand]
 Fonte_ Acervo da Oficina
 Francisco Brennand. Fotografia
 da autora. [s.d.]. (1)



2. MATA

“Fogo!...Queimaram Palmares
Nasceu Canudos.
Fogo!...Queimaram Canudos,
Nasceu Caldeirões.
Fogo!...Queimaram Caldeirões,
Nasceu Pau de Colher.
Fogo!...Queimaram Pau de Colher...
E nasceram, e nascerão tantas outras comunidades
que os vão cansar se continuarem queimando

Porque mesmo que queimem a escrita
Não queimarão a oralidade.
Mesmo que queimem os símbolos,
Não queimarão os significados. Mesmo queimando o
nosso povo, Não queimarão a ancestralidade.”
(Nêgo Bispo, 2015)

Quais reflexões são nutridas ao inaugurar um museu? Qual o chão desta Mata-Museu? Quem aí pisou e o que é pisado?

É estratégico pensar que, no espaço da Oficina Brennand, por séculos, não houve a presença afirmativa e constituída de corpos negros, indígenas ou dissidentes de gênero e sexualidade. Eram objetos.

Em 2020, fui convidada como consultora externa para discutir a natureza institucional da Oficina Francisco Brennand, que, naquele momento, passava por um processo de remodelação. Durante esse período, atuei como coordenadora de Educação, no Museu Murillo La Greca, e como curadora independente, o que me permitiu apontar caminhos institucionais para a Oficina em diálogo com as transformações em curso.

No início de 2021, fui chamada para integrar a equipe de curadoria da instituição, assumindo posteriormente o cargo de gerente de Educação e Pesquisa. Ainda em 2020, a diretoria artística da Oficina Francisco Brennand delineou três eixos estruturantes que passaram a orientar todo o programa da instituição: natureza, território e cosmologias. Esses eixos, que inicialmente parecem operacionais e distintos, evocam uma discussão que ultrapassa a lógica tradicional da separabilidade.

Inspirando-me na crítica de Denise Ferreira da Silva (2019) à noção de separabilidade, proposta por pensadores como Immanuel Kant — que concebem os fenômenos como distinguíveis e classificáveis em categorias autônomas —, discuto essa segmentação. Denise Ferreira da Silva argumenta que a separação estabelecida por Kant, em sua *Crítica da Razão Pura*, pressupõe que o entendimento humano opera pela distinção e categorização dos objetos do mundo, um movimento fundamental para o pensamento moderno e para a ciência ocidental. A autora, por sua vez, propõe uma abordagem baseada na inseparabilidade intrínseca dos fenômenos e na coimplicação de todos os seres na totalidade do existir. Sob essa lente, conceitos como natureza, território e cosmologia, tratados pela perspectiva hegemônica como entidades isoladas, compõem, na verdade, um mesmo campo dinâmico e interdependente, que interpela e é constituído por todos os seres, sem hierarquias ou divisões.

Partindo dessa crítica, propus uma tradução — ou mesmo uma rasura — desses termos iniciais, guiada pela tentativa de escapar à estrutura analítica que fragmenta e hierarquiza. Em vez de delimitar natureza, território e cosmologia como categorias separadas, penso nelas como forças interligadas e inseparáveis, que habitam e atravessam os corpos, os espaços e as temporalidades. Sob essa perspectiva, deixam de ser meramente conceitos para se tornarem um campo vibrante de relações e interdependências.

Essa proposta marca uma inflexão na Oficina Francisco Brennand e está refletida na lista de presenças que abre esta dissertação. Trata-se de pessoas e grupos vinculados aos eixos diretrizes da Oficina, mas que também integram uma constelação estratégica de permanência de conhecimentos cultivados para além de um processo individual e puramente atrelado ao mercado e ao capital. Esses valores estavam conectados às práticas comunitárias, ainda que atravessadas por articulações em escalas micro e macro — considerando, por exemplo, como grandes corporações, como a *Monsanto* (agroindústria), a *Vale* (mineração) ou a *Amazon* (tecnologia e logística), estão diretamente envolvidas nos modos de vida em um contexto local e global..

Essas corporações moldam aspectos fundamentais da existência, desde a produção de alimentos e a exploração de recursos naturais até a organização do trabalho e do consumo digital. Esse cenário evidencia

como dinâmicas globais impactam diretamente as práticas locais e comunitárias, tensionando a relação entre tradição e modernidade, autonomia e dependência, preservação e exploração. A reflexão, portanto, articula os saberes presentes na Oficina Brennand a uma crítica mais ampla das forças econômicas e políticas que atravessam e condicionam os modos de vida contemporâneos.

Mais do que discutir a sub-representação de corpos racializados e dissidentes nos registros oficiais e na construção narrativa da Oficina Francisco Brennand, busquei compreender qual noção de natureza atravessa a poética do artista e de que maneira ela pode perpetuar perspectivas antropocêntricas. Essa visão poderia contribuir para a construção de um museu a partir de discursos ecológicos aparentemente neutros, mas que, ao evitar conflitos e apagar tensões históricas, acabam por despolitizar a relação entre território, memória e poder. Essa abordagem se aproxima do *greenwashing* cultural, em que a valorização da natureza ocorre de maneira superficial, sem um real compromisso com as camadas históricas e sociais que a atravessam. No fim, essa lógica influencia escolhas que não são apenas políticas, mas também éticas — escolhas que demandam uma leitura crítica e situada das relações entre arte, ecologia e colonialidade.

Este ensaio propõe reafirmar a perspectiva da inseparabilidade entre museu e mata, entre micro e macropolítica, entre o local e o global, bem como entre natureza, território e cosmologias. Esses eixos estruturaram a abordagem da Oficina Francisco Brennand a partir de 2020 e agora retornam, transcriados, na contração espaço-tempo Mata-Museu.

*

A Mata Atlântica — que ao longo de sua história recebeu diferentes nomes — foi frequentemente concebida como um espaço ‘de fora’, isto é, algo apartado da ordem social. Essa percepção a transformou, ao longo do tempo, tanto em refúgio para povos subjugados quanto em um lugar associado a desovas, crimes e abandono.

A ambiguidade entre habitá-la e atravessá-la reflete sua posição simbólica: a floresta marca o limiar entre a entrada do museu e o que está além de seus muros. O medo do que pode acontecer ao

percorrê-la, somado ao histórico de furtos, roubos e mortes, reforça a imagem da mata como algo estranho e indomável em relação à paisagem. A construção do muro — uma barreira física e simbólica que separa o ‘dentro’ e o ‘fora’, o protegido e o exposto, o preservado e o esquecido — intensifica essa cisão.

Segundo o pensador Dènetém Touam Bona, a própria ideia de floresta remete a um gesto de exclusão.

A raiz latina de floresta, derivada do advérbio foris — “de fora” — nos indica que os espaços silvestres sempre constituíram um “fora” para a “civilização”: o fora da “selvageria” — da “zona de não-direito”, diríamos hoje. Se quisermos responder à ofensiva globalizada dos conquistadores sem rosto (as multinacionais do extrativismo, da mercantilização dos seres vivos, etc.), precisamos, seguindo os pajés, os nganga, É os fundi mad-jini’é e outros mestres do invisível, redescobrir no seio da floresta nossa própria potência: a do que ali vive e se manifesta, mas também a das comunidades e povos que se erguem em seus recantos silvestres (marrons e ameríndios, zapatistas, ZAD,” Selva de Calais, etc.). BONA, 2020, p. 17).

Outra leitura, desta vez influenciada pelo colonialismo cristão, pode ser identificada nas cartas do Padre Anchieta, um aspecto que Alexandro Silva de Jesus (2019, p. 22) resgata em seus escritos. Ele destaca como o padre negava a percepção das pessoas indígenas, associando-as à própria floresta e, em suas palavras, nomeando-as primeiramente como demônio.

Para este compartilhamento, trago a palavra mata como expressão de uma memória oral profundamente enraizada no Nordeste brasileiro. Dizemos “vamos para a mata”, cantamos “na mata tem”, enquanto a palavra floresta⁴ parece um termo mais distante, evocando lugares longínquos. A mata, por sua vez, está aqui — próxima, viva, parte do cotidiano.

Na brochura⁵ da exposição *Devolver a terra à pedra que era* (2021),

4 Gosto de pensar em como, na Zona da Mata, mais especificamente na cidade de Nazaré da Mata, em Pernambuco, surgiu, em 2002, o grupo de músicos Siba e a Fuloresta. A palavra fulô, derivada de flor, especialmente quando associada à floresta, evoca variações linguísticas e um certo sotaque que brinca com a língua, reinventando palavras.

5 Os verbetes da exposição foram desenvolvidos em conjunto com a curadoria da mostra, realizada por Júlia Rebouças e Julieta González. Os textos resultaram de uma pesquisa conduzida

constam pequenos verbetes que auxiliam na contextualização do universo da Oficina Francisco Brennand. Entre palavras como natureza, rio, pedra, oficina, barro, trabalho e geografia, entre outras, também estava a palavra mata:

Chamada por Francisco Brennand de Mata do Segredo, a Mata da Várzea, área pertencente ao bioma da Mata Atlântica, é terreno de profunda densidade e ambiente de seres diversos. Ela envolve a Oficina Francisco Brennand enquanto um espaço fértil, evocado pelo artista em seu imaginário acerca da natureza. Constituído por cerca de 700 hectares, sendo 300 deles de vegetação primária, esse território verde, preservado pela família do artista há mais de um século, tornou-se um dos poucos ambientes na cidade do Recife onde ainda é possível sentir os cheiros de uma vegetação grandiosa, composta por embaúbas, dendezeiros, jaqueiras e outras tantas espécies centenárias. Habitadas também por animais como cobras caninana, aranhas-caranguejeiras, raposas e distintas aves, a Mata da Várzea se estende por camadas que contam sua história de preservação e também de desmatamento por meio de sua atmosfera úmida., olhos d'água e solo instável. Em trecho do seu Testamento III (Brennand, 1990/2005), o artista narra as transformações da mata se referindo ao túnel verde que envolve, ainda hoje, a estrada principal de chegada e saída da Oficina Francisco Brennand. Morada principal de povos indígenas e, posteriormente, também de quilombolas, a área que se estende entre as cidades do Recife, de Camaragibe e de São Lourenço da Mata é propriedade remanescente dos chamados engenhos da grande várzea do Capibaribe, pertencentes, inicialmente a João Fernandes Vieira, uma das lideranças da Batalha dos Guararapes.

O túnel de entrada e saída⁶, como evocou Francisco Brennand em um de seus escritos, é o eixo central desta pesquisa. Não se trata necessariamente do trajeto físico até a bilheteria do museu, mas das questões enfrentadas na construção de uma instituição cultural situada em uma área de grande densidade biológica, reconhecida como Unidade de Conservação em 1987 e categorizada

pelas equipes de acervo e curadoria e foram escritos por mim, Rita Vênis, assistente de curadoria, além de Marínez Teixeira e Danúbia Ferreira, coordenadora e estagiária do acervo, respectivamente. Na exposição, era possível ver não apenas alguns trabalhos da trajetória do artista Francisco Brennand, mas também um recorte da história da Oficina Francisco Brennand, por meio de fotografias, documentos e vídeos.

6 “Para chegar até a entrada da Oficina Brennand, o visitante adentra um preâmbulo em forma de túnel, verde, mágico!” Perfil da Oficina Francisco Brennand. Publicado no Facebook, em 9 de setembro de 2016.

como Refúgio da Vida Silvestre (RVS) em 2011, segundo a Agência Estadual do Meio Ambiente de Pernambuco (CPRH)⁷. A Mata, localizada no bairro da Várzea, abrange 64,52 hectares

*

Há um canto comumente evocado ao se entrar na mata, frequentemente compartilhado em ações que envolvem saberes tradicionais e comunidades vizinhas. Esse canto sugere uma profundidade que não pode ser medida, um absoluto não saber, no qual se respeita o desconhecido e aquilo que não é nitidamente visível. Respeita-se, portanto, o que não se sabe, lançando-se um chamamento para que outros companheiros amparem quem canta em seu trajeto.

Assim, malungos e caboclinhos são convidados a adentrar esse espaço. Ecoam:

Que mata é essa que nela eu vou entrar, que nela eu vou entrar, com meus caboco'linhos...

Que mata é essa que nela eu vou entrar, que nela eu vou entrar, com meus caboco'linhos... (Ponto de Jurema em louvor ao Reis Malunguinho)

Essa floresta foi chamada por Francisco Brennand de Mata do Segredo, sendo comumente conhecida como Mata da Várzea e, por moradores mais antigos, como Mata do Catimbó, revelando a relação de praticantes de religiosidade de terreiro com os ritos desse território. Também é designada como Mata dos Brennand, referindo-se à sua identidade como propriedade privada. Esse lugar, onde as folhas nascem e descansam, é um caminho longo, uma porta de entrada para a Oficina, turvado pelas sombras das árvores — entre elas, macaibeiras, dendezeiros, mangueiras, jaqueiras e jambeiros. Trata-se de um ambiente onde se ocultam linhas; os caminhos para as quedas d'água não são lineares, e não há apenas um: o trajeto se faz em seu emaranhado. Sua única reta é a da flecha antes de ser arqueada.

Partindo, então, de tantos caminhos, a tarefa de adentrar o labirinto

⁷ AGÊNCIA ESTADUAL DE MEIO AMBIENTE DE PERNAMBUCO (CPRH). *Unidade de Conservação RVS Mata São João da Várzea*. Disponível em: < www2.cprh.pe.gov.br >. Acesso em: 10 dez. 2024.

erigido por Francisco se complexifica, pois trata-se de um espaço serpenteado por seres de seu imaginário, mas que também apresenta outras cosmologias, originadas em territórios distintos — assim como em ficções da literatura e do cinema —, às quais o artista tomou como referência para si. É preciso compreender a possibilidade de um lugar que abriga muitos. Brennand evidencia sua contradição na equação entre a curiosidade que lhe era típica e o poder atrelado à sua posição de artista moderno. Ao se encantar pela forma do arco e flecha, mesmo sem saber inicialmente que esse era o símbolo do orixá Oxóssi – o *Ofá* –, acabou desviando-se de uma verdade baseada em apenas um caminho, projetado a partir de um único início, meio e fim. Segue, então, como nos conta Tiganá Santana:

A morte não é mesmo para ser acreditada até que se morra. Não se morre antes nem se vive depois. Não se vive no recuo da vida. Não se vive sem que se saiba. Não se vive o ínterim entre o fenômeno e a fuga da face. Eis o motivo por que a flecha é o riste dos entes; e a afirmação de que não há mesmo como retroceder, de que a presença é a única impossibilidade das hesitações. A flecha, vigília de Brennand, é erupção de parábola ou forma de viagem. Que se multiplique a multiplicidade do ofá, os fractais dos fractais, a energia que não se compromete com as terríveis ideias de inteiro e totalidade [...].
(SANTANA, 2024, p. 265)

Nesse sentido, a reorganização da vida escapa ao humano, aproximando-se da lógica das plantas — que crescem, resistem e frutificam sem a necessidade de reconhecimento ou reciprocidade. Como escreve Djaimilia Pereira de Almeida (2019)⁸, “florescer não era o seu meio de meterem conversa com o jardineiro, mas uma forma de acentuarem a sua indiferença à declaração de amor que ele cultivava a cada hora” (p. 39). Tal como o *Ofá*, os arrecifes, as folhas e as árvores, há existências que se expandem na sutileza, na interdependência e na autonomia de seus próprios ciclos, indiferentes ao desejo de controle ou domesticação.

8 No livro *A Visão das Plantas* (2019), de Djaimilia Pereira de Almeida, é um romance que narra a trajetória de Celestino, um ex-traficante de escravizados que, em sua velhice, dedica-se ao cultivo de um jardim. A obra tensiona a relação entre humanidade e natureza, refletindo sobre a indiferença das plantas diante dos afetos e ações humanas. A metáfora das plantas, que “viam o jardineiro como as plantas vêem” — sem gratidão, sem julgamento —, sugere uma existência autônoma, alheia às pretensões humanas de posse ou redenção.

2.1 MORTES, CONSTRUÇÕES E RENOMEAÇÕES

As cidades litorâneas do Brasil, como Recife e Olinda, emergiram, nos séculos XVIII e XIX, a partir de um processo arquitetônico e urbanístico que transformou a natureza. Nesse processo, a natureza foi submetida, recombinação e transformada por técnicas de captura, mas nunca completamente domada. Um exemplo dessas mudanças pode ser observado nos materiais orgânicos que compõem o território da Oficina Francisco Brennand e seu entorno imediato. Os arrecifes de coral, retirados do mar, nos séculos XVIII e XIX, testemunham uma história de deslocamento e apropriação. Esses corais, que antes faziam parte de ecossistemas marinhos ricos em biodiversidade, foram incorporados às fundações de edifícios coloniais, carregando consigo não apenas a materialidade de organismos vivos, mas também as marcas de uma lógica extrativa e violenta que sustentava o projeto colonial. Da mesma forma, a madeira tropical, retirada de florestas que existiam há séculos, foi transformada em vigas, assoalhos e elementos decorativos, compondo uma arquitetura de opulência, mascarando o desmatamento e a exploração humana subjacentes à sua existência.

Ainda assim, ao pensarmos nesses materiais — arrecifes, madeiras e terras —, não podemos reduzi-los a recursos passivos ou inertes. Eles carregam uma vitalidade própria, uma agência que resiste ao tempo, ao controle humano e às finalidades que lhes foram impostas. Os arrecifes de coral, por exemplo, não são apenas pedras; eles são organismos calcários que registram, em sua estrutura geológica, as condições ambientais e temporais de sua formação. Mesmo depois de retirados do mar, eles reagem às mudanças de temperatura, umidade e salinidade, manifestando uma vida que desafia sua transformação em matéria utilitária. De maneira semelhante, as madeiras preservam suas histórias em seus anéis, nos veios de sua superfície e até nos odores que exalam quando são cortadas ou desgastadas. Elas se dobram, apodrecem e racham, revelando que, embora incorporadas

a uma estrutura colonial, não se dissolvem completamente na lógica dessa estrutura.

Essa relação de força e transmutação pode ser compreendida como uma operação alquímica. Conforme destaca Andityas Matos (2023), em *Contra/políticas da alquimia*, a alquimia não se limita à busca pela transmutação de metais em ouro ou pela pedra filosofal; ela é um processo contínuo de transformação, no qual os materiais mantêm aspectos de suas propriedades originais enquanto se recombina em novos estados de existência. Matos resgata as potências políticas anárquicas e radicais da alquimia, desafiando interpretações que a reduzem a uma ciência primitiva ou à simples precursora da química moderna. Em sua perspectiva, a alquimia oferece uma visão do real que rompe com dualismos fixos, propondo um pensamento de mistura e recomposição constante. Assim, ela não opera como um sistema fechado de trocas equivalentes, mas como um fluxo de transfiguração permanente, onde a matéria e seus significados nunca desaparecem, apenas se rearranjam em novas possibilidades de existência.

Portanto, os materiais orgânicos que compõem as estruturas coloniais – os arrecifes, as madeiras e as terras – não apenas resistem, mas se metamorfoseiam em novos arranjos, revelando tensões entre controle e vitalidade. Mesmo em contextos de violência, como o colonialismo, essas matérias se recusam a ser completamente assimiladas, permanecendo em estado de latência, prontas para novas reconfigurações. Esses materiais vivos continuam a agir dentro das construções, alterando suas formas ao longo do tempo, desgastando-se, infiltrando umidade, formando fungos — lembrando-nos de que a arquitetura colonial não é um estado final, mas um processo em constante desintegração e recomposição.

Ao reconsiderar essas dinâmicas, somos levados a pensar a materialidade do colonialismo não como algo estático, mas como uma alquimia de forças. A prática curatorial pode, então, se alinhar a essa lógica alquímica, reconhecendo os materiais não apenas como vestígios do passado, mas como agentes ativos que carregam as possibilidades de novas combinações. No território da Oficina Francisco Brennand, os arrecifes de coral e as madeiras tropicais não são apenas parte de um legado arquitetônico; são matérias em estado de transição, que desafiam o controle humano e convidam à reflexão sobre o tempo, a memória e a relação entre humanos e não humanos.

O Parque de Esculturas Francisco Brennand, situado no Recife Antigo, se insere em um jogo de forças entre o passado colonial e a potência de reinvenção que os materiais carregam em sua instabilidade. A Torre de Cristal, com seus 32 metros de altura, inspirada na Flor de Cristal, descoberta por Burle Marx, emerge do mar como um eixo vertical que monumentaliza um nome e um imaginário. Esse gesto, ao mesmo tempo em que amplia a presença de Brennand na cidade, evoca o desejo de fixar uma identidade artística em meio às águas e fluxos que moldam o Recife. Mas o que significa essa tentativa de inscrição sobre um território em constante transformação?

Se expandirmos a noção de Mata Museu para além dos limites físicos da Oficina Francisco Brennand, percebemos que o Parque de Esculturas, situado no Marco Zero, se insere em um jogo de forças entre monumentalidade e insurgência territorial. No entanto, ao olharmos para a história do Quilombo do Catucá, que atravessa o território da Oficina, nos deparamos com uma outra lógica de ocupação e resistência — não baseada na fixação, mas na circulação, na aliança territorial e no uso coletivo do espaço como forma de continuidade e proteção.

O conceito de quilombismo, formulado por Abdias do Nascimento (2020), nos oferece uma chave para pensar o contraste entre monumentalidade e insurgência territorial. O quilombo não é apenas um espaço geográfico, mas um modo de existência, uma forma de organização que escapa à lógica do Estado e da propriedade privada. Enquanto a Torre de Cristal, com seus 32 metros de altura, impõe uma presença estática sobre o mar, o quilombismo opera em movimento, sustentando-se por redes de apoio, transmissão de memória e estratégias de ocupação que não dependem da fixação, mas sim da continuidade relacional.

A Mata Museu, nesse contexto, não é um cenário inerte ou um resquício ecológico, mas um arquivo vivo, um espaço de resistência e transmutação, onde as histórias não são inscritas como monumentos, mas ativadas como forças em disputa. A monumentalidade da Torre de Cristal entra em contradição com essa perspectiva ao operar dentro de um modelo de fixação e permanência, enquanto o quilombismo e o *sobcomum*, como proposto por Fred Moten e Stefano Harney (2024), apontam para territorialidades dinâmicas, fundadas na aliança, na fuga e na partilha subterrânea.

Se ampliarmos a noção de Mata Museu para além dos limites físicos da Oficina Francisco Brennand, percebemos que seu território não se define apenas pela paisagem, mas pelas insurgências que o atravessam. O Quilombo do Catucá, que marca a história desse espaço, desafia uma visão estática do território e nos conduz a outras formas de pertencimento, que não se dão por posse, mas por relações de transmissão, circulação e dissidência. O sobcomum, nesse sentido, não se restringe a um ‘comum’ regulado por uma estrutura formal, mas se manifesta em práticas de compartilhamento e resistência que escapam à captura institucional.

Pensar a Oficina Francisco Brennand como Mata Museu exige um deslocamento do olhar: não se trata de consolidar um campo estático, mas de compreender os fluxos que constroem e reconfiguram constantemente esse território. O que significa habitar um espaço que já foi quilombo, engenho, fábrica e agora museu? Como evitar que essa trajetória seja reduzida a uma linha cronológica e, em vez disso, ativar suas camadas de tempo de forma simultânea e tensionada?

Se a Mata Museu quer se afirmar como um campo de pesquisa e criação, ele deve absorver as táticas de opacidade, aliança e deslocamento que sustentaram o Quilombo do Catucá e que sustentam as práticas do sobcomum. Isso significa compreender que a mata não é apenas um espaço a ser representado ou preservado, mas um sistema de forças em contínua transformação, onde a arte, a memória e a insurgência não são elementos distintos, mas parte de um mesmo organismo em movimento.

Se olharmos a Oficina Francisco Brennand como uma Mata Museu, uma geografia expandida que conecta a Mata da Várzea ao centro da cidade, o parque de esculturas opera como um prolongamento desse campo, mas sob um regime de monumentalidade que exige revisão crítica. Enquanto a Oficina é marcada pela ruína como metáfora, pela argila como matéria viva e pelo tempo como agente de corrosão e recomposição, o Marco Zero — com sua organização espacial rígida e sua simbologia histórica impregnada de discursos coloniais — ainda se apresenta como um espaço de poder fixo.

Essas combinações entre materiais orgânicos e história colonial

revelam que toda estrutura — por mais violenta que seja sua origem — está submetida a mutações contínuas. A matéria, em sua recusa à fixidez, abre caminhos para que pensemos no museu não apenas como um espaço de conservação, mas como um laboratório de transmutação. A materialidade que compõe a Oficina Francisco Brennand é, assim, um campo fértil para imaginar novas relações entre memória, território e práticas artísticas. É nessa fronteira entre a Mata, o Museu e a colonialidade entranhada na própria arquitetura, que expropria, da natureza e do território, corais, madeiras, pedras, barro, para construir os engenhos tornados Museus, para desfazer as Matas, para agir de forma ilimitada frente às múltiplas pré-existências. Não é disso, afinal, que trata a “dívida impagável” de Denise Ferreira da Silva (2019)⁹?

9 Para Denise Ferreira da Silva, a “dívida impagável” remete às estruturas globais de poder que perpetuam injustiças históricas, sobretudo aquelas ligadas à escravidão, ao colonialismo e à exploração econômica. Mais do que uma questão financeira, trata-se de uma dívida ética e moral que persiste nas relações contemporâneas, evidenciando como desigualdades históricas continuam a moldar o presente. Esse conceito convoca uma análise crítica e transformadora das estruturas de poder dominantes, desafiando a naturalização dessas hierarquias.



Figura 9 Vista aérea das antigas ruínas da Cerâmica São João, onde futuramente se tornaria a Oficina Francisco Brennand (título atribuído). Fotografia de Fritz Simons, 1971. Acervo da Oficina Francisco Brennand.



Figura 10 Vista da Oficina Francisco Brennand. Fotografia de Breno e Gabriel Laprovitera. Cortesia_ Oficina Francisco Brennand

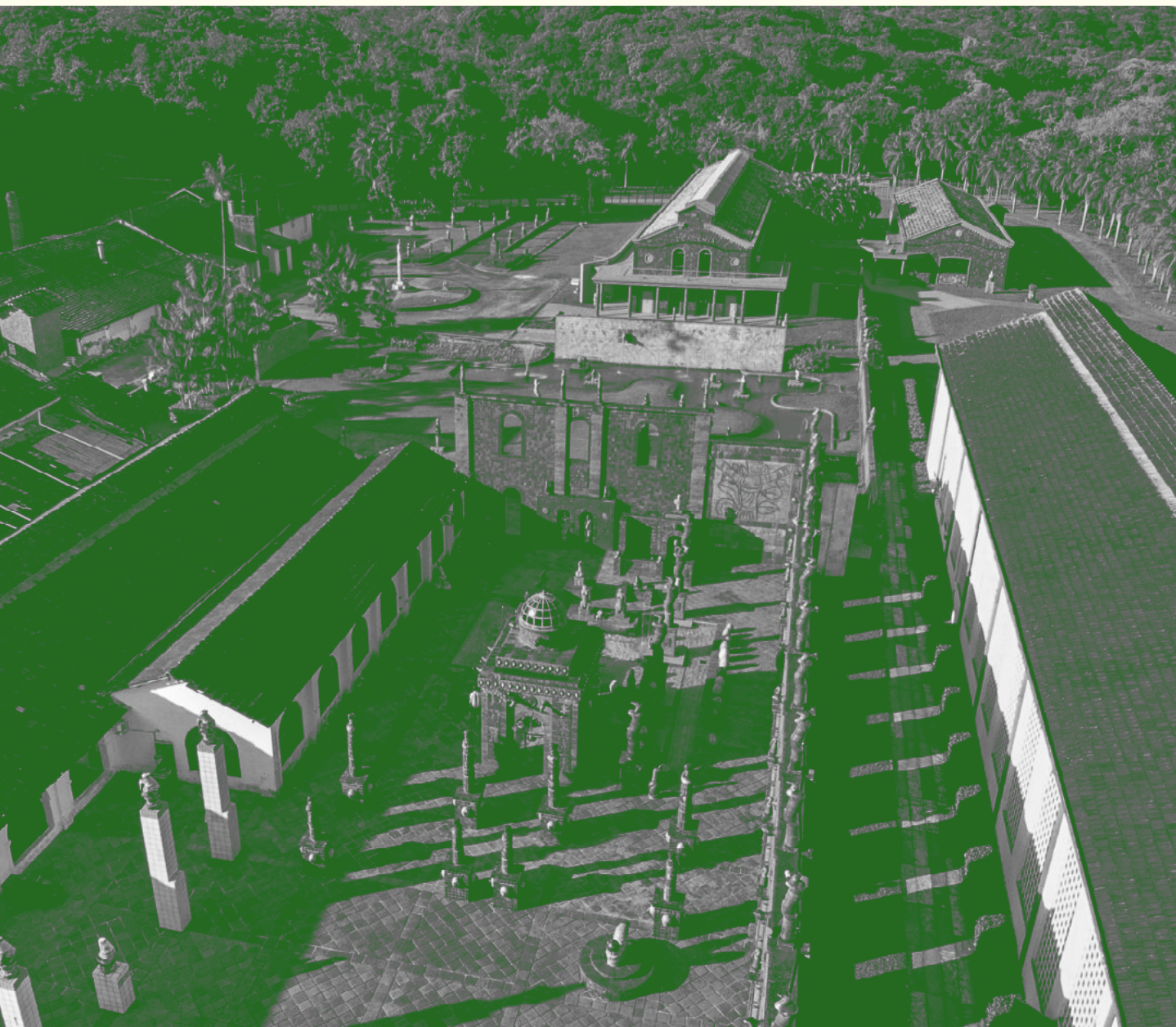
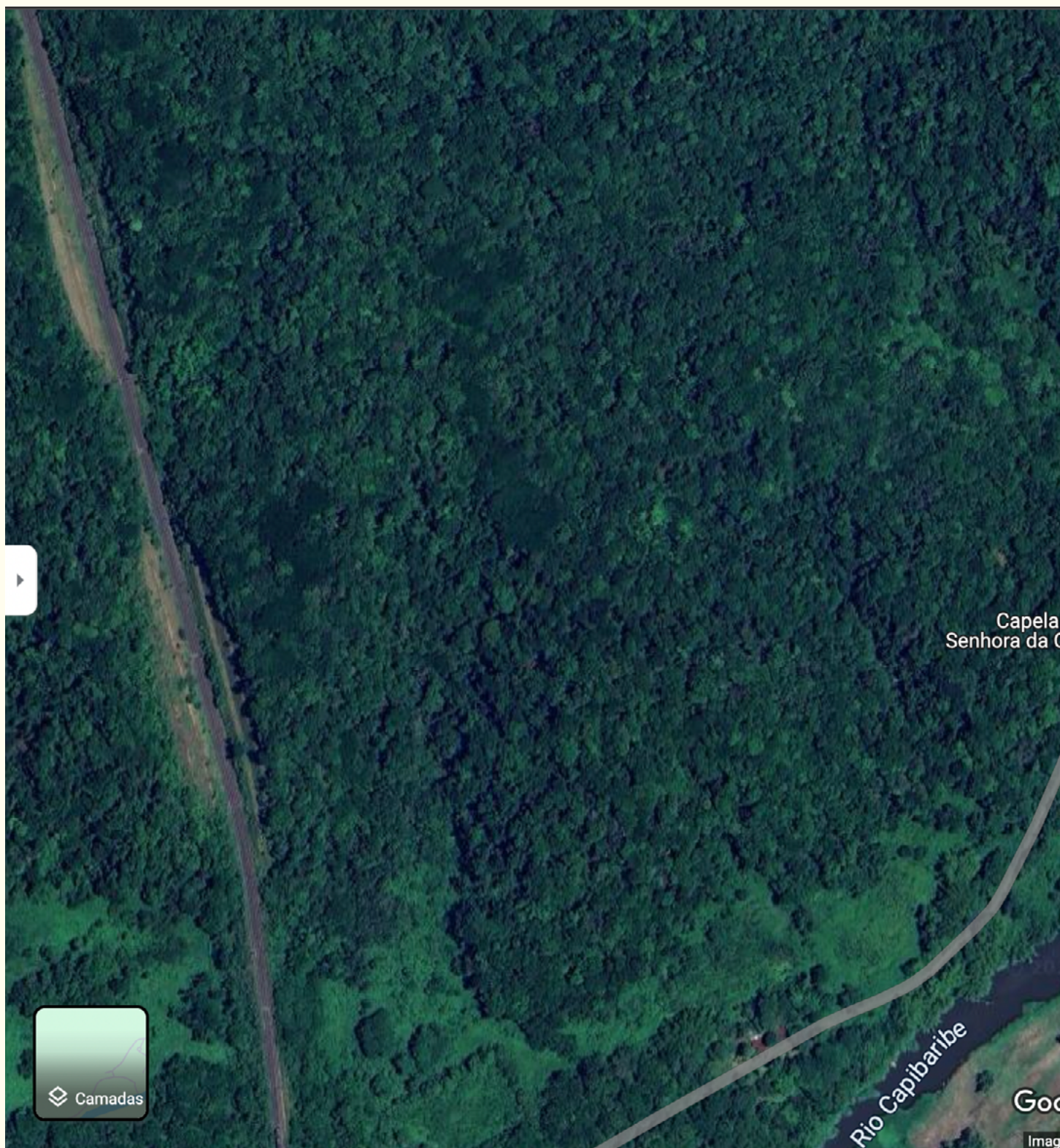


Figura 11 Vista geral da Oficina Francisco Brennand. Fotografias de Breno e Gabriel Laprovitera. Cortesia_ Oficina Francisco Brennand.



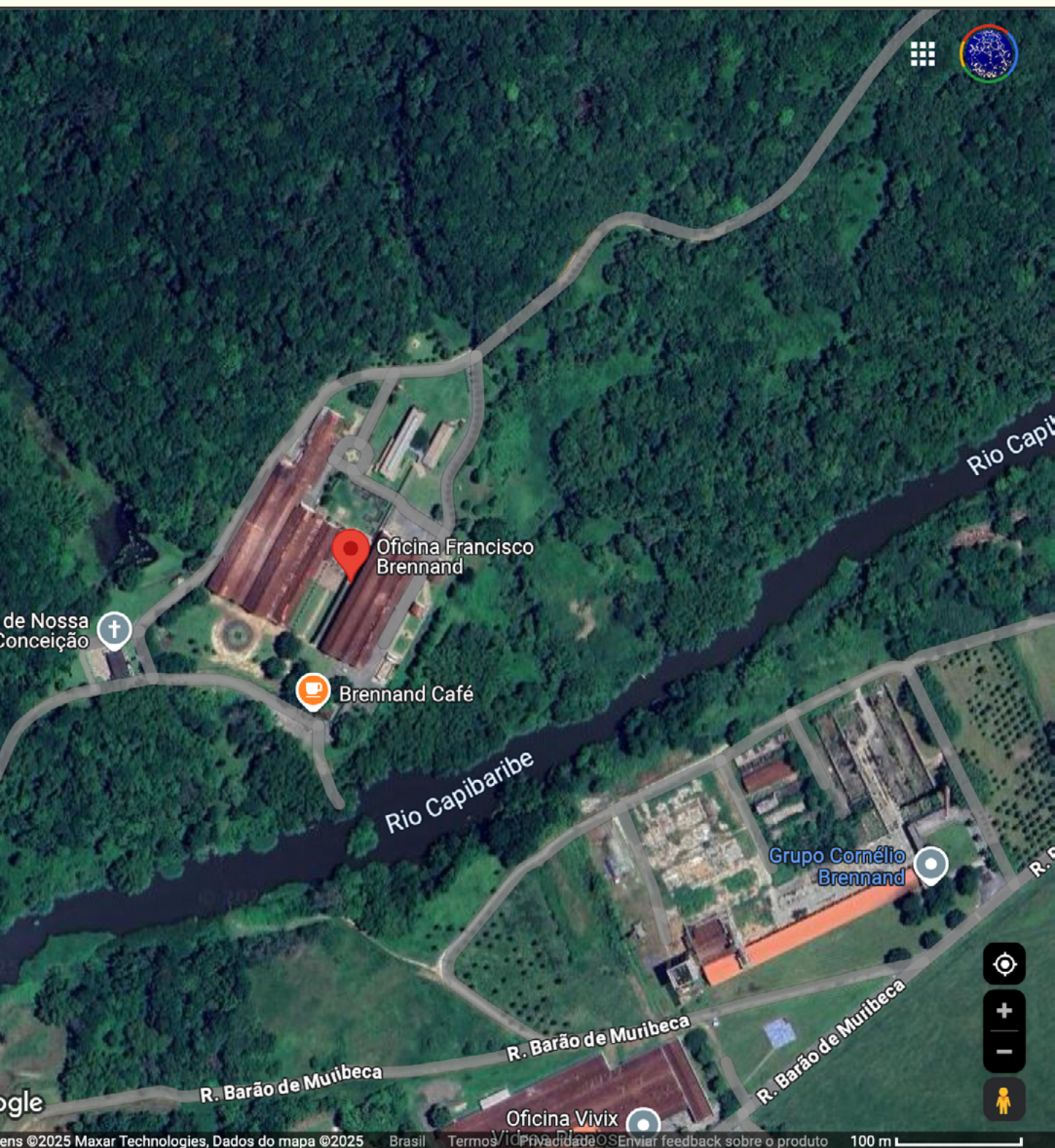


Figura 12 Print screen da localização da Oficina Francisco Brennand via Google Satélite. Imagem capturada em 15 mar. 2025. Fonte_ Google Maps. Disponível em_ <https://www.google.com/maps>.

Figura 13 Salão de esculturas com tapetes cerâmicos na Oficina Francisco Brennand, entre as décadas de 1970 e 1980. Fotografias de André Papi. Acervo da Oficina Francisco Brennand. (1)





Figura 14 Salão de esculturas com tapetes cerâmicos na Oficina Francisco Brennand, entre as décadas de 1970 e 1980. Fotografias de André Papi. Acervo da Oficina Francisco Brennand. (1)



Figura 15 Figura X – Porco na mata do Catimbó, Catucá, Brennand (título atribuído). Fotografia da autora. Acervo pessoal. s.d.

Figura 16 Oxóssi. Escultura em cerâmica vitrificada (acabamento brilhante_fosco). 185 × 182 cm. Acervo da Oficina Francisco Brennand.









Figura 18 Antigas ruínas da Cerâmica São João, onde futuramente se tornaria a Oficina Francisco Brennand III (título atribuído). Fotografia de Fritz Simons, 1971. Acervo da Oficina Francisco Brennand



Figura 19 Árvore genealógica da família Brennand. Imagem retirada do livro Grupo Cornélio Brennand – Os Primeiros 100 Anos, de Ignácio de Loyola Brandão. Fotografia realizada por mim a partir do exemplar aberto. Acervo pessoal

Figura 20 Fotografia da antiga Cerâmica São João I, 1939. Autor desconhecido. Acervo da Oficina Francisco Brennand.

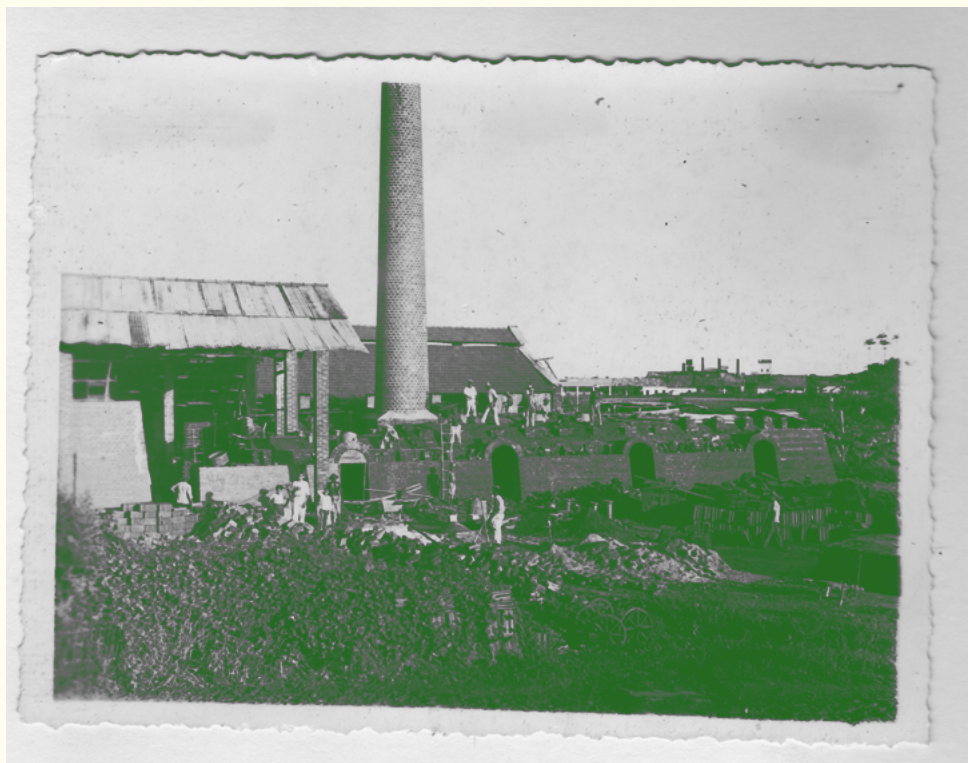
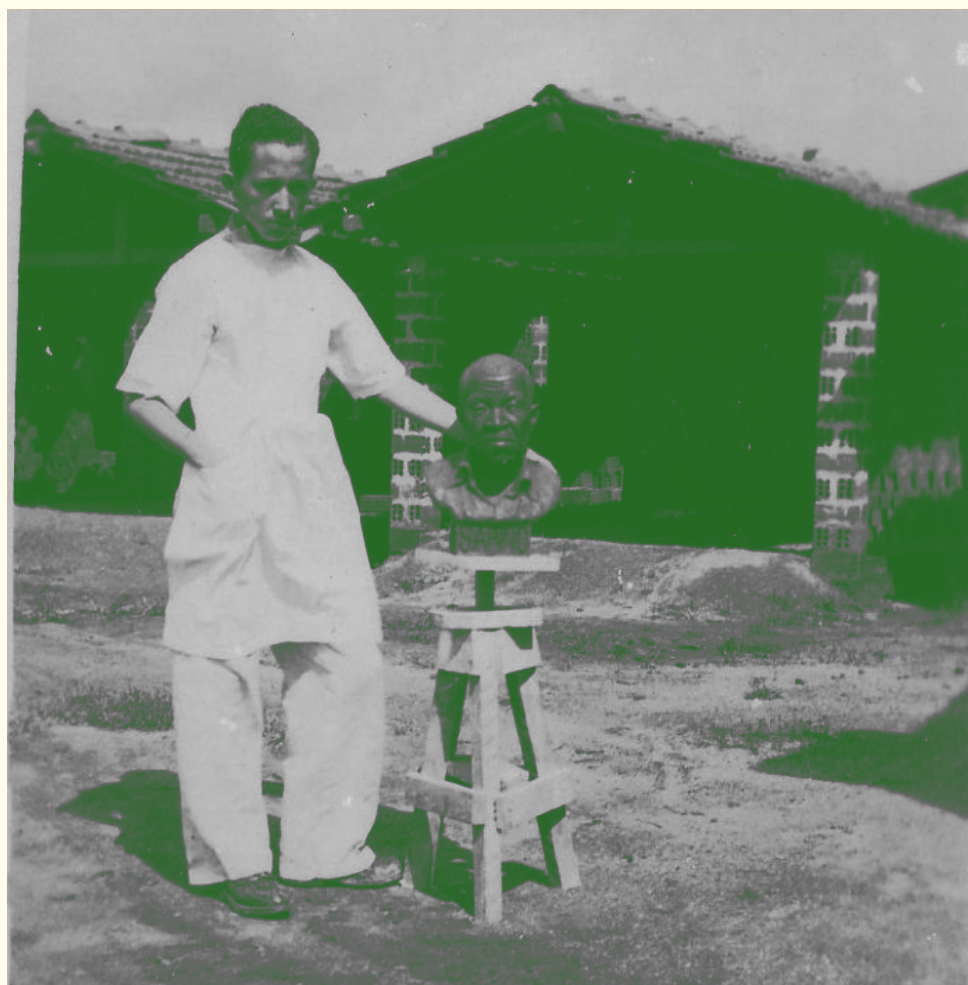


Figura 21 Fotografia do artista Abelardo da Hora, que foi professor de escultura de Francisco Brennand. Na imagem, Abelardo aparece esculpindo a cabeça de um homem negro, identificado como Martinho Sabino. Acervo da Oficina Francis (1)



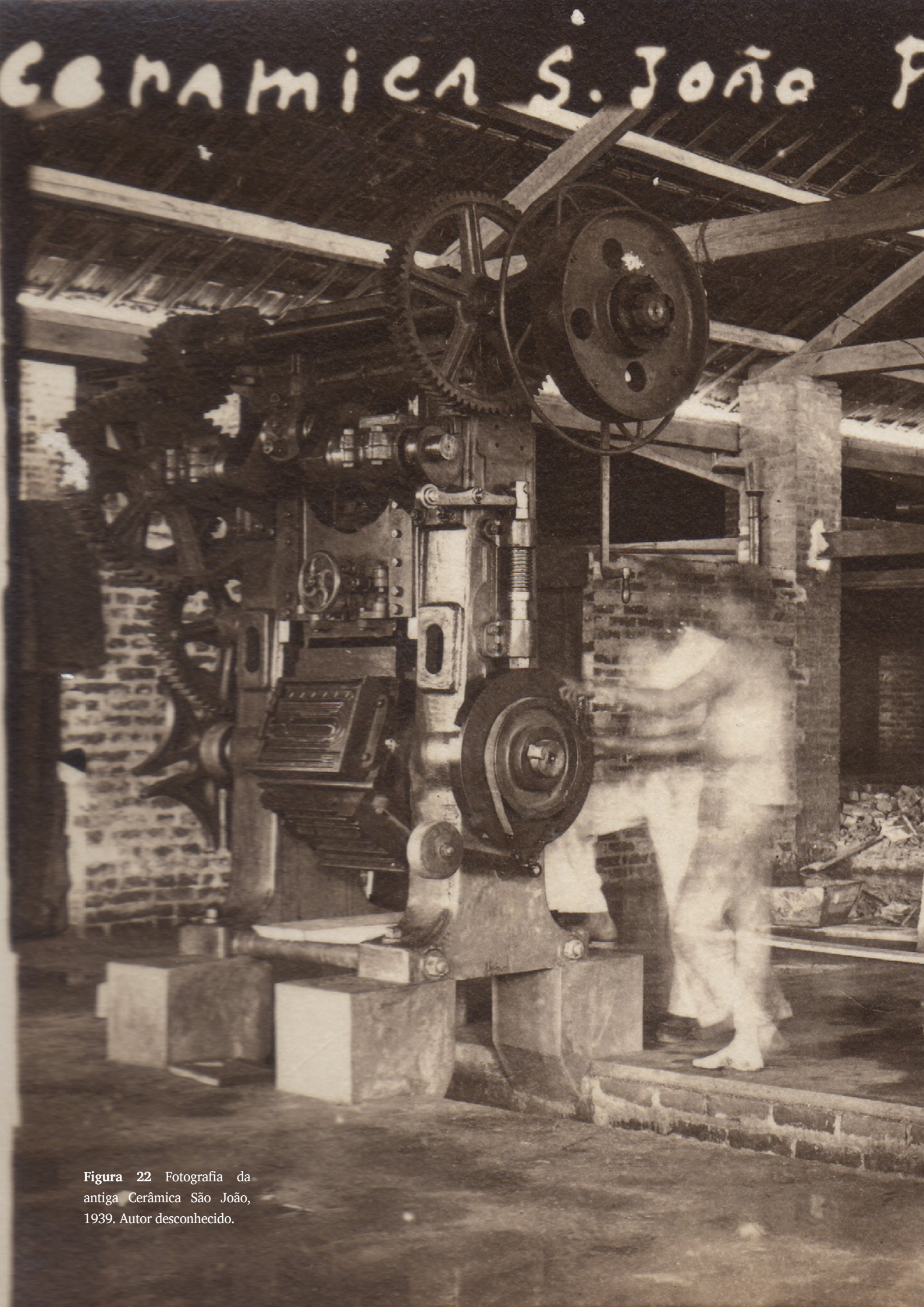


Figura 22 Fotografia da antiga Cerâmica São João, 1939. Autor desconhecido.

Pernambuco 5/7/1939



3. MUSEU

“A decolonidade não me sustenta, é mais uma normalidade. Não se trata de curar.” (ELEISON, 2020, p. 1020)¹⁰

Para alguns, o desconforto é inegável, especialmente em 2021, ano pós-pandemia, quando as atividades públicas começaram a ser retomadas. Ao adentrar a totêmica floresta cerâmica criada por Francisco Brennand, muitas pessoas, que não se sentiam convidadas a entrar no espaço, mencionavam o ‘delírio’ — uma leitura pouco convencional — ou a ‘genialidade’ — como ainda é visto por muitos. Aqueles que associavam o espaço ao delírio também se intrigavam com o esforço e o trabalho necessários para erguer todas aquelas estruturas. Uma discussão que foi posteriormente aprofundada pelo Instituto, especialmente em memória de Helcir Almeida, desenhista técnico e braço direito de Francisco Brennand, e de José Mendes, antigo oleiro do artista, assim como tantos outros e outras que ajudaram na construção de muitas esculturas cerâmicas. Ainda assim, o impacto de ver a cidadela criada por Brennand fazia com que algumas pessoas tirassem os sapatos ao adentrar certos espaços do museu, num ato de se conectar com a sacralidade que percebiam ali.

Diante das diversas reações, o aprofundamento sobre aquele terreno parecia ainda mais curioso e necessário. Isso incluía o reconhecimento do conhecimento presente na olaria da Oficina, valorizando os saberes dos oleiros e a variedade observada no espaço, que não havia sido percebida como uma grande escola enquanto Brennand estava vivo. Era evidente que, devido aos privilégios e condições proporcionadas, Francisco Brennand pôde experimentar os desdobramentos da cerâmica de uma maneira quase única entre os artistas brasileiros, utilizando fornos de alta temperatura, diferentes esmaltações e estabelecendo relações com outras materialidades.

Em 2019, a Oficina Francisco Brennand transformou-se em um instituto sem fins lucrativos, com o objetivo de desenvolver práticas formativas, oferecer espaços de residência e preservar a obra e a memória de Francisco Brennand. Há uma característica importante

¹⁰ Propositamente, inicio este capítulo com uma citação de Keyna Eleison, pois, além de curadora, ela integra o Conselho da Oficina Francisco Brennand.

a ser observada nesse processo, destacada por Vergès (2023), que discute a criação de espaços artísticos a partir de fundações privadas. A autora aborda a crítica, originada no pensamento de W.E.B. Du Bois, sobre a intrusão dessas fundações. Nas palavras de Vergès: “[...] seus papéis estão atrelados à pacificação política — demonstrando certo esforço caritativo e filantrópico para reduzir a precariedade e a vulnerabilidade, mas sem poder mudar as relações de produção” (2023, p. 108).

Atualmente, a Oficina Francisco Brennand é um museu privado sem fins lucrativos, inicialmente mantido pelo Grupo Cornélio Brennand (GCB). No entanto, a instituição também utiliza leis de incentivo, como a Lei Rouanet, além de parcerias e outras formas de captação de recursos para executar seus projetos internos e manter o espaço e seus funcionários. Esse cenário busca sustentabilidade ao diversificar os mantenedores, evitando a dependência de um único financiador e distribuindo o suporte entre vários parceiros. A contextualização desse cenário é fundamental para compreender os pontos citados acima, pois situam este espaço no processo de sua construção museológica. Esse processo é considerado um ato de coragem na remodelação de uma ruína — o esqueleto da antiga fábrica de tijolos e telhas, a Cerâmica São João, que pertencera ao pai do artista.

Antes mesmo de chegar à bilheteira do museu, o visitante podia perceber que a área ao redor contava outras histórias. Era comum encontrar pessoas utilizando o espaço para caminhadas matinais, povos de terreiro — de jurema, candomblé e umbanda — realizando seus rituais e entregando ebós, além de grupos de jovens e famílias aproveitando para piqueniques próximos ao chamado ‘Lago das Sombras’. No entanto, em conversas com moradores, vizinhos e trabalhadores locais, emergia uma narrativa menos visível: a memória do Quilombo do Catucá, que teria ocupado a região no passado, ligando o presente a uma história de resistência e ancestralidade ainda pouco explorada pelo museu.

Nas palavras de Marcus Joaquim M. de Carvalho:

O Quilombo do Catucá margeava a fronteira agrícola da zona da mata norte, começava quase que num subúrbio do Recife. A floresta do Catucá serpenteava a área mais populosa da província, a zona da mata seca, ao norte do Recife. Cortada por muitas estradas e picadas, ela começava nos limites de Beberibe, antigo subúrbio do Recife, passava pelo sítio dos Macacos e por São Lourenço, mais a oeste da capital, lançando-se entre os engenhos costeiros e a serra a oeste do Recife em direção ao norte. Passava pelos mangues e rios da região, chegando não muito longe da costa em Paratibe e daí a Pasmado, perto da ilha de Itamaracá, até o povoado de Tejucupapo, próximo à vila de Goiana, já quase na fronteira com a província da Paraíba. O centro do quilombo estava num pedaço dessa floresta, situada entre as matas dos engenhos Timbó e Monjope, entre as freguesias de

Paratibe, Paulista e Recife, um local de terreno acidentado, cortado por riachos e brejos, conhecido como Cova da Onça. A floresta do Catucá era cortada pelas estradas que levavam gado e algodão dos distritos de Bom Jardim, Limoeiro e Nazaré para o Recife, ou para Goiana, importante entreposto comercial na Zona da Mata. Os caminhos do gado abriam grandes clareiras nas florestas e com o tempo transformaram-se em largas estradas de terra batida. Da área canavieira, circundando Goiana, Igarassú e Itamaracá, seguia açúcar para o Recife, principalmente pelo mar. Mas muitas estradas menores ligavam a capital e os povoados da área de maior densidade populacional da província, onde transitava uma população livre bastante diferenciada. As comunicações entre o porto do Recife e o hinterland da Zona da Mata seca passavam, portanto, perto do quilombo. A situação era ideal para os ataques dos quilombolas. Por outro lado, essa proximidade das estradas também facilitaria as manobras das tropas senhoriais e a posterior destruição do Catucá. (DE CARVALHO, 1991, p. 6)

As maldições, ruínas e desconfortos foram forças motrizes que não poderiam ser ignoradas na construção dessa instituição. Havia, no exercício curatorial e educativo, uma missão clara: expandir a discussão que permeia este espaço, tão vasto quanto contraditório. Entre as constatações dessas contradições, uma frase gravada em cerâmica em uma das paredes da Oficina chamou minha atenção: “Não interrompam este sonho!”. Essa inscrição, que à primeira vista parecia exaltar Francisco Brennand — aquele que escolheu eternizar sua presença em pedra e cerâmica naquele território — também oferecia brechas para uma leitura crítica repleta de encruzilhadas. Passei a questionar: que sonho era esse? De quem era esse sonho? E, mais ainda, quem ficava de fora dele?

Em muitas instituições de arte ao redor do mundo — museus, galerias, conselhos e outras estruturas culturais — observa-se um fenômeno contraditório de “captura” de corpos e vozes negras e racializadas. Somos alocados em espaços historicamente construídos sobre a exclusão desses mesmos corpos e histórias. Por um lado, nossa presença sinaliza uma tentativa de reparação ou inclusão. Por outro, frequentemente enfrentamos o esvaziamento ou exotificação de nossas práticas, enquanto as estruturas permanecem firmemente ancoradas em lógicas eurocêntricas e coloniais. Como bell hooks (1992) argumenta em *Black Looks: Race and Representation*, a inclusão

em espaços dominados por branquitude muitas vezes resulta em uma ‘assimilação supervisionada’, que transforma presenças desafiadoras em adornos que reafirmam o *status quo*.

No caso da Oficina Francisco Brennand, o território que ela ocupa — repleto de memórias e marcado por histórias de exploração e disputas — convida a um olhar que transcenda as narrativas centradas exclusivamente em sua figura fundadora. Este é um espaço que carrega os vestígios das vidas negras, indígenas e de outros grupos historicamente sub-representados, que moldaram e continuam a moldar as paisagens culturais e sociais da região. Moldaram no sentido estrito e literal de moldar o barro, pelas mãos dos oleiros (reiterando aqui o nome deles e a questão já trazida), e moldaram no sentido institucional e político. Essas histórias, muitas vezes silenciadas ou deslocadas para as margens das narrativas institucionais, também possuem sonhos, saberes e experiências que merecem ser trazidos à tona de forma cuidadosa e poética.

Nesse movimento de ampliar o campo de escuta e deslocar os centros hegemônicos da narrativa, torna-se essencial considerar o pensamento indígena sobre território e memória. Como afirma Sandra Benites¹¹, ao refletir sobre os museus e os processos coloniais que os sustentam:

“Hoje para discutir arte e cultura nos museus, acredito que não dá para ignorar esses dois aspectos de formação do processo da colonização. [...] Não estamos falando só da demarcação de terra para garantia de moradia. Na verdade, estamos falando sobre a preservação e sua relação com o mundo humano e não-humano. Por isso que é importante primeiro discutir sobre o território, o território-espaço, na verdade. Para garantir a perenidade do modo de pensar indígena, o modo de produzir conhecimento e a vida” (BENITES, 2020, p. 335-336).

As discussões em torno da restituição e repatriação de objetos extraídos de contextos coloniais, muitas vezes, permanecem aprisionadas aos marcos jurídicos e simbólicos do Estado-nação e de instituições como os museus. Em vez de romperem com a lógica colonial, tais processos frequentemente a reproduzem,

11 Sandra Benites é mulher Guarani Nhandewa, nascida na Terra Indígena Porto Lindo (MS), antropóloga, curadora, educadora e atualmente coordenadora de Artes Visuais da Funarte. Sua atuação se destaca na defesa dos direitos dos povos indígenas, especialmente na demarcação territorial e na valorização dos saberes das mulheres Guarani (*kunhangue arandu*). Foi curadora no Museu de Arte do Rio (MAR), curadora adjunta no MASP e colaborou com instituições como o Museu das Culturas Indígenas, o MoMA e o Peabody Museum de Harvard. É mestra em Antropologia Social pela UFRJ.

reconfigurando o espólio como “patrimônio nacional” e reafirmando modelos antropocêntricos de posse e representação. No entanto, no caso da Oficina Francisco Brennand, não se trata apenas de “peças”, mas de um território a ser considerado — um campo simbólico, material e histórico onde se sobrepõem camadas de memória, violência e permanência. A reflexão de Fabian Villegas (2025) nos ajuda a expandir esse pensamento ao chamar atenção para os limites e contradições da ideia de reparação, problematizando não apenas sua dimensão semântica, mas sobretudo o fato de que a maioria dos processos de restituição contemporâneos seguem operando dentro da narrativa colonial. A partir de exemplos como a repatriação de objetos do antigo reino do Benim, do povo maia e das comunidades *Cree*, o autor questiona:

“Como se repara um rio? Como se repara uma floresta? Como se reparam as transgressões contra a terra? Como se restitui, três séculos depois, um objeto que foi espoliado de um território ancestral para um povo que já não existe, para um sistema linguístico que foi silenciado, para um modo de vida que foi desmatado, para um ecossistema que foi enterrado? Como se restitui as práticas extrativistas e de saque executadas historicamente por meio da imagem? Como se restitui a banalidade desumanizante dos atos de narração impostos por determinadas práticas museográficas e olhares curatoriais? Como se desmantela o regime de opressão exercido por meio da ‘temporalidade colonial’ inscrita no saber etnográfico?” (VILLEGAS, 2025, s.p.)¹²

Nesse sentido, a inscrição ‘Não interrompam este sonho!’ pode ser reinterpretada como uma provocação às encruzilhadas: como pensar os sonhos daqueles que foram capturados ou instrumentalizados por estruturas institucionais, mas que, ainda assim, redesenham, reinventam e expandem os horizontes possíveis? Como Fred Moten e Stefano Harney argumentam em *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*: “Os subcomuns não são o sonho de um mestre melhor, mas o fim do sonho de dominação” (MOTEN; HARNEY, 2013, p.

12 Tradução livre: “¿Cómo se repara un río? ¿Cómo se repara un bosque? ¿Cómo se reparan las transgresiones a la tierra? ¿Cómo se restituye tres siglos después un objeto que fue expoliado en territorio ancestral a un pueblo que ya no existe, a un sistema lingüístico que fue silenciado, a un modo de vida que fue deforestado, a un ecosistema que fue enterrado? ¿Cómo se restituyen las prácticas extractivas y de saqueo ejecutadas históricamente a través de la imagen, cómo se restituye la banalidad deshumanizante de los actos de narración impuestos por determinadas prácticas museográficas y miradas curatoriales? ¿Cómo se desmantela el régimen de opresión ejercido a través de la ‘temporalidad colonial’ que inscribe el saber etnográfico?”

17). Esse potencial transformador emerge ao habitar as contradições, encontrando nelas uma base para a criação de novas formas de pensar e existir. Os sonhos de Brennand não precisam ser apagados, mas podem ser tensionados e deslocados para dialogar com as visões de outros seres — humanos e não humanos — que também constituem aquele território, em uma negociação constante entre memória, arte e poder.

A prática curatorial e educativa proposta, a partir da perspectiva de fazer frente à dívida impagável, torna-se não apenas um ato de exposição, mas também de escavação e reconstrução. Ela se insere em uma longa história de confrontação com instituições que, como Christina Sharpe sugere em *In the Wake: On Blackness and Being* (2016), perpetuam uma “necropolítica do esquecimento”, enquanto demandam ações que desafiem essas lógicas de apagamento. Na Oficina, essas ações implicam um esforço contínuo para trazer à superfície as histórias e os corpos que foram sistematicamente silenciados, permitindo que suas ruínas e desconfortos não apenas sejam reconhecidos, mas se tornem sementes para novos sonhos e futuros possíveis.

Os museus foram feitos para serem espaços protegidos, sem contestações, com status de santuários e universais. Por mais que já estejamos avançando nas discussões, eles ainda estão longe de serem espaços anticoloniais. Não estamos prontos para museus que não abafem a desordem e censurem as lutas sociais. Como nos diz Vergès (2023):

Na verdade, existiria um risco de que tal representação se tornasse parte de um movimento de museificação. Com o pretexto de que toda a história tem de ser contada, representada no museu para existir, aceitamos que nossas memórias, nossos objetos, nossos sonhos, nossas raivas sejam submetidos a códigos que os pacificam. O que não quer dizer que arestas e coletivos não conseguiram realizar ações anticoloniais, mas sim que temos que estar vigilantes contra a pacificação e a comoditização dessas ações e levá-las para outros lugares, por meio de outros dispositivos. (p. 71).

Durante a constituição dos programas — sejam eles de educação, pesquisa ou arte —, o sonho era constantemente mencionado, assim como a terra e a coletividade. Um sentido que antecipa a linguagem, mas opera como comunicação intracelular, conectando tempos,

divindades, deuses e seres. E a pergunta central desta pesquisa ressoa novamente: como construir um programa tendo a *dívida como princípio de elaboração*?¹³

Etimologicamente, a palavra “dívida” vem do latim *debitum*, particípio passado de *debere*, que significa “dever”, ou literalmente, “ter algo fora de si” (*de-* = fora + *habere* = ter). Ou seja, a dívida já carrega em sua origem o gesto de deslocamento, de algo que falta, algo que se deve a outro. Não é apenas uma obrigação, mas uma forma de constituição do sujeito em relação a uma falta — o sujeito da dívida é sempre um sujeito *em falta*.

Na contemporaneidade, a dívida se infiltra como estrutura de vida. O neoliberalismo transforma o sujeito em um microempreendedor de si mesmo, sempre em busca de *crédito*: crédito financeiro, social, afetivo, acadêmico. Viver endividado é uma condição generalizada, especialmente para populações racializadas, periféricas e colonizadas. E mais: muitas práticas de empréstimo — desde o crédito estudantil até políticas públicas — são camufladas sob a promessa de emancipação, mas produzem outras formas de sujeição. Devemos até aquilo que nos foi tirado.

Na contemporaneidade, a dívida se infiltra como estrutura de vida. O neoliberalismo transforma o sujeito em um microempreendedor de si mesmo, sempre em busca de *crédito*: crédito financeiro, social, afetivo, acadêmico. Viver endividado é uma condição generalizada, especialmente para populações racializadas, periféricas e colonizadas. E mais: muitas práticas de empréstimo — desde o crédito estudantil até políticas públicas — são camufladas sob a promessa de emancipação, mas produzem outras formas de sujeição. Devemos até aquilo que nos foi tirado.

A dívida, então, não é apenas um instrumento econômico, mas um modo de produção de subjetividade, uma prática de vida colonizada pela lógica da carência. Ela se torna dispositivo político, pois organiza o tempo (trabalhamos para pagar), a linguagem (pedimos,

13 A parte em itálico faz referência a Jack Halberstam, que assina o prefácio do livro *Sobcomuns: Planejamento Fugitivo e Estudo Negro*, de Fred Moten e Stefano Harney (2024). Tomei a liberdade de utilizar essa frase de Halberstam neste contexto e de aproximá-la da noção desenvolvida pela filósofa Denise Ferreira da Silva sobre a “dívida impagável”.

justificamos) e o corpo (adoecemos, esperamos). A dívida moderna envolve promessa, culpa e obediência — e se ancora no mesmo campo simbólico que molda as noções de pecado, castigo e perdão. Nesse sentido, talvez, a questão não seja somente “como pagar uma dívida?”, mas sim: *que dívida é essa que nos constitui?* E como podemos pensar uma prática contra-endividada, não apenas como perdão ou cancelamento, mas como ruptura do contrato moral que sustenta o regime da escassez?



Francisco Brennand herdou uma região pernambucana que já pertencia à sua família, uma região amaldiçoada pelo Engenho São Cosme Damião - que foi construído naquelas terras no século XVII - e continuou a história da prosperidade moderna, através da criação de sua Oficina de Cerâmica. Brennand afirma que “para que um povo possa vir a ser efetivamente grande é essencial que não lhe falte uma vigorosa capacidade para a criação de símbolos e mitos”. Veja, povos escravizados foram obrigados a criar os símbolos que sustentam a mitologia racial que nos viola: os engenhos. Então, a Prosperidade na modernidade nada condiz com a capacidade de criação – ou pelo menos, não apenas criar – e sim com a sagacidade de perpetuação de algumas mitologias, logo, continuação de tradições. (BRASILEIRO, 2021)¹⁴

Castiel Vitorino Brasileiro¹⁵ não precisou ir até a Oficina Francisco Brennand para refletir sobre a energia que ronda o espaço. A artista escreveu diretamente sobre a maldição impregnada na construção de um engenho, sugerindo que engenho poderia ser sinônimo de maldição. Essa mesma percepção foi compartilhada por muitos

14 Esse texto foi comissionado por Júlia Rebouças, diretora artística da Oficina Francisco Brennand (2020-2022), e Catarina Duncan, curadora convidada (2020), para integrar o projeto *Plataforma Crítica*. O objetivo desse projeto era convidar artistas e pensadores a criarem ensaios visuais e textuais que ampliassem a fortuna crítica sobre a Oficina Francisco Brennand, considerando perspectivas contemporâneas. Embora ainda não tenha sido publicado, o texto foi autorizado pela Oficina para integrar esta pesquisa.

15 Castiel Vitorino Brasileiro (1996) é artista, escritora e psicóloga clínica formada pela Universidade Federal do Espírito Santo, com mestrado em Psicologia Clínica pela PUC-SP. Sua prática multidisciplinar investiga o mistério entre vida e morte, que denomina *Transmutação*, articulando seu pertencimento à diáspora Bantu-brasileira com pesquisas sobre medicinas e espiritualidades interestéticas. É autora de *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude* (2022) e já participou de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Em novembro de 2024, integrou a exposição *Cosmo/Chão*, realizada na Oficina Francisco Brennand, com curadoria de Germano Dushá e Gleyce Kelly Heitor.

outros pensadores, artistas, educadores e curadores que visitaram o espaço. Hoje, um museu, o local já foi ateliê de artista, fábrica de cerâmica, tijolos e telhas, além de uma casa de engenho.

A maldição que assombra os engenhos não se limita às estruturas retrógradas da colonização; ela se perpetua em regimes de posse, governança e despossessão que continuam a moldar vidas e a operar necropolíticas. Se o engenho, como sugere Brasileiro, é sinônimo de maldição, essa maldição não pertence ao passado. Ela ressoa no presente como um dispositivo de captura, uma máquina que ainda dita quem pode ter terra, quem pode habitar e quais corpos são condenados à errância forçada.

Diante dessa recusa expressa por Brasileiro — uma reação que compartilhei intensamente em minha primeira impressão sobre a Oficina e que, com o tempo, se transformou em meio aos movimentos contraditórios que chamo de estratégias de conexão —, comecei a caminhar através desse estranhamento, dentro desse lugar hermético, grandioso e habitado por presenças difusas. No entanto, ao ser convidada para trabalhar na Oficina Francisco Brennand, compreendi que aquele espaço era mais complexo do que havia percebido inicialmente. Havia camadas de histórias que pareciam sussurrar em meus ouvidos, mas que não se inscreviam nas muralhas de cerâmica que contornam o local.

O trecho acima, escolhido para iniciar esta escrita, remete a um texto comissionado em 2021 para Castiel Vitorino Brasileiro, no qual foi sugerido que a artista abordasse a ideia de cosmologia, um dos três eixos que guiam a prática do atual museu. A cosmologia se entrelaça com os outros dois eixos mencionados no início desta introdução — natureza e territórios —, escolhidos com base na poética do próprio Francisco Brennand. Esses eixos são fundamentais para a trajetória institucional, conectando-se ao acervo da Oficina, ao universo criativo de Brennand e aos contextos em que esteve inserido.

✱

A ruína abre espaço para a fuga. Francisco Brennand transformou os escombros da antiga fábrica de tijolos e telhas de sua família em ateliê, conduzindo um processo de reconstrução que ecoa a narrativa de São Francisco de Assis. Assim como o santo restaurou igrejas em ruínas, como São Damião e a Porciúncula, antes de compreender a dimensão mais ampla de sua missão espiritual, Brennand ergueu a Oficina não apenas como um espaço físico, mas como um território simbólico de sua poética.

Quero pensar essa ideia de ruína a partir do artista e articulador John Akomfrah (2017), contrapondo a mítica criada por Brennand à perspectiva de Akomfrah sobre a diáspora negra.

Começarei com uma inscrição de Borges retirada de “As Ruínas circulares”: “Sabia que esse templo era o lugar que o seu invencível propósito postulava; sabia que as árvores incessantes não tinham conseguido estrangular, rio abaixo, as ruínas de outro templo propício, também de deuses incendiados e mortos; sabia que a sua imediata obrigação era o sonho”. (BRENNAND, 2016, p. 81-82).

Quando se caminha pela maioria das metrópoles industriais avançadas, há certos monumentos que atestam a existência de vidas antigas e gloriosas: efígies comemorativas nos centros da cidade, por exemplo, para marcar o início da Primeira Guerra Mundial, ou algum monumento nos limites da cidade para homenagear a morte de algum monarca insignificante. A maioria das paisagens do mundo pós-industrial são marcadas por essas modalidades espectrais e elas são indícios, se você me permite, de como as culturas estabelecidas e fixadas simbolicamente funcionam. Tal como encarnações memoriais, esses monumentos dizem haver conexões entre os sujeitos atuais e o passado, e que esta é uma conexão mediada – mediada por esses fantasmas. (AKOMFRAH, 2017, p. 34)

Esse jogo entre a exaltação da ruína da antiga fábrica feita por Brennand e a constatação de Akomfrah sobre esse espectro que atravessa diversas cidades pelo mundo — marcadas pela colonização em seus monumentos e arquiteturas — exemplifica a reflexão do próprio Akomfrah (2017):

[...] Se pensássemos de maneira geopolítica, acerca da ruína como ‘traço civilizacional’, como a confirmação evidenciária de uma ‘linha ininterrupta’ da civilização europeia, ela poderia ser recrutada para falar das diásporas africana e asiática na Europa. Bem, colocado des-

sa forma, o conceito de ‘ruína’ soa bastante complicado, mas as consequências essenciais da frase e o seu ‘valor de uso’ tornaram-se paulatinamente nítidos para nós (p. 34)..

Essa leitura, que Akomfrah desenvolve a partir do romance *An Absence of Ruins* (1967), de Orlando Patterson, ressoa no desconforto compartilhado por agentes culturais negros e indígenas — eu entre eles — diante da ruína e de seu exercício de reconstrução na Oficina.

Pode-se dizer que coube a Brennand recriar seu próprio universo a partir daquilo que chamou de ‘centro do mundo’. Sem incorrer em anacronismos, mas também sem isentá-lo das questões de seu tempo — que envolvem gênero, raça e classe —, é possível reconhecer que, como um intelectual profundamente erudito, tal como se autodefinia, ele tinha plena consciência das implicações que a ideia de ‘natureza’ exercia sobre o Homem. Nesse contexto, ao citar o escritor britânico D. H. Lawrence, conhecido por sua visão crítica da modernidade e da relação entre cultura e natureza, Brennand reflete:

A estranheza diante desses textos não tem limites para um pensamento europeu que na época apenas se formulava, mas que hoje é do nosso domínio, porque nós, brasileiros, não coincidimos somente com este território imaginativo descrito por escritores e pintores. Nós somos ao mesmo tempo árvores e frutos, mares e montanhas, animais e homens, alcançando uma inatingível unidade. Enfim, tudo pode ser comparado com tudo e tudo pode ser transformado em outra coisa qualquer. Todas as formas tornam-se possíveis. Ao lado do amor místico o amor condenado. (BRENNAND, 1990, p. 7)

Ao contrário de Brennand, que sugere uma continuidade fluida entre homem e mundo natural, Latour evidencia a contradição dessa fusão dentro da matriz moderna. Para ele, os híbridos contemporâneos — desastres ambientais, massas humanas produzidas pela economia, novos entes técnico-naturais — escapam às antigas classificações do pensamento ocidental. O que antes se compreendia como natureza, distante e contemplativa, agora se impõe como uma presença desordenadora e inclassificável, desafiando as estruturas epistemológicas da modernidade.

Talvez o quadro moderno houvesse conseguido se manter por mais algum tempo caso seu próprio desenvolvimento não houvesse estabelecido um curto-circuito entre a natureza, de um lado, e as massas humanas, de outro. Enquanto a natureza permaneceu longínqua e do-

minada, ainda se parecia vagamente com o pólo constitucional da tradição. Parecia reservada, transcendental, inesgotável, longínqua. Mas como classificar o buraco de ozônio, o aquecimento global do planeta? Onde colocar estes híbridos? Eles são humanos? Sim, humanos pois são nossa obra. São naturais? Sim, naturais porque não foram feitos por nós. São locais ou globais? Os dois. As massas humanas que as virtudes e os vícios da medicina e da economia multiplicaram também não são fáceis de mapear. Em que mundo abrigar estas multidões? Estamos no campo da biologia, da sociologia, da história natural, da sócio-biologia? É nossa obra, e, no entanto, as leis da demografia e da economia nos ultrapassam infinitamente. A bomba demográfica é global ou local? Os dois. Portanto, tanto do lado da natureza quanto do lado do social, não podemos mais reconhecer as duas garantias constitucionais dos modernos: as leis universais das coisas, os direitos imprescritíveis dos sujeitos. O destino das multidões famintas, assim como o de nosso pobre planeta, encontram-se ligados no mesmo nó górdio, que mais nenhum Alexandre virá cortar. (LATOUR, 1994, p. 17-18)

✱

Na Oficina Francisco Brennand, a frase gravada em cerâmica por Francisco Brennand — *“Não interrompam este sonho!”* — tornou-se o ponto de partida para interrogar de quem é esse sonho e quais histórias e presenças estão ocultas ou potencializadas. Em diálogo com pensadores, artistas e coletivos, desenvolvemos programas educativos, curatoriais e formativos, como *Ocupa Oficina*, *Trilhas do Capibaribe*, *Fundamentos — Artes, Museus e Antropoceno*, *Curso de Formação com Professores*, *Residências Culturais* e *Laboratório de Publicações Educativas*, entre outros. Esses programas incorporaram elementos como terra, coletividade e memória como fundamentos críticos. Suas ações, muitas vezes permeáveis, criaram brechas no museu para que novas formas de valor emergissem, desafiando as assimetrias e violências historicamente naturalizadas pela instituição.

Minha prática curatorial e de pesquisa tem sido atravessada por uma questão central: como criar programas a partir de uma dívida? Ao refletir sobre a ideia de *dívida impagável*, proposta por Denise Ferreira da Silva (2019), surge a necessidade de abordar essa dívida

não como algo a ser resolvido ou extinto, mas como matéria em contínuo processo de transmutação.

O conceito de *dívida impagável* permite uma abordagem crítica da matriz moderna de poder e suas implicações nas esferas econômica, jurídica e epistemológica. Diferente de uma dívida financeira convencional, passível de quitação dentro das regras do sistema econômico, a *dívida impagável* opera como um mecanismo estrutural que sustenta a modernidade capitalista por meio da extração contínua de valor de corpos racializados e territórios colonizados. Segundo a autora, essa noção é inspirada na crise dos *subprimes* nos Estados Unidos, quando populações negras e latinas foram endividadas e, posteriormente, responsabilizadas pelo colapso financeiro global de 2007-2008 (FERREIRA DA SILVA, 2019). No entanto, a *dívida impagável* não se restringe a eventos econômicos específicos, mas constitui um princípio fundamental do funcionamento do capital global, perpetuando expropriações históricas que remontam ao colonialismo.

Ao mobilizar esse conceito, Ferreira da Silva estabelece uma leitura simultânea das cenas ética e econômica do valor. Ela argumenta que o capital financeiro, enquanto configuração contemporânea da matriz moderna de poder, opera por meio de dispositivos de conhecimento (categorias epistemológicas), gramáticas éticas (princípios normativos) e arquiteturas jurídico-econômicas (práticas institucionais) que sustentam a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade como fundamentos do pensamento moderno (FERREIRA DA SILVA, 2019). Assim, a *dívida impagável* não apenas descreve um mecanismo econômico, mas evidencia como a expropriação e a violência são elementos constitutivos do próprio sistema de valor da modernidade.

Dessa forma, a *dívida impagável* recorda e reinscreve a lógica da acumulação colonial, em que a violência total — seja pelo tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, pela pilhagem de recursos naturais ou pela financeirização contemporânea da precariedade — permite a extração ininterrupta de valor de corpos e territórios racializados. Ferreira da Silva enfatiza que o capital global “[...] vive do valor total expropriado do trabalho escravo e das terras indígenas” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 155), reiterando que as estruturas da modernidade capitalista não apenas emergem do colonialismo, mas

continuam a operar por meio de suas dinâmicas de exploração.

Esse conceito será mobilizado ao longo desta dissertação como uma ferramenta teórica para examinar como as relações de poder, as políticas de endividamento e os regimes de extração contemporâneos estão diretamente vinculados a uma lógica racializada de valor. Ao compreender a *dívida impagável* não como uma falha do sistema, mas como seu próprio fundamento, torna-se possível reavaliar criticamente as estruturas que perpetuam desigualdades e violências, mesmo dentro das narrativas de progresso e desenvolvimento econômico.

*

A dissertação se inicia com uma lista dos participantes do programa da Oficina Francisco Brennand entre 2020 e 2024. Não estão incluídos todos os que passaram pela instituição nesse período, mas sim aqueles — pensadores, filósofos, artistas, educadores, curadores, coletivos e territórios, entre outros — que contribuíram para a ampliação dos conceitos de identidade em relação à ideia de museu. Em diferentes formatos, suas participações interagiram com os funcionários da Oficina, integrando-se, de maneira permeável, aos núcleos artísticos, educacionais e de acervo do museu.

É importante destacar que esses nomes ajudam a desestabilizar uma prática frequentemente percebida como consolidada e, em certos aspectos, violenta. Muitas dessas pessoas, que conduziram oficinas, ministraram palestras, participaram de residências ou tiveram obras em exposições, deixaram marcas, mesmo que não institucionalizadas nas políticas do museu. Suas presenças criaram rastros fugidios que desafiam a própria noção de valor e as assimetrias que estruturam as instituições culturais.

O conceito de *dívida impagável*, formulado por Denise Ferreira da Silva, permite pensar essas presenças não apenas como contribuições pontuais, mas como parte de uma lógica de participação que tensiona os modos de acúmulo e registro institucional. A instituição, enquanto estrutura da modernidade capitalista, opera por meio da extração contínua de valor de corpos e territórios, sem a possibilidade de restituição. Essa dinâmica não se restringe ao campo econômico, mas se estende às instituições culturais, onde a incorporação de discursos

e práticas ocorre frequentemente sem que suas estruturas sejam efetivamente transformadas.

Ao longo dos anos, os participantes do programa da Oficina — filósofos, artistas, curadores, coletivos — não apenas interagiram com seus núcleos artísticos, educacionais e de acervo, mas produziram relações que escapam à lógica linear da acumulação institucional. Suas presenças não são necessariamente absorvidas ou formalizadas como parte da política de gestão do museu, situando-se em um campo movediço: não integram, de fato, um programa ético consolidado da instituição, mas tampouco desaparecem completamente.

Essa dinâmica, no entanto, varia de acordo com a direção do museu e suas diretrizes de gestão. A Oficina Francisco Brennand estruturou essas políticas recentemente — tornou-se oficialmente um instituto apenas em 2019 e passou por diferentes gestões até seu formato atual, em 2025 —, de modo que suas construções basilares ainda se mantêm flutuantes, dependendo das perspectivas e decisões dos gestores ao longo do tempo.

Dado o empenho da curadoria e do núcleo de educação em sustentar vínculos com agentes externos, essas participações acabam reverberando no cotidiano das equipes do museu, figurando ou sendo capturadas tematicamente, ainda que sem uma integração plena. Nesse movimento, criam uma temporalidade que dobra a estrutura do museu, operando simultaneamente como retomada e fuga: retomada, porque ativa camadas já existentes no espaço, trazendo para o presente debates que, por vezes, pareciam latentes; e fuga, porque sua passagem não se fixa como pertencimento institucional estruturante, mas como um traço fugidio que também opera na recusa de um *modus operandi* vinculado à branquitude.

Essa relação com o tempo ressoa com a ideia de *dívida impagável* ao tensionar os regimes de valor e reconhecimento. Se, como argumenta Ferreira da Silva (2019), o capital financeiro é a atualização de uma matriz moderna de expropriação e extração, podemos pensar que a instituição, ao registrar algumas dessas presenças — enquanto outras permanecem à margem do reconhecimento —, também opera dentro dessa mesma lógica. No entanto, mais do que afirmar que essas participações já instauram uma fissura na estrutura institucional, é possível pensá-las como a criação de um campo de ambiguidade,

onde presença e ausência se entrelaçam, produzindo um efeito de dobradura que desafia a linearidade do tempo institucional sem necessariamente desmontá-la.

Nesse contexto, os programas desenvolvidos pelos educadores e pela equipe de curadoria da Oficina Francisco Brennand tornaram-se plataformas de experimentação e confronto com paradigmas históricos e institucionais. Esses programas não apenas dialogaram com arte, território, natureza e cosmologias, mas também criaram mecanismos para tensionar o próprio papel do museu, expandindo as práticas educativas, curatoriais e sociais para além de seu espaço físico e de seus protocolos normativos. Ao mesmo tempo, revelaram o quanto as instituições ainda operam a partir de um modelo de poder que naturaliza a exclusão e a hierarquização dos saberes, delimitando quem pode ocupar seus espaços e em quais condições.

A partir deste ponto, serão apresentados alguns programas considerados essenciais para compreender como, mesmo dentro de limites — sejam eles estruturais, visíveis ou não —, é possível e talvez necessário criar espaços onde a fuga e o desvio se tornam um exercício, um campo de especulação visionária sobre a própria instância institucional.

O **Ocupa Oficina**, por exemplo, consolidou-se como um espaço de trocas em que artistas, mestres da cultura popular e educadores desenvolveram oficinas e vivências que rompem com as hierarquias tradicionais do conhecimento. Propondo, assim, novas formas de aprendizado que emergem da experiência e do contato com o território, principalmente nas cidades vizinhas ao Recife, como agentes culturais de Camaragibe e São Lourenço da Mata, cidades que são atravessadas pela mata que circunda e cria a Oficina. A própria ideia de “ocupação” traz uma dimensão política ao programa, na medida em que desloca as estruturas normativas do museu e coloca em primeiro plano práticas de resistência e coletividade. Da mesma forma, as Trilhas do Capibaribe, ao percorrer a Mata Atlântica e o rio Capibaribe, desdobraram-se como uma ferramenta pedagógica e sensorial, resgatando memórias e relações ancestrais com a paisagem, num gesto de consciência sensível através do Grupo Cultural Boi da Mata¹⁶, em que ecologia, história e cosmologias indígenas e negras

16 O boi da mata é um Coletivo Artístico Ecopedagógico que nasceu no bairro da UR-7 (Vár-

são protagonistas frente aos processos de apagamento da história ambiental e cultural.

O eixo de pesquisa crítica do museu se consolidou com o programa **Artes, Museus e Antropoceno**¹⁷, que reuniu palestrantes nacionais e internacionais para debater as interseções entre arte, colonialidade e crise ambiental. O projeto, realizado desde 2022, conta com o apoio da FACEPE e a parceria do Departamento de Antropologia e Museologia (DAM) da UFPE, promovendo pesquisas conduzidas por bolsistas em torno dos eixos Natureza, Cosmologias e Território.

Entre os convidados, destaca-se o pensador Malcom Ferdinand, cuja palestra na Universidade Federal de Pernambuco foi viabilizada por uma articulação entre a Oficina Francisco Brennand, o DAM e a editora Ubu. O programa estabelece conexões entre universidade e museu, abordando temas como gênero, colonialidade e ecossistemas, refletindo sobre como essas instituições respondem às demandas globais e reformulam suas práticas. Autor de *Uma ecologia decolonial* (2022), Ferdinand investiga os vínculos entre a crise climática e as estruturas coloniais, destacando como os legados da colonização seguem moldando as relações entre sociedade e meio ambiente.

Ao propor diálogos sobre o *plantationoceno*¹⁸ e os impactos do colonialismo nas instituições de arte, esse programa não apenas investigou a estrutura do museu, mas também se voltou para seus próprios limites e contradições. Complementar a esse pensamento foi a Jornada de Pesquisa — Artes, Museus e Antropoceno, que

zea), em Recife, no ano de 2010.

17 Pesquisas dos bolsistas disponíveis para download e leitura: PANDOLFI, José Guilherme. *O Canavial: Oficina Brennand, Museu-Plantation e Natureza no Plantationoceno*. Disponível em: <https://oficinafranciscobrennand.org.br/artes-museus-e-antropoceno/>. Acesso em: 28 fev. 2025. ARAÚJO, Suzan. *A Natureza Feminina na Arte Brennandiana*. Disponível em: <https://oficinafranciscobrennand.org.br/artes-museus-e-antropoceno/>. Acesso em: 28 fev. 2025. CARNEIRO, Igor. *Ocupa Oficina: Contribuições Epistemológicas para uma Abordagem Crítica do Antropoceno*. Disponível em: <https://oficinafranciscobrennand.org.br/artes-museus-e-antropoceno/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

18 Para Donna Haraway (2016), o conceito de *plantationoceno* ilustra como a lógica de extração e exploração das plantações — caracterizada pela dominação racial e econômica — se perpetua dentro do sistema capitalista global, exacerbando desigualdades sociais e danos ambientais. Ela argumenta que essas práticas têm raízes históricas profundas e continuam a impactar o mundo contemporâneo, sendo essencial adotar uma abordagem que reconheça essas conexões históricas. Tal reconhecimento é crucial para enfrentar os desafios ecológicos de maneira mais justa e sustentável.

problematizou as narrativas ainda vigentes nas coleções e exposições, refletindo sobre os processos de extração, acumulação e silenciamento que moldam a lógica museológica.

O curso **Diálogos sobre Natureza, Cosmologias e Território**, promovido pela Oficina Francisco Brennand em parceria com a UFPE, é uma formação gratuita destinada a professores e educadores. Realizado de forma online, o curso discute as interseções entre arte, educação, natureza e território. Buscando expandir essas reflexões, a iniciativa propõe um diálogo direto com docentes, questionando as formas de ensino da história e da cultura visual, e incorporando epistemologias de gênero, indígenas e afro-brasileiras como elementos fundamentais para repensar a arte e a educação.

A primeira edição, em 2021, teve grande adesão, alcançando 1.400 inscrições em poucos dias. Ao longo dos anos, o curso contou com palestrantes como Ailton Krenak, Sidarta Ribeiro, Ventura Profana, Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) e Ana Mumbuca, liderança quilombola, que abordaram temas como legislação indígena e quilombola, a relação entre territórios, ciências e espiritualidade, conhecimento e resistência, além de questões de gênero e sexualidade.

O Laboratório de Publicações Educativas, uma iniciativa da Oficina Francisco Brennand, teve como objetivo construir uma plataforma de reflexão sobre práticas educativas, a partir de uma perspectiva territorial e originária. Educadores indígenas, quilombolas, negros e de Educação, no Campo da Região Metropolitana do Recife, foram protagonistas na criação de uma publicação que servisse como ferramenta pedagógica e reflexiva. A partir da exposição *Invenção dos Reinos*¹⁹ — cuja curadoria foi realizada por mim, Ariana Nuala, e Marcelo Campos —, o laboratório convidou os participantes a conectar suas vivências às práticas artísticas da instituição. Nesse processo colaborativo, temas como cosmologias indígenas e africanas, educação ambiental e sustentabilidade, gênero e memória coletiva foram trabalhados de forma transversal, resultando na publicação *Flechas, folhas, pássaros: caminhos na educação*²⁰.

19 Para saber mais sobre a exposição, ver em: <https://select.art.br/cidades-de-ceramica-e-fumaca/>.

20 O acesso à publicação está disponível em: <https://oficinafranciscobrennand.org.br/wp->

Durante cinco semanas, os participantes, selecionados por seus trabalhos alinhados às Leis 10.639/03 e 11.645/08, criaram uma publicação educativa inspirada na exposição, conectando suas vivências às práticas artísticas da instituição. A metodologia do laboratório foi estruturada em três eixos temáticos, cada um dialogando com aspectos fundamentais da educação, da arte e da cultura:

- O Arco e a Flecha, inspirado no *Ofá*, símbolo de Oxóssi, presente na obra de Francisco Brennand, abordou cosmologias indígenas e africanas, explorando ancestralidades, visualidades e narrativas de resistência.
- O Pássaro e a Serpente, partindo da mata do Catucá e do Rio Capibaribe, trouxe reflexões sobre educação ambiental e sustentabilidade, abordando a relação entre natureza, cultura e respeito aos ecossistemas.
- O Ovo e a Árvore da Vida, ligado aos ciclos de vida, morte e transformação, explorou ancestralidade, educação sexual, questões de gênero e memória coletiva crítica.

Mais do que um simples registro das atividades realizadas, o livro se configura como um espaço de escuta e análise crítica, abordando questões como racismo ambiental, alfabetização de populações marginalizadas e educação escolar quilombola. Os capítulos surgem do olhar atento daqueles que lidam cotidianamente com as diversas realidades educacionais em Pernambuco, evidenciando tanto os desafios estruturais que moldam a educação no Brasil quanto as estratégias de resistência que nela emergem.

Em vez de oferecer respostas definitivas, a publicação propõe um diálogo vivo e contínuo, no qual a escrita se torna uma ferramenta para questionar e reimaginar novas possibilidades pedagógicas. Assim, reafirma a educação como um ato criativo e poético, comprometido com a diversidade de saberes e com a construção de um ensino menos excludente e mais enraizado nas realidades e cosmologias dos territórios.

Entre essas iniciativas, destaco também a série online Saberes do

Barro, coordenada e dirigida por Gleyce Kelly Heitor²¹. O roteiro da série foi desenvolvido de forma participativa, envolvendo a equipe de artesãos da Oficina Francisco Brennand e trazendo o olhar das trabalhadoras e trabalhadores do barro sobre os saberes e práticas da olaria que renovam e mantêm vivos o legado do artista. Os cinco episódios da série — *O Artista Não Trabalha Sozinho*, *A Arte do Fogo*, *Olaria como Escola*, *É Parecido, Mas Não É Igual* e *O Percurso do Ovo* — foram estruturados com base na noção de coletividade, reconhecendo os oleiros como parte essencial e fundante da prática de Francisco Brennand e, por conseguinte, da própria Oficina.

A série aborda temas como o ovo, símbolo recorrente no espaço da Oficina e presente em diversas esculturas de animais ovíparos; o fogo, elemento transformador essencial para a experimentação e alquimia entre os materiais; e a olaria como escola, destacando sua função como núcleo de transmissão de conhecimento. Ao longo dos anos, a Oficina recebeu a contribuição de diversos oleiros que ajudaram a consolidar a prática artística e artesanal do museu, entre eles José Mendes e e Mestre Nado.²², ceramista de esculturas sonoras cuja obra se destaca pela criação de instrumentos de sopro e percussão em cerâmica.

As experimentações artísticas também encontraram um papel

21 Educadora e pesquisadora, Gleyce Kelly Heitor possui doutorado em História Social da Cultura pela PUC-Rio e uma trajetória marcante na área de educação em museus e instituições culturais. Atualmente, é diretora de Educação do Instituto Inhotim (MG - Brasil) e, anteriormente, desempenhou o papel de diretora de Educação na Oficina Francisco Brennand (PE - Brasil) e no Instituto Tomie Ohtake (SP - Brasil). Sua gestão na Oficina Francisco Brennand representou um momento singular e fundamental para o campo da arte e educação, ao consolidar uma Diretoria de Educação e Pesquisa dentro de um espaço que, historicamente, funcionou como ateliê de artista e, posteriormente, como museu. Esse movimento fortaleceu a produção de conhecimento crítico sobre arte, patrimônio e a formação de públicos. Além disso, sua atuação junto aos oleiros da Oficina, núcleo central de maestria e coletividade do espaço, destacou a relevância dessas práticas e o papel da transmissão de saberes como elementos estruturantes da instituição.

22 Mestre Nado (Aguinaldo da Silva), natural de Olinda (PE), nasceu em 1945 e há mais de 20 anos desenvolve sua pesquisa sobre cerâmica sonora. Oleiro e multi-instrumentista autodidata, ele reside e trabalha em Olinda, onde criou mais de 70 instrumentos de sopro e percussão a partir da cerâmica, expandindo as possibilidades sonoras desse material. Suas peças, que frequentemente remetem às formas das quartinhas—recipientes cerâmicos tradicionais usados para armazenar água—, desafiam a padronização formal, buscando explorar diferentes sonoridades. Mestre Nado mantém um espaço dedicado à sua prática, o Instituto Mestre Nado, localizado na Praça do Jacaré, no bairro do Carmo, em Olinda. O instituto, criado recentemente, visa à preservação e disseminação da arte e dos saberes do ceramista e músico, oferecendo uma variedade de atividades culturais e educativas, como oficinas de arte e música, formação de agentes culturais e eventos que exploram a relação entre cerâmica, som e memória coletiva.

central dentro da instituição. O programa *Imersão* funcionou como um laboratório criativo, onde artistas puderam desenvolver processos coletivos, transformando a prática de mediação em um campo de invenção, e não apenas de transmissão de conteúdo. A Escola Livre de Museologia *Saberes dos Museus* abriu espaço para uma reflexão crítica sobre as metodologias institucionais, questionando os desafios técnicos e conceituais da prática museológica, ao mesmo tempo que estimulava a criação de novas estratégias de curadoria e mediação.

Além disso, as residências culturais e educativas realizadas na Oficina Francisco Brennand consolidaram o espaço como um ponto de experimentação e intercâmbio entre arte, educação e território. Em 2021, a *Residência Processos de Criação em Educação* formou a primeira equipe de educação do museu, composta por Nayara Passos e Henrique Falcão, que resultou na criação da equipe da Diretoria de Educação e Pesquisa, conduzida por Gleyce Kelly Heitor. Esse processo envolveu seis participantes que desenvolveram projetos focados em cinema e memória, educações afro-indígenas e a relação entre Brennand e o Recife, com formações compartilhadas por nomes como Sandra Benites e Luiz Rufino.

No mesmo ano, a *Residência Cultural Moldar o Existir: Vivências Mediadas pelo Barro*, coordenada por Renata Felinto, aproximou oito artistas do barro, da Mata da Várzea e da comunidade local. Participaram deste processo Anti Ribeiro, Antonio Pulquério, AORUAURA, kulumym-açu, S. Ômega, Déba Tacana, Maria da Cruz e DJ Nanny Ribeiro, desenvolvendo pesquisas sobre religiosidade, sonoridade e materialidade. Sob acompanhamento crítico de Flávia Leme, Edson Barrus e Ana Lira, a experiência reafirmou o barro como símbolo e campo de experimentação entre memória, identidade e paisagem.

Em 2023, a *Residência Cultural* se integrou à *Residência Nantes/Recife*, fortalecendo o intercâmbio entre artistas, educadores e pesquisadores, e consolidando a Oficina Francisco Brennand como um espaço de experimentação, troca de saberes e criação coletiva. Realizada em duas edições, a residência contou com nove participantes em 2023, proporcionando a agentes artísticos e educacionais um ambiente compartilhado de investigação e aprofundamento de suas práticas no singular território da Oficina. A segunda edição, em parceria com a Galerie Paradise, na França, ampliou o alcance

do programa, oferecendo uma experiência imersiva e transnacional entre Brasil e França. A *Residência Nantes/Recife* permitiu, ainda, que a artista Juliana Xukuru viajasse para Nantes, fortalecendo redes de colaboração e novas possibilidades de troca entre diferentes geografias.

O programa de exposições da Accademia²³, na Oficina Francisco Brennand, marca um ponto de inflexão na trajetória da instituição. A transformação da Oficina, que anteriormente se dedicava exclusivamente à obra de seu fundador, reflete uma reconfiguração institucional profunda. Ao abrir espaço para outras narrativas artísticas, a instituição não apenas amplia seu escopo curatorial, mas também responde criticamente às demandas contemporâneas por diversidade e inclusão no campo museológico.

Essa mudança estratégica alinha-se diretamente às discussões sobre a função dos museus na sociedade contemporânea. O museu moderno foi inicialmente concebido como um sistema de representação universal dentro de um contexto cultural nacional, operando como um império simbólico. No entanto, essa estrutura tem sido amplamente questionada por práticas artísticas que buscam desestabilizar e reimaginar as narrativas institucionais estabelecidas. A abertura da Oficina Francisco Brennand para outras cosmologias e práticas artísticas representa um gesto de reconhecimento e incorporação dessas críticas, permitindo que a instituição se transforme em um espaço de diálogo e reflexão sobre as múltiplas realidades culturais.

Além disso, essa iniciativa posiciona a Oficina no centro das discussões contemporâneas sobre o papel das instituições culturais. Ao integrar artistas e perspectivas diversas, a instituição não só enriquece seu próprio repertório, mas também contribui para a construção de uma narrativa que reflete seu contexto histórico e poético. Isso envolve reconhecer as camadas de tempo, território e pensamento que permeiam sua existência. Essa abordagem crítica e inclusiva reforça a relevância da Oficina Francisco Brennand

23 Inaugurado em 2003, o espaço da Oficina Francisco Brennand é destinado, principalmente, a exposições temporárias. Foi criado para abrigar recortes curatoriais do acervo, especialmente obras bidimensionais. Atualmente, a Accademia acolhe projetos e linguagens que ampliam o diálogo entre Brennand e outros artistas (NUALA; REBOUÇAS; MINDÊLO, 2024).

como um espaço dinâmico, capaz de responder de forma sensível às transformações culturais e sociais que estão em curso.

A primeira exposição coletiva nesse contexto, **Invenção dos Reinos** (2023-2024), que reuniu 33²⁴ artistas de diferentes estados do Brasil, conectando suas práticas ao entorno da Oficina, à Mata da Várzea e às camadas históricas que atravessam esse território. O título da exposição evoca a capacidade de fabulação dos povos originários e afrodescendentes, que desde sempre criaram reinos, cidades e mundos, não como abstração, mas como estratégia de continuidade e resistência. Como afirmamos no texto curatorial:

Muito antes de a criação se tornar característica de um ou outro artista no Brasil, as sociedades resultantes dos saberes e conhecimentos dos povos originários e afrodescendentes já imaginavam, já ‘inventavam’ lugares, moradas, universos. E faziam muito mais, pois o imaginar se justificava em conexões ancestrais, no contato com seres e lugares divinizados, onde fauna, flora e espiritualidade residem em plena comunhão. (NUALA; CAMPOS, 2023)

Essa concepção atravessa as obras de artistas como Jaider Esbell, Daiara Tukano, Bezinho Kambiawá, Fakhô Fulni-ô, Abiniel J. Nascimento e Fykyá Pankararu, cujas práticas reafirmam as cosmovisões indígenas como estruturas vivas e dinâmicas de mundo, e não como vestígios de um passado perdido. Por sua vez, artistas como Tiganá Santana, Nádia Taquary, Elson e Mestre Gerar convocam ancestralidades afro-diaspóricas, instaurando camadas de memória, espiritualidade e resistência. Rafaela Kennedy, Thiago Costa, Francisco Graciano e Rayana Rayo, ao deslocar os limites entre corpo, território e identidade, reconfiguram a paisagem e o espaço simbólico da Accademia, desafiando os padrões tradicionais e propondo novas leituras da arte e da cultura contemporâneas.

Dando continuidade a essa reflexão, a exposição *Cosmo/Chão* (2024-2025), curada por Germano Dushá e Gleyce Kelly Heitor, se

24 Participaram da exposição: Abelardo da Hora (PE), Abiniel J. Nascimento (PE), Adailton de Dedé (AL), AORUAURA (PE), Bezinho Kambiawá (PE), Bozó Bacamarte (PE), Clara Moreira (PE), Daiara Tukano (SP), Diogum (PE), Fakhô Fulni-ô (PE), Francisco Brennand (PE), Francisco Graciano (CE), Fykyá Pankararu (PE), Geraldo Dantas (AL), Helcir Almeida (PE), Ianah (PE), Iara Campos e Íris Campos (PE), Jaider Esbell (RR), José Cláudio (PE), Lidia Lisbôa (PR), Luiz Marcelo (BA), Elson e Mestre Gerar (BA), Nádia Taquary (BA), Paulo Apodonepá (MT), Rafaela Kennedy (AM), Rayana Rayo (PE), Reginaldo de Mestre Manoel Quebra Pedra (PE), Thiago Costa (PB), Tiganá Santana (BA) e Zé Crente (AL).

debruça sobre a escultura como um exercício de conexão territorial. A mostra parte de dois fundamentos presentes na obra de Francisco Brennand: a prática escultórica no campo expandido e a noção de território como organismo vivo. O barro, a argila e os corpos moldados pela terra se tornam vetores de ligação entre mundos, aproximando a materialidade da escultura daquilo que é invisível, mítico e ritualístico, e estabelecendo uma relação profunda entre a arte e as forças vitais da terra.

Entre os artistas reunidos²⁵, estão Francisco Brennand (PE), Castiel Vitorino Brasileiro (ES), Celeida Tostes (RJ), Solange Pessoa (MG), Davi de Jesus do Nascimento (MG), Cristiano Lenhardt (RS/PE) e os ceramistas de Itamatatua (MA), que ressignificam a escultura como um campo de forças e não apenas como objeto ou matéria inerte. Como afirmam os curadores no texto curatorial: “Cosmo/Chão cria uma ideia — tão definida quanto aberta — para evocar os mistérios do solo que conecta os seres e que confere a eles pertencimento; para falar dos emaranhados da arena relacional; e para aspirar ao que transcende o plano físico, abraçando o imaterial”.

Esse texto reflete uma análise crítica e proposta de transformação em relação à prática curatorial e à gestão de exposições coletivas na Oficina Francisco Brennand. A abordagem propõe um deslocamento na maneira como a arte é apresentada e percebida, enfatizando a importância de um espaço de diálogo e reflexão contínuos, longe da mera monumentalidade e da ideia de acervo estático.

A introdução de práticas curatoriais que desafiem a lógica tradicional do museu, abrindo o espaço para diferentes perspectivas artísticas, culturais e geográficas, visa promover uma dinâmica que não apenas ressignifique a obra de Brennand, mas também insira novas vozes e narrativas que se alinhem com questões contemporâneas, como a

25 Participaram da exposição: Abelardo da Hora (PE), Abiniel J. Nascimento (PE), Adailton de Dedé (AL), AORUAURA (PE), Bezinho Kambiá (PE), Bozó Bacamarte (PE), Clara Moreira (PE), Daiara Tukano (SP), Diogum (PE), Fakhô Fulni-ô (PE), Francisco Brennand (PE), Francisco Graciano (CE), Fykyá Pankararu (PE), Geraldo Dantas (AL), Helcir Almeida (PE), Ianah (PE), Iara Campos e Íris Campos (PE), Jaider Esbell (RR), José Cláudio (PE), Lidia Lisbôa (PR), Luiz Marcelo (BA), Elson e Mestre Gerar (BA), Nádia Taquary (BA), Paulo Apodonepá (MT), Rafaela Kennedy (AM), Rayana Rayo (PE), Reginaldo de Mestre Manoel Quebra Pedra (PE), Thiago Costa (PB), Tiganá Santana (BA) e Zé Crente (AL).

representatividade racial e a relevância da arte como processo vivo.

Essa transformação crítica sugere que a prática curatorial deve ser entendida como uma prática dinâmica e integrada, que vai além da organização de exposições, incluindo aspectos educativos, editoriais e institucionais, que possam garantir a continuidade do projeto curatorial. A mudança proposta na gestão da Oficina enfatiza a necessidade de uma abordagem que não se limite à exibição de objetos, mas que envolva a arte em um processo de mediação e conversação constante, permitindo a inclusão de artistas e narrativas que questionem e completem a narrativa tradicional do espaço.

A proposta de deslocar a curadoria para uma conversa e mediação é uma forma de contrapor a ideia de um acervo fechado e estático, sugerindo que a arte, em seu processo de criação e fruição, deve ser entendida como algo vivo, em movimento e em constante transformação, refletindo as questões sociais e culturais do presente.

E se... [como nos diz Bruno Latour (2002)] os museus fossem criados para proteger e reparar? E se... a curadoria fosse realizada como ato de conversar com aquilo que não tem distinção entre vivo ou morto, mas sim que emana e evoca ditos invisíveis?

Entre os muitos agentes que habitam de modo diário a Oficina Francisco Brennand, há pessoas que trabalham incansavelmente para salvaguardar as histórias de seu povo. São esses mestres e mestras da cultura, lideranças comunitárias, sacerdotes e sacerdotisas das religiões de matrizes africanas e indígenas que estão presentes em atividades artísticas e de educação do programa que atualmente norteia a Oficina, principalmente os encontros Ocupa Oficina e

Trilhas do Capibaribe, importantes para a pesquisa e disseminação de um fazer que amplia narrativas únicas.

*

3.1 RECONHECIMENTO COLONIAL, PRODUÇÃO DE METODOLOGIAS?

Quando observamos os museus brasileiros situados em territórios marcados pelo legado colonial, emerge uma questão incômoda: como esses espaços lidam — ou evitam lidar — com a história de violência e exploração que os fundou? Embora essas instituições frequentemente se apresentem como guardiãs da memória e do patrimônio cultural, muitas vezes ignoram a dimensão crítica e ética necessária para refletir sobre as condições históricas que as possibilitaram. Essa ausência de posicionamento contrasta com uma das iniciativas do Museo La Tertulia, em Cali, na Colômbia, que reconhece explicitamente seu enraizamento em um território colonizado e propõe um diálogo ético entre o passado e o presente. Um exemplo disso está na sinalização da entrada do museu, que até o período de elaboração desta dissertação, trazia uma placa com letreiros negros, que nos diz:

Reconocimiento colonial

Reconocemos que el territorio en el que se realiza esta exposición, incluyendo la constelación de seres que lo habitan, rocas, agua, tierra, vegetación, animales, cielos, y nubes, es un territorio colonizado. El conflicto armado interno del siglo XX y XXI, así como sus manifestaciones violentas presentadas en esta exposición, son el último ciclo de guerra en una espiral de 500 años de violencia contra los pueblos indígenas en las Américas que inició con la aurora del colonialismo en el siglo XVI.

Reconocer la profundidad histórica y los efectos contemporáneos de la violencia colonial es un camino importante para una comprensión más completa de la historia presente. Esa violencia, que aún persiste, tiene lugar también en

las tierras del pueblo nukak, así como en las de otros pueblos indígenas que viven en la Amazonía, un territorio que actualmente se encuentra en proceso de desaparición.²⁶

Práticas como as do Museo La Tertulia explicitam uma possibilidade de modelo que reconhece explicitamente o seu passado colonial e as condições de reatualização dessas violências. O museu colombiano adota um gesto ético ao afirmar, em seus textos institucionais, que está situado em um território colonizado, conectando esse reconhecimento às violências contemporâneas que afetam comunidades indígenas e outros grupos marginalizados. Essa prática não apenas posiciona o museu como um espaço de memória, mas também como um agente ativo de transformação social.

Nesse contexto, a questão dos arquivos e das coleções museológicas se insere como um problema central. Como nos alerta Achille Mbembe (2002), os arquivos não são apenas depósitos neutros de documentos ou objetos, mas espaços atravessados por relações de poder, que determinam quais histórias podem ser contadas e quais são silenciadas. A museologia tradicional, ao organizar e classificar acervos sob uma lógica institucional, opera como uma estrutura que naturaliza a hierarquia entre o arquivo, o status, o poder, a instituição e o Estado. O arquivo não é um reflexo passivo da história, mas sim um campo de disputa, onde as narrativas hegemônicas se perpetuam enquanto outras, frequentemente as mais marginalizadas, permanecem ocultas ou fragmentadas.

É nesse espaço de tensão que se coloca a necessidade de uma abordagem crítica da museologia, que vá além da mera conservação

26 Este texto foi registrado na entrada do *Museo La Tertulia* em 2024 pelo artista Rafael RG, não sendo possível identificar sua autoria. Entendo que se trata de uma proposição síntese do projeto museológico desta instituição. Tradução livre: **[Reconhecimento colonial /** Reconhecemos que o território onde esta exposição é realizada — incluindo a constelação de seres que o habitam, como rochas, águas, terras, vegetação, animais, céus e nuvens — é um território colonizado. O conflito armado interno dos séculos XX e XXI, assim como as suas manifestações violentas apresentadas nesta exposição, representam o ciclo mais recente de uma espiral de 500 anos de violência contra os povos indígenas das Américas, iniciada com o alvorecer do colonialismo no século XVI. Reconhecer a profundidade histórica e os efeitos contemporâneos da violência colonial é um passo essencial para uma compreensão mais ampla da história presente. Essa violência, ainda em curso, também atinge as terras do povo Nukak, assim como as de outros povos indígenas que vivem na Amazônia — território que hoje se encontra em processo de desaparecimento].

de objetos e se envolva com as questões políticas e sociais que permeiam a construção e preservação dos acervos. A reflexão sobre os arquivos e coleções museológicas deve, portanto, ser não apenas sobre o que é preservado, mas também sobre o que é excluído, e de que maneira essa exclusão reflete e perpetua desigualdades históricas e sociais.

Esse processo, historicamente atrelado ao colonialismo, confere aos objetos uma espécie de morte simbólica, na qual o olhar que os contempla é ativo, mas o que é arquivado permanece inerte. Essa *botânica da morte*²⁷, como poderíamos chamar, revela-se não apenas na forma como os museus estruturam suas coleções, mas também nas ausências e lacunas que perpetuam.

O Museu da Abolição, localizado no Sobrado Grande da Madalena, em Recife, foi oficialmente criado em 1957, mas inaugurado apenas em 1983, com a proposta inicial de homenagear abolicionistas históricos como Joaquim Nabuco e João Alfredo. Esse contexto de fundação reflete uma abordagem tradicionalista, centrada na celebração de figuras públicas da elite branca, e não nas lutas e resistências dos povos negros escravizados, protagonistas reais do processo abolicionista. Essa perspectiva, conforme apontado por Maria Elisabete Arruda de Assis (2014), resultou em um museu desconectado das narrativas e reivindicações das populações afrodescendentes, distanciando os movimentos sociais negros de Pernambuco da instituição nos primeiros anos de sua existência.

A escolha do Sobrado Grande da Madalena como sede do museu também carrega implicações simbólicas e históricas profundas. A antiga Casa Grande, como elemento central de um engenho de açúcar, é um espaço material e simbólico de poder colonial e escravocrata, que perpetua hierarquias e exclusões. Nesse sentido, o MAB foi inicialmente percebido como uma extensão da memória da Casa Grande, reforçando uma visão senhorial e elitista da abolição. Essa percepção é evidente na primeira exposição montada no museu, *O Processo Abolicionista Através dos Textos Oficiais*, que priorizava objetos e documentos relacionados à narrativa oficial do Estado imperial e à perspectiva de figuras brancas abolicionistas, enquanto

27 Trecho da narração do curta-metragem/documentário *As estátuas também morrem* (1953), de Alain Resnais e Chris Marker, 30 min.

relegava ao esquecimento as resistências e lutas dos povos negros.

Essa desconexão inicial levou os movimentos sociais negros a rejeitarem o espaço como um local que os representasse. Como relata Assis (2014), foi necessário um longo processo de transformação institucional para que o Museu da Abolição fosse ressignificado e apropriado simbolicamente pelas comunidades afrodescendentes. Ao longo dos anos, a instituição passou por um processo de reavaliação de sua missão e programação, incorporando novas perspectivas e narrativas, incluindo a participação ativa de lideranças negras, movimentos sociais e iniciativas culturais afro-brasileiras, que passaram a reivindicar e reconfigurar o espaço como um local de memória verdadeiramente representativo da história dos povos negros e da abolição. Esse processo só foi iniciado de maneira efetiva em meados da década de 2000, quando o museu passou por um período de fechamento (2005-2008). Durante esse intervalo, seminários e encontros como *O Museu Que Nós Queremos* mobilizaram lideranças negras, grupos religiosos de matriz africana e outros segmentos sociais para repensar a missão, os objetivos e o perfil da instituição.

A partir dessas iniciativas, o Museu da Abolição (MAB) passou a se alinhar com os princípios da museologia social, inspirada pela Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972). Essa abordagem entende o museu não apenas como um espaço de preservação de acervos, mas como uma instituição dinâmica e participativa, comprometida com as comunidades que representa. No caso do MAB, isso significou uma reorientação que deslocou o foco das narrativas senhoriais e elitistas para as histórias de luta e resistência dos povos negros, reconhecendo sua centralidade nos processos históricos de abolição e nas lutas contemporâneas por igualdade racial.

A exposição *O Que a Abolição Não Aboliu*, inaugurada em 2008, marcou simbolicamente essa transição. Por meio de rodas de diálogo, oficinas expográficas e debates participativos, a comunidade local contribuiu diretamente para a construção do conteúdo e da forma da exposição. Essa abordagem participativa não apenas reforçou o vínculo entre o museu e os movimentos sociais negros, mas também introduziu um processo de ressignificação do Sobrado Grande da Madalena, transformando-o de um símbolo de opressão em um espaço de memória, luta e resistência.

Essa transformação reflete as ideias de Linda Tuhiwai Smith, em *Decolonizing Methodologies* (2021), que destaca a importância de práticas de memória que não apenas preservem objetos e histórias, mas que também enfrentem as estruturas de poder que continuam a moldar a sociedade contemporânea. No caso do MAB, a transição para uma museologia social implicou não apenas o reconhecimento de sua ligação com o passado colonial, mas também a incorporação das vozes e perspectivas daqueles que historicamente foram silenciados.

Por outro lado, essa transformação não ocorreu sem tensões. Como Assis (2014) observa, a adoção de uma perspectiva mais participativa também revelou as divergências internas entre os movimentos sociais, grupos religiosos e outras entidades envolvidas, demonstrando a complexidade das dinâmicas sociais que atravessam o museu. Nesse contexto, o MAB se tornou um espaço não de consenso, mas de disputas simbólicas e conceituais que enriquecem seu papel como instituição cultural e política. Essas disputas não apenas evidenciam a complexidade das questões abordadas, mas também refletem as diferentes visões sobre o que constitui memória, história e identidade no Brasil contemporâneo.

O Museu da Abolição apresenta iniciativas de reconfiguração que apontam para uma reorientação de seu papel como instituição de memória, embora enfrente desafios estruturais e conceituais. Um exemplo disso foi a recente reforma do prédio histórico, que buscou atualizar a infraestrutura para melhor atender às demandas expositivas e administrativas. No entanto, as políticas de acervo continuam sendo um ponto sensível e subaproveitado na construção de narrativas que representem de maneira robusta as experiências e as resistências das populações negras e indígenas, fundamentais na formação social e cultural pernambucana.

Atualmente, o acervo do MAB é limitado tanto em quantidade quanto em diversidade de representações, refletindo a ausência histórica de políticas de aquisição consistentes e alinhadas com sua missão institucional. Conforme Maria Elisabete Arruda de Assis (2014), a composição inicial do acervo priorizou objetos relacionados à narrativa senhorial da Casa Grande, como documentos oficiais, utensílios domésticos da elite branca e objetos que remetem ao trabalho escravizado, frequentemente apresentados sob uma ótica que privilegia o ponto de vista dos antigos proprietários. Essa

configuração inicial reforçou uma leitura limitada e colonialista sobre a escravidão e a abolição, desconsiderando as múltiplas histórias de resistência e agência protagonizadas pelos negros e indígenas.

Uma política de acervo que incluía ativamente obras e objetos criados por artistas e artesãos afrodescendentes e indígenas representaria não apenas uma reorientação das narrativas do MAB, mas também um gesto de reparação simbólica e material. Como argumenta Linda Tuhiwai Smith, “a inclusão de vozes historicamente marginalizadas nos espaços institucionais de memória é essencial para desafiar epistemologias coloniais que silenciam essas comunidades e perpetuam desigualdades” (SMITH, 2021, p. 28). No contexto pernambucano, essa abordagem seria particularmente relevante, pois a região é marcada por uma história de miscigenação e intercâmbio cultural que desafia a ideia de “pureza” cultural, frequentemente evocada em discursos regionalistas.

A inclusão de produções indígenas nesse contexto é igualmente essencial. Embora a história oficial muitas vezes trate as experiências negras e indígenas como fenômenos separados, no Nordeste essas populações compartilharam lutas contra as violências coloniais e, em muitos casos, formaram alianças culturais e políticas. Estudos como os de Alfredo Wagner Berno de Almeida destacam que “os territórios étnicos representam espaços de resistência coletiva, nos quais as fronteiras entre quilombolas, indígenas e outras comunidades tradicionais são fluidas, revelando a continuidade de lutas compartilhadas” (ALMEIDA, 2008, p. 47). Ao longo dos séculos, essas comunidades têm reivindicado territórios e direitos de maneira interconectada, desafiando visões dicotômicas que as posicionam como “outras”.

A incorporação dessa complexidade no acervo do MAB contribuiria para a reconfiguração da instituição enquanto espaço de memória mais inclusivo e plural, em sintonia com as múltiplas identidades culturais que compõem a sociedade pernambucana e brasileira.

Ao expandir sua política de acervo para incorporar produções culturais de comunidades negras e indígenas, o Museu da Abolição teria a oportunidade de questionar e desconstruir o que Stuart Hall, em *Cultural Identity and Diaspora* (1990), descreve como o “essencialismo identitário”. Para Hall, as identidades culturais não são entidades

fixas ou puras; elas são híbridas e dinâmicas, formadas através de encontros históricos e interações culturais. Essa perspectiva é particularmente pertinente para o contexto do Nordeste brasileiro, uma região marcada por constantes fluxos e intercâmbios entre as populações negra, indígena e branca, gerando culturas profundamente interligadas e mutuamente influenciadas.

Além disso, essa ampliação no acervo do Museu da Abolição poderia abrir um canal para o diálogo com as práticas decoloniais, conforme defendido por Walter D. Mignolo e Catherine Walsh em *On Decoloniality* (2018). De acordo com os autores, práticas decoloniais envolvem não apenas o questionamento das narrativas hegemônicas, mas também a reconfiguração dos processos de conhecimento, memória e cultura que, ao longo da história, foram moldados por sistemas coloniais e imperialistas.

[...] o desafio, a proposição, o processo e o projeto dessas práticas consistem em transformar, reconceituar e refundar estruturas e instituições de modo a colocar em relação equitativa (ainda que conflitante) diversas lógicas culturais, práticas e formas de conhecer, pensar, agir, ser e viver. A interculturalidade, nesse sentido, sugere um processo permanente e ativo de negociação e inter-relação, no qual as diferenças não desaparecem. Diferenças socioculturais, ancestrais, políticas, epistêmicas, linguísticas e existenciais são afirmadas em termos coletivos e comunitários, compreendidas como contributivas para a criação de novas compreensões, coexistências, solidariedades e colaborações” ((MIGNOLO; WALSH, 2018, p. 59, tradução livre).

No caso do MAB, isso poderia significar não apenas a aquisição de obras de artistas negros e indígenas, mas também a criação de programas que promovam a produção artística contemporânea dessas comunidades, fortalecendo seu protagonismo nas narrativas institucionais.

Ao repensar sua política de acervo e adotar práticas de curadoria que considerem a multiplicidade de experiências e vozes, o Museu da Abolição teria a oportunidade de se afirmar como uma referência nacional em práticas museológicas comprometidas com a justiça social e a descolonização do pensamento. Essa transformação, no entanto, demanda não apenas a vontade política, mas também a criação de parcerias com artistas, lideranças comunitárias e acadêmicos, que possam colaborar para a construção de um acervo verdadeiramente representativo e crítico. A colaboração desses

diferentes atores é essencial para garantir que o museu não apenas preserve, mas também ativamente reinterprete e reforce as narrativas das populações historicamente marginalizadas.

Outro exemplo de transformação significativa pode ser observado na Usina de Arte, localizada em Água Preta, Pernambuco. A antiga Usina Santa Terezinha, inaugurada em 1929, foi um importante elemento do ciclo econômico do açúcar, diretamente ligado ao sistema de plantation colonial. Hoje, transformada em um centro de arte contemporânea, a Usina de Arte propõe novas formas de ocupação e uso do espaço, integrando práticas artísticas e ações socioambientais. Como destaca o portal *Arte Que Acontece* (2024)²⁸, uma das iniciativas mais notáveis do empreendimento é o trabalho constante de reflorestamento: até o final de 2022, cerca de 35 hectares receberam mais de 10 mil plantas de mais de 600 espécies diferentes. Além disso, a Usina de Arte conta com o FabLab, um espaço equipado com terminais de computadores conectados à internet, impressoras 3D e cortadoras a laser, disponibilizados para projetos da comunidade local. Parcerias com unidades escolares também têm sido promovidas, com o intuito de incentivar novas práticas pedagógicas, ampliando o impacto da instituição na região e envolvendo ativamente a comunidade em suas atividades culturais e ambientais.

Apesar dos avanços observados em projetos como o da Usina de Arte e o Museu da Abolição, a ausência de um reconhecimento explícito da história colonial que fundamenta muitos desses espaços continua sendo uma lacuna significativa. A história dos engenhos e das usinas, com toda a carga de exploração de corpos e terras, permanece muitas vezes como uma camada de memória silenciosa. Essa falta de um reconhecimento crítico não apenas ignora as implicações históricas desses territórios, mas também perde uma oportunidade de refletir sobre como esses espaços poderiam ser mais profundamente expostos e, assim, transformados.

O Parque Lage, no Rio de Janeiro, oferece um exemplo relevante dessa questão. Localizado em terras que abrigaram o Engenho Del Rey, o Parque Lage foi transformado em um espaço público e, desde 1975,

28 ARTE QUE ACONTECE. “Marina Abramović em Pernambuco? Saiba mais sobre a Usina de Arte”. *Arte Que Acontece*, 23 fev. 2024. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/marina-abramovic-em-pernambuco-saiba-mais-sobre-a-usina-de-arte/>. Acesso em: 6 mar. 2025.

em sede da Escola de Artes Visuais. Reconhecido como um dos maiores polos de formação artística do Brasil, o Parque Lage, no entanto, raramente se insere nas discussões sobre o papel histórico do engenho e sobre o trabalho escravizado que sustentou a economia local. Esse distanciamento das questões históricas coloca em questão o potencial do espaço como um agente de reflexão crítica sobre seu passado colonial.

O Museu do Estado de Pernambuco (MEPE), instalado em um palacete do século XIX pertencente ao Barão de Beberibe, um dos maiores traficantes de escravizados do estado, segue uma lógica semelhante. Embora o museu preserve e exiba um vasto acervo de arte e história, ele evita problematizar a origem colonial de sua sede e as implicações éticas de ocupar um espaço que foi financiado pela exploração humana. Como Tony Bennett argumenta em *The Birth of the Museum* (1995), os museus têm um grande potencial para se tornarem ferramentas de transformação social, mas para isso é necessário que questionem os sistemas de poder que os sustentam e abram espaço para narrativas mais inclusivas e críticas. Isso implica, fundamentalmente, em um reposicionamento institucional que encare suas origens e busque novos sentidos para o seu papel na sociedade contemporânea.

Nesse cenário, o *Museo La Tertulia*, em Cali, oferece um exemplo provocador. Com um simples, mas potente, texto de *reconhecimento colonial*, a instituição admite estar situada em um território colonizado e conecta essa história a processos de violência contemporânea que afetam comunidades indígenas na Colômbia. Esse gesto não apenas posiciona o museu como um espaço de memória, mas também como um agente político e educativo, capaz de articular o passado e o presente em uma narrativa ética e transformadora.

Os museus brasileiros, incluindo a Oficina Francisco Brennand, o MEPE, o Museu da Abolição, a Usina de Arte e o Parque Lage, têm potencial para seguir caminhos semelhantes, mas enfrentam o desafio de superar a inércia institucional que trata o patrimônio material como algo estático e descontextualizado. Reconhecer explicitamente os vínculos históricos com o colonialismo não é apenas uma questão de justiça histórica, mas também uma maneira de transformar esses espaços em lugares de resistência, crítica e criação de novas possibilidades de leitura do território. Como Walter Mignolo (2018)

e Linda Tuhiwai Smith (2018)²⁹ sugerem, é apenas por meio da confrontação e da reestruturação de narrativas que instituições culturais podem se tornar agentes ativos de descolonização e transformação social.

29 Walter Mignolo e Linda Tuhiwai Smith são referências centrais nos debates sobre a descolonização do conhecimento e as metodologias que desafiam as estruturas de poder e epistemologia impostas pela modernidade ocidental. Mignolo, em seu trabalho sobre a colonialidade do poder, discute como as estruturas coloniais não se limitaram à ocupação de territórios, mas também se estabeleceram em uma configuração global de conhecimento, poder e identidade. Ele propõe que as práticas decoloniais sejam uma forma de resistência a essas hierarquias epistemológicas, sugerindo a necessidade de “desobedecer” à lógica moderna ocidental para dar espaço ao reconhecimento de saberes e práticas que foram historicamente marginalizados. Seu conceito de colonialidade do poder é uma crítica direta à imposição de um único sistema de conhecimento, que, segundo ele, impede a multiplicidade de perspectivas e formas de ser. Linda Tuhiwai Smith, por sua vez, oferece uma perspectiva profundamente crítica ao método científico e às práticas de pesquisa tradicionalmente adotadas por instituições acadêmicas e culturais, que, segundo ela, muitas vezes operam como extensões de estruturas coloniais. Em *Descolonizando Metodologias* (2018), Smith propõe uma abordagem de pesquisa que, ao invés de subordinar os povos indígenas a um olhar externo e objetivante, valorize suas formas próprias de conhecimento e suas perspectivas sobre a história, o passado e o futuro. Para ela, é imperativo que as metodologias de pesquisa sejam repensadas para romper com a lógica colonialista que continua a dominar as instituições acadêmicas e culturais, oferecendo uma abordagem que parta da experiência e do saber dos próprios povos indígenas. Juntas, as obras de Mignolo e Smith fornecem um marco importante para pensar práticas de pesquisa e produção de conhecimento mais inclusivas, críticas e sensíveis às questões decoloniais. Essas abordagens não só desafiam as narrativas dominantes da modernidade, mas também buscam formas de reparação e reconfiguração das estruturas de poder que continuam a marginalizar saberes e culturas.



Figura 23 The Fool [O Louco], carta do tarô Rider-Waite Fonte_ Disponível em_ <https://www.exemplo.com/tarot-thefool.jpg>. Acesso em_ 2 abr. 2023..jpg

4. FUGA

Entre as 22 cartas que compõem os arcanos maiores do tarô de Rider-Waite³⁰ o Louco talvez, a carta de número 0, seja a única para representar o salto, o pulo no desconhecido. Saltar num abismo. Talvez o mais próximo movimento diante da diáspora negra. Capaz de anunciar.

Seja lá o que uma práxis radical, seguindo os passos do pensamento negro radical, propicia, lá, A Coisa deve ser contemplada, isto é, longe do universal, em direção ao cósmico (o abismo). De fato, é possível ficar com Fanon e esperar que uma práxis radical traga um “novo homem”, um novo humano. Mas, como ressaltei, não estou interessada num desfecho, em fundamentos, uma base ou medida. Fora da significação (econômica, jurídica, ética) moderna, se Corpo Sexual Feminino $\approx$ Força (Excesso - Valor) + Violência, figura um modelo de intervenção, uma práxis radical, operando simultaneamente como radical livre e partícula virtual. Ambos referentes de força operam no espaço ontoepistemológico que o pensamento moderno reservou para a exterioridade – radicais livres (liberados por forças externas) e partículas virtuais (portadoras de força que transferem impulsos entre partículas adjacentes). (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 80)

Gostaria de me aproximar desse último ponto nesta citação feita por Denise Ferreira da Silva, filósofa carioca, na sessão da *Poethical Reading* [Leitura Poética] na Plataforma Ehcho³¹. Capaz de anunciar seria então a possibilidade de ampliar uma única e fixa leitura de um mundo erguido às custas da hegemonia cosmológica cristã que desembocou na era *capitaloceno*³² ou ainda *plantatioceno*. Seria, então,

30 O Tarô de Rider-Waite, também conhecido como Rider-Waite-Smith Tarot, é um dos baralhos de tarô mais populares e amplamente reconhecidos no mundo, assim como o tradicional Tarô de Marselha. Criado por Arthur Edward Waite e ilustrado por Pamela Colman Smith, foi publicado pela primeira vez em 1910 pela editora Rider & Company. Os arcanos maiores são cartas numeradas de 0 a 21, e nelas aparecem arquétipos que simbolizam uma jornada que vai desde o plano mais terrenal até o mais espiritual.

31 Espaço que abriga diferentes práticas, sejam elas coletivas ou individuais, em várias linguagens, como sonoras, imagéticas ou textuais. É um abrigo para produção e pesquisa criativa e crítica de pesquisadores, artistas, ativistas e articuladores. Disponível em: <https://ehcho.org/conteudo/poethical-reading>. Acesso em: 27 jun. 2024.

32 Jason W. Moore (2017) critica a noção de Antropoceno por implicar que a crise ecológica contemporânea é resultado das ações da humanidade como um todo, sem distinguir entre diferentes sistemas socioeconômicos e históricos. Ele propõe o termo Capitaloceno para enfatizar que a atual crise ambiental é fruto do modo de produção capitalista, que ele argumenta ser responsável pela

um momento em que algumas identidades se dissolvem e viram outra coisa? Seria um eco que ressoa no abismo do mundo, abrindo cada vez mais sua forma primária da palavra e se tornando algo que vai além para além do sussurro?

Desde que li a respeito de uma base de interpretação oracular no artigo “Leitura (Po)ética” (FERREIRA DA SILVA; DESIDERI, 2016), vi que neste exercício, em que um baralho de tarô Rider-Waite abre caminho para conversas em diversas ocasiões, ele complexifica o conceito obsoleto de uma única verdade. Entendi que as relações éticas e políticas poderiam ser debatidas em um diálogo com o imprevisível, o oculto e até mesmo o místico, em certa medida, pois apontavam sobre cosmologias que tentaram dizimar a partir da cosmofofia, termo utilizado por Antônio Nego Bispo (2023) para designar pela fobia da diferença, ou seja, o medo daquilo que não é europeu, cristão e patriarcalista.

Uma sessão de Leituras (Po)éticas dura aproximadamente uma hora e começa a partir de uma questão política apresentada pelos participantes. Um indivíduo ou um pequeno grupo traz com ele uma questão política ou problema, que se torna o ponto de partida para diversas leituras. Usando todas as ferramentas acima mencionadas, assim como outras ferramentas de ‘enquadramento’, tais como algoritmos, trabalhamos em conjunto com todos os participantes para dar imagem à questão, de modo a expor seus vários aspectos e considerá-la em toda a sua complexidade. (DA SILVA; DESIDERI, 2016, p. 62).

O oracular, nesse contexto, ganha uma dimensão de suspensão, desafiando uma visão rígida e estática do mundo, onde a linearidade rege o tempo e o espaço. O oráculo — seja o tarô, o jogo de búzios, o I Ching ou outras ferramentas — abre um caminho para um diálogo em que a objetividade, representada pelo aparato delimitador do capital, exemplificado pelas indústrias e pelo sistema fabril, perde sua validade. Ao interagir com esses canais proféticos, surgem muito mais questões e complexidades do que respostas lineares e determinadas.

exploração intensiva de recursos naturais e pela degradação ambiental. Moore defende que o Capitaloceno destaca a conexão entre o capitalismo e a destruição ambiental, revelando que a dinâmica de acumulação de capital e a busca incessante por lucro são as principais forças motrizes por trás das mudanças climáticas e da crise ecológica global. Essa perspectiva refuta a ideia de uma responsabilidade homogênea e sublinha a importância de considerar os impactos específicos do capitalismo na formação das condições ambientais atuais.

Apego-me então a esta carta, a de número 0, para trilhar rotas de fuga, por trajetos desconhecidos, e atos de coragem que geram a criação de tecnologias de defesa e ataque, fazendo vibrar a diferença na identidade, como nos aponta Glissant (2021). Ela tremula o chão da Mata-Museu e manifesta uma constelação Quilombo - Catucá, Malunguinho que persiste — política, estética e alquimicamente (molecularmente) nas fundações desse museu.

✱

Há um descritivo de Ferreira da Silva sobre a carta do Louco: “O LOUCO: O momento antes de você pular, antes de um novo começo. É um desafio ou convite para pular sem saber o que está por vir. Assumindo o risco.”³³

Neste sentido, começo a falar sobre o fim de 2020, um momento tortuoso, onde estava de fato agarrada a leituras como a *Parábola do sementeiro*³⁴, *A mão esquerda da escuridão*³⁵ e *Omeros*³⁶, e tantas outras,

33 Trecho da descrição da carta “O Louco” através das instruções disponíveis para download na Plataforma EHCHO, no ensaio *Poethical Reading*. 2024. Disponível em: <https://ehcho.org/conteudo/poethical-reading>. Acesso em: 6 mar. 2025.

34 *Parábola do Sementeiro*, da escritora estadunidense Octavia Butler, foi publicado em 1993 e se passa em uma distopia ambientada nos Estados Unidos de 2024. Neste cenário, a sociedade entrou em colapso devido a crises climáticas, desigualdade extrema e violência desenfreada. A protagonista, Lauren Olamina, uma jovem negra com a síndrome da hiperempatia – condição que a faz sentir a dor dos outros como se fosse sua – se vê em um mundo de caos e degradação social. Em resposta a essa realidade, Lauren cria a seita *Semente da Terra*, baseada na ideia de que “Deus é mudança”. Ao longo da narrativa, ela embarca em uma jornada em busca de um novo modo de vida, reunindo seguidores e propondo reflexões profundas sobre sobrevivência, comunidade e transformação. A obra tensiona temas como resiliência e adaptação em um mundo em colapso, desafiando a ideia de estagnação e enfatizando a importância da mudança diante do apocalipse social.

35 *A mão esquerda da escuridão*, da escritora estadunidense Ursula K. Le Guin, foi publicado em 1969 e se tornou um marco da ficção científica, explorando temas de gênero, alteridade e política. A história segue Genly Ai, um emissário da liga interplanetária Ekumen, enviado ao planeta Gethen com a missão de convencer seus habitantes a se unirem à aliança interestelar. Em Gethen, ele encontra uma sociedade radicalmente diferente da sua: os gethenianos são andróginos, assumindo características sexuais masculinas ou femininas apenas em determinados períodos de seu ciclo reprodutivo. Essa experiência desafia profundamente a percepção de Genly sobre identidade e relações humanas. A obra questiona os limites da binariedade de gênero e propõe uma reflexão sobre a construção social das diferenças, utilizando a ficção especulativa como meio para desestabilizar pressupostos sobre corpo, cultura e poder.

36 *Ômeros*, do escritor santa-lucense Derek Walcott, foi publicado em 1990 e é um épico moderno que reinterpreta as tradições homéricas a partir da experiência caribenha. A obra, escrita inteiramente em verso, acompanha a vida de pescadores, trabalhadores e descendentes de africanos e indígenas em Santa Lúcia, entrelaçando suas histórias com referências à *Odisseia* e à *Ilíada*. A narrativa se desdobra em múltiplos tempos e espaços, evocando deslocamentos históricos forçados, como

incluindo alguns livros de Isaac Asimov e Cidinha da Silva, que me alimentavam com uma fome de mundo porvir. Eu me enfiei na ficção para tentar entender onde estava, pois tudo o que era ‘real’ parecia estar mais distante do ‘palpável’. Essas leituras, que transitam por gêneros e formatos distintos — entre prosas e poesias, métricas e longas narrativas — me ajudaram a escapar. “E, então, permanecemos no porão, na quebra [in the break], como se entrássemos uma vez mais no mundo quebrado, para traçar e acompanhar essa companhia visionária” (MOTEN, HARNEY, 2024, p. 107).

Essa ilha contrapontista, na qual somos quilombolas à procura de quilombos, onde permanecemos em emergência sem Estado, é nosso estudo constante, movente, nossa célula dissolvida e nosso deslocamento suspenso, nosso posicionamento explodido e nossa capela lirada. Estudamos nossa variação oceânica, levada por sua pré-história a uma chegada sem chegada, enquanto uma poética das sabenças, da articulação anômala, na qual a relação entre as juntas é a carne é a distância plissada de um momento musical que é incisivo e palpavelmente imperceptível, e que, portanto, esgota a descrição. O navio negreiro, um espaço que Césaire, como nos lembra Ferdinand, chamou de “estranha cria dos mares” (2022, p. 193), carrega uma estranheza nascida da possibilidade de *tombar, mas não cair*³⁷. Essa estranheza emerge da violência que fragmentou a vida de pessoas negras e anteriormente escravizadas, criando uma nomeação para definir e categorizar suas ciências e saberes. E, por fim — ou talvez não seja o fim — ela se refaz na colonialidade atual, onde esse espaço obscuro se transforma em estratégia e tecnologia. Aqui, entendemos tecnologia como uma ferramenta para criar soluções ou abrir caminhos, muito diferente do que o *hard power* tenta nos convencer sobre cabeamentos, robôs, IA’s, iPhones e o Vale do Silício. Nos itan da cosmologia yorubá, o orixá Ogum é reverenciado pela criação de ferramentas; o ferro abria, então, escadas entre Orum (o céu) e Aiyê (a terra).

a escravidão e o colonialismo, e a busca por pertencimento em meio às ruínas da diáspora. Walcott cria uma poesia que atravessa fronteiras entre mito e história, paisagem e identidade, explorando a memória coletiva do Caribe enquanto refunda a tradição épica a partir da oralidade, da fragmentação e da mestiçagem cultural.

37 “Tombava mas não caia / escorreguei, mas não cai / pisei num galho de jurema pedindo força a meu pai / Sete cidades eu abalei / senhores mestres chegou / bebia não bebo mais quando a jurema abalou” (Letra de coco de jurema — Autoria desconhecida).

Diante dessa política do desembarque que acultura, que aliena e que escraviza, os náufragos partem em busca de um eu, de uma terra e de um mundo. Assim, o gesto de emancipação do navio negreiro é triplo. Trata-se de reconstruir uma estima saudável de si e de seu corpo, uma identidade, uma história, uma cultura diante da aculturação do navio negreiro; de tocar na terra depois da alienação da sociedade colonial; e de tornar-se parte do mundo recusado aos escravizados. (FERDINAND, 2022, pág. 162)

O que construir depois do *ssegura, se não eu caio*³⁸? Na letra ecoada na encruzilhada dos 4 Cantos, ponto de efervescência no sítio histórico da cidade de Olinda, em Pernambuco, durante o período carnavalesco. Ela, em sua repetição, responde: atíça o calor. Talvez, a partir dessa expressão, que é mais uma variação do grito de afirmação, possamos vislumbrar um reflexo das tradições culturais locais.

O frevo, gênero musical e de dança nascido em Pernambuco, ilustra bem essa resistência. Originado no final do século XIX e início do século XX, pela classe trabalhadora, em grande parte composta por pessoas negras, o frevo combina elementos da marcha, do maxixe e da capoeira. Seu nome deriva da palavra ‘ferver’, refletindo o fervor e a energia que caracterizam suas apresentações. Durante o Carnaval, o frevo toma conta das ruas de Olinda e Recife, com multidões dançando freneticamente ao som de bandas de metais.

Acrobacias e movimentos rápidos marcam os movimentos dos passistas de frevo, muitas vezes usando sombrinhas coloridas, que são um símbolo tradicional. As sombrinhas eram originalmente usadas como armas de autodefesa e, com o tempo, tornaram-se parte integrante da coreografia. Entre dobradiças, tesouras e giros, o frevo constrói uma gramática da fuga, refletindo em seus pulos a exaustão causada pelo labor ou pela tentativa de expropriação total, como exemplificado pelo navio negreiro.

Não quero me atentar ao frevo ou até mesmo ao navio negreiro, ou melhor, à estranheza póstuma do porão, mas sim gostaria de alavancar essas questões para fundamentos que também perpassam práticas curatoriais, artísticas e educacionais, que propõem desvios

38 “Me segura que senão eu caio / Me segura que senão eu caio / Nos quatro cantos cheguei / E todo mundo chegou / Descendo ladeira, fazendo poeira / Atíçando o calor” (Letra de frevo composta por J. Michilles)

e trabalham na fugitividade como premissa para a construção de trajetos que contrapõem espaços hegemônicos.

A luta, a fome, a miséria, a sede – nosso corpo aqui projeta uma força que anuncia a morte. A nossa única possibilidade de existir é criar. Como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade. E estar aqui, escrevendo, em movimento de dança, é se permitir essa fuga. Essa afirmação me movimentou até esse espaço-tempo em que a conta não fecha... A luta, a fome, a miséria, a sede... Repetições da precariedade. “Acumulação negativa, apesar de um oxímoro, descreve perfeitamente esse contexto.” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 21).

Este trecho faz parte da constelação criada por Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi para abrir a versão do livro *A Dívida Impagável* traduzida para o português. Neste momento, as autoras/artistas/pensadoras elucidam a chave da fuga como algo inerente ao corpo negro expropriado; a fuga se assemelha à criação como uma dança. Considerando todo o pensamento de Ferreira da Silva (2019), que nos diz:

Não estou argumentando que a expropriação colonial exauriu a capacidade criativa das terras e corpos explorados. Na verdade, meu ponto é que esse processo esgotou sua capacidade presente e futura de produzir e reproduzir mais-valia (enquanto mão-de-obra morta [dead labor]), justamente a alma e o sangue do capital (p. 91).

Porém, ela reafirma, citando Fred Moten, que a capacidade criativa da existência negra resiste: enquanto *Estudo Negro*, ela é rebelde, sem fins, planos, pausas ou políticas.

Ferreira da Silva critica os estudos relativos ao materialismo histórico atrelados ao marxismo, pois enfatiza que, apesar dos pontos significativos levantados sobre os discursos de classe, eles falham ao não reconhecer a estrutura colonial. Retornando à *plantation* e à subjugação de corpos negros, Ferreira da Silva argumenta que essa é a base da engrenagem que opera os sistemas judiciais, simbólicos e econômicos. Nesse contexto, as mortes, ou melhor, as milhares de mortes de corpos negros foram ignoradas por teóricos como Marx e Engels. Essas mortes, embora executadas, continuam a operar como uma energia rebelde e incapturável, ligada à capacidade de fugitividade apontada por Moten e Harney (2024), que é instituída pelos *sobcomuns*

– comunidades que vivem à margem das estruturas hegemônicas e praticam formas de vida e resistência que desafiam o capitalismo e o colonialismo.

Jack Halberstam, mencionado por Osmundo Pinho (2014) em seu ensaio “*Undercommons* no Brasil: o muro e o débito”³⁹, concorda que os sobcomuns/undercommons constituem um espaço e tempo que já estão aqui. Pinho explora a crítica descolonial, a qual ele denomina como vernacular, e argumenta que não se trata de um retorno nostálgico, mas, como Halberstam também sugere, é algo que já está presente. Neste mesmo ensaio, Pinho reitera o lugar da fuga como um espaço de criação não óbvio para pessoas negras. O pesquisador remete a Carolina Maria de Jesus e sua escrita entre vielas, a fim de restituir a si mesma diante da opressão econômica e racial a que se encontrava. Vista quase como um ponto obscuro — aquele que não se encaixa diante da paisagem instituída — a autora escrevia contrapondo um imaginário esperado.

No contexto mais amplo, o escritor, curador e filósofo Dénètem Touam Bona (2024), em seu texto “El arte de la fuga: de esclavos fugitivos a refugiados”⁴⁰ amplia essa ideia ao refletir sobre a fuga como prática de resistência histórica e cultural, associando-a tanto à liberdade quanto à reinvenção de espaços e modos de existir que desafiam a imposição colonial. Para Touam Bona, a fuga não é apenas um movimento físico, mas uma estratégia de reexposição do sujeito e de criação de mundos alternativos, muitas vezes invisíveis ou marginalizados pelas narrativas dominantes.

Bona (2024) argumenta que a fuga não é apenas um ato de resistência física contra a captura, mas também uma expressão de criatividade e transformação cultural. O autor sugere que, assim como

39 Ele descreve isso como uma brecha entre nós que revela “*I see a new world of black men*” [Eu vejo um novo mundo para o homem negro]. Pinho cita o pagode em referência a Salvador, destacando as conotações pejorativas, violentas e criminalizadoras associadas a esse movimento na cidade. No entanto, poderíamos também citar o funk no sudeste brasileiro e o bregafunk em Recife, onde jovens negros das periferias contribuem para uma cena cultural musical, visual e corporal, enfrentando adversidades para manter suas práticas. Esses lugares já foram ocupados pelo frevo em Pernambuco, antes de ser reconhecido como patrimônio cultural. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-essays/the-university-and-the-undercommons.html>. Acesso em: 19 de setembro de 2024

40 Publicado na parte 2: *To Fugue/Fuga*, en de montañas submarinas el fuego hace islas, volumen 2, org: Yina Jimenez Suriel, 2024, KADIST, San Francisco.

na composição musical, onde um tema se desloca e se transforma através das vozes e tonalidades, os fugitivos culturais e sociais também buscam escapar das estruturas opressivas e redefinir suas identidades. Neste sentido, a fuga não é apenas um evento histórico, mas um processo contínuo de reinvenção. Em suas palavras, ela continua sendo uma forma universal de resistência, identificável em diferentes lugares, épocas e até no futuro (2024, p. 78).

O autor recorre à noção comum de fuga, que, segundo ele, está atrelada a: 1) a ideia de covardia, de resistência em agir; 2) a ideia de uma simples reação, um instinto “animal” de sobrevivência diante de um perigo iminente ou violência sofrida. Em ambos os casos, a fuga é vista como um fenômeno passivo e secundário (BONA, 2024). Ainda em uma busca rápida no Google, encontramos o significado de fuga no dicionário *Oxford Languages*, onde a fuga é definida como: 1. retirada em desordem e com precipitação de um local; 2. ato ou efeito de fugir.

Gostaria então de fugir, saindo das amarrações de uma significância dada, para ir atrás de Lauren Olamina⁴¹ e compreender aqui a fuga, não como um escape comum, mas como um estado de mutação. Tudo é mudança.

Tudo é mudança.
Tudo o que você toca
Você Muda.
Tudo o que você Muda
Muda você.
A única verdade perene
É a Mudança.
Deus
É Mudança.

41 Lauren Olamina é a protagonista do livro “*Parable of the Sower*” (Parábola do Semeador) da autora Octavia Butler. Ela é uma jovem negra que vive em um futuro distópico nos Estados Unidos, marcado pelo colapso social e ambiental. Lauren possui uma condição única chamada “hiperempatia”, que a faz sentir as emoções dos outros de forma intensa. Diante do caos ao seu redor, ela desenvolve uma filosofia chamada “*Earthseed*” [Semente da Terra], baseada na ideia de que a humanidade deve semear e adaptar-se a novos mundos para sobreviver.

Com o avançar do século XX, o Engenho Santos Cosme e Damião perdeu a força e, em 1917, Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, pai de Francisco Brennand e herdeiro dessas terras, criou no local uma indústria de telhas e tijolos chamada Cerâmica São João. A fábrica fazia referência (e reverência) ao engenho da família, que outrora teve João Fernandes Vieira como proprietário da área, personagem cuja iconografia e imaginário de herói pernambucano será retomado em um dos trabalhos mais célebres do artista: o mural da Batalha dos Guararapes (1962). (HEITOR; FALCÃO, 2024, p. 219)

A Oficina Francisco Brennand, antigo Engenho Santos Cosme e Damião, está imersa em um terreno de profunda densidade, lar de seres diversos. Seu bioma é a Mata Atlântica, e seu território abrange cerca de 700 hectares, compostos por olhos d'água, folhas, frutos e animais, que fazem parte do cotidiano da Oficina. Essa região foi morada de povos originais e, no século XIX, tornou-se um refúgio, abrigando um trecho do Quilombo do Catucá. Atualmente, sua área se estende pelas cidades de Recife, Camaragibe e São Lourenço da Mata, onde ainda encontramos remanescentes de povos originários e afrodiáspóricos, além de práticas culturais que remetem a essas memórias, como os maracatus e caboclinhos, incluindo o Caboclinho Sete Flexas, no Recife, e o Caboclinho Tabajaras de Camaragibe.

A associação de uma ação antiescravista com as premissas de uma preservação do meio ambiente foi largamente ocultada tanto pelos pensadores clássicos da ecologia como pelos que celebram o símbolo de resistência dos quilombolas. No que tange aos assuntos humanos, a figura do quilombola permaneceu por muito tempo prisioneira da querela sobre o sentido político de seu gesto. (FERDINAND, 2022, p. 169)

Adentrar o museu é compreender que sua entrada não se limita ao espaço após a bilheteira, mas se estende à sua constituição integral — um território que engloba a mata e suas marcas, os rastros que persistem, os ecos de outras presenças. A mata, muitas vezes vista como um espaço à margem da civilização, aqui se revela como rota, abrigo, território de memória e criação. Nesse labirinto temporal, o que ressoa do Quilombo do Catucá? Que vestígios, ainda audíveis, se entrelaçam ao presente?

A noção de fugitividade, elaborada por Fred Moten (2023), surge aqui não apenas como escape, mas como uma forma de existência que transcende as capturas do visível e do institucional. A mata, nesse contexto, não é um vazio a ser desbravado, mas uma zona de invenção, um campo de possibilidades insurgentes. O pensamento de Denise Ferreira da Silva reverbera nessa construção ao propor a criação de mundos que não dependam das estruturas de determinação colonial, abrindo fendas para formas de existência que escapam ao cálculo, à previsibilidade, ao enquadramento.

Ao considerar a noção de *uncommons*, encontramos um espaço que não se limita à ideia de uma propriedade comum, mas que se refaz na diferença, no que se compartilha sem assimilação. O museu, assim, pode ser pensado não como um repositório de tempos fixados, mas como um espaço que pulsa, onde vestígios de outras histórias seguem vibrando.

Cair no abismo do desconhecido pode ser, então, um gesto de reencontro — reconhecer que a mata não é apenas um limite ou um avesso da cidade, mas uma continuidade. E que sua densa presença, suas camadas de tempo e vida, guardam não apenas passados interditados, mas futuros possíveis.

A floresta não é mais algo a ser expropriado, sem valor, como um corpo no navio negreiro, mas se transforma em um campo de práticas artísticas fundamentadas em sabedorias multiespécies, que abraçam conexões profundas entre camadas de tempos e seres sencientes. Este processo, que não corrompe, mas honra diversas agências, recria rotas que promovem abordagens enraizadas no respeito entre espécies, compreendendo aprendizados mútuos. Donna Haraway (2021), em seu livro *O Manifesto das espécies companheiras*, argumenta que as relações multiespécies tecem os mundos em que vivemos. Esse reconhecimento de agências múltiplas e interdependentes promove uma compreensão mais holística e integrada do museu e da floresta, onde as práticas de preservação e os saberes tradicionais são valorizados e incorporados, criando um espaço onde a coexistência e o respeito mútuo se tornam centrais.

Situadas nas zonas tropicais, as *plantations* costumam estar cercadas por florestas densas e impenetráveis, por pântanos e manguezais labirínticos, por morros íngremes

cobertos de espessa vegetação, por caatingas áridas e agressivas; e todas essas extensões hostis — à penetração da ci-vi-li-za-ção — constituem também espaços de desaparecimento. A ‘Floresta’ — o conjunto das linhas e elementos que recobrem o homem com uma malha vegetal — oferece assim aos marrons um refúgio, uma cidadela, um lugar de vida privilegiado. (BONA, 2020, p. 17)

*

Diante dessa lógica de captura, imanente e inerente ao Museu Plantation, proponho o conceito de Mata Museu, que pode ser pensado a partir do que Fred Moten e Stefano Harney abordam em *Tudo incompleto* (2024). Os autores sugerem um pensamento que não se ancora na possibilidade de reforma ou mesmo de revolução nos termos tradicionais. Inspirados por autoras como Saidiya Hartman e Hortense Spillers, Moten e Harney argumentam a partir da fuga e da comunalidade como práticas possíveis de reinvenção. Eles não buscam uma resposta dentro das estruturas existentes, mas sim formas de escapar delas – não como um ato individual de retirada, mas como uma ação coletiva que desafia os fundamentos da propriedade e da governança estatal.

A fuga, enquanto conceito na obra de Hartman, refere-se a formas de existência que se recusam à captura — ao modo como corpos negros, historicamente marcados pela escravidão e pela violência, inventam maneiras de viver apesar da tentativa contínua de apagamento. No livro *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos* (2023), Hartman narra histórias de mulheres negras no pós-emancipação nos EUA, que, em suas errâncias e experimentações de vida, desafiavam as normas impostas pelo Estado e pela moralidade burguesa. Moten e Harney expandem essa ideia para pensar a incompletude como um espaço de possibilidade: um estar-junto que não se deixa capturar pelas formas convencionais de pertencimento, cidadania ou comunidade.

Mas essa questão vai além do pertencimento: o próprio conceito de propriedade é central para a captura e a produção da perda. Moten e Harney argumentam que toda propriedade é, em essência, perda, pois a posse opera pela negação do comum e da partilha. Se John Locke (1632–1704) define o eu e o mundo pelo que pode ser possuído, a partir da relação entre autoconhecimento e autopossessão, então o

mundo moderno é construído sobre a transformação da terra, do corpo e da própria subjetividade em propriedade.

Essa lógica se expressa de forma extrema na escravidão e no colonialismo, mas não se limita a eles. A logística, como ciência da branquitude, transforma corpos e terras em propriedades circuláveis, postas em movimento perpétuo sob o signo do controle e da extração. A própria ideia de indivíduo é uma tecnologia logística, uma forma de contenção. Moten e Harney (2024) mostram como a produção de propriedade e a lógica da mercadoria operam pela recusa da perda, pela conversão da partilha em posse e pelo fechamento de tudo o que escapa.

É nesse ponto que a incompletude se torna uma política e uma prática radical: se tudo o que é propriedade foi capturado, então a liberdade reside não na posse, mas na partilha, naquilo que escapa e se recusa a ser contido. A resistência não está na defesa daquilo que pode ser apropriado, mas no próprio ato de exceder, de esgotar, de partilhar o que não pode ser transformado em mercadoria – uma recusa radical da propriedade e de suas derivações.

Se o engenho é uma máquina de captura, ele não precisa estar mais de pé para continuar operando. Sua maldição persiste na forma como a terra ainda é administrada, como corpos ainda são marcados pela despossessão e como o mundo se estrutura em torno da ilusão de posse. A questão, então, não é apenas reconhecer essa maldição, mas aprender a evadi-la, criando fugas e fissuras no que parece inescapável — fazendo da incompletude não uma carência, mas uma força coletiva e insurgente.

Nesse sentido, a maldição dos engenhos não é apenas uma ruína do passado, mas um processo ainda em curso, que exige não apenas crítica, mas também a invenção de novas formas de vida. Se há uma saída, ela não está na reforma do engenho, mas na criação de mundos que se recusam a se dobrar à sua lógica. Poderia ser o retrato de qualquer outro espaço no Brasil colonial, um recorte de novela, música ou livro que evoca dos séculos XVI ao XIX. Sabemos, ou ao menos deveríamos saber, o que essa maldição representa. Moten e Harney (2024) nos relembram: “Nossa tarefa é a autodefesa do entorno em face das seletivas e repetidas despossessões direcionadas pelas incursões armadas dos assentadores” (p. 20).

O pensador e escritor Édouard Glissant (1928–2011) abordou, ao longo de sua trajetória, a questão da identidade fixa, criticando a ideia de identidade como algo estático e imutável. Seria o museu também um espaço aberto à construção de uma identidade? Sendo assim, a noção de identidade fixa é limitada e excludente, promovendo uma visão simplificada e muitas vezes hierárquica das culturas e dos indivíduos. Para Glissant (2021), a identidade não é uma essência única e imutável, mas um processo dinâmico e fluido, que se constitui a partir de encontros e intercâmbios culturais.

Elsa Dorlin (2020), em sua discussão sobre autodefesa, apresenta a ideia de um ‘dispositivo defensivo’. Este dispositivo opera em resposta a uma força ou movimento polarizado para a autodefesa, marcando a trajetória da vida de um indivíduo. Ele pode legitimar ou impedir a efetivação desse ímpeto defensivo, fazendo com que a autodefesa seja vista como habilidosa ou perigosa. O dispositivo defensivo cria uma linha de demarcação entre sujeitos considerados dignos de se defender e corpos vulneráveis que só possuem suas subjetividades desarmadas. Esses corpos, vistos na e pela violência, sobrevivem à medida que desenvolvem táticas defensivas, constituindo o que Dorlin (2020) chama de autodefesa, em contraste com a legítima defesa jurídica.

Na autodefesa, paradoxalmente, não há um sujeito preexistente à resistência; o sujeito é formado no próprio ato de resistência à violência. Dorlin denomina essa formação de “éticas marciais de si”. Ainda com Dorlin, volto a falar sobre o sonhar. Ela nos diz:

Prostrado, mais morto que vivo, o colonizado se detém num sonho sempre o mesmo [...]. A primeira coisa que o indígena aprende é ficar no seu lugar, a não passar dos limites. É por isso que os sonhos do indígena são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos [...]. Durante a colonização, o colonizado não para de libertar-se entre as nove horas da noite e as seis da manhã. Ao sonhar com o corpo em movimento, o colonizado se movimenta, corre, salta, nada, golpeia. Sua relação com o tempo, com o espaço, sua experiência vivida é distorcida por um si fantasmático. Tomada pela ‘tormenta onírica’ em que se refugia na tentativa de sobreviver ao sistema colonial, permanece inerte em sua vida diurna; mas essa inércia é também uma tensão muscular permanentemente contida, a promessa implacável de represálias: ‘Nos

seus músculos, o colonizado está sempre à espera [...]. Os símbolos sociais – policiais, clarins soando nas casernas, desfiles militares e a bandeira lá em cima – servem ao mesmo tempo de inibidores e excitantes. Não significam: ‘Não se mexa’, mas ‘Prepare bem o golpe’ (DORLIN, 2020, p. 53).

Diante dessa ‘tormenta onírica’ que pode ser o sonho de outro, historicamente vivido por pessoas não-brancas, surge a questão: como continuamos a criar? Não houve momento em que não dançamos, mas o sonho é uma arena de disputa. Gostaria de compartilhar como tenho acompanhado isso. Em seu olhar sobre o sonhar, o colonizado, mesmo marcado pela repressão, revela uma tensão que, ao mesmo tempo, carrega uma promessa de libertação. Apesar de Dorlin não abordar diretamente a branquitude, podemos mediar essa relação ao refletir sobre como o pronome indefinido masculino historicamente tem funcionado como um marcador de uma norma que exclui e categoriza pessoas não-brancas. Assim, o ato de sonhar e resistir, se transforma em uma arena para reconfigurar essas designações, subvertendo antigas imposições e abrindo caminho para novas formas de existência.

Ao pensarmos no sonho como um campo de resistência e reinvenção, podemos questionar como a normatividade, estruturada pela branquitude e pela subordinação racial, continua a agir nos espaços mais íntimos da subjetividade e da coletividade. O ato de sonhar, portanto, não apenas confronta a ordem imposta pela história, mas também se torna um espaço ativo de reinterpretação e reconstrução de possibilidades. O sonho, enquanto prática, se torna uma forma de subversão que desafia a categorização binária de quem pode e quem não pode existir dentro dos limites da civilização imposta.



Figura 24 The Fool [O Louco], carta do tarô Rider-Waite. Fonte: Disponível em: <https://www.exemplo.com/tarot-thefool.jpg>. Acesso em: 2 abr. 2023..jpg

Figura 25 The Fool [O Louco], carta do tarô Rider-Waite Fonte_ Disponível em_ <https://www.exemplo.com/tarot-thefool.jpg>. Acesso em_ 2 abr. 2023..jpg





Figura 26 Malunguinho Reis. Rara imagem encontrada nos terreiros mais antigos de Jurema. Fotografia de Marisa Vianna. Imagem retirada do blog de Alexandre L’Omí L’Odô. Disponível em_ https__alexandreloomilodo.blogspot.com_2025_03_



Figura 27 Malunguinho Mestre. Fotografia de Marisa Vianna. Imagem retirada do blog de Alexandre L’Omí L’Odô. Disponível em_ https__alexandreloomilodo.blogspot.com_2025_03_hoje-malunguinho-e-tema-de-um-desfile.html. Acesso em_ 3 abr.



Figura 28 Malunguinho Trunqueiro, também conhecido como Malunguinho Exu. Fotografia de Marisa Vianna. Imagem retirada do blog de Alexandre L’Omí L’Odô. Disponível em https__alexandrelomilodo.blogspot.com_2025_03_hoje-malunguinh

Figura 29 Malunguinho Caboclo. Fotografia de Marisa Vianna. Imagem retirada do blog de Alexandre L’Omí L’Odô. Disponível em https__alexandrelomilodo.blogspot.com_2025_03_hoje-malunguinho-e-tema-de-um-desfile.html. Acesso em_ (2). 2024





Figura 30 Dadá Quilombola aos pés da ruína da Igreja do Rosário dos Pretos do Quilombo Povoação São Lourenço. Fotografia_ Arnaldo Sete. Fonte_ Marco Zero Conteúdo. Disponível em_ <https://marcozero.org/conheca-a-historia-e-a-lut>



Figura 31 Permanência, 2023, de Bozó Bacamarte. Técnica mista sobre tela. Imagem digitalizada. Acervo do artista.

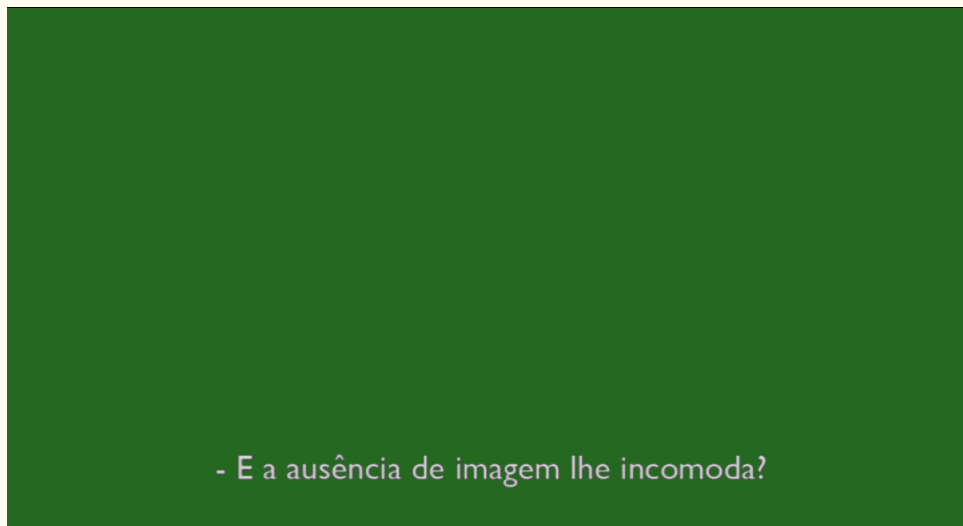


Figura 32 BARRETO, Jorge Menna; TRAPLEV. Incômodo, 2013. Frame do vídeo disponível em: [https://www.youtube.com/\[...\]](https://www.youtube.com/[...]). Acesso em: 13 ago. 2024.

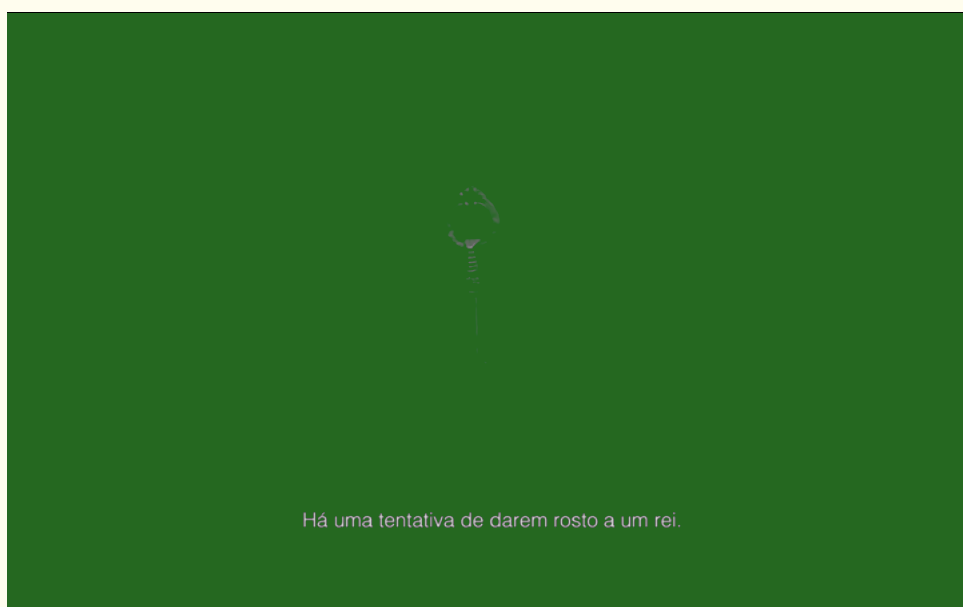


Figura 33 Frame do vídeo Na mata só tem um (2023). Direção_ Ariana Nuala. Imagem de divulgação. Acervo pessoal da autora.



Figura 34 Capa do videoclipe da faixa Escorrendo céu pela canela, do álbum Eu não sou afrofuturista, 2020, Biarrittzzz. Fonte: BIARRITZZZ. Videoclipe disponível em: [https://www.youtube.com/\[...\]](https://www.youtube.com/[...]). Acesso em: 18 abr. 2024.

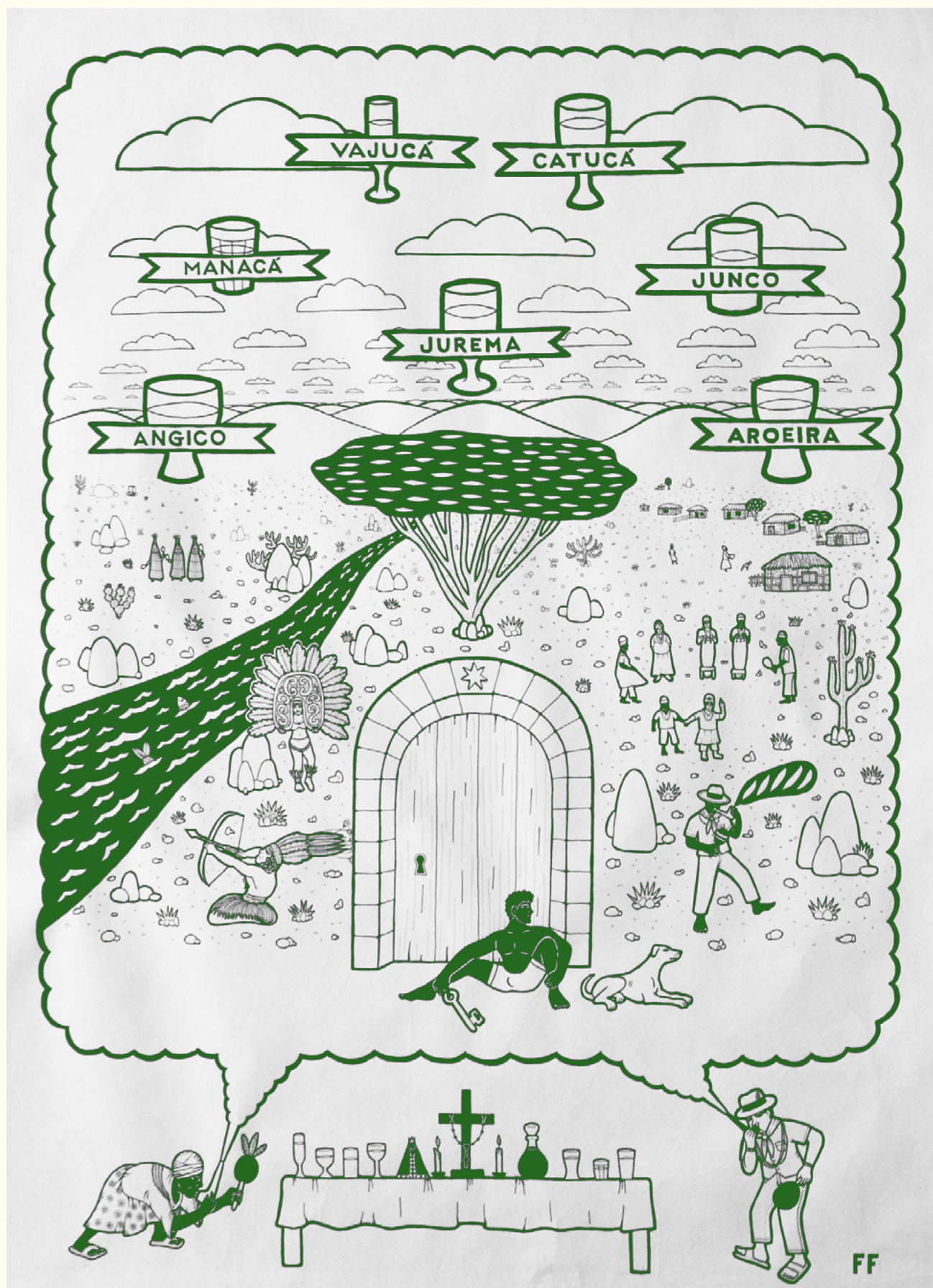


Figura 35 Desenho da cosmovisão espiritual da Jurema Sagrada. Arte desenvolvida especialmente para a dissertação por Flávio Felipe de Carvalho Filho, em fevereiro de 2017. Foto e edição do desenho por Kayo na Real. Fonte_ L'ODÒ, A



Figura 36 Desenho dos elementos característicos da Jurema Sagrada Arte desenvolvida especialmente para a dissertação por Flávio Felipe de Carvalho Filho, em fevereiro de 2017. Fonte_ L'ODÒ, Alexandre L'Omí. Juremologia_ uma busca e



Figura 37 Na mata só tem um (2023). Imagem de divulgação do vídeo. Direção_ Ariana Nuala. Acervo pessoal da autora. (1)

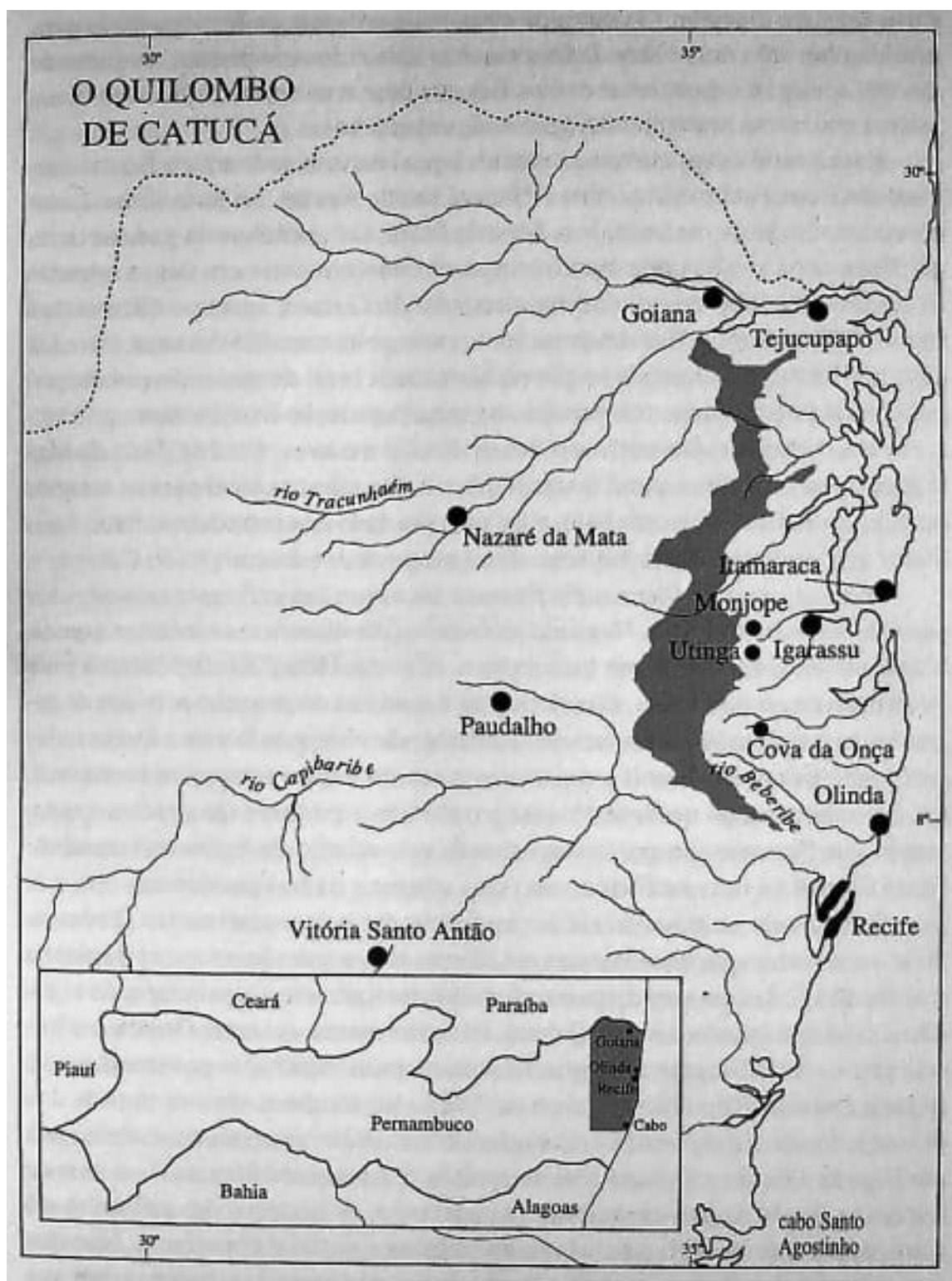


Figura 38 Mapa do Quilombo de Catucá, segundo representação do autor Marcus Joaquim de M. Carvalho. Imagem retirada de CARVALHO, Marcus Joaquim de M. O quilombo de Malunguinho, o rei das matas de Pernambuco. In REIS, João José; GO

4.1 NA MATA SÓ TEM UM

Há a tentativa de darem rosto a um rei. Em suas gestualidades, cantam, pintam, desenham, rascunham o contorno de um homem negro de meia idade, com algumas cicatrizes aparentes ao longo de um corpo atento e preparado para a guerra. O esforço de dar rosto a alguém é um movimento sem fim, uma ação que não se esgota, pois, esse homem representado seria um vislumbre do retrato desse rei que não circula em um corpo só e emite ecos. Seu título de REI é entoadado então com S, um REIS. Sua presença declara aos bem atentos sua essência que está imbricada na multiplicidade. A sua criação, a da criação de seu título, se dá na perspectiva de malungos⁴², companheiros, um forte laço construído dentro das embarcações que violaram e subjugaram as vidas de vários grupos, como Bantos e Yorubás, dentre outros.

Os Reis dos quais estamos falando lutam para que seu povo possa seguir em frente, abrem veredas nos caminhos da liberdade, constroem estrepes para os inimigos e celebram com cachaça, em festas que ressoam a força da resistência. Suas práticas em comum são as mesmas cultivadas pela comunidade que os nutre, o quilombo ao qual pertencem. Assim, os Reis poderiam também ser grandes rainhas, pois quem eram chamados de malungos não faziam distinção de gênero, eram aqueles e aquelas que semeavam e mantinham o laço forte que unia a luta e a sobrevivência.

A representação desses Reis carrega uma grande importância, principalmente o Rei Malunguinho, que se destaca como uma figura histórica crucial na luta contra o colonialismo durante a metade do século

42 “Provavelmente o título honorífico Malunguinho, que era dado aos líderes do Quilombo do Catucá (na primeira metade do Século XIX em Pernambuco), vem do possível vocábulo Malungo do tronco linguístico Kimbundo (Bantu), que significa amigo, companheiro, camarada ou companheiro de bordo e ainda irmão de criação; nome com que os escravizados africanos tratavam seus companheiros de infortúnio nos navios negreiros e nas senzalas. Possivelmente para uma etnia Bantu, segundo Victor Cajiganga, O sufixo “inho” colocado ao final do termo Malungo, antroponimicamente, em lato sensu, dentro da perspectiva de hipocorístico africana, não significa um diminutivo carinhoso, como é típico no nordeste do Brasil, mas sim conota grandeza e poder, notoriedade e transcendência. Quanto menor a palavra para determinar o título de um líder, ou um diminutivo, mais esta agrega força, contexto e méritos. Malunguinho era o possível título genérico para as lideranças no quilombo do Catucá, e também é o líder quilombola que “baixa” nos terreiros de Jurema, foi o líder (líderes) negro/índio que revolucionou e marcou a história da luta por liberdade do povo negro e indígena no Catucá.” (L’ODÒ, 2016, p. 26).

XIX. Seu retrato, que foi se tornando conhecido ao longo do tempo, tem origem em boatos que surgiram no período imperial, quando a Coroa, determinada a capturá-lo, ofereceu 100 contos de réis por sua captura. Seu poder de articulação, sua capacidade de liderança e seu simbolismo na resistência, causavam grande desconforto à Coroa. No entanto, sua face permanecia desconhecida, tão rara e fugidia que nem mesmo aqueles que o perseguiam conseguiam reconhecê-lo. O enigma de sua figura e sua capacidade de escapar à captura tornaram-no ainda mais significativo como um símbolo de liberdade, resistência e de um povo que, mesmo diante da opressão, não se deixava capturar ou silenciar.

A ignorância da branquitude, ao insistir em uma única imagem, não compreende a complexidade da liderança do Quilombo do Catucá. A trama que erguia esse quilombo não estava restrita a um corpo, mas se espalhava entre os malungos, indivíduos e coletivos que sustentavam a resistência e a liberdade. O termo ‘malungo’, originário do *kimbundu*, foi transformado pelo processo colonizador, que adicionou o sufixo ‘inho’, conferindo-lhe um valor diminutivo e pejorativo. Contudo, essa diminuição não pode apagar a potência e a importância desse termo, que, ao mesmo tempo, carrega consigo um toque de afeto e delicadeza, remetendo a uma resistência sempre presente, em formas múltiplas e diversas.

O “Reis Malunguinho”, escrito no plural, faz referência a todos aqueles que, em vida, se tornaram malungos e lideraram o Quilombo do Catucá. Hoje, como espíritos, continuam sua luta, atuando na defesa dos povos e reafirmando sua presença por meio do culto no catimbó, uma religiosidade híbrida que mistura elementos indígenas e afro-brasileiros. O catimbó, ao incorporar elementos de diversas culturas, reflete a resistência contínua, mantendo vivos os espíritos dos malungos e suas práticas de liberdade.

O Quilombo do Catucá, com sua força e poder, não se limitava ao campo ou à mata, mas serpenteava pelas águas dos rios Capibaribe e Beberibe e se estendia até a cidade de Alhandra, na Paraíba. Ali, ainda se podem encontrar vestígios das passagens dos mestres e mestras catimbozeiras, como marcas de um povo que persiste.

Representar Malunguinho apenas como um corpo único seria um grande erro, uma falha em captar sua verdadeira essência. A força de Malunguinho se manifesta no eco de muitos, em sua pluralidade,

tornando impossível a captura de sua imagem em um único rosto. Sua figura, política e histórica, poderia ser representada como a de Zumbi dos Palmares, mas isso não reflete a continuidade de sua resistência. Seu culto, ainda ativo, se estende por diversas identidades e personificações.

Malunguinho é, portanto, um corpo-prisma, cujo reflexo não pode ser contido. Sua centralidade não reside em um corpo fixo, mas na multiplicidade do devir malungo, na capacidade de se transformar e se reconhecer em cada um que se conecta com sua força. Os malungos, como protetores das chaves das sete cidades, ecoam na mata e atravessam os portais do tempo e do espaço, perpetuando sua caminhada nos ventos. Como, então, uma única imagem poderia traduzir tamanha pluralidade e liberdade? A resposta está na impossibilidade de uma representação estática e na celebração da constante transformação de Malunguinho.

“Ao lado de cada coisa que existe e pode ser vista, há sempre uma outra coisa que não se vê, mas que a acompanha”. Esse trecho retirado de um texto⁴³ do curador nigeriano Okwui Enzewor (1999), deixa nítido uma ideia presente na cultura igbo acerca dos objetos, onde o invisível e o performativo se tornam em alguma esfera mais importantes do que aquilo que se vê.

Feita a partir dos artefatos pré-coloniais, essa crítica é também uma crítica da matéria e do princípio mecânico propriamente dito. A esse princípio mecânico o objeto africano contrapõe o da respiração, ínsito a toda forma de vida. Além disso, os objetos africanos sempre foram a manifestação do que se encontra além da matéria. Feitos de matéria, eles são na realidade um apelo estridente à sua superação e à sua transfiguração. Nos sistemas africanos de pensamento, o objeto é um discurso sobre o mais além do objeto. Ele atua, junto a outras forças animadas, no marco de uma economia regenerativa e simbiótica. Uma crítica intransigente à civilização em vias de imaterialização na qual estamos imersos teria muito a ganhar ao se inspirar nessa história e nessa epistemologia. (MBEMBE, 2022, p. 34)

Sua reflexão sobre o ato de retratar e o gesto que permeia a história da arte branca é profunda, e traz à tona questões

43 Onde, o quê, quem, quando: algumas notas sobre o conceitualismo “africano”. Conceitualismo global: pontos de origem, anos 1950-1980 (1999): 108-118.

fundamentais sobre identidade, poder e representações. A relação entre a arte renascentista, a construção do Humanismo e a maneira como determinados corpos foram exaltados enquanto outros foram marginalizados, é uma chave importante para compreender como a arte foi usada como ferramenta de dominação e exclusão. O retrato, nesse contexto, foi um meio de perpetuar um ideal de beleza e valor que refletia e sustentava os privilégios de uma elite europeia, colocando em segundo plano aqueles que não se encaixavam nesse padrão, como os povos não-brancos.

É, portanto, significativo e ousado o gesto de artistas como Dalton Paula, que, a partir de seu trabalho, ressignifica essa herança colonial e busca dar visibilidade àqueles cujos rostos nunca foram retratados ou imortalizados. Ao fazer isso, Paula não se limita a replicar a tradição do retrato; ele recria e reinventa, muitas vezes utilizando recursos como o azul da foto-pintura e o uso do ouro, simbolizando uma realeza que foi negada a essas figuras históricas. Esse movimento é uma forma de resistência e de reparação, permitindo que as histórias e as memórias de indivíduos como o Reis Malunguinho, que resistiram ao colonialismo, finalmente ganhem visibilidade.

O trabalho de Paula, ao que você aponta, se afasta da representação clássica e histórica do retrato. Ele não apenas busca um reflexo fiel da realidade, mas se permite a liberdade de reimaginar essas figuras, desafiando o conceito de representação fixa. Isso se alinha a uma forma de arte que, em vez de limitar-se à mera reprodução, busca criar uma realidade alternativa, onde as figuras históricas não são apenas revividas, mas transformadas em uma nova narrativa visual, com a potência de ocupar espaços onde antes estavam ausentes.

Da mesma forma, a abordagem de Micaela Cyrino é igualmente relevante e reveladora. Sua escolha de cobrir o rosto do Reis Malunguinho com um quadrado vibrante de cor amarela, ao invés de simplesmente revelá-lo, nos leva a uma reflexão sobre o direito à opacidade e à complexidade das identidades negras. Cyrino não oferece uma visão estática ou única, mas convida o espectador a percorrer um caminho mais amplo, permitindo que o mistério e a multiplicidade de Malunguinho se revelem de forma fragmentada e subjetiva. Esse gesto, como um chapéu que cobre os olhos, preserva um espaço de poder e autonomia sobre como o Reis Malunguinho é visto e interpretado.

Ambos os artistas, ao se afastarem da tradição histórica de representar figuras negras de maneira subordinada, ou até invisível, trazem à tona uma nova forma de reparação: não a revelação simplista de uma face ou identidade, mas o convite à construção coletiva de uma memória mais complexa e plural. Dessa forma, o ato de retratar se torna não apenas uma reinterpretação estética, mas um posicionamento político e cultural que desafia os limites impostos pelas narrativas hegemônicas da história da arte.

*

4.1.1 AQUI NADA SE ENSINA, MAS TUDO SE APRENDE

Diversos artistas têm construído caminhos que se distanciam da literalidade esperada, e até impossível, de dar rosto a Malunguinho. Sua imagem nos terreiros de jurema, muitas vezes esculpida em gesso — material utilizado para reproduzir imagens em diversas religiosidades —, é frequentemente vista sob a forma de uma criança negra nua, com os braços acolhendo suas pernas, ou ainda como um jovem adulto que carrega um colar de dentes de animal e outro com penas. Nesta representação, ele veste calças e carrega uma pequena bolsa e uma faca, sendo comumente denominado Malunguinho Caboclo. Também encontramos a imagem do Malunguinho Rei, um homem negro com roupas mais pomposas, geralmente em vermelho e amarelo, e uma coroa em sua cabeça.

Essas são as imagens mais comuns nos mercados públicos, espaços que comercializam essas representações, sobretudo em Pernambuco. Esse imaginário nos ajuda a perceber que, para além do que é sabido pelos praticantes de jurema, há também algo indizível, que não é visto ou ouvido, mas sentido. Assim, essas imagens não representam diretamente o que é Malunguinho, mas continuam sendo exercícios que mesclam a ficção — não como algo falso, mas como algo que amplia ou limita camadas de significado.

Esse fato nos ensina a entender a complexidade da criação narrativa daqueles que fizeram e fazem essas imagens, atravessando também os processos artísticos e nos situando em uma dimensão de não finitude, embora não infinita, pois está atrelada aos conhecimentos e saberes cultivados dentro da cosmologia da Jurema. Mondzain (2015) fala sobre a construção do interesse de leitura das imagens, organizadas por signos e sistemas, linguagem e subjetividade que participam da história da arte. A filosofia contrapõe essa narrativa, compreendendo a inerência da imagem à vida humana; ou seja, a arte é encontrada, mas não limitada a este campo.

Dizer que as imagens têm uma história ou participam de uma história não significa simplesmente afirmar que as imagens fazem

parte de uma narrativa, na qual a história da arte seria o modelo de excelência. Isso reduziria a imagem a um objeto de estudo trivial ou a uma ciência da imagem, que se restringiria à história das figuras e das formas visíveis, sem interrogar a natureza do objeto do qual se fala. Considerar que sabemos o que é uma imagem, sem a necessidade de defini-la, nos lançaria em um conjunto de proposições cronológicas, onde as imagens seguirão a história das formas, dos estilos, dos objetos — ou seja, das representações —, sem questionar sua origem ou destino. Ora, interrogar essas dimensões tem outro propósito: tratar-se de reparar o que a imagem inscreve na história da humanidade, e mais ainda, de investigar as operações imaginantes em sua relação com o que constitui o sujeito falante e sociável. Na genealogia do humano, a imagem é parte integrante (MONDZAIN, 2015, p. 40).

Caminhamos com Paula e Cyrino, mas gostaria de destacar alguns artistas que estão mais próximos do imaginário da Jurema Sagrada em seu território. Natália Ferreira, ou Nathê, grafiteira e educadora social residente em Jaboatão dos Guararapes, tem exercido a presença de mulheres negras em seus grafites. Ao pintar sobre a ideia de proteção que vai além dos cuidados dos vivos, ela traz apenas o símbolo da conta — elemento usado pelos juremeiros — como a corporificação de Malunguinho em um grafite de 158m², pintado em 2023 no Túnel Josué de Castro, na cidade do Recife. A obra, intitulada *Corporificação de Malunguinho Menino*, se inscreve nesse contexto simbólico.

Da mesma forma, a artista multimídia biarritzzz, em seu álbum *Eu não sou afrofuturista* (2020), traz passagens de ensinamentos presentes em religiosidades de matrizes indígenas e africanas, mas evita que seu processo artístico ceda à demanda por transparência ou literalidade. Em especial, a faixa “Escorrendo o céu pela canela”, apresentada a seguir, insere-se nesse movimento de criação que recusa a simplificação da narrativa e a representação direta, mantendo a complexidade e a riqueza simbólica.

Onde deve estar
A casa pra morar
Na mata
Dos entes perdidos
Onde deve estar
A casa pra morar

Na mata dos entes perdidos
Meus dentes caídos
Debaixo de onde eu piso ⁴⁴

Por último trago o artista Bozó Bacamarte, nascido na cidade do Recife, o artista cresceu entre vários bairros, e entre eles na Bomba do Hemetério, uma das regiões com maior concentração de terreiros de candomblé, e também conhecida por ser base do Maracatu Nação Elefante e pela Orquestra Popular da Bomba do Hemetério. Em *Permanência* (2023), o artista articula uma paisagem ficcional circundada por símbolos e figuras que são encontradas na cosmovisão de uma das faces da Jurema. Na mesa vemos três imagens que representam entidades antigas como Mestre Galo Preto, o Mestre Zé Pelintra e Malunguinho Caboclo, além de pratos e taças, que acompanham os assentamentos de algumas entidades, pedras ou okutás posicionadas em cima da casa: que são espaços de morada de entidades como o próprio Malunguinho, os maracás — de onde o som do mundo pode ser ouvido —, a preaca⁴⁵ como marcador da caça, o cruzeiro como lugar sagrado e de confluência entre os saberes mestres.

A presença na pintura de Bacamarte é composta não apenas por seres e entidades, mas também por pessoas, com a vegetação sendo, por vezes, apenas uma representação botânica que remete, para alguns, às plantas utilizadas nos rituais da Jurema Sagrada. Diferentemente de outras obras do artista, esta pintura carrega elementos simbólicos de uma ritualística, mas, nas mãos do artista, ela fabula uma passagem entre mundos e ensinamentos.

O rosto fabulado de Malunguinho por Dalton Paula; o rosto protegido e velado em Micaela Cyrino; os rostos míticos na paisagem de Bozó Bacamarte; a mata-rosto como rastro da morada e da casa em biarritzzz — como compreender a imagem, então? O que ela anima e o que ela estratifica ao ser forjada?

Se Malunguinho surge na arte como um signo em trânsito, sua iconografia nunca se fixa. Ela se reinventa constantemente, fugindo dos enquadramentos que tentam domesticá-la. A impossibilidade do

44 Trecho da faixa “Escorrendo o céu pela canela”, biarritzzz, 2020. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/escorrendo-ceu-pela-canela>. Acesso em: 18 jul. 2024.

45 Preaca é o termo utilizado em Pernambuco para se referir ao arco e flecha. No contexto da Jurema, está associado aos indígenas e caboclos, sendo também uma referência importante dentro do universo do Caboclinho, tradição cultural e religiosa de matriz indígena.

rosto de Malunguinho, longe de ser um vazio, se manifesta como um campo de insurgências e recriações. Na alternância entre o que se mostra e o que se oculta, entre o que a mata resguarda e o que o museu inscreve, ou vice-versa, desenha-se um campo de energia que continua moldando materialidades e o tempo.

O rosto, quando evocado, pode ser uma marca de presença, um indício de reconhecimento histórico, mas também uma armadilha que aprisiona sentidos. Entre a floresta e o museu, ele se move como rastro, sombra ou espectro, desafiando o olhar que tenta capturá-lo. O que essa travessia entre a impossibilidade do rosto de Malunguinho e a multiplicidade de sua existência no Quilombo do Catucá nos revela sobre fugitividade? Não se trata apenas do desaparecimento como estratégia, mas da transfiguração como tática: estar e não estar, afirmar-se na ausência e entre vários, ser vários. Fazer da mata uma morada e do museu um campo de disputa. Entre mata, museu, mata, a imagem se desdobra sobre si mesma, em muitas formas, não como um fim, mas como um deslocamento contínuo — um rosto que é todos os rostos e, ao mesmo tempo, nenhum.

Diante disso, repito a pergunta: pode a imagem traduzi-los?

*

4.2 RESSOA, E NUNCA APAGA⁴⁶

As rotas de fuga da imagem podem ser vistas como uma coreografia coletiva, em que o exame se torna o condutor dessa movimentação. O enxame vivo na mata, o enxame que se infiltra no museu, são manifestações de uma fragmentação na habitação coletiva, uma transmissão de sentimento social e parentesco criativo. O enxame, guiado pela requintada vida e morte da estética, é uma discrepância sensual, um rangido, uma divisão, uma história especulativa, uma coreografia abstrata.

⁴⁶ Entre os juremeiros, é comum a expressão: “Filho de Jurema tomba, mas não cai”. Tal enunciado dialoga com os sentidos apresentados anteriormente, especialmente na página 81.

Por sua natureza rebelde e anarquista, o enxame se configura como um coro incomum, um encontro, um emaranhado, um invólucro de difração. Ele libera, então, um fio de luz, apontando para uma saída, um caminho para dentro, um caminho para outro lugar. O enxame, assim, revela-se como um movimento, uma ruptura que abre novas possibilidades, deslocando-se para além dos limites do visível e do esperado. É nesse emaranhado de multiplicidades e transições que se configura a verdadeira potência da imagem: não como algo fixo, mas como uma dança contínua de fluxos e formas, sempre em fuga (RUIZ; VOURLOUMIS, 2023).

Esse lugar é o espaço onde o pensamento se desvia, onde as imagens se esquivam e os rostos se transmutam, deixando de ser fixos e passando a serem entidades fluidas, em constante transformação. Esse é o território da mata, do zunido do enxame, do barulho que reverbera como parte constitutiva de um pensamento que pulsa entre o visível e o invisível. A floresta, que escapa aos parâmetros da visão e compreensão dominantes, torna-se um espaço onde a escuta e a ressonância ganham significados profundos.

Conectar a ideia de ressoar à mata é entender esse espaço como um organismo vivo, cujas vozes e ruídos não são meros sons, mas formas de comunicação e existência. Nesse contexto, o barulho e o zunido do enxame se tornam mais do que um som; eles se transformam em fragmentos de uma sabedoria ancestral que, por muito tempo, foi negada ou distorcida. Assim como a floresta, o que escapava à visão do colonizador, aquilo que não se podia compreender ou controlar, foi interpretado de maneira pejorativa e demonizada. O exemplo do Padre Anchieta, que traduziu erroneamente o desconhecido como “diabo”, ilustra essa tentativa de subverter o que não se encaixava nas concepções europeias, desfigurando a natureza e seus habitantes.

A natureza, então, foi inserida numa dicotomia entre o Paraíso e o Inferno, onde as forças caóticas e desconhecidas eram associadas a demônios e o caos, enquanto aquilo que se alinhava com a ordem estabelecida era integrado ao divino. Essa narrativa de demonização reflete a incapacidade de enxergar as complexidades e as riquezas que a floresta e seus habitantes representam. O espaço da mata, assim, torna-se não apenas um território físico, mas um lugar simbólico, onde o entendimento colonial é questionado e as vozes que antes eram silenciadas agora ecoam, ressoando em um processo de reinvenção e reconexão.

Aqui suspiros, gritos e guinchos de lamentação ecoaram pelo ar sem estrelas do Inferno; a princípio esses sons ressoantes (risonavan) me fizeram chorar:

línguas confusas, uma linguagem tensa em angústia
com cadências de raiva, gritos estridentes
e gemidos roucos que se juntavam a sons de mãos,
levantando uma tempestade rodopiante (tumulto) que se transforma
para sempre naquele ar de preto sem fim,
como grãos de areia rodopiando quando um redemoinho sopra (III.22-30)
(ALIGHIERI apud THACKER, 2012)⁴⁷

No ensaio *Pulse Demons*, Eugene Thacker investiga a noção de enxame, um fenômeno que fascina tanto artistas quanto cientistas e que já aparecia na *Divina Comédia de Dante* como um murmúrio, um sussurro gerado por uma presença coletiva não humana—logo, demoníaca. Reúno aqui esse ressoar, compreendendo a ressonância como princípio para perceber o que ainda não está posto na Oficina Francisco Brennand. No Novo Testamento, a célebre passagem “Eu sou Legião” associa a multiplicidade demoníaca a uma presença dispersa e não singular, evocada em lugares solitários. Thacker, no entanto, remonta à etimologia sânscrita de “enxame”, que significa “ressoar”, para explorar essa sonoridade coletiva como portadora de um significado oculto.

47 Tradução minha a partir de: THACKER, Eugene. *Philosophy: Pulse Demons. The Funambulist*, 13 jan. 2012. Disponível em: <https://thefunambulist.net/editorials/philosophy-pulse-demons-by-eugene-thacker>. Acesso em: 10 jan. 2024. No trecho citado, o autor faz referência à seguinte edição da obra de Dante Alighieri: ALIGHIERI, Dante. *Inferno: The Indiana Critical Edition*. Tradução de M. Musa. Indianapolis: University of Indiana Press, 1995.

mata - ecoa - sussurra - canto - ressoa - bem-te-vi - serpenteia - cipó - flecha - carcará - жаçanãs
- museu - poeira - lama - marimbondo - flechas - quartzo - camaleãozinho-de-folhagem - timbú
- sussurro - resina - bromélia - tamanduá-mirim - ofá - mangabeira - juazeiro - mangueira
- araçazeiro - ressoa - formiga-tocandira - tatu-peba - araponga - helicônia - flecha - pedra
- ipê-roxo - cágado - jiboia - araçá - eco - samambaiaçu - jatobá - ressoa - pau-brasil - vitória-
régia - pitangueira - cajá-mirim - murici - ecoa - bicho-preguiça - massaranduba - ingazeiro -
mangangá - cobra-cipó - canto - embaúba - ressoam - capivaras - corujinha-do-mato - formigas
- urubus - caju - sabiá - gameleira - gravetos - mão-pelada - tatua - dolomita - latem - vento
- resiste - angico - pica-pau-anão - cuíca - camaleão - flechas - jacu - flecha - pedra - ouro -
lontra - helicônia - ofício - ofá - canto - mangueira - resina - jenipapo - serpenteia - seriemas
- mata museu - flechas - granito - sussurra - caranguejeiras - pitombeira - cajueiro - abricó-de-
macaco - vitória-régia - cajazeira - calcita - aroeira - papa-mosca-do-campo - bacurau - quero-
quero - canta - flecha - ressoa - quartzo - tatu-peba - sururina - sabiá - tatua - flecha - resiste
- figueira - sapucaia - helicônia - mariposas - ressoam - ecoa - canto - imburana - sombra -
timbú - folhas - ar - imburana - chama - dança - vento - jurema - cachoeira - perfume - vento
- macaubeiras - água - fogo - raposa - visage - bruma - enigma - raiz - gato - sussurro - folhas -
terra - eco - chama - flechas - viagem - reinos - cidades - aldeias - fortalezas - torres - caminhos
- templos - ruínas - muralhas - estandartes - feitiços - encantamentos - mistérios - sombra -
destróços - vigília - horizonte - tempo - areia - memórias - fumaça - lírio - terra úmida - chuva
- ferro - metais - força - fumo - mel - macaubeira - crisantemo - penas - voos - ofá - chave

REFERÊNCIAS

AKOMFRAH, John. *A memória e as morfologias da diferença*. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (orgs). *O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 30-38.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Terras de quilombos, terras indígenas, “babaçuais livres” e fundos de pasto: territórios étnicos e conflitos*. Manaus: Editora Valer, 2008.

BENITES, Sandra. *Narrativas da minha trajetória*. In: BRULON, Bruno (org.). *Descolonizando a museologia*. Paris: ICOFOM/ICOM, v. 1, p. 325-337, 2020.

BONA, Dénètèm Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BONA, Denétèm Touam. *El arte de la fuga. De esclavos fugitivos a refugiados*. In: SURIEL, Yina Jimenez (org.). *FUGA. De montañas submarinas el fuego hace islas*, Volumen 2. San Francisco: KADIST, p. 78-111, 2024.

BRENNAND, Francisco. *Diálogos do Paraíso Perdido*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1990.

BRENNAND, Francisco. *Testamento III - Diálogos do Paraíso Perdido*. 1990-2005.

BRENNAND, Francisco. *Diário de Francisco Brennand: 1949-1979*. O nome do livro. v. 1, Inquietude. 2016.

BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica Sobre Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

BUTLER, Octavia E. *A parábola do semeador*. Editora Morro Branco, 2018.

CARVALHO, Marcus Joaquim M. *O Quilombo do Catucá em Pernambuco*. *Caderno CRH*, [S. l.], v. 4, n. 15, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-4762199100015>.

org/10.9771/ccrh.v4i15.18823. Acesso em: 20 de setembro de 2024.

CROWTHER, Paul. *How pictures complete us: The beautiful, the sublime, and the divine*. [S.l.]: Stanford University, 2016.

DE ASSIS, Maria Elisabete Arruda. O Museu da Abolição – MAB e os movimentos sociais de Pernambuco. *Revista Memória em Rede*, v. 6, n. 11, p. 60-78, 2014.

DIMITROV, Eduardo. A Oficina: produto e produtora de Francisco Brennand. In: NUALA, Ariana; REBOUÇAS, Júlia; MINDÊLO, Olívia (orgs.). *50 anos da Oficina Francisco Brennand*. São Paulo: Oficina Francisco Brennand, 2024.

DIOP, Birago. Sopro [Souffle]. Modo de Usar & Co., 7 jun. 2011. Disponível em: <<https://salamalandro.redezero.org/birago-diop-na-modo-de-usar-co/>>.

DORLIN, Elsa. *Autodefesa: uma filosofia da violência*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

ELEISON, Keyna. *O que pode ser uma curadoria descolonial?* Poiésis, Niterói, v. 21, n. 35, p. 109-120, jan./jun. 2020.

ENWEZOR, Okwui. *Onde, o quê, quem, quando: algumas notas sobre o conceitualismo “africano”*. In: QUEENS MUSEUM OF ART. *Conceitualismo global: pontos de origem, anos 1950-1980*. New York: Queens Museum of Art, p. 108-118, 1999.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. *A una década de la performatividad: de presunciones erróneas y malos entendidos*. *Otras miradas*, v. 3, n. 1, p. 27-44, 2003.

FERREIRA DA SILVA, Denise; DESIDERI, Valentina. Leituras (po) éticas. *Cadernos de Subjetividade*, n. 19, p. 61-70, 2016.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. 198 p.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARAWAY, Donna. *Antropoceno, capitaloceno, plantationoceno, chthuluceno: fazendo parentes*. *ClimaCom Cultura Científica*, v. 3, n. 5, p. 139-146, 2016.

HARAWAY, Donna. *O Manifesto das espécies companheiras: Cachorros, pessoas e alteridade significativa*. São Paulo: Bazar do tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, Belos experimentos: Histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

HEITOR, Gleyce Kelly; FALCÃO, Henrique. Educação pelo Barro. In: NUALA, Ariana; REBOUÇAS, Júlia; MINDÊLO, Olívia (orgs.). *No labirinto do sonho: 50 anos da Oficina Francisco Brennand*. São Paulo: Ubu, p. 216-225, 2024.

HOOKS, bell. *Black looks: race and representation*. New York: Routledge, 1992.

JESUS, Alexandro Silva de. *Corupira: mau encontro, tradução e dívida colonial*. Recife: Titivillus, 2019. 144p.

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. [S.l.]: Edições 70, 2012. 120p.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LIMA, Maurinete. *Sinhá Rosa*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017.

L'ODÒ, Alexandre Alberto Santos de Oliveira L'Omí. *Malunguinho: um pressuposto juremológico de história oral*. III Congresso Nordestino de Ciências da Religião e Teologia: Devoções religiosas e pluralismo cultural. Recife: 08 a 10 de setembro de 2016.

MALANDRINO, Brígida Carla. *Os mortos estão vivos: a influência dos defuntos na vida familiar segundo a tradição Bantú*. *Último andar*, n. 19, p. 40-51, 2010.

- MATOS, Andityas. *Contra/políticas da alquimia*. São Paulo: Sobinfluencia, 2023.
- MCKITTRICK, Katherine. *Dear Science and Other Stories*. Durham: Duke University Press, 2020.
- MBEMBE, Achille. *The Power of the Archive and its Limits*. In: HAMILTON, C. et al. (Eds.). *Refiguring the archive*. Dordrecht: Springer Netherlands. p. 19–27, 2002.
- MBEMBE, Achille. *Brutalismo*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine E. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press. 2018. 304p.
- MOORE, Jason W. *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. São Paulo: Elefante, 2022.
- MONDZAIN, Marie-José. *A imagem entre proveniência e destinação*. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. São Paulo: Crocodilo, 2023.
- MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *Tudo incompleto*. São Paulo: Glac Edições, 2023.
- MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *Sobcomuns: Planejamento fugitivo e estudo negro*. São Paulo: Ubu, 2024.
- MORTON, Tim. *Timothy Morton: Ecology Without Nature*. [Entrevista concedida a] Roc Jiménez de Cisneros. CCCBLAB, 13 dez. 2016. Disponível em: <https://lab.cccb.org/en/tim-morton-ecology-without-nature/>. Acesso em: 06 mar. 2025.
- NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 2020.
- NUALA, Ariana; CAMPOS, Marcelo. Texto curatorial da exposição *Invenção dos Reinos*. 2023. Disponível em: <https://oficinafranciscobrennand.org.br/exposicoes-oficina/invencao-dos-reinos/>.
- NUALA, Ariana; REBOUÇAS, Júlia; MINDÊLO, Olívia (orgs.). *No labirinto do sonho: 50 anos da Oficina Francisco Brennand*. São Paulo: Ubu, 2024.
- PINHO, Osmundo. Prefácio: Undercommons no Brasil: o muro e o débito. In: HARNEY, S.; MOTEN, F. *A universidade e os undercommons*. *Decolonial Gesture*, v. 11, n. 1, 2014. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-essays/>

the-university-and-the-undercommons.html > .

REBOUÇAS, Júlia. *Devolver a terra à pedra que era / 50 anos da Oficina Brennand* [online]. 2021. Disponível em: https://oficinafranciscobrennand.org.br/wp-content/uploads/2023/02/OB_50_guia_final_pagina-dupla_Screen.pdf.

RUIZ, Sandra; VOURLOUMIS, Hypatia. *Formação sem forma: Caminhos para o fim deste mundo*. São Paulo: Sobinfluencia, 2023. 112p.

RUSSELL, Legacy. *Feminismo Glitch*. Belo Horizonte: Âyiné. 2023.

SANTANA, Tiganá. O ofá como oficina. In: NUALA, Ariana; REBOUÇAS, Júlia; MINDÊLO, Olívia (orgs.). *No labirinto do sonho: 50 anos da Oficina Francisco Brennand*. São Paulo: Ubu, 2024.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI; Universidade de Brasília – UnB; Programa Institutos Nacionais de Ciência e Tecnologia – INCT; Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq; Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação – MCTI, 2015, p. 45.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora / PISEAGRAMA, 2023. 112 p.

SMITH, Linda. T. *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*. Trad. Roberto G. Barbosa. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

SHARPE, Christina. *In the wake: on blackness and being*. Durham: Duke University Press, 2016.

THACKER, Eugene. #Philosophy /// Pulse Demons. The Funambulist, 13 jan. 2012. Disponível em: <https://thefunambulist.net/editorials/philosophy-pulse-demons-by-eugene-thacker>. Acesso em: 10 jan. 2024.

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

VILLEGAS, Fabian. *Del olvido al no me acuerdo, De Dahomey, al Penacho de Moctezuma: Arqueologías de (lo) presente, memoria histórica, y la descolonización del patrimonio*. 05 fev. 2025. Disponível em: <https://www.contranarrativas.org/narrativa/2025/2/5/de-dahomey-al-penacho-de-moctezumanbsp-arqueologas-de-lo-presente-memoria-histrica-fantasas-etnogrificas-y-la-descolonizacin-del-patrimonio>. Acesso em: 20 fev. 2025.

WALCOTT, Derek. *Omeros*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1990. Capítulo LXIII, III, p. 322. Disponível em: <https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewBook?id=0>. Acesso em: 22 fev. 2025.

WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura. (Eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a reader*. New York: Columbia University Press, 1990.

Referências de conferências, palestras etc.:

LATOUR, Bruno. w. Bauru, SP: EDUSC, 2002.





