

PRÁTICAS CURATORIAIS E NEGOCIAÇÃO DISCURSIVA NO MUSEU DA HISTÓRIA E DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Phelipe Rezende Cruz Firmino¹

Resumo: Este artigo propõe discutir relações de negociação em práticas curatoriais a partir da experiência de um trabalho que resultou na produção da exposição “Protagonismos: memória.orgulho.identidade”, no Museu da História e da Cultura Afro-brasileira (MUHCAB), no Rio de Janeiro, em 2021. O texto apresenta o contexto em que se deu a realização da curadoria e reflete sobre as presenças de pessoas curadoras negras em museus e instituições culturais, em muitos casos invisibilizadas. Como parte do processo curatorial, é apresentado um recorte da exposição em que se observa uma das negociações: a obrigatoriedade de inserir no circuito uma escultura francesa e um símbolo português, objetos já presentes no edifício, e uma xilogravura brasileira, criada para confrontar o duplo europeu. A relação entre as obras traz à tona reflexos de disputas de narrativas, sobretudo no que diz respeito ao protagonismo da história negra, e chama atenção sobre as epistemologias possíveis na curadoria.

Palavras-chave: Curadoria. Arte. Narrativa. Exposição.

CURATORIAL PRACTICES AND DISCURSIVE NEGOTIATION AT THE MUSEUM OF AFRO-BRAZILIAN HISTORY AND CULTURE

Abstract: *This article proposes to discuss negotiation relations in curatorial practices from the experience of a work that resulted in the production of the exhibition "Protagonisms: memory.pride.identity", at the Museum of Afro-Brazilian History and Culture (MUHCAB), in Rio de Janeiro, in 2021. The text presents the context in which the curatorship took place and reflects on the presence of black curators in museums and cultural institutions, in many cases made invisible. As part of the curatorial process, a clipping of the exhibition is presented in which one of the negotiations is observed: the obligation to insert in the circuit a French sculpture and a Portuguese symbol, objects already present in the building, and a Brazilian woodcut, created to confront the dual European pieces. The relationship between the works brings to light reflections of narrative*

¹ Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Mestre em Artes pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Atualmente na Instituição SESC. Contato: phelipe.rezende@gmail.com.

disputes, especially with regard to the protagonism of black history, and draws attention to the possible epistemologies in curatorship.

Keywords: *Curatorship. Art. Narrative. Exhibition.*

PRÁTICAS CURATORIAIS E NEGOCIAÇÃO DISCURSIVA NO MUSEU DA HISTÓRIA E DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Introdução

Nas palavras que se seguem, buscarei apresentar, de forma breve, algumas reflexões sobre os processos curatoriais da exposição de longa duração elaborada para a reabertura do Museu da História e da Cultura Afro-brasileira, o MUHCAB, em 2021. Por meio da análise de um aspecto da mostra, proponho que pensemos sobre as maneiras possíveis de se construir uma narrativa expositiva, de modo que ela possa dialogar com os visitantes e gerar neles as ideias de identificação e pertencimento. Para explicar o resultado final do projeto, que passou por intensos momentos de negociação entre as equipes envolvidas, é necessário primeiro explicar o contexto pelo qual chegamos ao edital que previa a criação e produção da exposição.

O MUHCAB, entendido como um museu de território, foi criado em 2017, por meio do decreto 43.128, de 12 de maio de 2017, como parte integrante do Plano de Ação da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, com ações desenvolvidas sob o lema “Cultura+Diversidade”. Inicialmente com o nome Museu da Escravidão e Liberdade (MEL) – o nome foi mudado para MUHCAB em 2018 –, a criação da instituição surgiu com o propósito de estar intimamente ligada à participação comunitária,

sendo um museu cujas narrativas são desenvolvidas de baixo para cima, numa abordagem contra hegemônica que problematiza historiografias oficiais que secularmente silenciaram memórias, buscando a construção da História daqueles que nunca tiveram direito à História (Rio de Janeiro, 2021, p. 5).

A criação do MUHCAB aconteceu em meio ao desenvolvimento de outros projetos culturais gerenciados pela prefeitura do Rio de Janeiro no mesmo período em que o Cais do Valongo era reconhecido como Patrimônio Mundial da UNESCO. O título atribuído ao sítio arqueológico nos faz retornar inicialmente a 2011, quando, durante as obras urbanísticas de “revitalização” da região portuária da cidade, diversos sítios e objetos arqueológicos foram revelados, dentre eles as pedras do cais e sua estrutura como um todo.

Em 2017, com o Cais do Valongo já visível à luz, tensões políticas que giravam em torno da instalação de instituições culturais e pontos de memória surgiram em seu entorno. O MUHCAB

(antigo MEL), que ocuparia o edifício Docas Pedro II, teve sua sede instalada no prédio que abrigava o Centro Cultural José Bonifácio (CCJB), na Gamboa.

No contexto das políticas de preservação e memória do patrimônio histórico e arqueológico de diversos pontos da região portuária da cidade do Rio de Janeiro, espaço que compreende parte da chamada Pequena África, um conjunto de ações foram criadas e direcionadas para o território, que tem como marco inicial o Cais do Valongo, porto que mais recebeu pessoas escravizadas. Na busca pela afirmação da importância histórica, social e cultural do Cais do Valongo, alguns projetos foram executados a fim de debater as questões ligadas ao processo de escravidão pelo qual pessoas negras foram submetidas, dentre eles o MUHCAB.

Como dito anteriormente, o MUHCAB foi criado pensando em sua relação e diálogo com a comunidade e seu entorno, visando uma construção e uma restituição de memória e história de modo participativo. Inserido neste contexto político em que foi criado, o Museu foi construído baseado na discussão da história e do legado da escravidão e também tinha como objetivo promover diálogos com as comunidades do entorno, lideranças dos movimentos negros e o público em geral, tendo o Cais do Valongo como marco zero.

Como parte deste acordo institucional, havia a intenção de se desenvolver uma exposição de longa duração no MUHCAB, que só começou a ganhar forma em 2020. Após ter ficado fechado devido a problemas institucionais e à pandemia da COVID-19, a Prefeitura do Rio de Janeiro e a UNESCO, por meio de uma seleção pública e engajada em políticas de memória, patrimônio e diversidade cultural, realizou um projeto visando à reabertura do MUHCAB. Dentre outras ações previstas, estava a criação desta exposição que pudesse contemplar os valores do Museu e atender a seus públicos primários.

Para isso, foram elaborados uma curadoria científica e um projeto de conteúdo para o MUHCAB e o Centro de Interpretação do Valongo que trouxeram, em seu escopo, uma vasta pesquisa sobre o Sítio Arqueológico Cais do Valongo e ainda sugestões de eixos temáticos que poderiam ser desenvolvidos na criação de uma exposição de longa duração. Nesta curadoria científica, foram desenvolvidas as bases conceituais do MUHCAB e, dentre elas, havia uma proposta para a elaboração de uma exposição na instituição. Para a execução da ideia, o documento solicitava uma proposta criativa e metodológica a partir dos princípios conceituais e norteadores definidos

pela UNESCO. A partir das referências disponibilizadas, a proposta curatorial escolhida – idealizada por mim, Stephanie Santana e Erika Monteiro – foi encarregada de materializar essa história.

Neste projeto expográfico, a proposta se dedicou a contar uma história sobre a escravidão a partir da chegada de africanos ao Cais do Valongo, mas que, ao mesmo tempo, não se resumia apenas à dor e à violência gerada pela escravização, mas apresentando africanos e brasileiros como agentes de suas próprias histórias e capazes de afirmarem suas identidades, ancestralidades e culturas. A perspectiva da curadoria buscava, dentre outras questões, dar protagonismo às histórias negras e se afastar da visão colonial tradicionalmente apresentada. Foi criada, portanto, a exposição ***Protagonismos: memória.orgulho.identidade.***

Que histórias narrar?

Embora esta fosse uma premissa de nossa equipe curatorial, os caminhos seguidos para a realização da exposição foram marcados por tensões que, por vezes, colocavam em disputa os discursos pensados e propostos. Sabendo que museus são instituições de poder e que suas narrativas em muitos casos estão ligadas àqueles que os gerem e aos públicos que os visitam, é compreensível que haja momentos em que as narrativas apresentadas sejam confrontadas ou colocadas disponíveis para discussão, porém nunca silenciadas. A comunicação museológica – e o entendimento do público como ator ativo nessa relação – é um ponto a ser considerado (Cury, 2006).

A fim de confluir os conceitos propostos, as questões norteadoras, as pesquisas da curadoria científica e os interesses institucionais, desenhamos os primeiros traços para a exposição. Embora o edital tratasse de uma exposição em três salas, após reuniões de alinhamento, chegou-se ao consenso de que a exposição se expandiria por mais dois espaços, totalizando, portanto, cinco ambientes. As salas disponíveis para realizar a exposição formavam uma espécie de círculo dentro do prédio, o que nos deu caminho para pensar uma mostra que tivesse um caráter de circularidade. O conceito de ***sankofa***, da filosofia Adinkra dos povos Akan, nos ensina sobre visitar o passado, olhar o presente e pensar o futuro. Na perspectiva de entender e valorizar nossa ancestralidade para projetar um futuro para nossas próximas gerações, fazemos um movimento espiralar (Martins, 2003) ao aprender com os mais velhos para, com aquilo que conhecemos hoje, termos a

possibilidade de criar novos amanhã. Por meio deste pensamento, nossa curadoria optou por criar narrativas que constantemente fizessem esse movimento discursivo.

Em muitos casos, quando falamos em pessoas curadoras, somos conduzidos a uma imagem cristalizada de uma pessoa branca, pouco acessível, intelectual e com amplo acesso à arte e cultura. Este movimento de imaginação nos leva a personificar o/a profissional que atua em curadoria e também a entender como funciona o sistema em que a arte se insere. Nesse contexto, Diane Lima fala da “invisibilidade e/ou criminalização da produção cultural dos negros no Brasil” (Lima, 2017, p.1), o que reforça a existência deste modelo em muitas instituições culturais e apaga a produção de conhecimento de outros corpos. O cenário em questão nos lembra o que Lélia Gonzalez falava sobre a hierarquização de saberes, cujo modelo valorizado e universal é branco (Gonzalez, 1988). Em outras palavras, muitos museus e os profissionais que nele atuam, definimos como tradicionais, elitistas e com pouca diversidade epistemológica em suas ações.

A exposição ***Protagonismos: memória.orgulho.identidade*** foi desenvolvida em um projeto que buscava representar a cultura afro-brasileira além da escravidão e das dores vividas pelos negros no Brasil. Inspirados nas potencialidades negras, o projeto curatorial tinha como um de seus objetivos romper o pensamento de entender o negro como ator secundário da própria história e recolocá-lo em sua posição de destaque, valorizando todos os aspectos sociais, culturais e políticos os quais lhe foram tirados. Ao mesmo tempo, o projeto pretendia combater o que Abdias Nascimento chamava de “obliteração da lembrança” (Nascimento, 1980, p. 83).

Partindo, então, do princípio de que o protagonismo negro era um importante fio condutor para o desenvolvimento da exposição, nós, da curadoria artística, nos propusemos a elaborar uma exposição que pudesse, na medida em que fosse possível, apresentar aos visitantes um recorte de nossa história que considerasse outros saberes, ancestrais e epistemológicos.

Para colaborar na história a ser contada, convidamos cinco artistas para compor a exposição com seus trabalhos, tendo a possibilidade, ainda, de incorporá-los ao acervo do Museu. Hebert

Amorim² (Artedeft), Rona Neves³, Senegambia⁴, Val Pires⁵ (Xilopretura) e Yhuri Cruz⁶ participaram do projeto trazendo excelentes contribuições à exposição, ao Museu e à comunidade. Tivemos, ainda, a colaboração de Mãe Celina de Xangô⁷ em uma parte da mostra.

“Oferenda à liberdade”

Quando nos deparamos com propostas dispostas a romper com as lógicas tradicionais museológicas, expositivas e conceituais dentro das instituições, percebemos as possibilidades de rever criticamente as noções de identidade e cultura dos povos e revelar para os públicos que frequentam os museus as potencialidades nas diferentes leituras que fazemos do mundo. A quebra desses paradigmas impacta diretamente a experiência do visitante do museu e tem a capacidade de elaborar nele a ideia de pertencimento em um lugar de memória.

No caso da experiência no MUHCAB, as tensões e disputas pelo discurso curatorial permearam todo o processo criativo e referencial da equipe. A curadora Diane Lima aborda a ideia de prática curatorial em perspectiva ao afirmar que essa “traz como desafio combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de outros saberes e epistemologias (...) e tenta garantir a visibilidade, o direito à diferença e à liberdade de expressão (...) interseccionando questões contemporâneas urgentes” (Lima, 2018, p. 247). Buscando esta *perspectiva*, as negociações feitas acabaram culminando em respostas que podem ser notadas em alguns espaços da exposição.

² Hebert Amorim (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993). Artista, nascido em Senador Camará, produz suas obras em pinturas e colagens digitais e tem como pesquisa a realidade urbana e periférica. Seus trabalhos têm inspiração em artistas visuais, na música e vivência de rua.

³ Rona Neves (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1968). Artista, nascido no Morro dos Pretos Forros, cria trabalhos em múltiplas linguagens, pintura, desenho, bordado, instalação, figurino, vídeo, entre outros. Sua pesquisa é inspirada em referências como a rua, o candomblé, o teatro e a memória e tem a liberdade como elemento principal em suas produções.

⁴ Senegambia (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981). Artista e designer, produz peças gráficas sobre cultura religiosa afro-brasileira e combate ao racismo.

⁵ Val Pires (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1986). Artista gravadora, urbana e visual, é criadora do projeto Xilopretura. Por meio da técnica da xilogravura, discute a ancestralidade e a potência criativa de mulheres negras, com foco na beleza, força e valorização dos saberes culturais delas.

⁶ Yhuri Cruz (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981). Artista, escritor e dramaturgo, discute arquivos históricos, ficções e fabulações da diáspora negra no Brasil e no mundo por meio de proposições cênicas e artísticas.

⁷ Mãe Celina de Xangô (São Gonçalo, 1964). Yalorixá e Presidente do Centro Cultural Pequena África.

Trago aqui o exemplo de uma narrativa negociada. Durante as conversas entre a equipe curatorial e os proponentes da exposição, foi exigido dar destaque a dois elementos arquitetônicos do prédio e inseri-los no circuito expositivo. Os elementos, uma estátua em bronze feita por um artista francês e uma serpe esculpida em madeira na escadaria do prédio, tiveram de ser adicionados à exposição uma vez que eles eram significativos para a história daquela edificação.

Inicialmente, a proposta foi refutada pela curadoria artística/museológica porque as peças não representavam o discurso que se pretendia passar ao público porque ambos tinham raízes coloniais. Apesar dos esforços em não destacá-los na exposição, a determinação de torná-los parte da mesma nos forçou a pensar estrategicamente e tornar estas obras objetos de reflexão e crítica.

Em certa medida, havia um alinhamento entre as partes no que diz respeito a um dos lemas da instituição: “A escrita da história do Brasil deve refletir a presença das narrativas de matriz africana e indígena em igual medida à europeia, levando em conta o conceito de Amefricanidade, de Lélia Gonzalez (Rio de Janeiro, 2021, p. 10). Devíamos, porém, elaborar esta solução de modo que mantivéssemos o protagonismo da história afro-brasileira.

Para a exposição, convidamos a artista e pesquisadora Val Pires, que assina seus trabalhos com o nome Xilopretura, para pensar uma obra que pudesse confrontar estes elementos. A xilogravura de dois metros de altura é intitulada “Oferenda à liberdade”, e sobre este trabalho Val nos conta:

Pensei em reverenciar mulheres que no século XIX exerciam um importante papel no processo de libertação de negros e negras escravizadas. A obra "Oferenda à Liberdade" homenageia essas mulheres. Conhecidas na história como Negras Forras e/ou Escravas de Ganho, elas conseguiam acumular bens e quantias em dinheiro conquistando a própria liberdade e, também, comprar a alforria de outras negras e negros escravizados. Tudo foi possível com o Conhecimento trazido de África, através de toda herança ancestral e aprendizado relacionado a negociação de mercadorias, compra e venda de produtos finos como seda, marfim e também quitutes. “Oferenda à Liberdade” narra essa história de mulheres poderosas que através da sua sabedoria ofertavam o que tinham de melhor para obterem a graça da liberdade do seu povo (Pires, 2021, on-line).

A observação da obra de Val nos revela os detalhes que ressaltam a figura feminina. Criada a partir da referência do corpo da própria artista, a xilogravura de dois metros de altura por um metro de largura mostra uma figura portando brincos, pulseiras e colares, em ouro, que reforçam sua importância e imponência. O cesto é carregado por elementos simbólicos que fazem referência aos cultos religiosos afro-brasileiros e, desta relação entre arte e religião, Abdias Nascimento nos diz que

todos aqueles criadores de arte afro-brasileira sabem mais pela prática do que pela sua reflexão ou pelo exame intelectual que sua arte está integralmente fundida ao culto, e dissociá-la do contexto religioso, onde ela tem origem seria o mesmo que tentar elaborá-la do vazio e do nada (Nascimento, 1980, p. 83).

A escolha da artista em trazer esta representação ao trabalho vem da observação dos significados propostos pelas outras duas obras que compõem o embate. De um mesmo lado, a escultura “A negra”, do francês Mathurin Moreau (Figura 1), e a Serpe Imperial, símbolo da Coroa Portuguesa (Figura 2) e, do outro, Xilopretura: Oferenda a Liberdade, da artista Val Pires (Figura 3).

Figura 1 - Escultura “A negra”, do francês Mathurin Moreau.



Fotografia: Larissa Machado.

Figura 2 - Serpe Imperial, símbolo da Coroa Portuguesa



Fotografia: Phelipe Rezende

Figura 3 - Xilopretura “Oferenda à liberdade”, 2021, xilogravura, 200x110cm.



Fotografia: Phelipe Rezende.

Tomo liberdade para dialogar com minha parceira de curadoria, Stephanie Santana, sobre as pesquisas feitas durante o processo e as informações utilizadas nas legendas estendidas de cada obra. Sobre a escultura, temos a seguinte passagem:

A escultura "A Negra", do francês Mathurin Moreau, foi construída no contexto das lutas abolicionistas no Brasil, mais especificamente na aprovação da Lei do Ventre Livre (1871). Esta lei e outras criaram a oportunidade de se trabalhar a imagem de negros por meio da escultura nos moldes europeus. Nesses casos, o que podemos perceber nas esculturas criadas naquele período é o uso da alegorização de temas políticos, característico do romantismo social. Isso pode explicar porque a escultura de uma mulher negra carregando a luz foi escolhida para estar, justamente, no edifício da Escola de Santa Rita, posteriormente Escola José Bonifácio, situado na região negra da Pequena África. Esse tipo de escultura foi também usado como propaganda por parte do Estado Imperial como resposta às pressões internacionais pela abolição. (Legenda expandida sobre as obras, Exposição "Protagonismos: memória.orgulho.identidade")

Sobre a Serpe Imperial, temos:

A Serpe Imperial, uma mistura de dragão com serpente, representando a bravura, figura como símbolo de brasão. Foi introduzido no Brasil pela casa de Bragança (1640-1910) durante a colonização portuguesa e ficou popularmente conhecida como "a serpe dos Bragança". No entanto, a serpe aparece no brasão de armas de Portugal desde a Dinastia Avis (1385-1580), segunda dinastia portuguesa, sendo anterior à ascensão dos Bragança ao trono. A serpe é, então, o símbolo da Coroa Portuguesa, e não de uma casa real portuguesa em específico. Apesar disso, com a independência do Brasil (1822), Dom Pedro I alia a serpe ao conjunto simbólico criado para o novo Estado brasileiro. Com a instauração da República (1889), os símbolos imperiais deixam de ser preservados e, hoje, a serpe não é mais tão comum na arquitetura carioca, mas ainda é possível encontrar duas serpes idênticas àquela citada no Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, na Gávea. Tais serpes pertenceram à Escola José de Alencar, hoje Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, no Largo do Machado.

"Oferecida à liberdade" está posicionada frente à serpe e transversalmente à escultura, e a colocação desta obra contemporânea em um espaço próximo às outras sugere uma espécie de encruzilhada que atravessa tempos. São caminhos, referências e cosmovisões distintos sobre cultura e identidade que mostram na história como diferentes grupos enxergam a si e aos demais. A ideia de propor este cruzamento entre obras encontra referências nos fundamentos de Exu e também no que assinala Leda Maria Martins:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (Martins, 2003, p. 69).

Dessa forma, a artista nos apresenta uma leitura afrorreferenciada a partir da análise crítica, estética e contextual das duas obras e nos oferece uma leitura carregada de ancestralidade e protagonismo, indo ao encontro da proposta curatorial de expor para os públicos a multiplicidade de saberes, fazeres e conhecimento negro. Abdias Nascimento aponta que “a arte dos povos negros (...) preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista” (Nascimento, 1978, p. 180).

Enquanto em “A negra”, vemos uma alegoria de cabeça baixa, em “Oferecida à liberdade” o corpo feminino, real, está erguido, altivo, ciente e orgulhoso de si e de sua história. A serpe, antes símbolo de bravura e proteção, está agora sob os pés da mulher, que a impede de alcançar seu balaio de oferendas. Esta primeira provocação que surge na exposição já nos permite entender a forma como a história pretende ser contada ao longo dos espaços e refletir sobre as possíveis (visíveis) perspectivas no circuito.

A escolha por esta solução no projeto expográfico deu aos públicos a possibilidade de refletir sobre o que se conta da história afro-brasileira. A análise comparativa das obras, que considera as representações simbólicas de seus elementos, busca questionar a forma como as obras de arte são apresentadas e de que forma elas conseguem atingir o espectador. Esta discussão pode chegar ainda à formação dos vínculos entre pessoa e museu, o que reforça e reafirma uma das premissas do MUHCAB, museu de território que é atento a seus públicos e suas memórias, e que cumpre seu compromisso com as comunidades as quais representa.

Curar **Protagonismos** nos revelou, não apenas no processo, mas também após a abertura da exposição, que a disputa que havia pela narrativa oficial sobre a história do MUHCAB buscava recolocá-lo em um espaço colonizado. Embora estivéssemos do lado de fora, contratados para o projeto, acompanhar o desenvolvimento das atividades ao lado de todas as instituições envolvidas nos mostrava que havia o desejo de uma institucionalização de um museu tradicional em um museu onde não cabia o tradicional, característica muito marcada principalmente pelo público frequentador. Ações que vão além de exposições, como saraus, mostras de filmes, residências artísticas, eventos gastronômicos e musicais – todos voltados à cultura afro-brasileira –, reforçam a missão da instituição e incentivam a produção e valorização cultural negra.

Falar um pouco da experiência no MUHCAB traz inicialmente dois pontos: o primeiro é a oportunidade de contribuir, por meio de *Protagonismos*, com a história da instituição ao estabelecer com ela mais um compromisso com a sociedade, por meio da arte e da educação. O MUHCAB, por sua história que não se limita a 2017, ano de sua criação, mas que se baseia também pelos anos em que o Centro Cultural José Bonifácio esteve em funcionamento, é um museu de território que cada vez mais se territorializa, se fortalece e retorna de forma horizontalizada suas ações aos públicos. O segundo ponto é esta experiência que compartilhei com Stephanie e Erika e tantas outras pessoas que estiveram no processo. A importância de ter podido trabalhar em um museu tão significativo para nós e para os nossos é, sem dúvidas, uma grande oportunidade de aprendizado e crescimento profissional e pessoal, atuando naquilo que ao longo do tempo temos feito, a democratização da arte por meio da educação e da curadoria. Com tudo isso, o MUHCAB inscreve no tempo e no espaço a oralitura (Martins, 2003) de diferentes corpos em mais um momento de sua história, que segue espiralando.

REFERÊNCIAS

CURY, Marília Xavier. **Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico metodológica para os museus**. Hist. cienc. saúde - Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 12, supl. p. 365-380, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/3mNidA6>>. Acesso em 14 de agosto de 2022.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

LIMA, Diane. **Diálogos ausentes**. Itaú Cultural, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/di%C3%A1logosausentes_dianelima-rev_02.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2022.

_____. **Não me aguarde na retina**. SUR - Revista Internacional de Direitos Humanos, São Paulo (Rede Universitária de Direitos Humanos), v. 15, n. 28, p. 245-257, dez. 2018.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 15 de agosto de 2022.

NASCIMENTO, Abdias. **Arte afro-brasileira: um espírito libertador**. In: O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1980. pp. 81-151.

PIRES, Valquíria. **“Sob a narrativa do racismo estrutural, a história quer nos convencer de que a trajetória das nossas ancestrais se inicia na escravidão (...)”**. Magé, 21 de novembro de 2021. Instagram @xilopretura. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CWireWvpnZj/>>. Acesso em 15 de agosto de 2022.

RIO DE JANEIRO (Município). **Museu da História e da Cultura Afro-brasileira**. O Museu. História. 2022. Disponível em: <<https://www.rio.rj.gov.br/web/muhcab/historia>>. Acesso em 15 de agosto de 2022.

_____. **Museu da História e da Cultura Afro-brasileira**. O Museu. Plano Museológico. 2021. Disponível em: <<https://www.rio.rj.gov.br/web/muhcab/plano-museologico>>. Acesso em 15 de agosto de 2022.

_____. **Museu da História e da Cultura Afro-brasileira**. Visite o MUHCAB e o território. Cais do Valongo e Pequena África. Plano Museológico. 2022. Disponível em: <<https://bit.ly/3xVSoFx>>. Acesso em 15 de agosto de 2022.

VASSALO, Simone Pondé; RODRÍGUEZ CÁCERES, Luz Stella. **Conflitos, verdades e política no Museu da Escravidão e da Liberdade no Rio de Janeiro**. HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS (UFRGS. IMPRESSO), v. 25, p. 47-80, 2019.