

# O CONTROLE DAS IMAGENS E NARRATIVAS NO CORREDOR DE UMA EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO<sup>1</sup>

*Silvia Raquel de Souza Pantoja<sup>2</sup>  
Joseania Miranda Freitas<sup>3</sup>*

**Resumo:** A partir das pesquisas realizadas para conclusão da graduação e do mestrado em Museologia, ambas relacionadas às narrativas expográficas de imagens de mulheres negras em pinturas na exposição de longa duração do Museu de Arte de Belém (MABE), as autoras apresentam reflexões com base no pensamento feminista negro e na história da arte para tecer análises quanto aos dispositivos de controle de narrativas sobre as imagens de mulheres negras em contexto expositivo. Assim, há a elucidação de quatro formas de leituras expográficas que intentam evidenciar os controles que podem ser encontrados em exposição: a localização, a tipificação, as dimensões tirânicas e a colonialidade da história. Em vias de considerações para o pensamento irradiado, vislumbramos ainda possibilidades para escapar dos controles expográficos que objetificam as imagens de mulheres negras. O pensamento feminista negro destaca a importância de reconhecer a agência e diversidade das mulheres negras para além das narrativas de dominação, que em diálogo com a história da arte e a colonialidade da história revelam como as estruturas coloniais influenciam as formas de ver e ler o mundo, e como isso também afeta as imagens e narrativas de um museu, bem como ele pode reproduzir imaginários indesejados.

**Palavras-chave:** Dimensões tirânicas. Mulheres Negras. Museu de Arte de Belém. Expografia.

---

<sup>1</sup> Este artigo sintetiza reflexões vivenciadas pela primeira autora, na sua graduação na Universidade Federal do Pará, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luzia Gomes Ferreira, e no Mestrado em Museologia, na Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da segunda autora. Em determinados trechos foram retomadas as categorias analíticas postas na dissertação, buscando ao máximo, não se configurar em autoplágio.

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes-UFPA). Especialização em Gestão Cultural (SENAC). Mestra em Museologia (PPGMuseu-UFBA). Bacharela em Museologia (UFPA). Museóloga no Projeto “Pesquisa e Documentação Museológica do Acervo de Artes Visuais do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém do Pará”, financiado pelo CNPq.

<sup>3</sup> Professora do curso de Museologia, da Universidade Federal da Bahia.

## **CONTROL OF IMAGES AND NARRATIVES IN THE CORRIDOR OF A LONG-TERM EXHIBITION**

**Abstract:** *From the research carried out to conclude the graduation and the master's degree in Museology, both related to expographic narratives of black women's images in paintings at Belém Art Museum (MABE) long-term exhibition, the authors present reflections based on thought black feminist and art history to analyze how many devices control narratives on the black women's images in an exhibition context. Thus, we have elucidated four forms of expographical readings that attempt to demonstrate the controls that can be found in exposition: the localization, the typification, the tyrannical dimensions and the coloniality of history. Through considerations for irradiated thought, we glimpse further possibilities to escape from the expographical controls that objectify the images of black women. Black feminist thought highlights the importance of reconnoitering the agency and diversity of black women to overcome narratives of dominance, which in dialogue with art history and coloniality of history reveal how colonial structures influence ways of seeing the world, and how it also affects the images and narratives of a museum, and how it can reproduce unwanted imaginaries.*

**Keywords:** *Tyrannical dimensions. Black Women. Belém Art Museum. Exhibition.*

## O CONTROLE DAS IMAGENS E NARRATIVAS NO CORREDOR DE UMA EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO

### Introdução

Assim como a professora e historiadora da arte francesa, Anne Lafont, a partir da pintura “Retrato de uma mulher negra”, produzida em 1800, com autoria de Marie-Guillemine Laville-Leroulx<sup>4</sup>, dispõe de uma leitura voltada em termos de mobilidade teórica e geográfica “[...] como um convite para explorar a interpretação de um quadro quando esta é alterada pela mudança de contexto imposto à obra” (2022, p. 13), neste texto apresentamos uma série de reflexões, advindas de inquietações ao observarmos atentamente, entre os anos de 2017 e 2022, a pinacoteca exposta em um corredor do Palácio Antonio Lemos, a partir das imagens de mulheres negras, anos respectivos à pesquisa que a primeira autora se debruça desde a graduação (Pantoja, 2019) até seu mestrado (Pantoja, 2022).

O título escolhido pode, em um primeiro momento, assustar, mas trata-se de uma provocação para apresentarmos nossas análises sobre as narrativas expográficas da exposição de longa duração do Museu de Arte de Belém (MABE), intitulada “Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história”.

Utilizamos para estas reflexões as lentes do pensamento feminista negro sobretudo a partir das intelectuais estadunidenses Patricia Hill Collins (2019) e Audre Lorde (2019), além das análises do historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (2013) sobre as formas de ver e questionar os elementos diante de uma imagem, e desta forma identificamos situações nas quais o controle fica evidenciado, ainda que de forma implícita. Por seu conteúdo e disposição expográfica assim organizamos e abordamos a exposição a partir dessas quatro formas de leituras:

- I. O primeiro controle, a espacialidade limitante, determinando a expografia: **o corredor;**
- II. O segundo controle, o reconhecimento da tipologia de enquadramento: **a tipificação como corpos de trabalho;**

---

<sup>4</sup> Obra exposta no Museu do Louvre, em Paris, na França.

- III. O terceiro controle, analisamos como sendo o metodológico, encontrando nas ***Dimensões tirânicas***, argumentos de análise;
- IV. O último controle, o campo teórico, aquele que rege os demais, a ***Colonialidade da história***.

Mas, como não fomos fatalistas, cremos em possibilidades de vislumbrar ***Estratégias possíveis para escapar dos controles***, apostamos em reflexões nas quais as subjetividades possam ser reconhecidas em processos expográficos, que possam enaltecer as dimensões éticas e explicitar o respeito às vidas de mulheres negras, que foram e continuam sendo objetificadas.

### **O primeiro controle: a localização**

Com vigência de 2011 a 2017<sup>5</sup>, a exposição de longa duração analisada teve como narrativa, a partir principalmente da coleção de pinacoteca do MABE, apresentar a história da cidade de Belém desde a colonização até a república, com foco à ***Belle Époque***<sup>6</sup>. Localizada no andar superior do palácio, dividia-se em três núcleos narrativos, sendo o primeiro “A fundação de Belém e a simbologia das origens da Amazônia” e o segundo “A Morte de Carlos Gomes e os emblemas da República Paraense” ambos na mesma sala de nome Domenico de Angelis, mas popularmente chamada de Salão Verde, enquanto que o terceiro e último núcleo “Os construtores da Cidade: um olhar sobre o povo”, ocupava a Sala Armando Balloni e Sala Ruy Meira, estes dois espaços se tratando de corredores de passagem que foram transformados em salas expositivas.

---

<sup>5</sup> Desde 2017 o MABE esteve fechado total e parcialmente ao público para reformas, devido a sinistros que acometeram o Palácio Antonio Lemos, afetando o funcionamento do museu. Em 12 de janeiro de 2024, dia do aniversário de 408 anos da fundação da cidade, o MABE reabriu ao público com algumas mudanças, e sobretudo adições, na expografia da exposição de longa duração, agora sem sinalização de título, mas que manteve em sua maioria as configurações anteriores, como obras, localizações e narrativas, principalmente do Salão Verde. Cabe salientar que essa escrita não considerou análise da nova expografia, detendo-se somente aos aspectos levantados durante as pesquisas citadas da autora.

<sup>6</sup> Período entre o final do século XIX e o início do século XX em que, devido ao enriquecimento econômico gerado pela exploração comercial da borracha, o intendente (cargo equivalente ao de prefeito atualmente) de Belém naquela época, Antonio Lemos, implementou obras de modernização e embelezamento da cidade inspiradas nos padrões europeus, especialmente franceses. Essas intervenções foram realizadas através de políticas higienistas, que tiveram um impacto profundo na população pobre de Belém, resultando em práticas de repressão à cultura popular que ameaçava o ideal de civilização almejado pela elite, e as produções artísticas igualmente foram impactadas por este projeto de modernidade (Sarges, 1999; Leal, 2005; MABE, 2014; Caldas Barros; Serra, 2018).

O primeiro núcleo, a partir de uma obra-destaque pintada pelo artista paraense Theodoro Braga, “A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará”, produzida em 1908 e com dimensão de 226 x 504 cm (figura 1), versava sobre a colonização portuguesa da cidade de Belém no território da costa ribeirinha antes ocupado por indígenas Tupinambás, como uma narrativa mitológica da construção de uma identidade nacional a partir do contexto colonial no Pará, que estaria em diálogo com as demais capitais colonizadas no país. Ao lado desta obra há também um estudo da pintura que se encontra no Museu do Ipiranga em São Paulo, cujo título é “A Fundação da Cidade de São Paulo” do artista fluminense Oscar Pereira da Silva, com produção que data do final do século XIX e medindo 54 x 98 cm. Esta tela estende a narrativa dos mitos fundadores com base na construção de uma identidade criada a partir da colonização e seus novos valores de civilização europeus e cristãos em sobreposição aos modos de vida indígenas. As demais obras que acompanhavam a narrativa expográfica deste núcleo, apresentavam paisagens naturais e urbanas, pinturas e esculturas com representações indígenas, além de mobiliário e outros objetos de arte decorativa, dispostos ao longo do salão (figura 2).

**Figura 1** - A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará. Autoria: Theodoro Braga; Dimensão: 226 x 504 cm; Técnica: óleo sobre tela; Ano: 1908.



Fonte: Pantoja (2024).

**Figura 2** - Visão do outro lado do salão e os demais elementos da exposição.



Fonte: Perfil do MABE na rede social Facebook.

Passando para o núcleo seguinte, no outro extremo da sala havia outra obra-destaque que dava a toada sobre a temática do eixo expositivo voltado para o período republicano, mais especificamente dos feitos categóricos “benéficos” da *Belle Époque* com a gestão do intendente de Belém, Antonio Lemos, ao longo de 15 anos (1897-1912). Trata-se da tela dimensionada em 224 x 484 cm, chamada “Os Últimos Dias de Carlos Gomes”, datada em 1889 e pintada pelos artistas italianos Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi (figura 3). A pintura apresenta a idealização do leito de morte do campineiro Maestro Carlos Gomes rodeado por figuras pertencentes, por exemplo, do cenário político, jornalístico e militar paraense como Lauro Sodré que era o governador do Estado, seu vice-governador Gentil Bittencourt, além do próprio Antonio Lemos. A obra é acompanhada por uma ficha que apresenta todas as vinte e três figuras masculinas que aparecem na pintura com seus respectivos cargos ou funções.

**Figura 3** - Os Últimos Dias de Carlos Gomes. Autores: Domênico de Angelis e Giovanni Capranesi; Dimensão: 224 x 484 cm; Técnica: óleo sobre tela; Ano: 1889.



Fonte: Pantoja (2024).

Este núcleo traz ainda outras pinturas que remetem a uma estética republicana, suas alegorias políticas, sociais e seus modos de vida público e privado como figuras de poder; aborda ainda a imagem da mulher branca como um ideal de beleza e feminilidade, de acordo com as influências pictóricas dos artistas italianos presentes em Belém do final do século XIX para o início do século XX (MABE, 2011).

O último núcleo “Os construtores da Cidade: um olhar sobre o povo”, é o único que conta com a representação visual da população negra nesta versão fundadora da cidade de Belém que o Museu apresenta. Não há uma obra-destaque de grandes dimensões, como nos anteriores, mas há destaque para um conjunto de três pinturas nomeadas pelo museu como “série de tipos regionais” (figura 4), composta por retratos de mulheres negras, sendo duas delas na posição de trabalho e uma na mendicância, nas quais os títulos das obras já conduzem à tipificação, tratando-se da “Vendedora de Tacacá”, de 1937, medindo 94 x 118 cm (figura 5), da “Vendedora de Cheiro”, produzida em 1947, dimensionada em 105 x 74 cm (figura 6) e da “Mendiga”, datada em 1951, com dimensões de 82 x 61 cm (figura 7).

**Figura 4** - As duas pinturas à esquerda e a que está na parte inferior ao centro são de autoria da Antonieta Santos Feio, e as demais de Andreilino Cotta.



Fonte: Pantoja (2019).

**Figura 5:** Vendedora de Tacacá. Autora: Antonieta Santos Feio; Dimensão: 94 x 118 cm; Técnica: óleo sobre tela; Ano: 1937.



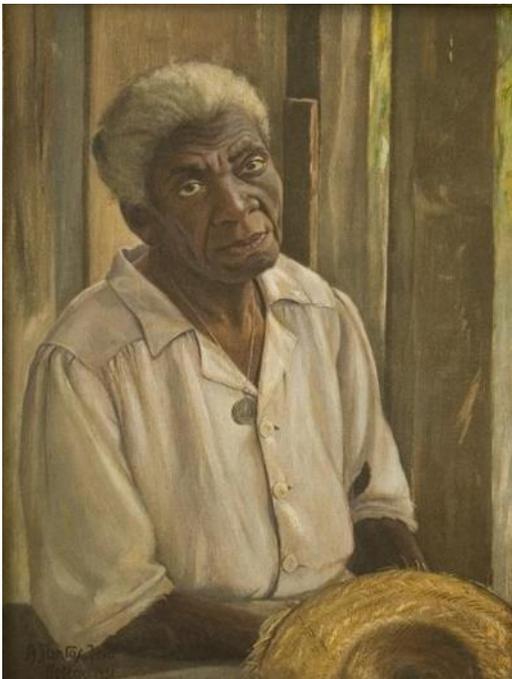
Fonte: MABE

**Figura 6** - Vendedora de Cheiro. Autora: Antonieta Santos Feio; Dimensão: 105 x 74 cm; Técnica: óleo sobre tela; Ano: 1947.



Fonte: MABE.

**Figura 7** - Mendiga. Autora: Antonieta Santos Feio; Dimensão: 82 x 61 cm; Técnica: óleo sobre tela; Ano: 1951.



Fonte: MABE.

As pinturas de Antonieta Santos Feio eram expostas ao lado de mais três pinturas do artista cametaense Andreilino Cotta, que também apresentam “tipos sociais paraenses” como a “Tacacazeira”, de 42 x 59 cm (figura 8), “Amassadora de açai” (figura 9), de 39 x 51 cm e “Casa de farinha” de 48 x 60 cm, todas produzidas em 1954; no entanto, somente as duas primeiras foram consideradas na análise.

**Figura 8** - Tacacazeira. Autor: Andreilino Cotta; Dimensão: 42 x 59 cm; Técnica: óleo sobre tela; Ano: 1954.



Fonte: MABE.

**Figura 9** - Amassadora de Açai. Autor: Andreilino Cotta; Dimensão: 39 x 51 cm; Técnica: óleo sobre tela; Ano: 1954.



Fonte: MABE.

Contextualizando a configuração da exposição, caracterizamos um tipo de controle das imagens de mulheres negras que é o da localização das telas nas paredes de um corredor de passagem, controle aliado à tipificação e a falta de subjetividade, como dissertado adiante nos próximos tópicos deste texto.

Os dois núcleos anteriores, localizados em um grande e imponente salão que além das telas contém objetos de arte decorativa como ânforas, móveis e espelho, dialogando com as narrativas que versam sobre a colonização e modernização da cidade de Belém, a partir de parâmetros de civilidade europeus, entregam versões de narrativas sobre como ocorreram esses fatos históricos para a formação da cidade, nomeando e contextualizando agentes dessa história, e cujas identidades presentes podemos, possivelmente, aferir que são em sua maioria homens cisgênero, heterossexuais, cristãos e brancos.

Por outro lado, o último núcleo, na configuração das salas expositivas, ficou nos corredores, como a periferia expositiva, sem a pompa do grande salão, expondo pinturas que apresentam as camadas populares da sociedade com paisagens, cenários, personagens e elementos que representam, pictoricamente, parte da história e cultura no Pará, como a Revolta da Cabanagem e os cabanos, o episódio da tragédia do Brigue Palhaço, o Mercado do Ver-o-Peso, o Círio de Nazaré, assim como os retratos dos tipos sociais e as pinturas que apresentam imagens relacionadas aos hábitos alimentícios locais que invocam o trabalho braçal e o comércio, como o fazer da farinha de mandioca, a venda de produtos como o açaí, tacacá, caranguejo, melaço e ervas.

Para os olhares atentos, estas configurações de localização das obras em uma exposição podem expor, através da “mobilidade teórica e geográfica” (Lafont, 2022, p. 13), as estruturas de poder nas quais a sociedade também está configurada, comprovando que não há uma neutralidade nos museus, seus processos de seleções e narrativas estão implicados aos contextos sócio-políticos. Percebe-se, nesta trama expográfica relacionada à separação dos elementos, a narrativa colonial e republicana dispostas no grande salão, enquanto as camadas populares estão nos corredores. Separações estanques que oculta a presença destes “construtores da cidade” nos períodos destaque dos núcleos anteriores. A abordagem histórica adotada para a exposição nos permite inferir uma leitura de que esta população não fez parte das narrativas precedentes, de maneira que não a reconhece, de fato, como fundante da história da cidade, embora também tenha construído a cidade, como se refere o título do núcleo. Quais memórias se preservam nessas lacunas?

## **O segundo controle: a tipificação como corpos de trabalho**

O núcleo da exposição intitulado “Os construtores da Cidade: um olhar sobre o povo”, foi escolhido no processo curatorial para a inserção das imagens de mulheres negras no corredor, que são secundarizadas e relacionadas diretamente aos tipos de trabalho que operam. Como contraponto do corredor, há o salão principal destinado às personalidades políticas e figuras relativas à colonização, masculinas e brancas em maioria, com destaque expográfico para apresentar o contexto histórico sobre a formação da cidade de Belém. A situação exposta difere a narrativa expográfica referente às mulheres negras, compondo uma narrativa visual sem considerá-las, de fato, como agentes sociais, tão somente como corpos de trabalho.

A ausência de uma abordagem que aponte para aspectos subjetivos em relação às imagens de mulheres negras, aliada ao destaque do trabalho em detrimento das pessoas, faz com que essas mulheres sejam lidas como objetos do trabalho que exercem, ou seja, são tipificadas socialmente através de suas funções em um sistema de divisão do trabalho racista. Nas telas desta pinacoteca aparecem mulheres realizando trabalhos braçais, seja no ambiente doméstico ou nas ruas, como vendedoras de tacacá, vendedora de açaí, vendedora de ervas de cheiro, vendedora de mel, coarando roupas, e ainda uma idosa em situação de mendicância, que também aponta para um quadro de desigualdades socioeconômicas estruturais na sociedade, que afeta pessoas negras.

A tipificação implica em categoria limitante que atribui uma característica como comum em relação a algo e com isso generalizar para uma definição primeira, sem a diligência para aprofundar-se sobre esse algo em questão, buscando suas particularidades. Assim, podemos dizer que na exposição de longa duração, em relação às imagens de mulheres negras, elas estão tipificadas como “tipos populares” que são visualizadas e entendidas como corpos de trabalho, e por isso ignoradas em suas dimensões subjetivas, sendo ressaltado o trabalho, que é apenas uma, das muitas camadas que as compõem.

O corpo-trabalho no sentido colocado pela exposição é uma categoria limitante e de controle dos corpos de pessoas negras, ainda que o trabalho possa ser também equivalente à dignidade, atividade provedora e independência. Quando se trata das representações das imagens de mulheres negras ao longo da História da Arte, o histórico de representações visuais em que seus

corpos têm uma ocupação voltada para o trabalho braçal e servil é em larga escala (Hill, 2017; Silva, 2009).

Percebendo os controles a partir da localização e das tipificações das imagens de mulheres negras, tenta-se entender como os outros elementos da exposição podem ainda dialogar entre si. É possível notar que somente trazer as imagens de pessoas negras não é o suficiente, considerando elementos como contexto da exposição, relação com outras obras, localização, imagens, títulos e textos de suporte expográfico que direcionam para uma determinada leitura. Quais nuances que essas imagens, produzidas para mostrar o trabalho, podem ainda contar?

### **O terceiro controle: as dimensões tirânicas como controle metodológico**

A curadoria exerce certo ato de vigilância em relação às obras e suas narrativas. Quando nos referimos a essa vigilância é em termos de observação, cuidado e de controle por parte de quem faz o processo de curadoria. Ao passo que a ação pode ser zelo e ética pelas imagens e suas narrativas, ela também pode ser controle, pois se para curar é necessário avaliar e selecionar, a exposição igualmente torna-se um dispositivo de controle dos elementos expositivos que afeta a leitura das obras, das narrativas, das imagens, da iluminação, das cores, do mobiliário, das localizações etc., bem como dos aspectos de impermanência e mobilidade necessários para novos regimes de visibilidade. Para esse controle não vir a ser tirânico, dependerá de como os processos serão conduzidos para chegar a seu resultado na exposição, na qual por vezes - ou na maioria delas - o educativo não é considerado como colaborador no processo curatorial expositivo.

É nesse sentido que lançamos uma ferramenta analítica chamada de “dimensões tirânicas” (Pantoja, 2023) e como elas limitam subjetividades na exposição de longa duração, em que as narrativas expográficas podem nos direcionar a lugares de poder com base nos contrastes de elementos expositivos aplicados.

Por conseguinte, como as ferramentas teóricas e analíticas influenciam na forma como as imagens podem ser narradas? As dimensões tirânicas no museu podem estar nas práticas museais que permeiam todo o processo de musealização, onde tudo se inicia e reinicia pela seleção, movendo a regularidade de um padrão de escolhas expositivas ou de qualquer campo concernente à trajetória de um objeto que no museu pode resultar

[...] em padrões de apresentação de imagens, visualidades e narrativas, construindo um imaginário acerca dos elementos direta e indiretamente envolvidos, que podem evidenciar quais elementos são mais valorizados pela instituição e, por efeito, indicar seus opostos (Pantoja, 2022, p. 91).

Apresentamos três categorias tirânicas que foram utilizadas para analisar os tipos populares em torno das imagens de mulheres negras na pinacoteca em exposição de longa duração do MABE, e que podem ser aplicadas de maneiras independentes entre si, uma não depende necessariamente das outras para efetuar análises, assim como uma mesma imagem pode estar presente nas três categorias tirânicas ao mesmo tempo igualmente.

Na categoria “tirania do visível”, adaptada do historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (2013), ele discorre sobre aspectos relativos às formas de olhar uma imagem. A exemplo do afresco “Anunciação” de Fra Angelico, produzido cerca de 1440-41 no Convento de San Marco em Florença, na Itália, o autor considera os contextos inseridos na sua produção e exibição, além de mover fatores como a visibilidade, legibilidade, invisibilidade, visualidade e virtualidade da imagem, de maneira que os três primeiros são categorias iniciais de leitura das imagens e os dois últimos se dão a partir de um movimento de “desaprender” o que se sabe, e que cabe sinalar, Didi-Huberman aponta um caminho possível no maior estilo poético de Manoel de Barros<sup>7</sup>.

Nesse sentido, para Didi-Huberman (2013), a visibilidade se dá na percepção sobre a imagem a partir do que é dado a ver de acordo com seu contexto de exibição e os elementos delimitados para serem vistos; a legibilidade agrega camadas mais complexas para a imagem a partir do aprofundamento teórico de seus elementos; enquanto no invisível há abordagens para além da materialidade da pintura, ou seja, parte de elementos não presentes visualmente na imagem, mas que podem ser remetidos por elas; para o visual requer elementos perceptíveis, porém não apreensíveis pela delimitação do visível, podendo apresentar complexidades não captadas pelo olhar das “banalidades verificáveis”; e o virtual é qualificado pela potência de sentidos possíveis do visual, um desvio das totalidades absolutas.

Após analisar as imagens de mulheres negras na exposição de longa duração a partir desta categoria tirânica, percebemos que os elementos visíveis colocados em evidência pela narrativa expográfica – além do próprio título das obras já conduzir para tal – são suas ações relacionadas às

---

<sup>7</sup> Remetendo às suas ignorâncias cometidas em “O Livro das Ignorâncias” (2016) publicado inicialmente em 1993, onde o poeta através de seus versos nos instiga a desaprender o conhecido e é comum a todas as pessoas para criar sentidos outros às palavras e às coisas.

funções laborais como um corpo-trabalho e o ambiente que estão inseridas, estando elas mesmas, como mulheres negras e toda a complexidade que essa identidade possa representar, relacionadas ao visual; embora elas sejam olhadas, não são vistas dentro de suas virtualidades de sentidos.

Em “tirania do silêncio”, com base na denominação da poeta afro-estadunidense Audre Lorde (2019) e de outras autoras que discorrem sobre o silêncio, tecemos a dimensão tirânica desta categoria a partir das práticas de censura das narrativas que as imagens poderiam contar em exposição para serem lidas, vistas, ouvidas e visibilizadas. A poeta reflete sobre o silêncio e sua transformação em linguagem e ação durante um momento de extrema apreensão devido à condição de sua saúde, que até então era de vida ou morte, e a importância de rompermos com o silêncio apoiadas na linguagem e na ação, pois ele, o silêncio, não nos protegerá.

Em nome do silêncio, cada uma de nós evoca o seu próprio medo - o medo do desprezo, da censura, ou de algum julgamento, do reconhecimento, do desafio, da aniquilação. Mas, acima de tudo, penso que tememos a visibilidade sem a qual não vivemos verdadeiramente. Neste país, onde diferenças raciais criam uma constante, ainda que velada, distorção de visões, as mulheres negras, por um lado, sempre foram altamente visíveis, assim como, por outro lado, foram invisibilizadas pela despersonalização do racismo (Lorde, 2019, p. 53).

A autora fala de um silêncio proveniente da autocensura que o medo pode nos colocar, mas também é importante pensar nos processos de silenciamento que passamos nos diversos ambiente e relações, pois o silêncio é uma ferramenta de controle que exerce pressão sobre nossos corpos, nos censurando, despersonalizando e tipificando.

Nesse caso, quando analisamos as imagens de mulheres negras na exposição de longa duração no MABE, ou mesmo na história da arte, vemos um padrão de silenciamento que se repete em relação às imagens de pessoas negras quanto à ausência de diálogos sobre a afrodiáspora, de pessoas negras como detentoras de histórias para além de seus corpos-trabalho, inclusive sobre os processos de violência decorrentes da escravização e como esses povos construíram um sistema econômico que sem a sua força de trabalho escravizada, não existiria.

Assim, o museu nos propõe leituras descritivas das imagens tipificadas de mulheres negras, que foram ali colocadas para representar tipos sociais através do trabalho que exercem. Essa ação não é exclusividade do MABE. Como reflete Joseania Freitas (2019), a escravidão é uma temática tabu em museus de arte decorativa, assim como em outras tipologias de museu, o que é possível notar especialmente em suas exposições de longa duração:

Ao expor as suas coleções, os museus tendem a não revelar a base da riqueza das elites que nelas são destacadas; apresentam os vestígios nobiliárquicos sem referência completa à historicidade dos objetos. Além do silêncio sobre a presença dos povos africanos escravizados como força motriz do sistema econômico colonial, omitem informações preciosas sobre os processos de produção, incluindo a extração e tratamento das matérias-primas para a produção, o comércio e a circulação dos objetos até que estes cheguem ao processo final de exibição nos museus. A lógica expositiva desses museus constantemente mantém a obviedade oferecida pelos objetos, sem ultrapassar a descrição física e funções [...] (Freitas, 2019, p. 58).

É nesse sentido que vislumbramos a transformação do silêncio em linguagem e ação, ao qual se refere Lorde e que a intelectual feminista negra, bell hooks (2019, p. 39) complementa ao dizer que “Esse ato de fala, de ‘erguer a voz’, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito - a voz liberta”. Os museus, ao fazerem do silêncio a linguagem para tratar nossas imagens nas exposições, contribuem também para o silenciamento de nossas memórias, além de reforçar a permanência de um lugar fixo do trabalho em suas narrativas expográficas.

A partir de um imaginário de dominação estadunidense para subjugar mulheres negras, e que em certa medida podemos também identificar tal imaginário de dominação sobre as narrativas de objetificação de mulheres negras no cenário brasileiro, as “imagens de controle” propostas pela intelectual feminista negra Patricia Hill Collins (2019, p. 136) “[...] são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” e que “manipulam ideias sobre a condição da mulher negra” (p. 135) a partir do uso de quem tem o poder sobre as narrativas.

De acordo com as imagens de mulheres negras em exposição, foram selecionadas três das imagens de controle de Collins: a **mammy**, a matriarca e a mãe dependente do Estado. Essa relação das imagens de controle com as imagens em exposição dialoga com imaginários sobre como as mulheres negras podem ser lidas na sociedade através dos estereótipos que nos colocam em lugares de subordinação.

A **mammy** é considerada a “serviçal fiel e obediente” da família branca e quase membro da família, exceto pela sua posição subordinada nessa relação, mas geralmente de comportamento domesticado, ideal para explorá-las no serviço doméstico (Collins, 2019). Essa imagem está relacionada às mulheres negras que se aplicam às atividades domésticas, que cozinham e servem, como por exemplo a personagem Tia Nastácia do Sítio do Pica Pau Amarelo, de Monteiro Lobato,

que notadamente traz a imagem de controle estadunidense da *mammy* e a adapta para o contexto brasileiro adicionando pitadas de folclore, onde a personagem pode ser vista como uma mulher do povo, bondosa, pacífica, cozinheira de mão de cheia, faz de tudo, serve e ainda é quase da família.

Com a imagem da matriarca, Collins destaca que nos Estados Unidos há uma crença de que a pobreza nas famílias negras é algo intergeracional, de maneira que as matriarcas dessas famílias são inteiramente colocadas como responsáveis pelas condições de desvantagem econômica. Por sua vez, este fracasso financeiro também é atribuído às matriarcas devido às supostas educações de valores ineficientes que elas passam para suas gerações filhas, não sendo o suficiente para a ascensão de classe. Esse imaginário tipificador afeta uma comunidade que é responsabilizada por problemas de desigualdade na sociedade causadas pelas colonialidades e por um sistema capitalista racista, além de isentar o Estado de suas incumbências perante os problemas econômicos, políticos e sociais de seu povo.

Ademais, no contexto de pós-Segunda Guerra, as mulheres brancas conseguiram mais independência financeira e sobre o seu corpo, de modo que

[...] a imagem da matriarca negra serve como um símbolo forte, tanto para as mulheres negras como para as brancas, do que pode dar errado se o poder patriarcal for desafiado. As mulheres agressivas e assertivas são punidas – abandonadas pelos parceiros, acabam na pobreza e são estigmatizadas como não femininas (Collins, 2019, p. 148).

No caso brasileiro, essas matriarcas negras que são provedoras de suas famílias, muitas das vezes são monoparentais e compostas por gerações filhas e netas. Com a necessidade de provimento, elas podem estar sujeitas ao esteio do trabalho informal e praticado nas ruas, como exemplifica as imagens de mulheres negras nas pinturas selecionadas do MABE que vendem produtos nas ruas ou em bancas.

Por sua vez, na imagem de controle da mãe dependente do Estado há um atributo maior para a classe, mas onde ainda assim as mulheres negras são a centralidade como objeto ideológico dessa tipificação, como uma imagem “[...] desenvolvida para mulheres negras pobres da classe trabalhadora que fazem uso dos benefícios sociais a que têm direito por lei.” (Collins, 2019, p. 149).

A imagem da mãe dependente do Estado é uma tipificação muito comum no contexto brasileiro, onde há falas sobre mulheres negras parirem crianças apenas para viverem às custas do Estado através dos programas de assistência social. No entanto, são programas que se fazem necessários em um cenário de extrema desigualdade econômico-social, e onde a subsistência para

as mulheres negras, que são chefas de família, se torna cada dia mais desafiadora, e que a alternativa segue sendo buscar suporte destes programas sociais, mas também dos trabalhos informais e mal remunerados, ou ainda na falta dessas possibilidades, a mendicância se coloca como a última chance de sobrevivência no contexto do sistema capitalista.

Estas imagens de controle, como um caminho para analisar as imagens de mulheres negras e suas narrativas em exposição, demonstram uma forma de objetificar com base nas tipificações que através da raça, do gênero e da classe colocam mulheres negras sobretudo como corpos de trabalho e na margem da sociedade, sem a possibilidade de vida para além da atividade laboral. Embora seja possível aferir outras formas de ver e narrar essas imagens, elaborando com a tirania do visível de Didi-Huberman, contudo, estas mulheres estão como um elemento visual, e não visível na narrativa expográfica analisada.

#### **O quarto controle: a colonialidade da história como controle teórico**

As histórias sobre uma imagem exercem influências sobre as formas de ver essa imagem, de assimilar as histórias possíveis que com elas são narradas, bem como de compreender as realidades do mundo. O museu se encontra no lugar da narração, da contação de histórias que com suas "verdades" podem ser muito convincentes, mas que já não atraem a todas as pessoas, pois algumas destas não se identificam ou já se cansaram das mesmas histórias.

O controle da narrativa do mundo exercido através da colonialidade, se coloca como uma forma única e eurocentrada de ver, narrar e ler as histórias. Com a reordenação do mundo, a partir da colonização da América, o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) discorre que se instituiu vários sistemas de controle sobre os diferentes modos de vida e de ser para os que não se assemelhassem aos modos de vida e ser da Europa.

Nesse processo, são fundadas as relações de dominação colonial dentre as quais destacamos: a ideia de raça ainda atrelada a um fator biológico, sendo assim a raça branca como o centro desse pensamento e o diferente como inferior e subordinado, que justificaria naturalmente uma superioridade perante os demais povos do mundo; uma perspectiva binária de categorização por opostos através da diferença; da divisão racista do trabalho com a escravização, o controle das forças de trabalho, recursos, produtos e conseqüentemente do capital, em que as pessoas de raças

concebidas como inferiores não mereciam ter a remuneração de seus trabalhos; articulação da hegemonia europeia mundial sobre o domínio intelectual, cultural, das produções de conhecimentos, histórias e subjetividades; além do controle sobre a vida, a morte, o trânsito, a língua, a religiosidade, a sexualidade, a cultura e o corpo, de sobretudo, pessoas negras, como marcam as reflexões de Quijano:

Em primeiro lugar, expropriaram as populações colonizadas - entre seus descobrimentos culturais - aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu. Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. [...] Em terceiro lugar, forçaram - também em medidas variáveis em cada caso - os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. É este o caso da religiosidade judaico-cristã. Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura (Quijano, 2005, p. 121).

Como a colonialidade dominou as formas de ler, ver e narrar o mundo, na história da arte esse pensamento também se fez dominante. Basta verificar os livros de ensino da disciplina, a exemplo do livro de autoria do Ernest Gombrich, “História da Arte”, que, como já analisado pelo professor e historiador Kleber Amancio (2021), além de ter a maioria de seus artistas mencionados nascidos em alguns poucos países da Europa, dos vinte e oito capítulos presentes, somente três têm seu conteúdo voltado para contextos artísticos de outros territórios. Para além dos livros de ensino, olhando para os movimentos artísticos, as coleções dos museus, artistas inseridos e com visibilidade nos sistemas de arte no Brasil, para identificarmos as raízes dos pensamentos colonialistas de maneira que é possível afirmar que “A História da Arte Brasileira é branca. É preciso dizê-lo. O cânone histórico foi construído por uma sucessão de narrativas em que a sobressalência de artistas [brancos] é o grande fio condutor” (Amancio, 2021, p. 29).

A escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2019) ao narrar em sua palestra no *TED Talks* em 2009 sobre conhecimentos limitados que criam estereótipos, nos alerta sobre o perigo de uma história única que pela repetição essa história pode se tornar a única e verdadeira história sobre algo ou alguém, ou ainda sobre povos, culturas e países. São histórias que se fixam através do poder

em diferentes âmbitos, até que alguma outra história irrompa determinada forma de pensamento estabelecida:

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: ***nkali***. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de ***nkali***: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder.

O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. O poeta palestino Mourid Barghouti escreveu que, se você quiser espoliar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele e começar com “em segundo lugar”. Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente (Adichie, 2019, n.p., grifos da autora).

Na exposição os objetos são um meio utilizado para contar histórias, e as teorias utilizadas nas elaborações dessas narrativas, são tão importantes quanto os objetos e as histórias contadas, pois em um processo curatorial são as teorias e suas formas de pensar que determinam as formas de olhar para o objeto e para as imagens e narrativas que se pretendem expor. Há um grande perigo de reproduzir histórias únicas nos museus, sempre há. Cabe, no entanto, pensar como as imagens foram construídas ao longo da história e na contemporaneidade, e qual o papel dos museus ao reproduzir tais imagens e narrativas, pois os museus podem e devem ser instrumentos de recuperação e manutenção da nossa história, então compete nos indagar: Que história da arte as instituições museais contam e quais os seus regimes de visibilidade?

### **Estratégias possíveis para escapar dos controles**

Em 1969, foi realizada a exposição ***Harlem on My Mind***, no *Metropolitan Museum*, na cidade de New York, nos Estados Unidos, com o intuito de comemorar o centenário do Museu com uma exposição sobre a cultura do bairro afro-americano Harlem. É importante salientar que, no ano anterior os Estados Unidos vivenciaram momentos inflamados, devido à luta pela Lei dos Direitos Civis e pelo assassinato de Martin Luther King Jr., o que influenciou na narrativa expográfica. No entanto, na análise da escritora e professora afro-americana Tony Morrison, o processo de realização dessa exposição gerou uma série de polêmicas, envolvendo desde a exclusão de artistas

negros da exposição, à retirada do apoio de membros da comunidade do Harlem e de artistas negros, assim como de patrocinadores do Museu, culminando nas críticas ao formato da exposição que não correspondeu às expectativas da comunidade, tratando-se de uma abordagem considerada “etnográfica apresentada em um museu de arte” (Morrison, 2020, p. 114), em um período que arte e etnografia não se associavam:

A experiência de ser silenciado numa exposição sobre sua própria cultura se repete em muitos lugares, mas agora a hierarquia de culturas está sendo atentamente questionada e refutada. As comunidades já não se satisfazem em permanecer na condição de recipientes passivos das atividades dos museus (Morrison, 2020, p. 115).

Embora a classe artística negra, lesada pelas imagens e narrativas da exposição, como relatado por Morrison, tenha se manifestado politicamente e boicotado essa e outras exposições que os excluía como criadores e como elementos criativos da arte, o fato é que sem a disponibilidade da escuta e da agência para que novos regimes de visibilidade sejam compartilhados por parte de profissionais que compõem o processo de musealização de um museu, restará o “sossego museal” (Freitas; Oliveira, 2020) como um estado de objeto silenciado na exposição, perante a permanência que as imagens e as narrativas podem proporcionar a partir da reprodução e repetição de imagens e narrativas tais que criam e afirmam um imaginário indesejado.

Efetivamente, não há como mudar a forma como os elementos foram pintados nas telas, pois já foram definidos em sua produção, mas é possível criar estratégias para mudar as narrativas museográficas, oferecendo outras formas para observar, abordar e interpretar, com base em diferentes referenciais, que prezem pela polifonia, em substituição da monofonia. Não se trata de colocar o público do museu no lugar da incapacidade de leitura desses elementos expográficos, mas é importante considerar o lugar político que museus ocupam como ambientes que comunicam e educam através da produção de narrativas e imagens, pois para além do lazer, são espaços onde as ações realizadas podem ganhar amplitude e serem reproduzidas fora de seu alcance por quem os visitam. No caso aqui analisado, trata-se de proporcionar novas percepções de relações e experiências de mulheres negras com base no que há nas imagens das obras, de forma a extrapolar as dimensões tirânicas, que a sociedade, moldada sobre tramas da colonialidade, insiste em nos enredar.

Ao atribuir significados às imagens de mulheres negras, incorporando espacialidades e elementos de subjetividade, através de narrativas que permitam acessar outros sentidos, não

somente o olhar, será possível ultrapassar a tipificação, que as reduziu ao exercício de suas atividades laborais. Afinal, o trabalho pode ser uma das condições de existência, mas não a sua essência.

Buscar a agência das mulheres negras nas imagens talvez seja uma brecha viável para visionar beleza para além das violências que essas imagens já nos remetem, é na imaginação que mora a possibilidade de a existência negra ser luz. Assim como Lafont (2022), nesta leitura sobre as imagens e narrativas das pinturas com mulheres negras, gostaríamos de mobilizar o olhar das autorias das obras para as modelos pintadas, e especular outras narrativas sobre elas como forma de escapar esses corpos do controle expográfico, pois há uma corroboração das narrativas expográficas para que as mulheres negras sejam sempre vistas no lugar de serventia permanente, sintoma de uma sociedade erguida no sistema escravocrata, e, que hoje, se reflete no racismo.

A separação de camadas populares das elites paraenses na exposição reforça o pensamento de higienização da cidade como o movimento de modernização e seu Código de Posturas que viam a parte popular da sociedade e seus costumes como um obstáculo.

As exposições de longa duração possuem certo caráter de imobilidade e permanência na fabricação de sentidos e imaginários através do olhar e das construções narrativas. A tipificação nos conduziu para pensar a localização das obras em exposição, e como isso também pode ser um dispositivo de controle das imagens e suas narrativas.

Para além de nos indagar e refletir sobre quais são as imagens e quais são as narrativas que os museus têm se valido quando se trata de abordar pessoas negras, devemos ainda nos direcionar para a finalidade dessas escolhas, por quem e como elas são escolhidas, assim como no que todo esse processo pode implicar para que museus não perpetuem estereótipos sobre as imagens de mulheres negras.

É necessário desaprender para fazer sentidos outros.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras. 2019. E-book.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. **Revista Farol**, [S. l.], v. 17, n. 24, p. 27–38, 2021. Disponível em:

<<https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/36351>>. Acesso em: 19 jun. 2024.

BARROS, Manoel de. **O Livro das Ignorâncias**. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara. 2016.

CALDAS BARROS, Magaly; SERRA, Hugo Hage. A Belém da Belle Époque e os roteiros geo turísticos como instrumentos de educação patrimonial. **Revista Formação** (online), v. 25, n. 44, p. 209-239, 2018.

Disponível em: <<https://revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/view/5163>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte.

Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

FREITAS, Joseania. Escravidão: tema tabu para os museus de arte decorativa. **Revista PerCursos**,

Florianópolis, v. 20, n. 44, p. 56 - 76, set./dez. 2019. Disponível em:

<<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1984724620442019056>>. Acesso em: 30 jun. 2024.

FREITAS, Joseania; OLIVEIRA, Lysie dos Reis. Memórias de um tamborete de baiana: as muitas vozes em um

objeto de museu. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) biográfica**, v. 5, n. 14, p. 541-564, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/8106>>. Acesso em: 09 jun. 2024.

HILL, Marcos. **“Mulatas” e negras pintadas por brancas**: questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira. Belo Horizonte: C/ Arte, 2017.

hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução: Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

LAFONT, Anne. **Uma africana no Louvre**. Tradução: Ligia Fonseca Ferreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 1ª ed., 2022.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. Capoeira, Boi-Bumbá e Política no Pará Republicano (1889 1906). **Afro-Ásia**, v. 32, p. 241-269, 2005. Disponível em:

<<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/download/21094/13685>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**: ensaios e conferências. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte:

Autêntica Editora, 1ª ed., 2019.

MABE, Museu de Arte de Belém. **Janelas do Passado, espelhos do presente**: Belém do Pará, arte, imagem e história. Belém, 2011. Catálogo de exposição.

MABE, Museu de Arte de Belém. **Antonio José de Lemos**: a ressignificação do mito. Org.: Arraes, Rosa Maria Lourenço. Belém, 2014. Catálogo de exposição.

MORRISON, Tony. **A fonte da autoestima**: Ensaios, discursos e reflexões. Tradução: Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª ed., 2020.

PANTOJA, Silvia. **A importância dos pensamentos feministas para novas construções de narrativas expográficas nos museus de Belém**: Vivências de uma discente-mediadora no MABE (Museu de Arte de Belém). Orientadora: Luzia Gomes Ferreira. 2019. 80 f. Monografia - Bacharelado em Museologia, Universidade Federal do Pará/UFPA, Belém. 2019.

PANTOJA, Silvia. **Mulheres negras visualizadas e ignoradas**: uma análise de narrativas expográficas no Museu de Arte de Belém (MABE). Orientadora: Joseania Miranda Freitas. 2022. 137 f. il. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Faculdade de Ciência Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36463>>. Acesso em: 21 mar. 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: Lander, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO. 2005. Disponível em: <<https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/14084/1/colonialidade.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha na Amazônia: O projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: Nodari, Eunice; Pedro, Joana Maria; Iokoi, Zilda M. Gricoli (Orgs.). **História**: Fronteiras, Vol. II. XX Simpósio Nacional da ANPUH, Florianópolis-SC, p. 971- 979, 1999. Disponível em: <[https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1547483135\\_48f29d4ac420e5ab47d931dffddc3632.pdf](https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1547483135_48f29d4ac420e5ab47d931dffddc3632.pdf)>. Acesso em: 07 jul. 2024.

SILVA, Caroline Fernandes. **O moderno em aberto**: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. 2009. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) –Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói. 2009. Disponível em: <[https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2009\\_Caroline\\_Fernandes\\_Silva-S.pdf](https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2009_Caroline_Fernandes_Silva-S.pdf)>. Acesso em: 11 abr. 2024.