

ISSN 2318-6062

*revista eletrônica*  
**ventilando  
acervos**

*v. especial, n. 1, set. 2025*



**FABULAÇÃO CRÍTICA,  
CONTRACOLONIALIDADE E  
IMAGINAÇÃO RADICAL NEGRA**  
**perspectivas e desafios da Museologia  
contemporânea brasileira**

**FABULAÇÃO CRÍTICA,  
CONTRACOLONIALIDADE E  
IMAGINAÇÃO RADICAL NEGRA**  
**perspectivas e desafios da Museologia  
contemporânea brasileira**

**museu** Victor Meirelles

ISSN 2318-6062

Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. especial, n. 1, set. 2025.

**Presidente da República**

Luiz Inácio Lula da Silva

**Ministra de Estado da Cultura**

Margareth Menezes da Purificação

**Presidenta do Instituto Brasileiro de Museus**

Fernanda Santana Rabello de Castro

**Diretora Substituta do Museu Victor Meirelles**

Rita Matos Coitinho

**Revista Eletrônica Ventilando Acervos**

**Editores-chefes**

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Rafael Muniz de Moura

Simone Rolim de Moura

Ticiane Bombassaro Marassi

**Organização do volume**

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Ticiane Bombassaro Marassi

**Projeto Gráfico e Diagramação**

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

**Conselho consultivo | Membros avaliadores**

Aline Carmes Krüger

Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro

Ana Carolina Gelmini de Faria

André Amud Botelho

Bibiana Werle

Cecilia de Oliveira Ewbank

Diego Lemos Ribeiro

Elisa de Noronha Nascimento

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Fátima Regina Nascimento

Kelly Castelo Branco da Silva Melo

Leticia Brandt Bauer

Luzia Gomes Ferreira

Manuelina Maria Duarte Cândido

Marcele Regina Nogueira Pereira

Renata Cardozo Padilha

Renata Silva Almendra

Saulo Moreno Rocha

Thainá Castro Costa

Vivian Horta

Ficha catalográfica elaborada por  
Vanessa Luiz Neunzig – Bibliotecária CRB 14/572

Revista Eletrônica Ventilando Acervos / Museu Victor Meirelles. -- v. especial,  
n. 1 (set. 2025). -- Florianópolis: MVM, 2025 --  
il. color.

Anual

Resumo em português, espanhol e inglês

Desde 2015 disponível em: <https://ventilandoacervos.museus.gov.br>

Museu Victor Meirelles é uma unidade museológica vinculada ao Instituto  
Brasileiro de Museus (IBRAM) do Ministério da Cultura (MinC)

ISSN – 2318-6062

1. Museologia - Periódicos. 2. Arte na educação. 3. Arte negra - Aspectos  
Políticos - Brasil. 4. Arte negra – Aspectos sociais – Brasil. 5. Arte Negra -  
Belém (PA) - Exposições. 6. Arte negra - Brasil - Exposições. 7. Arte negra -  
História e crítica. 8. Arte negra - Identidade racial - Brasil. 9. Arte negra –  
Saúde Mental. 10. Artistas – Negros – Exposições. 11. Racismo – Arte -  
Brasil. 12. Coletivo Ilustra Pretice - Belém (PA) - Brasil. 13. Cultura afro-  
brasileira - Museologia. 14. Exposições - Narrativas pessoais - Crítica e  
interpretação. 15. Gravura- Negros - Amazônia. 16. Heitor dos Prazeres -  
Pintores - Brasil. 17. Jogos na educação artística. 18. Museu da História e da  
Cultura Afro-Brasileira – Rio de Janeiro - Exposições - Curadoria. 19. Museu  
de Arte de Belém - Pará (PA) - Exposições. 20. Negras – Arte. 21. Negros -  
Criação (Literária, artística, etc.). 22. Negros – Curadoria – Exposições. 23.  
Quilombos. 24. Racismo – Arte – Brasil. I. Museu Victor Meirelles. II.  
Instituto Brasileiro de Museus. III. Ministério da Cultura.

CDD: 069 - 23. ed.

## SUMÁRIO

<b>EDITORIAL.....</b>	<b>4</b>
LUZIA GOMES	
NUTYELLY CENA	
THAINÁ CASTRO COSTA	
<b>POLÍTICAS PÚBLICAS, MEMÓRIAS LGBT NEGRAS E REPARAÇÃO .....</b>	<b>6</b>
JORGE LUIS LOPES JUNIOR	
<b>PRÁTICAS CURATORIAIS E NEGOCIAÇÃO DISCURSIVA NO MUSEU DA HISTÓRIA E DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA .....</b>	<b>27</b>
PHELIPE REZENDE CRUZ FIRMINO	
<b>IMAGENS PARA JOGAR DO SUL AO NORTE: RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE A PRÁTICA ARTÍSTICA DE CRIANÇAS E ADOLESCENTES LATINO-AMERICANOS.....</b>	<b>41</b>
MARIA CECI LEAL BANDEIRA	
AMANDA DUARTE	
<b>O CONTROLE DAS IMAGENS E NARRATIVAS NO CORREDOR DE UMA EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO .....</b>	<b>52</b>
SILVIA RAQUEL DE SOUZA PANTOJA	
JOSEANIA MIRANDA FREITAS	
<b>PROCESSOS ARTÍSTICOS E CURATORIAIS NA GRAVURA AFROAMAZÔNIDA .....</b>	<b>76</b>
GLAUCE PATRICIA DA SILVA SANTOS	
<b>ARTE E MOVIMENTO NEGRO NA AMAZÔNIA PARAENSE: O COLETIVO ILUSTRA PRETICE COMO LUGAR DE RESISTÊNCIA POLÍTICA, SAÚDE MENTAL E CRIATIVIDADE NEGRA .....</b>	<b>99</b>
EMERSON SILVA CALDAS	
FERNANDA PESSOA MONTEIRO	
<b>MUSEUS, KILOMBOS E AQUILOMBAMENTOS MUSEOCURATÓRIAS.....</b>	<b>123</b>
VITÚ DE SOUZA	

**EXPOSIÇÃO "HEITOR DOS PRAZERES É MEU NOME": FABULAÇÕES POÉTICAS DA  
PRESENÇA NEGRA NOS MUSEUS E ESPAÇOS DE ARTE.....145**

NUTYELLY CENA DE OLIVEIRA

LUZIA GOMES FERREIRA

## EDITORIAL

A Museologia brasileira, ao longo do século XX, foi moldada pelos debates nacionais como um importante instrumento para a construção de discursos hegemônicos nos museus, refletindo práticas coloniais. Embora existam registros de resistência epistêmica nos debates e políticas de memória, o racismo institucional nas instituições museológicas precisa ser reconhecido e enfrentado. Desde os anos 1970, os debates políticos centrados na diminuição das desigualdades trouxeram transformações que hoje se traduzem em discursos museológicos antirracistas. A Museologia contemporânea tem buscado visibilizar as memórias negras, com museólogas negras, museólogos negros, artistas negras e negros, curadoras negras e curadores negros questionando estruturas coloniais e propondo novas práticas museológicas, tanto no campo teórico quanto no prático.

O título deste dossiê surge das reflexões e práticas que desenvolvemos como professoras e pesquisadoras negras da área, ao nos debruçarmos sobre a fabulação crítica, contracolonialidade e imaginação radical negra, e nos desafiarmos a pensar sobre as perspectivas e desafios da Museologia contemporânea brasileira.

Existe um campo de renovação da Museologia brasileira interligada por diálogos com as Artes e com as Ciências Humanas e Sociais que tem se voltado para novas formas de pensar e atuar, partindo de uma perspectiva contracolonial e da fabulação crítica, com forte influência da imaginação radical negra. Essas abordagens propõem a criação de novas narrativas que não apenas confrontam as heranças coloniais, mas reconfiguram os museus como espaços de reparação para além do pensamento sobre autorrepresentação. O grande desafio é a construção de discursos e práticas que desestabilizem hierarquias, estereótipos e estruturas de poder, promovendo a diversidade epistêmica e a valorização das memórias negras, com o objetivo de desenvolver um campo que se deixe ser interpelado por pesquisas situadas e transformadoras.

Este dossiê destaca algumas contribuições fundamentais de pesquisadoras e pesquisadores para a renovação e transformação do campo museológico, promovendo uma abordagem interdisciplinar e crítica na construção de novos saberes e práticas. A maioria dos artigos neste dossiê é de investigadoras e investigadores cujas experiências estão situadas no Norte do

Brasil, região que tem desempenhado um papel crucial na criação de conhecimentos situados no contexto nacional, questionando e desafiando as estruturas coloniais estabelecidas.

***Luzia Gomes***

***Nutyelly Cena***

***Thainá Castro Costa***

*Organizadoras*

# POLÍTICAS PÚBLICAS, MEMÓRIAS LGBT NEGRAS E REPARAÇÃO

*Jorge Luis Lopes Junior<sup>1</sup>*

**Resumo:** Este artigo pretende analisar a relação entre as políticas culturais e a construção do pensamento museal acerca da diversidade cultural em diálogo com as práticas comunitárias na esfera pública, tendo como objetivo elucidar os desafios que concernem os processos de institucionalização das políticas públicas para o direito à manutenção da memória da população LGBT negra.

**Palavras-chave:** Políticas Culturais. Memória LGBT. Identidades Negras. Museologia Social.

## ***PUBLIC POLICIES, BLACK LGBT MEMORIES AND REPARATION***

**Abstract:** *This article aims to analyze the relationship between cultural policies and the construction of museums and thinking about cultural diversity in dialogue with community practices in the public sphere. Its aim is to elucidate the challenges of institutionalizing public policies for the right to maintain the memory of the black LGBT population.*

**Keywords:** *Cultural policies. LGBT Memory. Black Identities. Social Museology.*

---

<sup>1</sup> Bacharel em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto. Museólogo (COREM 1R 0654-I). E-mail: jorgelopes.contato@outlook.com.

## POLÍTICAS PÚBLICAS, MEMÓRIAS LGBT NEGRAS E REPARAÇÃO

*Você nunca tem seus direitos completamente, como  
pessoa, até que todos tenham seus direitos.  
Marsha P. Johnson (1945-1992)<sup>2</sup>*

Neste contexto, há retrocessos materiais e simbólicos. Articulando as leituras de raça, gênero e sexualidade no âmbito das políticas públicas aplicadas na área dos museus e do patrimônio cultural brasileiro, é necessário lembrar que o debate sobre a diversidade nas políticas públicas surge no início do século XXI. Neste sentido, o discurso sobre a diversidade na Museologia e consequentemente nos museus é recente. Calabre reconhece que

A primeira década do século XXI, pode ser descrita como um momento no qual foram implementadas formas de gestão pública democrática e participativa, em diversos países da América Latina. Encontramos também uma ênfase especial para a estruturação do campo das políticas públicas de cultura, muito alicerçada na visão de que cultura é um direito de todo cidadão (Calabre, 2011, p. 11).

Dessa forma, a construção do debate acerca da diversidade cultural nesses espaços sempre foi uma pauta cara aos movimentos negros, indígenas e LGBT. A mobilização desses movimentos se articulou com base na discussão de demandas específicas em que esses grupos se pronunciavam e desejavam transformar o cenário das políticas culturais no Brasil. É importante lembrar que sempre houve uma tensão entre as reivindicações dos movimentos negros, indígenas e LGBT em oposição aos modelos eurocêntricos de desenvolvimento das políticas culturais.

No cenário museal, a implementação das políticas de inclusão da diversidade cultural cumpre um papel fundamental, promovendo discussões a fim de acionar esses temas no interior dos museus na América Latina. Entre elas, inicialmente, destaca-se o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), fundado em Portugal em 1985. Naquele momento, segundo Primo,

[...] o essencial para a Nova Museologia, era aprofundar as questões da interdisciplinaridade no domínio da museologia, facto que contrariava o saber isolado, absoluto e redutor da museologia tradicional instituída, deixando desta forma espaço para uma maior reflexão crítica (Primo, 1999, p. 12).

---

<sup>2</sup> Marsha P. Johnson foi uma mulher trans ativista negra de enorme importância para a luta LGBT+ nos anos 60 e 70 em Nova York. Fundou a *Street Transgender Action Revolutionaries* (STAR), que se dedicava a ajudar jovens queer sem-teto. Ela foi uma das principais articuladoras da Revolta de Stonewall, em 1969, se tornando um ícone do movimento LGBT+.

A urgência em se pensar em uma Nova Museologia surgiu no sentido de transformação do pensamento museal na América Latina. Entre 1972 e 1992, alguns profissionais da área consideraram refletir acerca das relações entre identidades, culturas, representação e políticas públicas, a fim de acolher as demandas de alguns grupos sociais. Assim, foi necessário a devida atenção aos estudos de intelectuais que partiram de uma crítica contra a hegemonia para que pudéssemos avançar. Naquele cenário, a Museologia e os museus tinham como centralidade a urgência em discutir as demandas acerca da territorialidade, das reivindicações sociais e identitárias, sugerindo uma reflexão sobre os possíveis caminhos para o desenvolvimento e enfrentamento destas questões.

Todo esse debate foi gerido na Mesa Redonda de Santiago<sup>3</sup>, e anos depois na Declaração de Québec<sup>4</sup>, momento em que a Museologia passava a pensar fora dos muros dos museus. Assim, instaura-se a construção de um novo pensamento museal, situado num contexto amplo de relações e processos que repercutiam de forma diferente em cada museu. É também nesse momento histórico que houve o reconhecimento da necessidade de comprometimento dos museus e profissionais da área com os movimentos de reivindicação da diversidade.

Naquele momento, numa primeira leitura poderia considerar-se que uma nova museologia se contrapunha a uma velha e arcaica museologia. Mas na verdade o que ocorreu com a “ciência” museológica, assim como em todas as outras ciências sociais é um despertar para tudo o que estava acontecendo no mundo contemporâneo, através de uma percepção mais aguçada das transformações ocorridas na sociedade e uma busca em se atualizar e agir mais contemporaneamente e, não o surgimento de uma outra museologia (Primo, 1999, p. 23).

A fim de avaliar e conceitualizar uma Museologia que se apresentasse como uma alternativa, era necessário o reconhecimento de um movimento que deveria ser incorporado na nova realidade do campo. De acordo com Gouveia e Pereira,

---

<sup>3</sup> Os membros da Mesa Redonda de Santiago se reuniram para discutir sobre o papel dos museus na América Latina de hoje, analisando as apresentações dos animadores sobre os problemas do meio rural, do meio urbano, do desenvolvimento técnico-científico, e da educação permanente, tomaram consciência da importância desses problemas para o futuro da sociedade na América Latina. O Movimento da Nova Museologia tem a sua primeira expressão pública e internacional em 1972 na “Mesa-Redonda de Santiago do Chile” organizada pelo ICOM. Este movimento afirma a função social do museu e o caráter global das suas intervenções.

<sup>4</sup> A Declaração de Québec tinha como objetivo principal se colocar à disposição dos princípios humanitários definidos pela comunidade internacional. A Declaração torna-se, de certa forma, um dos meios possíveis de aproximação entre os povos, do seu conhecimento próprio e mútuo, do seu desenvolvimento cíclico e do seu desejo de criação fraterna de um mundo respeitador da sua riqueza intrínseca. Neste sentido, este movimento desejava manifestar-se de uma forma global acerca das preocupações de ordem científica, cultural, social e econômica.

O elemento definidor que nomina essa Museologia é a centralidade que as questões sociais têm na vida objetiva das instituições. Elaboram suas narrativas em comunidades tratadas como periféricas e abordam os temas desse cotidiano, debatendo preconceitos, evidenciando lutas, conquistas e valorizando as expressões locais que têm historicamente pouca ressonância nos museus (Gouveia e Pereira, 2016, p. 731).

Entretanto, a ausência de uma leitura racializada não-heteronormativa e não-binária nos processos de construção do próprio pensamento museal, sobretudo nas práticas de reflexão sobre a diversidade na Museologia e nos museus, impossibilitou a comunidade LGBT negra, de reconstituir, salvaguardar e, conseqüentemente, acessar os registros documentais sobre as memórias da comunidade LGBT negra no Brasil.

Ao passo que políticas públicas voltadas aos LGBT seguem escassas, a maioria dos museus continuam estagnados em suas ações quando o assunto é diversidade sexual. Até mesmo iniciativas comunitárias em memória e Museologia social, museus comunitários, ecomuseus ou outras tipologias que transgrediram os pilares da Museologia convencional, ainda não questionam a violência e o direito à memória aos LGBT seja em seu edifício ou em seu território (Baptista; Boita, 2017, p. 134-135).

Sabe-se que as formas de expressão que compõem o quadro de categorias do que é/foi instituído como patrimônio cultural estão longe de incluir todas as possibilidades ou manifestações existentes.

Conforme Escobar (2014) afirma, é fundamental lembrar que a ausência de musealizações das memórias negras, de modo geral, pode ser compreendida como uma recusa do que está instituído por lei. O fortalecimento das ideias de pertencimento e identidade são campos que devem ser afirmados e tomados como base na discussão sobre o patrimônio cultural brasileiro.

### **A Promoção da Igualdade Racial e o ativismo LGBT no campo das políticas públicas**

Alguns avanços em termos jurídicos ocorreram, e entre eles é necessário lembrar que o Estatuto da Igualdade Racial foi instituído pela Lei nº 12.288/2010, do Governo Federal, garantindo direitos fundamentais à população negra, como educação, cultura e promoção da igualdade racial<sup>5</sup>. Ficou estabelecido que “a produção veiculada pelos órgãos de comunicação valorizará a herança cultural e a participação da população negra na história do país”. Partindo do pressuposto que os

---

<sup>5</sup> Ver Estatuto da Igualdade Racial. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/l12288.html](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.html)>.

museus têm recursiva relação com a transmissão de informações, através das exposições e ações educativas, cabe a estes espaços uma ampla contribuição na fruição das nossas identidades e memórias.

As reivindicações acerca do duplo preconceito vivenciado pelos corpos LGBT de negros e negras já se faziam presentes em meados da década de 1980. Em 14 de março de 1981 é fundado o Adé Dudu – Grupo de Negros Homossexuais, na cidade de Salvador (BA). O militante negro gay Edson Santos Tosta (1953-2016) apontava para a existência de particularidades de discriminação contra o negro homossexual. No mesmo ano, o Grupo de Negros Homossexuais de São Paulo (GNH-SP) tornou público o texto “Falam os Negros”, no jornal Corpo, editado pelo grupo Somos. As múltiplas vozes que compunham o Adé Dudu manifestavam contra as discriminações dirigidas ao grupo pelo fato de serem homens negros homossexuais. Em 1982, é publicado o “Diga aí, Bicha?”, documento no qual o grupo apresentou entrevistas de homens negros gays, com análise sobre as violências contra a comunidade.

Em 1984, o jornalista e pesquisador Hamilton Vieira apresenta uma comunicação sobre a história do Movimento Homossexual no Brasil, na qual ele analisa sua mobilização como parte da luta por direitos fundamentais e contra a ditadura, num evento organizado pelo Adé Dudu e pelo Grupo Gay da Bahia, o “II Encontro Brasileiro de Homossexuais”. Até o seu falecimento, Hamilton Vieira dedicou-se a projetos de educação antirracista no município de Lauro de Freitas (BA).

Cabe dizer que a continuidade dessas ações estava implicada em uma relação profunda com o poder e domínio das políticas vigentes. Naquele contexto, eram poucos os momentos em que o Estado se colocava em diálogo com a comunidade LGBT; pelo contrário, lamentavelmente, essas organizações eram alvo de repúdio, especialmente no contexto da Ditadura Civil-Militar no Brasil<sup>6</sup>. Nesse sentido, nos impressiona a coragem política e pessoal dos militantes do Adé Dudu. Entretanto, Gomes Junior nos recorda que

Infelizmente, após uma década, o grupo se desfez. Muitos militantes migraram para outros campos de atuação, outros faleceram, tornaram-se ancestralidade. Mas a experiência pioneira do Adé Dudu deixou sementes que brotaram, por exemplo, em 1995, quando, na mesma Salvador, surgiu o Quimbanda-Dudu, grupo de negros homossexuais ligados ao Grupo Gay da Bahia (GGB), que ao longo de uma década, mais ou menos, atuou em favor dos direitos humanos e contra o racismo, o

---

<sup>6</sup> A consolidação das políticas públicas no Brasil foi fortemente atingida em diversos níveis de governo, em outras palavras, planejar e construir políticas públicas com participação social não era uma possibilidade.

machismo, a homofobia e contra a epidemia do vírus HIV e da AIDS (Gomes Junior, 2016, p. 1).

A fim de contribuir com a comunidade LGBT, surge a Associação Nacional de Travestis e Transsexuais (ANTRA)<sup>7</sup>. Desde 1992, a ANTRA realiza ações em prol da vida e bem viver. Inicialmente ficou conhecida no Rio como Associação de Travestis e Liberados, a antiga ASTRAL. A missão da ANTRA é “identificar, mobilizar, organizar, aproximar, empoderar e formar Travestis e Transsexuais das cinco regiões do país para construção de um quadro político nacional a fim de representar nossa população na busca da cidadania plena e isonomia de direitos” (Assembleia da ANTRA, Teresina-PI/maio de 2009). Em todos esses anos, a ANTRA tem promovido inúmeras campanhas informativas e propostas a fim de garantir o direito das Travestis e Transsexuais brasileiras, colaborando em todos os níveis com outras redes, que trabalham com Direitos Humanos, intercambiando as experiências nas áreas de atuação de cada uma delas. Atualmente, a ANTRA é presidida pela ativista do Movimento LGBT, Keila Simpson<sup>8</sup>.

Historicamente, a demanda pelo reconhecimento das nossas existências está presente em todas as siglas da comunidade LGBT, muito antes que o debate chegasse aos museus. Os enfoques sobre as questões de gênero e sexualidade têm tensionado outros movimentos: no caso da relação da comunidade LGBT negra e o Movimento Social de Negras e Negros do Brasil, a crítica parte de dentro para fora. Concordo com a professora travesti Megg Rayara<sup>9</sup> quando ela questiona:

Por que o Movimento Social de Negras e Negros não me abraça? Por que não me ouve mesmo quando eu grito? Por que o Movimento Social de Negras e Negros continua ignorando de forma sistemática a situação de exclusão e violência que incide sobre as existências de travestis e mulheres transexuais negras? (Rayara, 2018, p. 168).

Essa realidade está colocada para as identidades LGBT negras. A falta de apoio a nossa comunidade entre aqueles que deveriam ser nossos aliados nessa luta também é uma marca desse longo processo histórico de exclusão. Por essa razão, fora ou dentro da Museologia, no campo

<sup>7</sup> Ver em <<https://antrabrasil.org/sobre/>>.

<sup>8</sup> Keila Simpson é ativista do Movimento LGBT desde 1990. Líder da principal rede nacional que atua na defesa dos direitos humanos da população trans, a Associação Nacional de Travestis e Transsexuais (ANTRA). Foi vice-presidente da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transsexuais e Intersexos (ABGLT). Foi presidente do Conselho Nacional de Combate à Discriminação de LGBT em 2013, ano em que recebeu da então presidenta Dilma Rousseff o Prêmio Nacional de Direitos Humanos pelos relevantes serviços prestados à população LGBT do Brasil. Nos últimos anos, coordenou o Centro de Promoção e Defesa dos Direitos de LGBT (CPDD LGBT), espaço que recebe denúncias de violações de direitos da população LGBT da Bahia.

<sup>9</sup> Megg Rayara Gomes de Oliveira foi a primeira travesti negra doutora em Educação no Brasil, título obtido na Universidade Federal do Paraná (UFPR), instituição na qual leciona nos setores de graduação e pós-graduação.

teórico ou prático, a revisão das relações entre identidades, corpos e memórias tem repercutido mais recentemente, emergindo num sentido de resgate pelas tantas memórias violentadas neste país. Afinal, quais vidas negras importam?

Segundo a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO (2022),

A defesa da diversidade cultural é um imperativo ético, inseparável do respeito à dignidade humana. Ela implica o compromisso de respeitar os direitos humanos e as liberdades fundamentais, em particular os direitos das pessoas que pertencem a minorias e os dos povos autóctones. Ninguém pode invocar a diversidade cultural para violar os direitos humanos garantidos pelo direito internacional, nem para limitar seu alcance.

Assim, é preciso traçar um projeto ontológico (Mombaça, 2021), que inclua as nossas identidades, de modo que possamos colaborar diretamente contra a manutenção do poder das narrativas cis-heteronormativa LGBTfóbicas que nos silenciam. Segundo Pires,

O racismo se manifesta através de condutas individuais que promovem a discriminação racial nas suas mais variadas formas de violência ou através da atuação contundente de órgãos públicos e privados na expropriação da humanidade, do descarte de vidas e na mobilização desproporcional de violência sobre grupos sociais racialmente subalternizados (Pires, 2018, p. 70).

As memórias LGBT negras são alvo dessas camadas de violências, em nome daquilo que foi configurado socialmente, politicamente e economicamente em nosso país. Por essa perspectiva, penso que o processo de formação da memória coletiva atrelado às nossas identidades foi concebido como uma experiência traumática. Desse modo, a reconstrução ou o abandono total de alguns estigmas sociais leva-nos a posicionarmo-nos politicamente diante à memória social e operar nas lógicas excludentes da Museologia e dos museus. Dessa forma,

Lentamente, tal como a história oral, o corpo enquanto presença, mas enquanto recurso e agenciador de memórias têm vindo a afirmar-se. Podemos reiterar a ideia do corpo enquanto um arquivo vivo, que além de possibilitar um processo de transmissão como sendo um fim (receptário e destinatário) é igualmente um arquivo de disrupção, que contraria a lógica selectiva e de poder (um contra-arquivo) (Salazar, 2020, p. 35).

Afinal, a experiência de testemunhar as atualizações de nossas presenças e ausências é um exercício de adensamento ao campo órfico e visual, particularmente no deslocamento das nossas identidades nesse espaço criado pelas cartografias coloniais. Assim, nossos testemunhos estão sufocados pelas amarras de uma “política do esquecimento” (Seligmann-Silva, 2010, p.14) que não conseguimos até agora desmontar.

A necessidade de recordar ou esquecer está ligada à ideia de inscrição. Quando a nossa comunidade reivindica esse lugar de emancipação das narrativas sobre o corpo, o campo da memória pode ser lido como um processo do qual as representações são apenas uma parte deste sistema. Em “Epígrafe para o não esquecimento: memórias LGBT’s negras”, Lopes e Oliveira identificam que

É perceptível que há um ruído em meio aos silenciamentos das memórias negras LGBT’s nos museus públicos, nos patrimônios e em todos esses monumentos<sup>10</sup> fincados em nome de um pacto colonial. Sendo assim, evocar nossas memórias é parte da deriva (Lopes e Oliveira, 2022, p. 187).

As reflexões acerca do racismo alinhadas à LGBTfobia parte de uma questão estrutural: as violências dirigidas às memórias LGBT negras são historicamente naturalizadas e não geram comoção pública. Sabe-se que o racismo se torna um modo de perpetuar o ciclo de privilégios e vantagens da branquitude, cujo silêncio é também pactuado por parte da população LGBT. Segundo Ramos,

As instituições condicionam o comportamento dos indivíduos e, como parte da sociedade, também carregam em si os conflitos existentes. Desse modo, os conflitos raciais também são parte das instituições, que são hegemônicas por grupos raciais (homens brancos cis heterossexuais) que, utilizando mecanismos institucionais, impõem seus interesses políticos e econômico (Ramos, 2020, p. 34).

O Art. 9º do Estatuto da Diversidade Sexual e de Gênero institui que “ninguém pode ser discriminado ou ter direitos negados por sua orientação sexual ou identidade de gênero no âmbito público, social, familiar, econômico ou cultural”; no entanto, essas lacunas podem ser percebidas no pensamento museal e na construção das políticas públicas para os direitos humanos. Ainda que com diversas limitações, importantes iniciativas foram tomadas para combater as assimetrias existentes no país e para a promoção da população LGBT. Ainda assim,

É preciso ter coragem para confrontar um modelo ilusório de proteção dos direitos humanos, que pensa a violência de forma abstrata e eventual, para que possamos construir categorias jurídicas que sejam capazes de responder a violências concretas e permanentes, estruturais e estruturantes das (im)possibilidades de reconhecimento e exercício de nossa plena humanidade (Pires, 2018, p. 68).

A primeira vez que um documento oficial do Poder Executivo brasileiro em prol da promoção de direitos humanos incluiu um item que demonstrava algum nível de preocupação em direção às pessoas com orientação sexual e identidade de gênero não hegemônicas foi em 1996, no I Programa

---

<sup>10</sup> Monumento vem do latim, *monumentum*, derivado de três vocábulos latinos: *monere*, recordar ou lembrar; *memini*, lembrar-se; *mementum*, a lembrança ou recordação. *Monumentum* significa: sinal do passado; o que evoca o passado; o que perpetua o passado.

Nacional de Direitos Humanos (PNDH). No texto, a palavra “homossexuais” era um grande guarda-chuva para identidades que, na verdade, não são homogêneas<sup>11</sup>.

No ano de 2003, a Política Nacional de Promoção da Igualdade Racial (PNPIR) foi instituída pelo Governo Federal<sup>12</sup>, com o intuito de estabelecer os princípios da ação do Estado tendo em vista o objetivo de transformar a igualdade formal – ou seja, a igualdade de todos perante a lei – em igualdade de oportunidades e de tratamento para todos os grupos da sociedade brasileira, pelo combate às desigualdades e à discriminação racial, principalmente contra a população negra.

Ainda em 2003, ocorreu a criação da Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural<sup>13</sup> (SID) do MinC. É importante ressaltar que a criação da SID se deu na gestão Gilberto Gil, primeiro-Ministro da Cultura negro, nomeado nos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. Gilberto Gil, quando assumiu o Ministério da Cultura, afirmou: “temos fome e sede de cultura neste país, chegou a hora de valorizarmos o alimento espiritual”; e foi exatamente assim que o então Ministro atuou (2003-2008), tratando a memória cultural brasileira, sobretudo dos grupos excluídos pelo Estado Nacional, com respeito e dignidade. Durante a sua gestão, Gil não só valorizou as diversas manifestações culturais no país, mas ampliou e articulou inovações no campo das políticas culturais de forma comprometida com as reivindicações de “minorias”, modificando estruturalmente o setor cultural no país.

Em 2004, houve um salto importante na proteção institucional das pessoas LGBT, com o lançamento do Programa Brasil Sem Homofobia, fruto de uma articulação entre o Governo Federal e a Sociedade Civil Organizada. O Programa teve como objetivo “promover a cidadania de gays, lésbicas, travestis, transgêneros e bissexuais, a partir da equiparação de direitos e do combate à violência e à discriminação homofóbicas, respeitando a especificidade de cada um desses grupos populacionais”, mediante uma articulação entre diferentes ministérios e a sociedade civil.

O Programa Brasil Sem Homofobia previa uma série de instrumentos para a proteção das pessoas LGBT, que abrangiam áreas como a articulação política, legislação e justiça, cooperação

---

<sup>11</sup> Ver <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1996/decreto-1904-13-maio-1996-431671-publicacaooriginal-1-pe.html>>.

<sup>12</sup> Ver <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/2003/d4886.html](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4886.html)>.

<sup>13</sup> A Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural tinha como objetivos garantir que os grupos e redes de produtores culturais, responsáveis pelas manifestações características da diversidade, tivessem acesso aos mecanismos de apoio, promoção e intercâmbio cultural entre as regiões e grupos culturais brasileiros, considerando características identitárias tanto por gênero, orientação sexual, grupos etários, étnicos quanto pela cultura popular. A pasta da secretaria foi extinta no dia 21 de maio de 2021 pelo governo vigente.

internacional, direito à segurança, à educação, à saúde, ao trabalho e à cultura e políticas para a juventude, para as mulheres e contra o racismo.

Mais tarde, em 2008, aconteceu a I Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais (GLBT), com o tema “Direitos Humanos e políticas públicas: o caminho para garantir a cidadania de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transsexuais”. Na ocasião, se reuniu uma comissão organizadora abrangente composta por 16 ministérios, pela Frente Parlamentar pela Cidadania GLBT e 18 representantes dos movimentos LGBT<sup>14</sup>, com a tarefa de elaborar o regimento interno da Conferência, orientar as conferências estaduais e acompanhar a organização da Conferência.

A adoção de uma Política Nacional LGBT, com o objetivo geral de “promover a saúde integral da população LGBT, eliminando a discriminação e o preconceito institucional e contribuindo para a redução das desigualdades e para consolidação do SUS como sistema universal, integral e equitativo” também foi resultado de avanços no âmbito das políticas públicas para a comunidade<sup>15</sup>.

Em 2012, é criado o Centro de Cultura, Memória e Estudos da Diversidade Sexual do Estado de São Paulo<sup>16</sup>, ou Museu da Diversidade Sexual do Estado de São Paulo<sup>17</sup>, com as seguintes atribuições:

- I – garantir a preservação do patrimônio cultural da comunidade LGBT brasileira, através da coleta, organização e disponibilização pública de referenciais materiais e imateriais;
- II – pesquisar e divulgar o patrimônio histórico e cultural da comunidade LGBT brasileira e, em especial, paulista;
- III – valorizar a importância da diversidade sexual na construção social, econômica e cultural do Estado de São Paulo e do Brasil;
- IV – publicar e divulgar documentos e depoimentos referentes à memória e à história política, econômica, social e cultural da comunidade LGBT e sua interface com o Estado de São Paulo (São Paulo, 2006, art. 2º).

Três anos mais tarde, em 2015, foi instituído na cidade de São Paulo, o Programa TransCidadania<sup>18</sup>, destinado à promover a reintegração social e o resgate da cidadania para travestis, mulheres transexuais e homens trans em situação de vulnerabilidade social. Ainda neste

<sup>14</sup> Dentre os 18 representantes GLBT, havia ativistas da ABGLT (Associação Brasileira de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais); ANTRA (Articulação Nacional de Travestis e Transexuais); Coletivo Nacional de Transexuais; Articulação Brasileira de Lésbicas; Rede Afro GLBT; Liga Brasileira de Lésbicas; ABRAGAY (Associação Brasileira de Gays) e Grupo E-Jovem.

<sup>15</sup> Ver <[bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2011/prt2836\\_01\\_12\\_2011.html](http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2011/prt2836_01_12_2011.html)>.

<sup>16</sup> Ver <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2012/decreto-58075-25.05.2012.html>>.

<sup>17</sup> Ver <<https://museudadiversidadesexual.org.br/>>.

<sup>18</sup> Ver <<http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-55874-de-29-de-janeiro-de-2015>>.

caminho, é preciso dizer que no ano de 2016, após o decreto nº 8.727<sup>19</sup>, travestis e pessoas transexuais que desejam alterar o nome e gênero de registro na certidão de nascimento podem fazê-lo em qualquer cartório de Registro Civil de Pessoas Naturais do Brasil, sem a necessidade da presença de advogado/a ou defensor/a público/a.

Num cenário de avanços e retrocessos constantes, houve a necessidade de se lançar no dia 18 de junho de 2020, com 24 organizações nacionais que atuam na defesa e promoção dos direitos humanos da nossa comunidade, o Conselho Nacional Popular LGBTI. O Conselho é uma articulação de resistência em resposta ao avanço do conservadorismo sobre as instituições públicas que vêm eliminando políticas de promoção da cidade e de garantia de direitos da população LGBT, conquistadas pelos movimentos ao longo das últimas décadas.

As demandas e as lutas por emancipação social e reconhecimento da diversidade, hoje, no Brasil, extrapolam a esfera do Estado. Começam a indagar e a tensionar, também, uma parte do mundo capitalista que sempre fingiu não se importar com a relação desigualdade e diversidade. Há um movimento de pressão para que as políticas públicas e o mercado se abram à diversidade e a reconheçam não só como algo próprio do acontecer humano, mas como um direito. É a força dos movimentos sociais emancipatórios e dos coletivos sociais considerados diversos e tratados como desiguais incidindo sobre a sociedade (Gomes, 2017, p. 13).

Neste sentido, a candidatura da empossada Érica Malunguinho<sup>20</sup>, primeira deputada transexual, negra e nordestina eleita no país, significou um avanço não só para a comunidade LGBT do Estado de São Paulo, município no qual os índices de mortalidade de mulheres trans e travestis são os mais altos do país, mas para o cenário de fortalecimento das políticas públicas e enfrentamentos da comunidade LGBT.

A eleição de Érica aponta às parcelas conservadoras do país que nós, pessoas LGBT, temos capacidade e principalmente o direito de participar dos debates públicos que constroem e são construídos na política institucional. Conforme afirma Cardoso,

Como já sabemos, a política é um forte espaço de poder, por isso é estratégico para a população LGBT+ ocupar este espaço e ajudar a contribuir para que a sociedade brasileira seja cada dia mais democrática. No entanto, a ocupação não é sempre bem-vinda, pois boa parte das pessoas que estão há muito tempo no poder não desejam que as coisas mudem e não desejam dividir o poder. Estes grupos manifestam sua insatisfação com a presença LGBT+ na política através da violência política (Cardoso, 2022, p. 28).

---

<sup>19</sup> Ver <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2016/decreto/d8727.html](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/decreto/d8727.html)>.

<sup>20</sup> Érica Malunguinho é professora, deputada do Estado de São Paulo, atua na Luta Antirracista, Saúde, Cultura, Povos tradicionais, Comunidades de terreiro, Mulheres, População LGBTQIA+, População carcerária.

Assim, é fundamental lembrar que, em 14 de março de 2018, a ativista dos Direitos Humanos, coordenadora da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos e Cidadania da Assembleia Legislativa da Rio de Janeiro (ALERJ) e vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco<sup>21</sup> foi executada com quatro tiros, ao que tudo indica como forma de silenciamento, devido a sua luta em defesa dos direitos dos moradores de favela, mulheres, negros e negras, LGBT's. Em "A vida e as lutas de Marielle Franco", Rocha não nos deixa esquecer que

Sua campanha foi um marco na história política da cidade. Com a bandeira de ser uma mulher, negra e favelada militante dos direitos humanos ela conseguiu o apoio de outros moradores de favelas, de intelectuais, de parte do movimento negros, de mulheres, de jovens universitários que viam naquela mulher tão diferente dos outros candidatos uma oportunidade de fazer outra política, de fazer outro mundo possível. Com o lema "Eu sou porque nós somos", a campanha de Marielle articulava ideias muito importantes para nós, como a união, a representatividade, a possibilidade de ter na política alguém que não era como os políticos tradicionais. Dos cinquenta e um vereadores eleitos em 2016, apenas seis eram mulheres e apenas um, além de Marielle, era negro. A mudança que queríamos ver na política estava expressa no corpo dela (Rocha, 2018, p. 277).

Na Museologia brasileira, os professores-pesquisadores Jean Baptista<sup>22</sup> e Tony Boita<sup>23</sup> lançam a Revista Museus e Memória LGBT<sup>24</sup> em 2013, que desde então tem fomentado ações de preservação, fomento e difusão da memória LGBT, além de auxiliar no enfrentamento de violência e a superação da homofobia, machismo e sexismo.

Em 2015, ocorreu o I Seminário Museus, Memória e Museologia LGBT, no Rio de Janeiro, um marco neste novo movimento que abre caminhos na Museologia brasileira. Durante o desenvolvimento do evento, alguns profissionais da Museologia questionaram o nome do evento nas redes sociais, sem nenhum pudor. De fato, associar uma área tão clássica e erudita a grupos subalternos e marginalizados deve impressionar; mas não deveria, afinal a essência de trabalhar com os museus, a memória e o patrimônio é, acima de tudo, preservar o invisível.

Em 2020, nasce a Rede Museologia Kilombola, uma organização na qual professores-pesquisadores e discentes negros, bem como museólogos e museólogas formados em distintas universidades brasileiras, "se apresentam promovendo ações que retomam através da análise crítica contextualizada e prática dos museus brasileiros, e da Museologia e suas áreas

<sup>21</sup> Ver <<https://www.institutomariellefranco.org/quem-e-marielle?>>.

<sup>22</sup> Jean Tiago Baptista é historiador e professor do curso de Museologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

<sup>23</sup> Tony Willian Boita é museólogo e professor do curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás (UFG).

<sup>24</sup> Ver <<https://memoriaslgbt.com/>>.

interdisciplinares, possibilitando reflexões sobre o direito a memória negra” (Rede Museologia Kilombola, 2021). A Rede Museologia Kilombola tem sido um lugar importante para promover debates e conectar pessoas negras que tenham relação com a Museologia, advindas de territórios quilombolas, favelas e periferias, a fim de construir novos discursos no cenário museológico, e na desconstrução dos estigmas sobre a população afro-brasileira.

O pesquisador Rafael dos Santos Machado apresenta no seu trabalho de conclusão de curso no ano de 2019, uma análise acerca das práticas e ações de Museologia Social afirmativa, voltadas para a comunidade LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Trans), desenvolvidas na CasAmor de Aracaju/SE, pelo coletivo criador do espaço.

O artista e pesquisador Gabriel Luis dos Santos Macedo de Oliveira apresenta no seu trabalho de conclusão de curso no ano de 2021, a pesquisa intitulada “Memória para existir, poder para eternizar: a Parada Preta de São Paulo - SP como performance museal afetada e bruta”, onde o autor analisa a Parada Preta de São Paulo apresentando as potências e possibilidades da comunidade LGBT negra.

A pesquisadora Geanine Vargas Escobar<sup>25</sup> propõe um projeto de Museologia Lésbica Negra que se pauta na construção inegociável da quebra dos “museus celebrativos da memória do poder” e na relação das dimensões entrecruzadas da problematização do racismo e da lesbofobia nos museus. O seu olhar está voltado as práticas de visibilização dos processos de autodefinição de experiências soterradas na colonialidade de gênero, raça e orientação sexual, tendo como foco a luta pela ampliação de epistemologias afrodiáspóricas, juntamente a um pensamento negro sexo-genérico dissidente e feminista na Museologia (Escobar, 2021).

O pensamento de Escobar se faz da maior importância, justamente quando compreendemos que os enfrentamentos vivenciados por mulheres negras e lésbicas em contextos brasileiros, são atravessados por três eixos de opressão: raça, gênero e sexualidade. Em diálogo com a discussão apresentada por Escobar, a autora Fátima Lima acrescenta à discussão os silenciamentos das questões raciais, de mulheres lésbicas racializadas, seja no movimento negro ou no movimento LGBT reiterando o lugar que essas identidades foram colocadas na vida cotidiana. Neste sentido, Lima afirma que

---

<sup>25</sup> Geanine Vargas Escobar é mestra em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas e doutoranda pelo Programa Doutoral em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro (PT).

As violências sofridas por lésbicas negras e racializadas em contextos ao Sul ainda são muito pouco visibilizadas, discutidas e enfrentadas. Marcadas pelo silêncio e pela dor, suas histórias são atravessadas por diferentes formas de violências que vão desde as práticas discursivas injuriosas ao estupro corretivo, espancamentos e assassinatos (Lima, 2015, p. 68).

Sob este aspecto, é interessante analisar os dados do Atlas da Violência<sup>26</sup> de 2021, no qual se demonstrou que pessoas negras são a maioria das vítimas, independente de orientação sexual e identidade de gênero, o que se verifica também nos indicadores de violências letais referentes à população geral. Chama atenção que a desigualdade de vulnerabilidade à violência entre pessoas negras e brancas seja maior em função de identidade de gênero do que de orientação sexual, sinalizando para o fato de que políticas públicas de focalização refinada das intersecções entre gênero e raça são fundamentais para o enfrentamento às violências que atingem ambos os grupos, mas que pessoas trans negras possuem necessidades que demandam ainda mais focalização (Atlas da Violência, 2021).

Em posicionamento de resistência aos processos de violência e exclusão, o Museu de Favela, Rio de Janeiro, se apresenta como uma organização não governamental privada de caráter comunitário, tendo como missão apresentar os modos de vida dos mais de 20 mil moradores das favelas, Pavão, Pavãozinho e Cantagalo.

Em 2020, o museu acolheu o Projeto Memória LGBT em comemoração aos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, tal proposta foi contemplada no II Programa de Fomento à Cultura Carioca. A iniciativa contemplará rodas de memória, oficinas, formações, exposições, publicações da RMLGBT, apresentações artísticas e Mapeamento e Inventário do Patrimônio Cultural LGBT na Favela.

Outro lugar de resistência que se fortaleceu com o avanço da museologia aplicada ao campo das políticas públicas é o centro cultural Aparelha Luzia<sup>27</sup>, fundado em abril de 2016 pela ativista, artista, educadora e, já mencionada, primeira deputada estadual trans de São Paulo, Érica Malunginho. A Aparelha insurge recuperando o valor simbólico e histórico do ativismo da comunidade LGBT negra no país.

O local se tornou uma referência importante para os corpos negros na cidade que buscam um espaço em que se sintam confortáveis e acolhidos. A programação do

<sup>26</sup> Ver <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/1375-atlasdaviolencia2021completo.pdf>>.

<sup>27</sup> O centro cultural ou quilombo urbano Aparelha Luzia se configura como um espaço de convivência e de circulação de artistas negros, negras e negres. O seu nome Aparelha Luzia é uma versão feminina dos aparelhos, células de resistência contra a ditadura militar de 1964, é uma homenagem a Luzia, o mais antigo fóssil humano do Brasil.

local não é escolhida ao acaso; no Aparelha Luiza, sempre há a circulação de ideias negras com referência à cultura, à identidade e a histórias ancestrais. O pensamento crítico e político sobre a condição dos negros e dos LGBTQS+ é relembrada com frequência para trazer consciência para os presentes sobre a importância daquele espaço de resistência (Batista, 2019, p. 411).

A saber, entre os anos de 2009-2013, o ativista, filósofo e drag queen peruano Giuseppe Campuzano (1969-2013), criou o projeto *Museo Travesti del Perú*, uma tentativa de propor uma revisão crítica da história do Peru sob a perspectiva estratégica de uma figura ficcional que Campuzano chama de “travesti andrógino indígena/mestiço”, no qual figuras transgêneras, travestis, transexuais, intersexuais e andróginas são postuladas como sujeitos centrais para qualquer interpretação da história.

Ainda sobre a memória de mulheres trans e travestis negras, o pesquisador Wallace Lino apresenta em seu artigo “Noite das Estrelas” os antigos shows criados por LGBTQ do bairro Maré, no Rio de Janeiro, durante as décadas de 80 e 90. Nas palavras do autor, “a abordagem apresenta fragmentos da pesquisa desenvolvida pelo Projeto Entidade Maré<sup>28</sup> na costura de pensamentos de intelectuais negras e negros para estabelecer a Noite como material vivo das grafias e explosões do amor, cosmopoéticas e memórias negras LGBTQ+ faveladas”.

Vale salientar que nos acervos públicos federais, estaduais e municipais de salvaguarda da memória da comunidade LGBTQ no Brasil, a presença das memórias LGBTQ negras são praticamente inexistentes. Nota-se que essa ausência reitera as lógicas excludentes da construção das políticas públicas e dos processos de musealização acerca das nossas identidades, assim evidenciando que o esquecimento das nossas memórias é sistêmico. Daí a importância de espaços como o Aparelha Luiza para manutenção e visibilização das nossas memórias.

Há uma dinâmica perversa de anulação e aniquilamento das vozes que se colocam na linha de frente destes processos; as pessoas LGBTQ negras são alvo de uma engrenagem assumidamente alimentada pelos discursos de ódio, inclusive proferidos por lideranças do atual Governo Federal.

Nessa agenda de retrocessos simbólicos e materiais no país, em 28 de junho de 2019, enquanto o movimento LGBTQ comemorava os eventos que geraram o Dia do Orgulho LGBTQ, o Governo Federal brasileiro, por meio do Decreto 9.883/2019, extinguiu o Conselho Nacional LGBTQ e

---

<sup>28</sup> O Projeto Entidade Maré é uma plataforma *on-line* lançada junto com a 10ª Parada LGBTQIA+ da Maré, a primeira virtual em decorrência da pandemia. O projeto foi criado por Wallace Lino, Paulo Victor e Jaqueline Andrade. O objetivo central é trabalhar a escrita territorial com foco nas narrativas de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros, Queer, Intersexo e Assexuais (LGBTQIA+) das 16 favelas da Maré. Ver <<https://entidademare.com/>>.

o substituiu pelo Conselho Nacional de Combate à Discriminação, destinado a indivíduos e grupos afetados por discriminação ou intolerância.

Com esse ato, a administração pública tornou invisível a população de lésbicas, gays, bissexuais, mulheres transexuais e travestis, homens trans e pessoas intersexos. Além de afastar as pessoas LGBT das pautas do Conselho, o decreto prevê uma composição de apenas seis membros, dos quais apenas três representam a Sociedade Civil. É uma estratégia que limita a participação da população LGBT na política institucional do país, mediante o fechamento de canais que possibilitaram o debate sobre a vida política brasileira e seu impacto na vida dessa população.

### **Museus, monumentos e memórias LGBT negras**

A discussão até aqui realizada nos leva a afirmar que as políticas culturais e demais políticas públicas para a população LGBT, quando articuladas conjuntamente dentro dos processos museais, resultam em relações efetivamente consistentes entre as partes.

Somos chamados a problematizar o papel da Museologia e dos museus brasileiros no cenário apresentado; logo, cabe aos museólogos e sua participação nos processos decisivos e na gestão dos museus, considerar:

- I. Que os museus orientem seus discursos e planejamento institucional introduzindo a dimensão cultural das identidades LGBT negras;
- II. Que os museus desenvolvam mecanismos de fortalecimento das memórias LGBT negras e os lugares de memória dessa camada da população brasileira, como uma forma de contribuição ao processo de salvaguarda do patrimônio cultural da sociedade;
- III. Que os museus incluam no desenvolvimento de todas as suas atividades, a dimensão cultural das identidades LGBT negras para fortalecer essas memórias, a fim de promover a difusão dessas narrativas;
- IV. Que os museus promovam, a partir da educação e da mediação, a cultura LGBT negra, superando a visão artística para entender que a cultura dá sentido a formação dos cidadãos, e por fim, a formação das memórias coletivas;
- V. Que a Museologia, como campo de conhecimento das Ciências Sociais Aplicadas, impulse a avaliação dos processos culturais da população LGBT negra brasileira como caminho

para revisar a construção do pensamento museológico e medir o seu impacto na atuação dos(as) futuros(as) museólogos(as) do país;

VI. No que tange à política de aquisição e descartes dos museus, é fundamental que os museus históricos brasileiros implementem mecanismos de acolhimento de recebimento de acervos pessoais dessa população;

VII. Que a Museologia, no Brasil e na América Latina, promova o incentivo à monumentalização das memórias LGBT negras, nos lugares públicos de memória, como forma de ação de integração social e de reparação histórica em prol dessas comunidades.

A monumentalização das memórias LGBT negras no espaço público podem dar visibilidade ao legado da memória cultural da nossa comunidade. Os monumentos, podem, portanto, funcionar como “o coração vivo da memória” (Nora, 1993).

Este movimento de revisionismos dos monumentos, pode ser visto em diferentes partes do mundo, destaca-se o *Stonewall National Monument*, presentificado no Greenwich Village de Nova York. A iniciativa partiu do *The National Park Service of New York*<sup>29</sup>, no seu aniversário de 100 anos, através de um programa específico intitulado *Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer (LGBTQ) Heritage Initiative*, em 2014, com o objetivo de identificar lugares e eventos associados à história de americanos LGBTQ. Desde 2016, o *Stonewall National Monument* é considerado o primeiro parque nacional da América dedicado à história LGBTQIAP+.

**Figura 1** - Vista do Stonewall Inn em Greenwich Village, Nova York.



Fonte: Getty Images.

<sup>29</sup> Ver <<https://www.nps.gov/advocacy/5-a-national-park-for-stonewall>>.

**Figura 2** - Busto de Marsha P. Johnson esculpido pelo artista Jessie Pallotta no Christopher Park, parte do Monumento Nacional de Stonewall em Nova York, em frente ao Stonewall Inn.



Fotografia: Eli Erlick.

Os monumentos públicos garantem que a representação de pessoas LGBT estimulem a discussão acerca da comunidade LGBT negra, garantindo visibilidade às nossas histórias e a educação, denunciando os diferentes tipos de violência atribuídas aos nossos corpos e, assim, ampliando o debate público no combate às mesmas.

### **Considerações finais**

Em termos gerais, a participação das nossas narrativas discursivas no campo museal e no patrimônio histórico-cultural, sob vias democráticas, representa a ampliação das possibilidades de práticas na atuação no campo cultural. Nesse sentido, será a partir de políticas permanentes e mutuamente estimuladores que os museus poderão se colocar efetivamente como organismos transformadores e que executam dentro de seus processos internos os direitos culturais.

Os direitos culturais são aqueles direitos atinentes às artes, à transmissão de conhecimento e a memória coletiva, havendo em todos esses uma relação entre o passado, o presente e o futuro. Desse modo, podemos conceituar os direitos culturais como sendo aqueles referentes às artes, à memória coletiva e à transmissão de saberes, que asseguram o conhecimento e o uso do passado, interferindo no presente e possibilitando planejamentos para o futuro, do mesmo modo a serviço da dignidade humana (Cunha Filho, 2011, p. 121).

Segundo o autor, as políticas culturais devem criar condições para que o pluralismo cultural se faça visto, sendo os museus espaços que promovem o acesso à cultura de diferentes grupos sociais. Em síntese, as identidades LGBT negras devem se fazer presentes no processo de

formulação e definição das diretrizes, dos programas públicos e projetos. Logo, podem assim garantir a possibilidade de propiciar o diálogo entre os museus e seus públicos. Nas palavras de Primo:

Apesar de parte dos profissionais da museologia contemporânea tentarem através da atuação e militância, aplicar o binómio de integração: comunidade/museu, uma visão tradicional ainda sobrevive contrapondo-se às mudanças de percepção do mundo e, nesta visão onde o social ainda não é privilegiado, questões como bem cultural e cidadania ainda são entendidos de forma elitista e excludente (Primo, 1999, p. 30).

Repensar a natureza dos processos que permeiam a gestão museológica e o impacto das políticas públicas como forma de explicitar o que está implicado não apenas nos programas que visam à elevação dos padrões em museus – nos planos de desenvolvimento para museus, nas estruturas legais de museus, ou nas formas de captação de recursos para que essas instituições se mantenham em pé – mas, principalmente no que concerne à realidade desses campos de estruturação nas lógicas de memória e cidadania, é um dos desafios presentes na contemporaneidade dos museus.

## REFERÊNCIAS

BATISTA, P. C. (2019). O quilombismo em espaços urbanos: 130 após a abolição. **Revista Extraprensa**, 12, 377-396. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.153780>>.

BAPTISTA, Jean, BOITA, Tony. Memória e Esquecimento LGBT nos Museus, Patrimônios e Espaços de Memória no Brasil. **Revista do Centro de Formação e Pesquisa e Formação**, n. 5, p. 134-135, 2017. Disponível em: <[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11547\\_JEAN+BAPTISTA+E+TONY+BOITA](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11547_JEAN+BAPTISTA+E+TONY+BOITA)>.

CALABRE, Lia. O lugar das políticas culturais na contemporaneidade. **Revista Contemporâneos**, nº 18, set-fev, p.11, 2018. Disponível em: <<https://www.revistacontemporaneos.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Lia-Calabre-Contemporaneos-1.pdf>>.

CARDOSO, Evorah. **A política LGBT+ brasileira: entre potências e apagamentos**. São Paulo: #VoteLGBT, 2022. Disponível em: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/a-politica-lgbt-brasileira-entre-potencias-e-apagamentos-votelgbt-2022/>>.

CUNHA FILHO, F.H. Integração de políticas culturais: entre as ideias de aliança e sistema. In: Lia Calabre. (Org.). **Políticas Culturais: teoria e práxis**. 1ed. São Paulo e Rio de Janeiro: Itaú Cultural e Casa de Rui Barbosa, 2011, v.1, p.118-129.

ESCOBAR, Geanine Vargas. Por uma Museologia Lésbica Negra. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 61, n. 17, p. 5-41, 29 abr. 2021.

GOMES JUNIOR, João. **40 anos do Adé Dudu**: a história do Grupo de Negros Homossexuais. Portal Gelédes, On-line, 30 jun. 2021, p.1.

GOMES, N. L. (2017). Políticas Públicas para a Diversidade. **Sapere Aude**, 8 (15), 7-22. Disponível em: <<https://doi.org/10.5752/P.2177-6342.2017v8n15p7>>.

GOUVEIA, I., & PEREIRA, M. (2016). A emergência da museologia social. **Políticas Culturais Em Revista**, 9 (2), 726–745. Disponível em: <<https://doi.org/10.9771/pcr.v9i2.16794>>.

LIMA, Fátima. Raça, interseccionalidade e violência: corpos e processos de subjetivação em mulheres negras e lésbicas. In: **Cadernos de Gênero e Diversidade**. Universidade Federal da Bahia. Universidade Federal da Integração da Lusofonia Afro-Brasileira. Salvador/São Francisco do Conde: UFBA, UNILAB, v. 4, n. 2, 2015, p. 78. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/26646/16098>>.

LOPES, J.; OLIVEIRA, N. Epígrafe para o não esquecimento: memórias LGBT's negras. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 11, n. 21, p. 180–196, 2022. DOI: 10.26512/museologia.v11i21.41268. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/41268>.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 10. São Paulo, p. 26, dez.-1993.

OLIVEIRA, Megg Rayara. Por que você não me abraça? **SUR** – Revista Internacional de Direitos Humanos, n. 28, v. 15, p.168, 2018.

PIRES, Thula. Racializando o debate sobre direitos humanos: limites e possibilidades da criminalização do racismo no Brasil. **SUR** – Revista Internacional de Direitos Humanos, v. 15, n. 28. 2018, p. 68-70. Disponível em: <<https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2019/05/sur-28-portugues-thula-pires.pdf>>.

PRIMO, J. Pensar contemporaneamente a Museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, 1999, v.16, n.16.

RAMOS, Alessandra. **Racismo e LGBTifobia estrutural no Brasil**: alguns aspectos sobre o contexto de direitos humanos. In: PORTO, Isaac (org). Qual é a cor do invisível? A situação de direitos humanos da população LGBTI negra no Brasil. Instituto Internacional sobre Raça, Igualdade e Direitos Humanos, 2020, p. 34-46. Disponível em: <[https://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao\\_e\\_divulgacao/doc\\_biblioteca/bibli\\_servicos\\_produtos/BibliotecaDigital/BibDigitalLivros/TodosOsLivros/Qual-e-a-cor-do-invisivel.pdf](https://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/BibliotecaDigital/BibDigitalLivros/TodosOsLivros/Qual-e-a-cor-do-invisivel.pdf)>.

ROCHA, Lia M. J. A vida e as lutas de Marielle Franco. **Revista Em Pauta**, Rio de Janeiro \_ 2o Semestre de 2018 - n. 42, v. 16, p. 277. Disponível em: <<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/viewFile/39439/27898>>.

SALAZAR, Daniela. “Políticas E Performatividades Da Memória: Museus E Performance”. **Museologia & Interdisciplinaridade** 9, no. 18 (novembro 3, 2020): 21–41. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34538>>.

SÃO PAULO. **Decreto nº 50.941, de 05 de julho de 2006**. Reorganiza a Secretaria da Cultura. São Paul, 2006. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2006/decreto-50941-05.07.2006.html>>. Acesso em: 24 jun. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O Local do Testemunho. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 03-20. 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894>>.

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

Phelipe Rezende Cruz Firmino<sup>1</sup>

**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*

---

<sup>1</sup> 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

Amorim<sup>2</sup> (Artedef), Rona Neves<sup>3</sup>, Senegambia<sup>4</sup>, Val Pires<sup>5</sup> (Xilopretura) e Yhuri Cruz<sup>6</sup> participaram do projeto trazendo excelentes contribuições à exposição, ao Museu e à comunidade. Tivemos, ainda, a colaboração de Mãe Celina de Xangô<sup>7</sup> 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.

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

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

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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 “Oferenda 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](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.

# IMAGENS PARA JOGAR DO SUL AO NORTE: RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE A PRÁTICA ARTÍSTICA DE CRIANÇAS E ADOLESCENTES LATINO-AMERICANOS

Maria Ceci Leal Bandeira<sup>1</sup>  
Amanda Duarte<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo relata a experiência do projeto "Imagens para Jogar, do Sul ao Norte", uma adaptação das metodologias de arte-educação da artista Ana Cuesta envolvendo a criação de jogos a partir de fotografias. A etapa inicial do projeto consistiu em oficinas para crianças e adolescentes no centro comunitário Associação Limoeiro, no bairro do Jurunas, em Belém. As oficinas, estruturadas para as diferentes faixas etárias, utilizaram recursos locais e promoveram criatividade e colaboração. Os adolescentes produziram fotografias do cotidiano comunitário, que foram transformadas em jogos e as crianças realizaram atividades práticas como colagem e mímica. O projeto conecta diferentes realidades da América Latina e as abordagens educativas das atividades mostraram a viabilidade de expandir a arte-educação além dos espaços museológicos tradicionais, alcançando comunidades periféricas e promovendo a educação artística em contextos diversos.

**Palavras-chave:** Arte-Educação; Intercâmbio Artístico; Metodologia Pedagógica; América Latina.

## IMÁGENES PARA JUGAR DE SUR A NORTE: RELATO DE EXPERIENCIA ACERCA DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE NIÑOS Y ADOLESCENTES LATINOAMERICANOS

**Resumen:** Este artículo relata la experiencia del proyecto "Imagens para Jogar, do Sul ao Norte", una adaptación de las metodologías de educación artística de la artista Ana Cuesta, que involucra la creación de juegos a partir de fotografías. La etapa inicial del proyecto consistió en talleres para niños y adolescentes en el centro comunitario Associação Limoeiro, en el barrio del Jurunas, en Belém. Los talleres, estructurados para los diferentes grupos de edad, utilizaron recursos locales y promovieron la creatividad y la colaboración. Los adolescentes produjeron fotografías de la vida cotidiana comunitaria, que fueron transformadas en juegos y los niños realizaron actividades prácticas como collage y mímica. El proyecto conectó diferentes realidades de América Latina y los enfoques educativos de las actividades demostraron la viabilidad de expandir la educación artística

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Arte (PPGArtes-UFPA).

<sup>2</sup> Estudante de graduação em Bacharelado em Ciências Sociais na UFPA.

*más allá de los espacios museológicos tradicionales, alcanzando comunidades periféricas y promoviendo la educación artística en contextos diversos.*

**Palabras clave:** *Educación artística; Intercambio Artístico; Metodología Pedagógica; America Latina.*

## IMAGENS PARA JOGAR DO SUL AO NORTE: RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE A PRÁTICA ARTÍSTICA DE CRIANÇAS E ADOLESCENTES LATINO-AMERICANOS

### Introdução

No campo da arte-educação, é recorrente a necessidade de repensar práticas para o trabalho desenvolvido em espaços museológicos e galerias, refletir quais são esses espaços e onde estão inseridos, e pensar criticamente sobre como essas práticas alcançam o público-alvo e a sociedade civil. Essas reflexões não são apenas uma demanda do pensamento, mas são também uma reivindicação trabalhista da classe de trabalhadores do setor educativo de museus que, em denúncias recentes, especialmente relacionadas à atuação em bienais de arte<sup>34</sup>, corroboram com as críticas de Françoise Vergès aos museus e outros tradicionais espaços de arte. Vergès afirma que nesses locais "não há excessos ou intemperança: greves, protestos e ocupações de funcionários são considerados de muito mau gosto" (Vergès, 2023, p. 9).

A existência desses profissionais da Educação nos espaços de arte implica melhores condições de trabalho e reconhecimento pela importância do seu papel na mediação artística e cultural. Diante deste cenário, estivemos atentas à busca de práticas arte-educativas que pudéssemos experimentar em espaços não artísticos, considerando, principalmente, a proposta de ampliação dos espaços de atuação dos museus e a adaptação desses métodos educativos.

Assim, aprovamos o projeto "Imagens para Jogar, do Sul ao Norte" pela Lei Paulo Gustavo da Secretaria de Cultura do Estado do Pará - Secult/PA, dentro do segmento de Artes Visuais. Dividido em três etapas, o projeto previa o intercâmbio de práticas artísticas entre as artistas e arte educadoras Ceci Bandeira e Ana Cuesta, oriundas do Brasil e do Uruguai, respectivamente, explorando as diferenças e semelhanças de uma mesma abordagem em distintas realidades da América Latina.

Este relato de experiência busca principalmente provocar questionamentos e reflexões críticas sobre: quais locais podem ser adaptados para acolher processos artísticos e educativos?

---

<sup>3</sup> Ver <<https://www.nonada.com.br/2023/10/bienais-de-arte-brasileiras-enfrentam-criticas-por-condicoes-de-trabalho/>>.

<sup>4</sup> Ver <<https://select.art.br/fundacao-bienal-de-sao-paulo-recebe-nove-autuacoes-por-violacao-de-leis-trabalhistas/>>.

Como o setor educativo pode ampliar sua atuação em contextos museológicos e além? Quais práticas artísticas nos aproximam e nos afastam de nossos pares latinoamericanos?

O projeto "Imagens para Jogar, do Sul ao Norte" está dividido em três etapas: oficinas de jogos, publicação da metodologia e exposição. A primeira etapa do projeto, finalizada em maio de 2024, consistia em, durante dois meses, reunir crianças e adolescentes da cidade de Belém (PA) para participarem da proposta educativa de criação de jogos a partir da fotografia, idealizada pela artista uruguaia Ana Cuesta e traduzida para a realidade paraense pela artista brasileira Ceci Bandeira. Os processos desenvolvidos foram cuidadosamente documentados pela equipe contratada para o projeto, marcando o início do compartilhamento dessa experiência, no desejo de servir como inspiração para professores, arte-educadores e pessoas interessadas na revitalização da educação museológica e educação artística de outros espaços, incluindo aqueles frequentemente marginalizados e não pensados como locais para práticas culturais e educativas. Este relato também marca o primeiro (e sucinto) registro das metodologias de jogar com fotografias, criadas pela artista e arte-educadora Ana Cuesta.

Ana Cuesta é fotógrafa e antropóloga, faz parte da equipe técnica do Museu Histórico Nacional em Montevideu desde 2018. Ela trabalha na Área Educativa do Museu, onde se dedica à concepção, gestão, implementação e avaliação do Programa Educativo. Ana tem interesse particular por projetos comunitários em bairros ou territórios sociais específicos, colaborando também com exposições e propostas museográficas que seguem um enquadramento curatorial educativo<sup>5</sup>. Seu trabalho artístico intitulado "Desde el balcón", que utiliza uma abordagem de construção de jogos a partir de fotografias, serviu como base para a concepção do projeto "Imagens para Jogar, do Sul ao Norte", idealizado pela artista Ceci Bandeira, que é o objeto deste relato de experiência.

### **O local e os participantes das atividades**

Provocadas pelo pensamento de Françoise Vergès e sua mobilização pela construção do pós-museu, em que ela atenta para o diferencial das práticas de criações de novos museus, que não se alinham às normas de museus ocidentais ao buscar diferentes formas de funcionamento, um modelo "iniciado por comunidades subalternas e minorias" interessadas em preservar "narrativas,

---

<sup>5</sup> Ver <<https://www.iber museos.org/pt/29487-2/>>.

objetos, sons, imagens, memórias e histórias; que reafirmam que as vidas negras, palestinas, indígenas e racializadas contam; que transmitem sonhos e lutas; que protegem arquivos, objetos e documentos contra o apagamento, a destruição e o roubo" (Vergès, 2023, p.42), definimos que todas as atividades da primeira etapa do projeto aconteceriam no centro comunitário Associação Limoeiro, localizado no bairro do Jurunas, em Belém do Pará. A fase inicial do projeto "Imagens para Jogar, do Sul ao Norte" foi dividida em dois ciclos de oficinas gratuitas: um realizado durante o mês de abril de 2024, apenas para adolescentes; outro durante o mês de maio de 2024, para crianças.

O bairro do Jurunas é um dos bairros periféricos mais antigos de Belém. Foi fundado sobre uma área de terrenos alagadiços, constituído principalmente por migrantes de origem ribeirinha e muitos de seus habitantes mantêm uma ligação constante entre a cidade, os rios e seus lugares de origem<sup>6</sup>. O bairro é predominantemente composto por famílias de baixa renda, muitas das quais vivem em condições de vulnerabilidade social. A população do Jurunas é predominantemente negra e as mulheres desempenham papéis significativos tanto na esfera familiar (muitas são chefes de família) quanto na organização comunitária.

A Associação Limoeiro<sup>7</sup>, localizada em uma passagem no coração do bairro, foi fundada pelos moradores em 1969 e continua atuante no bairro até os dias de hoje. Trata-se da primeira entidade comunitária a se instalar no Estado do Pará e, portanto, a mais antiga em atividade. A fundação da entidade foi resultado direto da mobilização da comunidade em busca de resolver seu principal problema na época: o aterro da passagem Limoeiro. Para isso, os moradores deram início a um processo de organização e formação de lideranças no bairro, que buscavam discutir e enfrentar problemas na área. As obras de construção da sede foram feitas em mutirão dos próprios moradores.

No campo da cultura, esporte e lazer, a Associação Limoeiro realiza um ciclo semestral de oficinas de ciências, artes e esportes. Essas atividades são fundamentais para manter as crianças e jovens da comunidade próximos do centro comunitário, e as atuais lideranças veem os jovens como futuros líderes daquela comunidade e também reconhecem que, mesmo agora, na infância e adolescência, eles já participam das atividades e frequentemente pedem para ser inseridos nas

---

<sup>6</sup> Carmem Izabel Rodrigues descreve o bairro do Jurunas em sua tese "Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades entre ribeirinhos em Belém-PA", de 2006. Disponível em: <[https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/875/1/arquivo7229\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/875/1/arquivo7229_1.pdf)>.

<sup>7</sup> Para mais informações sobre a Associação Limoeiro, acessar: <<https://www.facebook.com/agclimoeiro/>>.

reuniões, conversas e decisões sobre a comunidade. Essas oficinas, portanto, promovem a inclusão e o desenvolvimento pessoal e coletivo desses jovens, assim como incentivam a participação social e ativa na comunidade.

Foi nesse contexto que, após conversas e reuniões com as lideranças, inserimos o projeto “Imagens para Jogar...” como atividade ofertada às crianças e jovens. Essa consistência de atuação comunitária nos permitiu imaginar quais elementos dos aprendidos dos museus ocidentais iríamos manter e quais descartar:

ver o que já propõem os museus comunitários, os museus efêmeros, os coletivos de artistas e ativistas, e mergulhar nas estéticas anticoloniais, antifascistas, anti-imperialistas, feministas, *queer* e indígena. Não é fechar o futuro; muito pelo contrário, é abri-lo: iremos além da crítica da instituição existente para pensar no que serão as *nossas* instituições decoloniais, feministas, antirracistas, anticapitalistas e anti-imperialistas (Vergès, 2023, p. 25)

As oficinas do projeto receberam 52 inscrições, dentre crianças e adolescentes. As crianças, com idades entre 6 e 12 anos, e os adolescentes, de 13 a 18 anos, eram quase todos moradores do bairro do Jurunas, com exceção de uma adolescente de outro bairro. No grupo de adolescentes, também participou uma senhora moradora da comunidade com deficiência física. A maioria dos adolescentes era bastante tímida e introspectiva, mas demonstrava um evidente entrosamento entre si. Com exceção de uma adolescente não alfabetizada, todos os participantes estavam escolarizados. No entanto, a maioria enfrentava dificuldades gerais de compreensão e interpretação de textos. As crianças eram bastante participativas, engajadas e curiosas, sempre prontas para interagir e aprender. Por outro lado, os adolescentes, embora mais retraídos, mostraram um grande interesse por fotografia e revelaram-se bastante criativos nas atividades propostas.

### **O desenvolvimento das atividades**

"Imagens para Jogar, do Sul ao Norte" é uma proposta artística e pedagógica que objetiva criar um ambiente de interação e colaboração, permitindo a apropriação da fotografia como meio de expressão e comunicação. Esta proposta se desenvolveu através do diálogo com a série "*Desde el balcón*", da artista uruguaia Ana Cuesta, obra que conhecemos durante visita ao Museu Torres García (Montevideu, Uruguai). A ideia central do trabalho é que as fotografias possam ser muito mais do que meros registros visuais; elas se transformam em ferramentas de interpretação e criação. Ao compartilhar e intervir nas imagens, explora-se a fotografia para além da contemplação

passiva, tornando-a uma atividade coletiva. Dessa forma, as oficinas para crianças e adolescentes buscaram estimular uma produção fotográfica capaz de retratar as realidades e visões dos participantes, ao mesmo tempo que incentivaram o pensamento criativo ao propor novas possibilidades para essa realidade, transformando as imagens em jogos.

A colaboração com Ana Cuesta foi fundamental para o desenvolvimento de "Imagens para Jogar, do Sul ao Norte", inclusive podemos afirmar com plena certeza de que o projeto só existiu graças aos estímulos criativos gerados pelo contato com sua obra. A artista contribuiu generosamente com ideias, acendeu questionamentos e colaborou ativamente – mesmo que à distância – na realização das oficinas. Essa troca de ideias e reflexões sobre as práticas educativas, as diferenças e semelhanças entre as cidades de Belém e Montevideu quanto aos trabalhos educativos e artísticos dentro e fora dos museus, entre muitas outras reflexões, demonstrou o potencial de colaboração e troca de experiências entre artistas e educadores da América Latina.

O método inicial da artista uruguaia Ana Cuesta, desenvolvido em sua obra "*Desde el balcón*", utiliza fotografias como ferramentas de interpretação e criação, promovendo a intervenção e a colaboração coletiva nas imagens. Ela aplicou esse método em oficinas realizadas em escolas públicas de Montevideu e também como trabalho interativo exposto em museus. Em seu processo, Ana Cuesta transforma fotografias tiradas "*desde el balcón*" – vistas de cima, capturando pedestres, pessoas comuns indo e vindo – em jogos similares a jogos de tabuleiro. Ela cria "caixas" que propõem atividades a partir das fotos, visando como resultado uma mímica, uma colagem, um quadrinho ou outras expressões e possibilidades.

Esse projeto divide os jogos em duas caixas: uma voltada para colagem e intervenções individuais na própria fotografia, outra para resultados mais cênicos e colaborativos. Por exemplo, a primeira caixa contém instruções criativas em formato de aviões de papel, intitulados por nós como "recomendações de voo", para guiar a interação dos participantes com as imagens. No projeto "Imagens para Jogar, do Sul ao Norte", adaptamos esse método ao contexto específico da comunidade do Jurunas, traduzindo e contextualizando as instruções para refletir a realidade local e utilizando materiais disponíveis na comunidade (como *post-its*, adesivos e folhas locais) para enriquecer a experiência visual e estimular a criatividade dos participantes.

Esse processo de adaptar as atividades exigiu uma abordagem cuidadosa e flexível para elaborar oficinas estruturadas para dois grupos distintos: crianças e adolescentes. Considerando as

diferenças de desenvolvimento cognitivo e interesses entre as faixas etárias, separamos os grupos e criamos dinâmicas que fossem simultaneamente envolventes e acessíveis para ambos os públicos. Para as crianças, as atividades foram desenhadas com uma abordagem mais lúdica e interativa, priorizando atividades que estimulam a curiosidade e o engajamento, como colagem, contação de histórias e exibição de vídeos animados sobre fotografia. Já para os adolescentes, o foco foi direcionado para a exploração da técnica fotográfica, iniciando com discussões teóricas e a construção de câmeras escuras, a fim de desenvolver uma prática criativa mais autônoma e reflexiva, incluindo dinâmicas de quebra-gelo para promover a integração entre os participantes. A adaptação também envolveu ajustes na complexidade das explicações e das atividades práticas para garantir a compreensão e participação efetiva de todos os inscitos.

Nos encontros seguintes, realizamos saídas fotográficas pela comunidade, culminando então no último encontro com a intervenção nas fotografias produzidas pelos próprios participantes. Os resultados das oficinas foram significativos. Os adolescentes produziram uma série de fotografias que capturam de maneira singular o cotidiano da comunidade, de seus amigos, familiares e vizinhos. Essas imagens foram transformadas através da intervenção dos participantes em outras imagens que refletem a criatividade dos jovens, promovendo um novo entendimento sobre a fotografia como meio de expressão coletiva e experimental.

Cada participante recebeu dentro de sua câmera escura, uma "Caixa de Jogos" contendo suas fotografias impressas, flores, folhas e aviões de papel com as instruções para criar e jogar com suas imagens. Os recursos e instrumentos utilizados nas oficinas foram variados e selecionados para atender às necessidades pedagógicas e criativas do projeto. Materiais como câmeras digitais, celulares com câmeras, *post-its*, adesivos, papéis coloridos, cola, tesouras e outros elementos artísticos foram disponibilizados.

Por fim, no último dia da formação dos adolescentes, iniciamos a conversa apresentando os resultados desenvolvidos na aula anterior e pedindo para que cada um falasse um pouco sobre o processo criativo daquelas imagens e quais recomendações de voo utilizaram (ou não). À medida que a imagem era projetada para todos visualizarem, os criadores iam se revelando e manifestando suas ideias. Esse diálogo sobre a produção de cada um foi construído e ligado objetivamente por um fio de sisal que entrelaçava os trabalhos e suas histórias. Apresentamos a eles esse "fio" como a "linha de raciocínio" da prática que estávamos desenvolvendo, contextualizando que essa era uma

forma simples de compreender como funcionava o pensamento curatorial em uma montagem de exposição: deve sempre existir um fio condutor que entrelaça as obras apresentadas, suas histórias e o que elas têm em comum.

Para um processo de construção coletiva como o nosso, escolhemos chamar esse fio condutor de teia curatorial, em alusão aos fios/ações de Zélia Amador de Deus, articulação teórica que dá protagonismo ao mito de Kwaku Ananse, o Homem Aranha, divindade da cultura *fanti-ashanti*, utilizado pela autora para personificar as histórias de luta e resistência da população afro-diaspórica e seus descendentes:

O mito de Ananse conhecido nas Américas é apontado por alguns estudiosos como originário da cultura dos povos fanti-ashanti, da região de Benim, na África Ocidental. Assim, Ananse acompanhou os seus filhos. Permaneceu presente e povoou o imaginário dos africanos de diferentes grupamentos com suas teias e suas histórias (Amador de Deus, 2019, p. 23).

Ao final, depois de escutar cada relato que se entrelaça fisicamente por um fio de sisal, nossa teia estava criada e todos puderam visualizar suas histórias interligadas pela construção de algo maior.

As oficinas destinadas às crianças precisaram ser mais dinâmicas devido à vontade dos integrantes em realizar atividades práticas, por isso, em vez de construirmos um jogo juntos, optamos por simplesmente jogar aqueles já elaborados metodologicamente pela Ana Cuesta, adaptados à linguagem e vivências das crianças da comunidade. Assim, durante quatro sábados seguidos, jogamos juntos os jogos "Personagens Mutantes" e "Mímica das profissões".

O primeiro tratava de um trabalho de colagem que consistia em escolher, dentre as fotografias produzidas anteriormente pelos adolescentes, uma que representasse um personagem com quem a criança se identificava. Em conjunto, conversamos sobre as imagens e, em seguida, deu-se início à criação de novos personagens, a partir da intervenção na imagem, e finalizaram contando para todos uma nova história.

Já no segundo jogo, todos se sentavam em círculo e cada jogador recebia um número, em seguida, eram chamados por ordem numérica para uma sala secreta e chegando lá respondiam à pergunta: o que o seu colega ao lado vai ser quando crescer? Após refletir e responder sobre a pergunta, o jogador escolhia dentre algumas fotografias aquela capaz de representar fielmente a profissão do seu colega (exemplo: jogador X escolhe foto e profissão do jogador Y. O jogador X volta para seu lugar na roda e agora o jogador Y vai até a sala secreta, e assim continua). Depois que todos

os jogadores foram à sala secreta e retornaram aos seus lugares na roda, passaram sua imagem escolhida para o colega da sequência numérica. Por sorteio, um jogador começou e fez uma mímica da foto e profissão que agora estava em sua mão, para que os outros pudessem adivinhar. Assim, sem perceber, o jogador estava imitando a si mesmo (no futuro), segundo a percepção do outro.

### **Considerações finais**

As oficinas do projeto "Imagens para Jogar, do Sul ao Norte" demonstraram a viabilidade de expandir a atuação da arte-educação além dos espaços convencionais como museus e galerias, alcançando comunidades periféricas e promovendo a educação artística em contextos diversos. Uma experiência que sublinha a importância de repensar as práticas educativas nos cenários culturais, ampliando seu impacto social potencial. A interação entre as artistas Ceci Bandeira e Ana Cuesta, e a adaptação das metodologias de Ana, concebidas e implementadas no Uruguai, para a realidade local de Belém, destacaram a riqueza das trocas culturais, a importância de olhar e se inspirar em vizinhos latino-americanos, e a eficácia de abordagens educativas que valorizam a criatividade e a participação ativa dos jovens. Algo que deve ser detalhado é a necessidade de adaptações para contextos com disparidades educacionais e sociais – como percebemos com as realidades de Belém e Montevideu – em relação aos níveis de acesso à educação, arte, direito à cidade etc.

Assim, "Imagens para Jogar, do Sul ao Norte" funcionou como uma ponte entre diferentes realidades da América Latina, facilitando um intercâmbio enriquecedor de práticas e saberes tanto para os participantes quanto para as artistas e educadoras envolvidas.

Este relato de experiência convida à reflexão contínua sobre como ampliar e valorizar o papel da educação artística em nossas comunidades, fortalecendo os vínculos entre arte, educação e transformação social. Além disso, o projeto demonstrou como práticas artísticas e educativas podem fortalecer os laços comunitários, fomentando a inclusão e o desenvolvimento pessoal e coletivo dos jovens. Ao proporcionar um espaço para criação e reflexão, as oficinas incentivaram os adolescentes a explorarem novas perspectivas e a se reconhecerem como agentes ativos na construção de suas próprias histórias e de sua comunidade. Essa abordagem integradora de arte, educação e comunidade destaca a necessidade de valorização e reconhecimento ampliados dos

profissionais de educação em espaços culturais. O impacto positivo do projeto, evidenciado nas produções fotográficas e na participação entusiástica dos jovens, serve como um convite para a realização de mais iniciativas semelhantes, expandindo os horizontes da arte-educação.

## REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Maria Ceci Leal. O Corpo Performático do Negro da Diáspora: Influências do Teatro Experimental na Atuação Política do Movimento Negro Paraense Durante os Anos 80. **Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN)**, 14 (Ed. Especi), 03–23., 2022.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Ananse - Tecendo Teias na Diáspora**. Belém: Secult, 2019.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Caminhos Trilhados na Luta Antirracista**. Coleção Cultura Negra e Identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta**. Traduzido por Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

# 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.



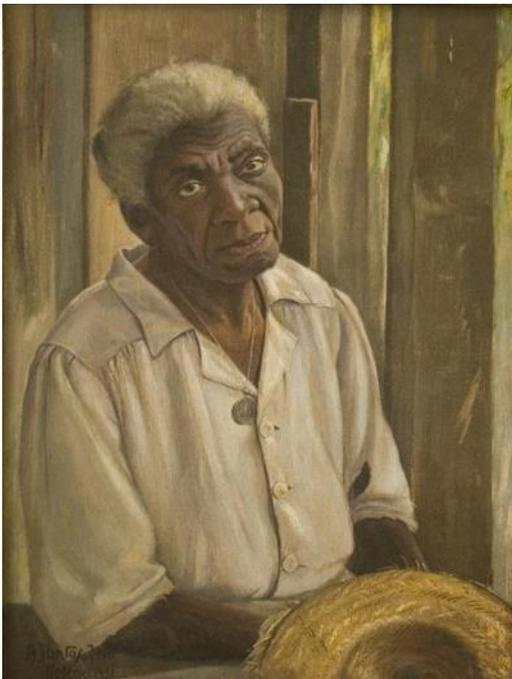
Fonte: MABE

**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 açaí” (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 Açaí. 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, melão 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 Alfabeta. 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.

## PROCESSOS ARTÍSTICOS E CURATORIAIS NA GRAVURA AFROAMAZÔNIDA

Glauce Patricia da Silva Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo trata dos processos artísticos e curatoriais dos artistas e curadores afroamazônidas Jean Ribeiro e Glauce Santos e traz contribuições minhas sobre as suas trajetórias, completados vinte anos de carreira no ano de 2022, quando ganharam um edital de artes visuais da Fundação Cultural do Pará, e puderam realizar a exposição comemorativa com o título de “20 anos”. Na maioria das vezes ou quase sempre, artistas-gravadores/as trabalham de forma solitária, silenciosa, recolhidos em um ateliê de gravura maturando cada etapa. Este é um processo intenso que só acaba com a impressão da matriz gravada no papel, algo totalmente de entrega. Quanto aos processos curatoriais, foram criadas estratégias de quilombamento ao longo desses vinte anos de carreira para sobreviver e garantir a preservação da produção artística de ambos, e, em meio a tantas perspectivas colonialistas no cenário das artes visuais, eis que o trabalho como curador e curadora desponta e faz surgir novas frentes de luta, entre as quais, a decolonização dos processos de curadoria.

**Palavras-chave:** Gravura. Afroamazônida. Processos. Curadoria.

### ARTISTIC AND CURATORIAL PROCESSES IN AFROAMAZON PRINTING

**Abstract:** *The article deals with the artistic and curatorial processes of Afro-Amazonian artists and curators, Jean Ribeiro and Glauce Santos, these are my contributions on the trajectories, who completed twenty years of career in 2022, when they won a visual arts notice from the Fundação Cultural do Pará, and were able to hold the commemorative exhibition titled “20 years”. Most of the time or almost always, artists-engravers work in solitude, silently, collected in an engraving studio, maturing each stage, it is an intense process that only ends with the printing of the matrix engraved on paper, something totally of delivery. Regarding curatorial processes, quilombola strategies were created throughout these twenty years of career to survive and guarantee the preservation of the artistic production of both, and, amidst so many colonialist perspectives in the visual arts scene, the work as curator emerges and new fronts of struggle emerge, among which, the decolonization of curatorial processes.*

---

<sup>1</sup> Graduada em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Mestre em Artes/PPGARTES pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente atua como servidora pública na Secretaria da Educação do Estado do Pará (SEDUC-PA), professora formadora do Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR).

**Keywords:** *Engraving. Afroamazonida. Processes. Curation.*

## PROCESSOS ARTÍSTICOS E CURATORIAIS NA GRAVURA AFROAMAZÔNIDA

### **Introdução: A exposição “20 anos”**

A ideia de fazer uma exposição comemorativa surgiu após o período pandêmico que assolou o mundo e o Brasil, no início do ano de 2020, momento em que vivemos tantas angústias, dores, lutos, incertezas e isolamento social causado pela pandemia da Covid 19. Estamos seguindo em frente, sobreviventes de um tempo, celebrando a vida e, com toda certeza, a arte é fundamental, traz o alívio necessário, a cura, regozijo para a mente e corpo, e assim vamos partilhando com o público nossas trajetórias de vida e arte tão perto uma da outra.

A arte sempre foi e continua sendo companheira ao longo desses vinte anos de carreira artística, parceria de trabalho em todos os momentos vivenciados dentro do ateliê Obatalá Nilá (nome que significa Oxalá, orixá da mitologia lorubá, o primeiro a ser criado por Olodumaré, rei dos Ibós na Nigéria-África), lugar no quintal de casa, perto das árvores e plantas, ateliê onde se materializa as gravuras e os processos curatoriais.

A exposição com o título de “20 anos” (Figura 1) mostrou ao público desenhos, xilogravuras, linóleo-gravuras, gravuras em metal nas técnicas da água forte, água tinta, ponta seca e uma instalação de objetos. Trata-se de obras que estabelecem relações entre memórias pessoais, vivências afro-diaspóricas, experimentações e fusões entre elementos da arte e nossa identidade afroamazônida, uma síntese de tudo o que foi produzido neste percurso da trajetória artística até o presente momento.

**Figura 1** - Convite da exposição “20 anos” (*card* de divulgação), onde se veem fotos dos anos 2016 e 2019, parte do acervo do ateliê Obatalá Nilá.



Arte do *card* de divulgação: Laís Cabral, 2022.

O projeto “20 anos” foi selecionado e premiado no edital Prêmio Branco de Melo 2022, da Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP). A exposição ocorreu entre 07 de junho e 07 de julho de 2022, na galeria de arte Ruy Meira, que fica na Casa das Artes, em Belém (PA). A curadoria das obras que fizeram parte da exposição foi feita por Jean Ribeiro e por mim, Glauce Santos. Esse processo de curadoria inicia no período pós-pandemia, de 2021 a 2022. Um ano de organização para traçar o caminho das obras – o início – como começamos, como eram as primeiras gravuras, como foram desenvolvendo-se ao longo desses vinte anos de carreira, as regravações... O que entra na exposição? O que não entra? Quais as gravuras mais vistas pelo público? E quais nunca foram expostas? E assim foi sendo feito o desenho da exposição. E, ainda, como se dá o processo de curadoria quando os artistas envolvidos também são os curadores da exposição?

**Figura 2** - O artista Jean Ribeiro e o processo de impressão da matriz gravada. Obra “Salubá Nanã”, 2016.



Fotografia: Glauce Santos.

**Figura 3** - A artista Glauce Santos, no processo de impressão da matriz gravada da série de xilos: “Barcos do Marajó”, 2019.



Fotografia: Jean Ribeiro.

As figuras 2 e 3 foram escolhidas pela curadoria para ilustrar a arte do convite da exposição “20 anos” pois mostram dois momentos poéticos: cada artista está em seu processo de criação, na etapa da impressão da matriz gravada no papel, momento muito aguardado para ver a estampa impressa. Fayga Ostrower, em seu livro *Criatividade e processos de criação*, nos diz assim “será uma busca que não se esgota na palavra, por mais lúcida que seja, pois é uma busca que integra formas de ser” (Ostrower, 1987, p. 70-71). No fazer artístico, em específico a elaboração de uma gravura, artistas-gravadores/as veem-se diante de várias possibilidades, são os diferentes caminhos, as sugestões que a própria matéria envia, e, de acordo com o seu conhecimento dos materiais a serem

utilizados, esses artistas vão decidindo o que falta, se deve parar, se deve continuar a gravação. Fayga comenta que artistas sabem o momento certo em que a obra está concluída ou não, nos dá exemplos variados, diz que, “no caso das artes, o quanto custa decidir uma pincelada, a exata tonalidade de uma cor, o peso de uma palavra, uma nota certa, todo artista bem o sabe dentro de si” (Ostrower, 1987, p. 71).

### **O artista-curador**

O artista-gravador-curador Jean Ribeiro, afro-brasileiro, nasceu na cidade de Bacuri, no Maranhão. Veio para o Estado do Pará na infância, aos sete anos, morou com parentes até que sua mãe e seu pai conseguiram vir para o Pará, trazendo seus irmãos e irmãs em busca de oportunidades melhores, e fixaram residência no bairro da Marambaia, em Belém.

Sempre gostou muito de música, chegou a trabalhar em projetos sociais como sonoplasta e DJ em shows e espetáculos nas periferias de Belém. Iniciou a carreira como artista visual de forma autodidata, em casa. Depois, passou a frequentar as oficinas e cursos da Fundação Estadual Curro Velho, um liceu de artes e ofícios localizado no bairro do Telégrafo, em Belém do Pará. Primeiramente, participou das oficinas como aluno e, posteriormente, tornou-se instrutor, ministrando aulas de xilogravura, gravura em metal e estamparia com carimbos para crianças, jovens e adultos de escolas públicas e da comunidade em que a fundação está, até os dias de hoje, inserida.

**Figura 4** - O artista e curador Jean Ribeiro desenhando na matriz da obra “Salubá Nanã”, 2016.



Fotografia: Glauce Santos.

Jean Ribeiro tem uma trajetória de 22 anos de carreira como artista visual e, como curador, atua desde 2011, sempre dedicado à linguagem da gravura e suas diferentes técnicas de obter estampas através de processos gráficos, nas quais trabalha com xilogravura, gravura em metal, linóleo gravura, vídeo de seus processos artísticos e estamparia afro com carimbos xilográficos (Figura 5).

Desde o ano de 2015, passou a ter uma intensa atuação como curador de mostras de artes visuais, organizando e também produzindo exposições coletivas e individuais, trabalhando com artistas de terreiro e artistas afro-brasileiros/as, assinando a curadoria coletiva de cinco edições da exposição “Nós de Aruanda-Artistas de Terreiro”. Ganhou vários prêmios em salões de arte, editais de cultura e bolsas de pesquisa em arte no estado do Pará. É também sacerdote de matriz Africana, iniciado e confirmado como Kpejigan (Ogã) do candomblé da nação Jeje Savalu, na Amazônia.

**Figura 5** - Matriz de madeira sendo gravada. Processo artístico da obra “Salubá Nanã”, 2016, do artista-curador Jean Ribeiro.



Fotografia: Jean Ribeiro.

Na figura 5, pode se observar o processo de gravação na madeira, que se inicia após a feitura do desenho, e que se tornou a matriz da obra Salubá Nanã, posteriormente impressa em papel oriental. A xilogravura faz parte do acervo do Instituto Nangetu de Tradição Afro-Religiosa e Desenvolvimento Social, localizado em Belém.

Apesar da trajetória de 22 anos, o artista sempre considerou muito difícil furar os bloqueios estabelecidos no circuito vigente das artes visuais em Belém do Pará. Também no contexto nacional, nunca foi fácil para artistas afro-brasileiros adentrar os espaços de arte já existentes, principalmente quando se tem uma pesquisa com temática afro-religiosa, nem todas as galerias e espaços expositivos têm interesse.

Atualmente, no Brasil, este cenário vem mudando, inclusive para nós que já participamos de algumas exposições. Nossas obras estão em acervos de outras cidades do Brasil, como no Museu de Artes Plásticas de Anápolis (MAPA), onde Jean e eu fomos convidados pela curadora Vânia Leal para participar do projeto “Novas Aquisições – Coleção Guajará” com a xilogravura “Salubá Nanã”, no ano de 2021 (Figura 6). As obras foram impressas no papel oriental e agora fazem parte do acervo do MAPA. Até então, a obra “Salubá Nanã”, só tinha sido vista uma única vez, na exposição “Nós de Aruanda-Artistas de Terreiro”, assim como a minha obra “Muzenza”, que só tinha sido exposta uma única vez na mesma exposição no ano de 2016. Tratou-se de uma mostra específica com artistas que fazem parte de casas de matrizes africanas de Belém, e teve como comissão curatorial as

curadoras e curadores Glauce Santos, Marilu Campelo, Tatá Kinamboji (Arthur Leandro) e Jean Ribeiro.

**Figura 6** - A xilogravura “Saluba Nanã”, do artista Jean Ribeiro, e a xilogravura “Muzenza”, da artista Glauce Santos, no convite da exposição Novas Aquisições-Coleção Guajará, 2021.



Fotografia: Acervo do Museu de Artes Plásticas de Anápolis (MAPA).

O ato de “curar a si mesmos”, ou seja, fazer curadoria de nossos próprios trabalhos artísticos, foi sendo aprimorado no decorrer dos vinte e dois anos das nossas carreiras de artistas-curadores, tanto de Jean Ribeiro quanto a minha (Glauce Santos). A curadoria é também uma das estratégias de sobrevivência de inúmeros artistas, curadores, arte-educadores e pesquisadores afro-brasileiros e afro-brasileiras; é como um ato de curanderia para nos produzir e romper com as estruturas dominantes que nos adoecem, como relata a multiartista e curadora brasileira Igi Lola Ayedun, no livro “Negros na piscina”, da curadora Diane Lima:

Tais estratégias são cruciais para compreender a necessidade daquilo que se chama de aquilombamento. Somente o ato de aquilombar-se permite construir ações afirmativas e emancipatórias como rotas de fuga, extrapolando lógicas hegemônicas. Ao trilhar essas rotas, talvez se encontre um lugar em que caiba maior pluralidade de perspectivas e produções artísticas não conformes às regras técnicas, uma vez que essas são formatadas por um paradigma eugenista e

eurocêntrico que distribui valores excludentes a determinadas obras e artistas. Digo isso porque acredito em uma prática curatorial que opera por meio da restituição, no cuidado em instaurar aqueles que ficaram antes às margens (Ayedun, 2023, p. 237).

No processo de curadoria onde artistas envolvidos também são os curadores da exposição, e no caso aqui em específico, tal conjuntura foi determinante para que as estratégias traçadas no passado preservassem as especificidades e vivências pessoais dos artistas. Essa união de forças foi um ato de sobrevivência e concorreu para que tudo acontecesse de fato. Sempre senti falta de um curador ou curadora que entendesse o meu processo artístico, ou que procurasse compreender o que eu estava sentindo ou fazendo. Assim, passei a fazer a curadoria das minhas obras e das do Jean, e ele também começou a fazer o mesmo, fazíamos a curadoria dos trabalhos um do outro. E, com o passar do tempo, isso foi se expandindo e começamos a fazer curadoria de outros artistas. As pessoas vinham nos procurar, pois sentiam que não havia aquela barreira, aquele abismo enorme entre artista e curador. Nunca nos colocamos dessa forma, sempre procuramos ouvir os artistas, ver os trabalhos, dar atenção, orientar, da mesma forma que queríamos ter sido tratados quando começamos nas artes visuais.

A exposição “Nós de Aruanda-Artistas de Terreiro”, foi um projeto criado pelo professor Mestre Arthur Leandro ou Tatá Kinamboji (*in memorian*), que iniciou o mapeamento da produção artística nas comunidades de terreiros da capital, na região metropolitana, nas cidades vizinhas e também fora do estado do Pará, reunindo vários artistas em processo de inserção e legitimação. De fato, foi um aquilombamento, onde já estávamos como curador e curadora, e fomos criando estratégias de sobrevivência nos circuitos das artes visuais da cidade de Belém do Pará. Os espaços expositivos começaram a se abrir ao diálogo, a procurar entender os projetos, pois não foi fácil adentrar nas galerias de arte de Belém. Percebi que a confiança também caminhava junto e, assim, as dificuldades foram sendo rompidas, como explico no trecho da minha dissertação de mestrado:

Essas narrativas possibilitaram ações, conexões e transformações no universo das artes visuais, rompendo com os cânones artísticos já pré-estabelecidos, se mantendo firme com uma vasta produção de fotografias, performances, gravuras, desenhos, pinturas, objetos, indumentária, vídeos, foto-colagem, foto-performance, instalações, ações em espaços públicos, galerias, museus, sites, espaços culturais, em casa, nos quintais, ruas, praças, e outras possibilidades artísticas (Santos, 2021, p. 29).

O artista Jean Ribeiro, teve um papel não somente de curador, mas também de articulador, sempre incansável nos diálogos dos processos de curadoria. Atualmente, está participando da

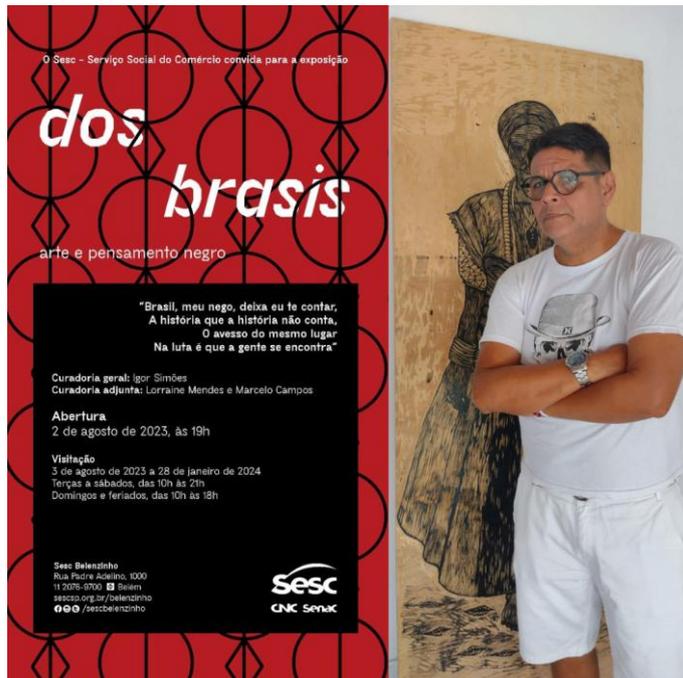
exposição “Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro” (Figura 7), a convite do curador Igor Simões, que conheceu seu trabalho quando esteve visitando a cidade de Belém, em agosto de 2022, para fazer o mapeamento de artistas afro-brasileiros na Amazônia paraense.

**Figura 7** - Jean Ribeiro na apresentação de portfólio para a equipe de curadoria do projeto “Dos Brasis”, no Sesc Ver-o-peso, 2022.



Fotografia: Glauce Santos.

**Figura 8** - Na esquerda, o convite de divulgação da exposição “Dos Brasis”, no Sesc Belenzinho, em São Paulo. Na direita, o artista com a obra, 2023.



Fotografia: Glauce Santos.

**Figura 9** - Na esquerda, o convite de divulgação da exposição Dos Brasis no Sesc Quitandinha, em Petrópolis-Rio de Janeiro, ano de 2024. Na direita, a foto do artista com a obra



Fonte: Acervo do Ateliê Obatalá.

A exposição “Dos Brasis” teve sua abertura em agosto de 2023, no Sesc Belenzinho, em São Paulo (Figura 8), e no ano de 2024 circulou pelo país sendo apresentada em diferentes locais, como no Sesc Quitandinha em Petrópolis, no Rio de Janeiro (Figura 9). A obra “Saluba Nanã”, do artista Jean Ribeiro, participou de ambas as exposições. O diferencial na exposição “Dos Brasis” é que a matriz gravada de madeira está sendo exposta; como o público está acostumado a ver em exposições a impressão da matriz gravada no papel, o olhar experiente do curador Igor Simões, que decidiu expor a matriz gravada, mostra também o processo por onde o artista-gravador passa, as incisões que formam os sulcos percorridos durante a gravação, o desbaste da madeira formando tonalidades de claro e escuro na vestimenta da grande mãe retratada na xilogravura.

### **A artista-curadora**

Sou uma mulher afroamazônida, artista visual, curadora, professora, escritora e pesquisadora, nascida em Belém do Pará. O meu primeiro contato com a arte foi através da minha avó paterna, que gostava de pinturas com aquarela, pintar no papel e principalmente em tecidos de seda, modelar argila e outros materiais. Esculpia, fazia composições musicais, escrevia letras de músicas, tinha vários cadernos de composições suas e, após fazer as letras, sentava e cantava criando melodias. Também fazia artesanatos para vender, e sempre me ensinava algo novo.

Apreendi algumas técnicas de desenho na infância, com meu pai, um exímio desenhista, e fui aprimorando ao longo da vida, em cursos que fiz. A linguagem da gravura aconteceu durante uma oficina de xilogravura na Fundação Estadual Curro Velho, lugar onde fiz vários cursos e capacitações, e depois retornei como instrutora de desenho, pintura, gravura, estamperia afro, figurino e adereços.

Sempre tive o desejo de ser professora, me especializar em uma área, e por ter essa proximidade com a arte, optei no vestibular pelo curso de Licenciatura Plena em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas, da Universidade Federal do Pará (UFPA) e, dessa forma, aconteceu o reencontro com a xilogravura. Em seguida, tive meu primeiro contato com a gravura em metal, ambas como disciplinas do curso de Licenciatura em Artes Plásticas. Retomei a xilogravura, obtive muitas informações novas e me dediquei a essa técnica; aprendi também as técnicas da gravura em metal, os procedimentos de gravação com água-forte e água-tinta que me

encantaram profundamente, assim como os procedimentos de impressão. Senti que tinha encontrado o meu caminho na arte, era isso mesmo que eu queria fazer (Figura 10).

**Figura 10** - A artista Glauce no processo de impressão da matriz da série “Barcos do Marajó”, Ano: 2019.



Fotografia: Jean Ribeiro.

Esse foi o meu ponto de partida, comecei a assistir palestras, a fazer vários cursos, workshop, oficinas, laboratórios de gravura, procurando absorver todos os ensinamentos dos professores de gravura que tive ao longo desses anos. Entendi que não bastava apenas ler, era necessário experimentar, vivenciar os processos para ter o entendimento de cada procedimento e desenvolver o meu estilo próprio de trabalhar a gravura (Figura 11).

**Figura 11** - A artista Glauce, em seu ateliê, imprimindo Xilo do Rio, da série “Meu diário de imagens marajoara”. Ano: 2011.



Fotografia: Jean Ribeiro.

Quando me dei conta estava produzindo gravuras artisticamente, em meio à papéis, tintas gráficas, goivas, buril de diferentes tipos, formões de tamanhos variados e uma prensa de gravura própria que foi adquirida através de uma premiação juntamente com o artista Jean Ribeiro, meu sócio-fundador do ateliê Obatalá Nilá (Figura 12).

Por várias vezes não fomos selecionados em editais de artes visuais, mas sempre fomos artistas muito persistentes, e também por várias vezes tivemos que mudar as estratégias, traçar planos e insistir, até que as tentativas começaram a dar certo. Participamos de várias exposições coletivas e individuais como artistas convidados e como artistas selecionados em salões de artes e mostras institucionais. Começaram a chegar convites para expor em outras cidades, recebendo cachê, vendendo gravuras, premiações variadas, e até bolsas de pesquisa em arte.

**Figura 12** - A artista em seu ateliê, frame do vídeo-palestra sobre gravura ancestral durante a pandemia. Ano: 2021.



Fotografia: Jean Ribeiro.

A minha pesquisa é voltada para a arte afro-brasileira, gravura africana, gravura afro-brasileira, instalação de objetos, video de processos artísticos, artistas de terreiro, artistas afro-brasileiros/as, processos artísticos decoloniais, afro diaspóricos, curadoria decolonial, e no campo educacional, processos da decolonização do ensino das artes.

Em 2020, a minha exposição “Entre o rio e o mar” (Figura 13), recebeu o prêmio Branco de Melo, da Fundação Cultural do Pará (FCP). Era julho de 2020, período de isolamento social causado pela pandemia da Covid 19. A exposição abriu sem vernissage (Figura 14), pois não podia ter aglomeração; a visitação era permitida com limitação de pessoas, de modo que foi feito um vídeo da exposição, que foi disponibilizado nas plataformas de vídeo, *sites*, amplamente divulgado nas redes sociais (Figura 15).

**Figura 13** - Glauce, artista premiada pela Fundação Cultural do Pará, na curadoria e montagem da sua exposição “Entre o rio e o mar”, na galeria Benedito Nunes, em Belém. Ano: 2020.



Fotografia: Marco Serrão.

**Figura 14** - Chamada de divulgação nas redes sociais. Exposição “Entre o rio e o mar”, contemplada pelo prêmio Branco de Melo, da Fundação Cultural do Pará. Ano: 2020.



Arte: Glauce Santos. Projeto Gráfico: João Paulo do Amaral.

**Figura 15** - A artista-curadora na gravação do relato de artista, na sua exposição premiada “Entre o rio e o mar”, na galeria Benedito Nunes em Belém. Ano: 2020.



Fotografia: Marco Serrão.

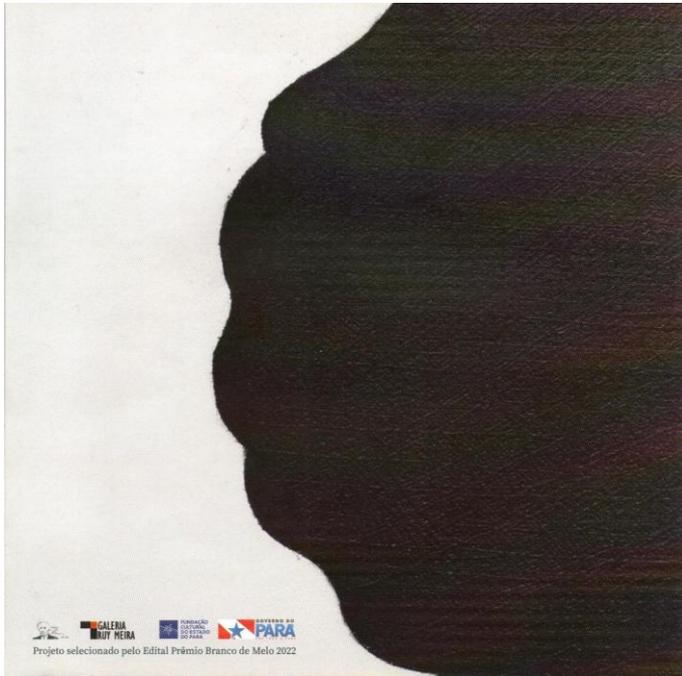
E chegamos até o ano de 2022, sobreviventes de um tempo pandêmico, quando eu e Jean, começando nas artes no mesmo ano, completamos vinte anos de carreira e parceria de gravura no Ateliê Obatalá Nilá. A exposição comemorativa de 20 anos é o resultado de muita luta por espaço em Belém do Pará, e é o momento de partilhar nossas trajetórias de vida e arte (Figuras 16 e 17).

**Figura 16** – Capa do catálogo da exposição “20 anos”, contemplada pelo prêmio Branco de Melo, da Fundação Cultural do Pará. Ano: 2022.



Projeto Gráfico: José Viana. Arte/gravura em metal: Glauce Santos.

**Figura 17** – Contracapa do catálogo da exposição “20 anos”, contemplada pelo prêmio Branco de Melo, da Fundação Cultural do Pará. Ano: 2022.



Projeto Gráfico: José Viana. Arte/gravura em metal: Jean Ribeiro.

Ao longo desses mais de 20 anos de carreira, o cenário da gravura paraense, até os dias atuais, é de poucos homens pretos e poucas mulheres pretas e, quando iniciamos, era um universo dominado por homens brancos. Para nós gravadores/as afrodescendentes, foi bem mais complicado aprender as técnicas da gravura, foi um exercício de muita resiliência.

A educação como prática da liberdade é um jeito de ensinar que qualquer um pode aprender. Esse processo de aprendizado é mais fácil para aqueles professores que também creem que sua vocação tem um aspecto sagrado; que creem que nosso trabalho não é o de simplesmente partilhar informação, mas sim o de participar do crescimento intelectual e espiritual dos nossos alunos. Ensinar de um jeito que respeite e proteja as almas de nossos alunos é essencial para criar as condições necessárias para que o aprendizado possa começar do modo mais profundo e mais íntimo (hooks, 2017, p. 25).

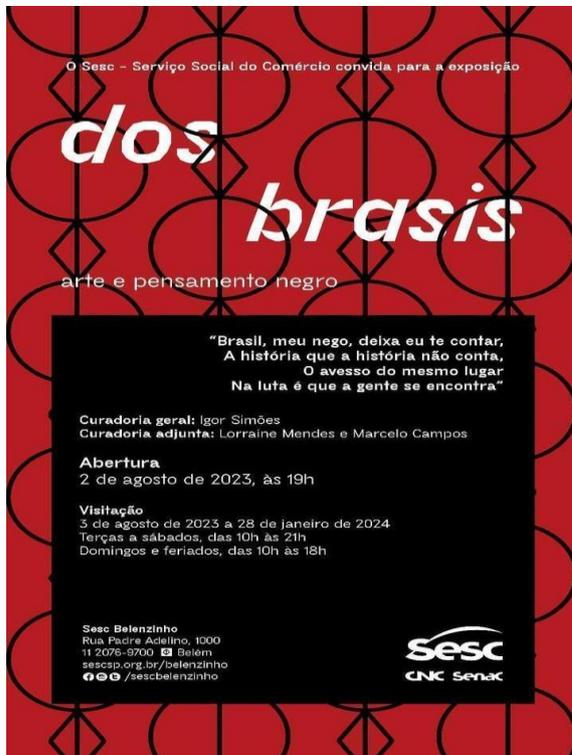
Atualmente, a busca por um ensino mais humanizado é a nossa meta. A autora bell hooks nos presenteia, em seu livro “Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade”, com muitas reflexões sobre a prática de ensino na sala de aula e, diante disso, sempre focamos que essa

busca por conhecimento precisa ser pautada no ensino de gravura inclusivo, antirracista e decolonial, agregando conhecimentos sobre gravura africana, afro-brasileira e indígena.

Dessa forma, entendemos que fizemos as escolhas certas: romper com estruturas hegemônicas nas artes visuais foi fundamental para o nosso processo artístico e enquanto curadores também; em nenhum momento deixamos nos calar, tivemos que nos recolher várias vezes para traçar estratégias e sobreviver, para sair da condição de invisibilizados, para adentrar o circuito oficial de artes, lugares que também podemos ocupar. Após 20 anos, continuamos seguindo em frente, ensinando a esperar e partilhando conhecimentos com amorosidade e acolhimento.

Em agosto de 2023, participei da exposição “Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro”, a maior mostra de artistas afro-brasileiros já vista, reunindo 240 artistas negros de todas as regiões do Brasil, no Sesc Belenzinho em São Paulo (Figuras 18 e 19). Participei a convite do curador Igor Simões, que viu meu portfólio e quis conhecer meu trabalho, visitando o nosso ateliê Obatalá, selecionando a obra em exposição.

**Figura 18** - Convite de divulgação da exposição “Dos Brasis” no Sesc Belenzinho em São Paulo. 2023.



Fonte: Divulgação SESC.

**Figura 19** - Na esquerda, o convite de divulgação da exposição “ Dos Brasis” no Sesc Quitandinha em Petrópolis-Rio de Janeiro, 2024. Na direita, a foto da artista. Acervo do Ateliê Obatalá.



Fonte: Divulgação SESC.

A fotografia do jogo de ferramentas com cabo de madeira arrumadas no suporte também de madeira (Figura 20), fez parte da nossa exposição de 20 anos, tornando-se um objeto-instalação. Ficou em uma mesa de vidro e, por baixo do vidro, estavam algumas gravuras em metal minhas, em pequeno formato, do início da minha carreira como artista-gravadora. O objeto-instalação representa nossas trajetórias de vida e arte, marcadas pela xilogravura, pela gravura em metal, linóleo gravura, estamparia com carimbos xilográficos, portanto é muito significativo. Enquanto curadora e curador, a escolha ou seleção desse objeto foi unânime: precisava fazer parte da exposição, uma vez que representa nosso trabalho, nosso suor, nosso aprendizado de muitas horas, de vinte anos dedicados a técnica da gravura. Uma arte que não foi pensada para nós, que não era acessível, com materiais de alto custo financeiro, desconhecida pela maioria das pessoas e que é ressignificada por mãos de artistas afroamazônidas, compartilhada através de vídeos, palestras, cursos e oficinas com materiais diferenciados, exposições que mostram os resultados: as obras. Isso é ser decolonial.

**Figura 20** - Ferramentas utilizadas por artistas-gravadores, que fez parte da exposição comemorativa de 20 anos de carreira, 2022.



Foto: José Viana.

De acordo com os entendimentos de autoras/es do livro “Decolonização do ensino das Artes na Rede Municipal de Ensino de Belém”, é importante saber que

A decolonialidade não é uma tendência do momento, de moda que devemos seguir, mas sim um projeto para ser assumido nessa caminhada com as gerações futuras; precisamos combater posturas de colonialidade e buscar outras formas de pensar e produzir conhecimento, o pensamento decolonial é uma resposta à situação de dominação (Silva *et al.*, 2023. p. 236).

É de grande importância entender o caminho de lutas que nos trouxeram até aqui, tanto na minha trajetória quanto na de Jean, que são marcadas por uma produção artística intensa, assim como também processos curatoriais que nos fizeram desenvolver formas de trabalhar, reflexões sobre a vida, rompendo as estruturas que estavam engessadas, corroborando com a reflexão de que, realmente, a decolonialidade não é uma moda e, sim, uma ruptura necessária.

### **Considerações finais**

O projeto da exposição “20 anos” foi pensado durante o ano de 2021, ainda no contexto da pandemia. Durante esse tempo, organizamos as gravuras, separamos por séries e datas, colocamos em pastas, fizemos anotações seguindo uma cronologia, pois eram muitas gravuras e, desse modo, cada detalhe foi sendo feito. O processo me fez lembrar vários momentos dessa trajetória de vida e arte: as séries de gravuras que foram regravadas ao longo desses anos, as indagações que nos fizemos em vários momentos, a pluralidade que compõe a arte afro-brasileira, as nossas especificidades, de que forma as questões culturais e sociais nos atravessam, vão se

interpenetrando, gerando conceitos e processos artísticos. Novamente, somos sobreviventes de um tempo em que a exposição nos fez celebrar a vida e partilhamos com vocês nossas trajetórias de vida e arte tão perto uma da outra.

## REFERÊNCIAS

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. 2.ed. São Paulo:WMF Martins Fontes, 2017. 283p.

LIMA, Diane. **Negros na piscina: Arte contemporânea, curadoria e educação**. 1. ed. São Paulo: Fósforo, 2023.288p.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. 188p.

SANTOS, G. P. S. **No Trajeto das Águas**, Memórias do sagrado feminino na gravura Afro-Amazônida. 2021. 84p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/15932>.

SILVA, A. C. S.; SANTOS, G. P. S.; MONTEIRO, K. M. S.; FERREIRA, M. R. S.; MOURA, M. N. F. **Decolonização do ensino das Artes na Rede Municipal de Ensino de Belém**. 1. ed. Belém: SEMEC, 2023. 240p.

# ARTE E MOVIMENTO NEGRO NA AMAZÔNIA PARAENSE: O COLETIVO ILUSTRA PRETICE COMO LUGAR DE RESISTÊNCIA POLÍTICA, SAÚDE MENTAL E CRIATIVIDADE NEGRA

*Emerson Silva Caldas<sup>1</sup>  
Fernanda Pessoa Monteiro<sup>2</sup>*

**Resumo:** O trabalho em questão busca elucidar a movimentação de jovens artistas negras/os paraenses do Coletivo Ilustra Pretice PA, com o intuito de ressaltar e compreender como se dão as movimentações dessas/es artistas na cidade de Belém e região metropolitana, a partir de suas estratégias de resistência, sobrevivência, cuidado e criatividade artística e organizativa. Para tanto, tem como base teórica, prática e analítica uma abordagem multidisciplinar a partir das epistemologias negras da diáspora negra-africana com as contribuições de intelectuais negras/os de distintos campos de conhecimento, sobretudo as Ciências Sociais, Antropologia, Artes Visuais, Filosofia e Psicologia. É a partir desta confluência de conhecimentos, experiências, teorias e práticas que este texto foi tomando forma, com o intuito de deixar registrado através da escrita o movimento de jovens negras/os do Coletivo Ilustra Pretice em Belém do Pará, considerando a sua resistência, criatividade, potencialidade, denúncia e enfrentamento ao racismo presente no Sistema de Arte em Belém do Pará.

**Palavras-chave:** Artistas negras/os. Amazônia paraense. Racismo. Saúde mental. Artes Visuais.

## **ART AND BLACK MOVEMENT IN THE AMAZON OF PARÁ: COLETIVO ILUSTRA PRETICE AS A PLACE OF POLITICAL RESISTANCE, CREATIVITY AND BLACK MENTAL HEALTH**

**Abstract:** *The work in question seeks to elucidate the movement of young black artists from Pará from Coletivo Ilustra Pretice PA, with the aim of highlighting and understanding how these artists move around in the city of Belém and the metropolitan region, based on their strategies of resistance, survival, care and artistic and organizational creativity. To this end, it has as a theoretical, practical and analytical basis a multidisciplinary approach based on the black epistemologies of the black-African diaspora with the contributions of black intellectuals from different fields of knowledge, especially Social Sciences, Anthropology, Visual Arts, Philosophy and Psychology. It is*

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Pará, PPGArtes. Mestrando em Artes, Cientista Social. E-mail: emersoncaldas72@gmail.com

<sup>2</sup> Universidade Federal do Pará, PPGPS. Mestranda em Psicologia, Psicóloga. E-mail: fernandapmonteiro2@gmail.com

*from this confluence of knowledge, experiences, theories and practices that this text took shape, with the aim of recording, through writing, the movement of young black women from the Coletivo Ilustra Pretice in Belém do Pará, considering their resistance, creativity, potential, denunciation and confrontation of racism present in the Art System in Belém do Pará.*

**Keywords:** *Black artists. Pará Amazon. Racism. Mental Health. Visual arts.*

## **ARTE E MOVIMENTO NEGRO NA AMAZÔNIA PARAENSE: O COLETIVO ILUSTRA PRETICE COMO LUGAR DE RESISTÊNCIA POLÍTICA, SAÚDE MENTAL E CRIATIVIDADE NEGRA**

### **Abrindo caminhos**

O trabalho em questão se dá por meio da análise das produções, movimentações e articulações de artistas do Coletivo Ilustra Pretice, um coletivo organizado e composto por pessoas negras que, partindo de seus olhares, buscam a valorização das produções da negritude, trocando afetos, saberes, estratégias e tecendo teias de resistência. Construindo um outro espelho para se ver, quebram o espelho pálido que segue afundando a população negra em diáspora: no coletivo o espelho “É preto com bordas marrons e douradas. Folheadas do ouro e do bronze que cobre toda pele negra” (Monteiro, 2019).

Além disso, este artigo reúne as reflexões e pesquisas realizadas por Emerson Caldas (2022) em seu Trabalho de Conclusão de Curso na Universidade do Estado do Pará, no curso de Ciências Sociais, cujo título é “Kuumba e artevivência de artistas negros e negras: um estudo afrocentrado a partir do Coletivo Ilustra Pretice/PA”, assim como o Trabalho de Conclusão de Curso de Fernanda Monteiro (2022) no curso de Psicologia da Universidade Federal do Pará, com o título “‘Ainda bem que a gente tem a gente’: a participação no coletivo Ilustra Pretice-Pa como estratégia de saúde mental para artistas negros/as”.

O Coletivo Ilustra Pretice está localizado no Estado do Pará e suas articulações ocorrem em Belém e na área metropolitana, possuindo também integrantes de outras cidades do estado: Marabá, Ourém e Castanhal. Suas ações se dão por meio de encontros para produção de arte, fortalecimento de laços e afetos em grupo, assim como a garantia de renda através das vendas de trabalho nas feiras de exposição e pelas redes sociais.

Desta forma, com o intuito de ressaltar e compreender como se dão as movimentações dessas/es artistas na cidade de Belém e região metropolitana, a pesquisa em questão têm como base teórica, prática e analítica uma abordagem multidisciplinar, a partir das epistemologias negras da diáspora negra-africana, através de intelectuais negros/os de distintos campos de conhecimento, sobretudo as Ciências Sociais, Antropologia, Artes Visuais, Filosofia e Psicologia. É partindo destas confluências de conhecimentos, experiências, teorias e práticas que este texto foi sendo costurado.

Tudo isso com o intuito de deixar registrado através da escrita o movimento de jovens negras/os do Coletivo Ilustra Pretice em Belém do Pará, considerando a sua resistência, criatividade, potencialidade, denúncia e enfrentamento ao racismo presente no Sistema de Arte em Belém do Pará.

No sentido da estrutura e organização do artigo, após este breve apanhado geral “Abrindo caminhos”, seguimos para a sessão “O surgimento do Coletivo Ilustra Pretice PA”, na qual são abordadas questões referentes às motivações para o surgimento do coletivo. Apresentamos em seguida as sessões “Como é ser uma pessoa artista negra?” e “Marcas psicológicas e emocionais do racismo na trajetória de artistas negros/as”, nas quais são realizadas as investigações que relacionam ser artista negra/o, o racismo e seus efeitos psicológicos, chegando na sessão “As artes e as movimentações de artistas negras/os”, que aborda os aspectos políticos e revolucionários da produção artística negra, até a finalização nas “Considerações finais”.

### **O surgimento do Coletivo Ilustra Pretice**

O Coletivo Ilustra Pretice PA surgiu em 2018 a partir das inquietações de artistas negras/os de múltiplas linguagens, como uma forma de construir um espaço no qual os seus integrantes se sentissem à vontade para expressarem com liberdade suas produções artísticas, considerando o fato do racismo e acúmulo de situações negativas sofridas por artistas negras/os em outros espaços no Sistema da Arte em Belém do Pará, onde se sentiam frequentemente expelidos e invisibilizados pelas dinâmicas racistas do funcionamento destes espaços.

Neste sentido, Tainá Barral (2019), ao tratar de outras movimentações culturais protagonizadas pela juventude negra em Belém, alerta para o fato de o cenário cultural da cidade ser permeado pela disputa de poder, no qual apenas um pequeno grupo que se impõe como hegemônico se considera no direito de usufruir de cultura, arte e lazer. A autora considera que:

[...] nós afrodescendentes e descendentes de indígenas, tanto como produtores e consumidores/público, estamos redesenhando e moldando com nossas vivências os espaços para ter experiências de lazer que mais se assemelham conosco e que geram sentimento de pertencimento a um movimento e de afirmação de identidades negras gerando um ciclo cada vez mais forte para que cada vez mais essa concepção de lazer seja compreendida como importante pela sociedade, visto que lazer também é saúde e saúde para a juventude negra (Barral, 2019, n.p.).

É neste sentido de construir outras possibilidades e oportunidades para jovens negras/os atuarem enquanto protagonistas no campo artístico e cultural de Belém que as primeiras movimentações do coletivo começaram a se moldar. Sendo assim, na constituição do Coletivo Ilustra Pretice, e após uma conversa entre alguns integrantes do grupo surgiu a ideia da criação de uma *hashtag*<sup>3</sup> na rede social *Instagram*<sup>4</sup> chamada #IlustraPreticePA<sup>5</sup>. Desta maneira, o coletivo começou a criar conexões com outros integrantes que passaram a publicar seus trabalhos nesta rede social utilizando a *hashtag*. Este fenômeno de articulações de jovens negras/os<sup>6</sup> nas redes sociais é descrito por Roshani:

As tecnologias digitais fornecem um meio para expressão jovem e um meio de organização e transformação, especialmente no contexto de identidades racializadas e anti-racismo. Através da gestão e participação em plataformas de mídia, empreendedorismo digital e treinamento jornalístico, os jovens afrodescendentes estão cada vez mais engajados em formas inovadoras e criativas manifestando sua agência digital antirracismo para expressar quem são e reafirmar sua agência no espaço e na sociedade [...] (Roshani, 2020, p. 51).

Após essa primeira mobilização utilizando as tecnologias digitais houve a ideia de marcar o primeiro encontro do Coletivo Ilustra Pretice PA, que foi realizado no Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará (CEDENPA) no dia 20 de janeiro de 2019, com o objetivo de ser um espaço confortável para desenhar, conhecer o trabalho um do outro e defender as pautas de uma pessoa negra artista, além de fomentar a conexão e incentivo entre os artistas. No encontro em questão,

<sup>3</sup> As *hashtags* são comandos que procuram agrupar imagens e assuntos de um determinado tema nas redes sociais, auxiliando no acompanhamento e disseminação de pautas e discussões (Piza, 2012)

<sup>4</sup> O Instagram é uma rede social de compartilhamento de imagens e vídeos que pode ser utilizado através de smartphones. Os criadores do aplicativo buscavam inicialmente resgatar a nostalgia instantânea presentes em câmeras polaroids (Piza, 2012)

<sup>5</sup> Atualmente, no período de escrita deste trabalho a *hashtag* #IlustraPreticePA conta com mais de 1000 publicações de artistas negras/os do coletivo.

<sup>6</sup> Niousha Roshani (2020) faz um apanhado sobre alguns exemplos da presença do ativismo digital protagonizados pela juventude negra no Brasil e na Colômbia, ela cita as seguintes organizações: GatoMÍDIA (BR), Observatório (BR), Voz da Comunidade (BR), Instituto Mídia Étnica (BR), Vale do Dendê (BR), Desabafo Social (BR), BlackRocks (SP), PretaLab (SP), Medios Alternativo de Jóvenes del Distrito de Aguablanca - MEJODA (CO), TIKAL Producciones (CO), Bámbara (CO) Andando (CO), Domibdó (CO), Observatorio Distrital Antidiscriminación Racial - ODAR (CO). É interessante notar que ao mapear as organizações de ativismo digital no Brasil, a autora apresenta alguns exemplos que estão restritos aos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia. No sentido de ampliação e afirmação da existência do ativismo digital protagonizado pela juventude negra presentes na região Norte do país, neste caso em Belém e área Metropolitana, podemos citar as ações do Cine Club TF, AfroMap, Negritar Produções, Palco Negro Autoral, dentre outros exemplos que demonstram a existência da presença do ativismo digital no Pará, vale destacar que essas organizações não estão restritas somente a atuarem no campo da internet, suas articulações vão além do mundo digital, promovendo encontros, debates, rodas de conversas, festivais e produções audiovisuais.

estiveram presentes aproximadamente 15 artistas negras/os, que iniciaram ou reafirmaram relações a partir de tal momento (Figura 1).

**Figura 1** - Cartaz do Primeiro encontro do Ilustra Pretice PA.



Fonte: Arquivo do Coletivo Ilustra Pretice PA. Autor: Coletivo Ilustra Pretice PA.

Este primeiro encontro foi marcante e significativo para o coletivo, pois qual compartilharam suas experiências e inquietações sobre serem artistas negros, assim como o fortalecimento através da afetividade por estarem juntos. O Coletivo Ilustra Pretice faz parte do circuito de movimentações de negras e negros, fazendo parcerias com outros grupos e organizações, como é o caso da roda de conversa proposta pelo coletivo e que ocorreu dentro do Circuito Saravá: Arte e Ancestralidade, em um debate com o tema “A arte está realmente de portas abertas para pessoas negras?”<sup>7</sup> (Figura 2).

<sup>7</sup> Na chamada realizada para o evento, por meio da rede social Facebook, a artista Gabriela Monteiro escreveu: “A cultura negra tá em alta? Mas e o preto? O mercado da arte tá realmente de portas abertas pra nos receber? Quantas vezes já nos negaram espaços que deveriam ser de todos? Quantas vezes já demos com a cara na porta? Ou melhor, com a porta na nossa cara [...] Se as portas não abrem a gente constrói a nossa própria e entra.

**Figura 2** - Cartaz da Roda de Conversa/Grito Coletivo "A arte está realmente de portas abertas para pessoas negras?"



Fonte: Arquivo do Coletivo Ilustra Pretice PA. Autor: Coletivo Ilustra Pretice PA.

Com o decorrer dos encontros, surgiu a ideia de fazer uma exposição para que o coletivo expandisse seus objetivos, para além de fazer os encontros para desenhar, se inspirar e através disso se fortalecer, também buscasse produzir algo maior. O resultado foi a ideia de uma feirinha com a exposição e venda das obras de artistas do grupo. Vale ressaltar a importância da criação de espaços e organizações de apoio protagonizadas por pessoas negras para se apoiarem, tendo em vista um sistema de arte que:

[...] legítima (ou não) quais obras são relevantes, quais obras podem ou devem ser expostas como comercializáveis, quais biografias agregam valor às obras, etc. Nesse "etc." incluímos o poder de exibição dessas obras e as escritas que serão produzidas a partir delas. Quais artistas e consequentemente quais obras permanecem para a posteridade e representam parte de um conjunto de valores de um período histórico (Santos, 2019, p. 343).

Existe uma desvalorização da arte e da cultura no país de modo geral, no caso de artistas negros e negras, ainda há o fato do racismo e de as oportunidades no meio artístico serem escassas. Santos (2019) aborda em seu trabalho o apagamento das produções de Artes Visuais de pessoas negras, apontando que há uma ausência destes trabalhos nos registros históricos, livros e no ensino

das artes; tudo isso cria lacunas, visto que muitos desses artistas estão discutindo a sociedade por meio da criação artística.

Considerando a animalização, brutalização e desumanização do povo negro, quando são atribuídos uma série de estereótipos racistas, há artistas negros que utilizam suas produções como "prática da libertação negra - reflexão e ação, ação e reflexão - em todos os níveis e instantes da existência humana" (Nascimento, 1978, p. 180). É interessante notar o que Abdias Nascimento aponta justamente como uma das questões importantes a serem debatidas no que diz respeito à produção artística negra e sua extensão pluralista: ele nos fala sobre trabalhos que estão comprometidos com essa libertação em uma perspectiva ampla de tudo que afeta a existência humana, sendo assim a reflexão do autor não restringe as possibilidades de questões, técnicas e poéticas das produções de artes feitas por corpos de pessoas negras.

Celso Prudente (2002), em seu estudo antropológico sobre a produção artística negra, nos diz que o artista negro é um construtor de passados de moradas oníricas, permitindo assim que viva em um presente idealizado que o satisfaça como ser humano. Pensando nesse aspecto da idealização da vida através da obra de arte, é importante pensar como essa idealização pode auxiliar na criação e nas movimentações de pessoas negras que lidam diariamente com a violência do racismo na sociedade.

O autor analisou as produções de artistas negros que constroem novas narrativas imagéticas para a população negra, pois "A arte negra tem sido uma tentativa de formar significados para construção de um cosmos no qual negro e suas relações existenciais possam ser vistas como belas" (Prudente, 2002, p. 115). Para Prudente (2002), a produção artística negra é uma possibilidade de reconstrução histórica, cultural, social e política do povo preto, que tem como uma de suas marcas a resistência cultural que "permite um desdobramento poético que se expressa na materialidade idílica e tenta dessacralizar a ideologia de inferioridade racial" (Prudente, 2002, p. 116). Com relação às questões expostas uma das integrantes do Coletivo Ilustra Pretice ressalta:

Mas a arte ela vai justamente nisso, é no que tu tem por dentro, no que tu sente, nas tuas emoções e aí quando a gente trabalha com arte, com a ilustração, com o desenho e poesia a gente vai de encontro com isso, a gente quebra regras, se dizem que a gente não tem sensibilidade [...] (Gabriela Monteiro, informação verbal, jun. 2019).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida por MONTEIRO, Gabriela. Entrevista. [jun. 2019]. Entrevistador: Emerson Caldas. Ananindeua, 2019. Arquivo. mp3. (60 min.).

As afirmações desta artista negra denunciam a construção do ideário sobreposto aos negros e negras. É neste sentido que os estudos de Melo apontam que

Desde muito cedo no que hoje chamamos de Brasil a ideia de povo negro foi relacionada a inferioridade e pobreza, primeiro com a escravidão, depois com a abolição mal planejada e para alguns, inacabada, hoje nos seus reflexos e reconfiguração das senzalas e navios negreiros para cárceres e modelos atualizados de pelourinho. De maneira que tacitamente a sociedade vai acreditando na incapacidade dos negros e negras na produção de conhecimento, seja este ciência ou arte, sensibilidade ou intelecto, afetividade sem vulgarização, cidadania e humanidade (Melo, 2016, p. 51).

Se entender como um ser sensível, capaz de produzir e inspirar os outros a refletirem através dessas artes, é uma forma pela qual o coletivo de artistas negros e negras paraenses constrói a emancipação da negritude em um manifesto de humanização através da arte, afetando os integrantes do coletivo e todos e todas que entram em contato com as suas obras, que possuem uma diversidade de traços, técnicas e poéticas. Através das ilustrações, são perceptíveis os traços e representações de pessoas negras em diversas formas de existências, suas produções que abordam temas como extermínio e saúde mental da população negra, vivências e cultura *pop* e temáticas variadas presentes no mundo circundante.

Em uma tentativa de não impor a representação de corpos negros ao lugar do exótico e dos estereótipos, pelo contrário, se busca a naturalização do povo negro retratado de múltiplas perspectivas. Vale destacar essas variadas formas de expressões e questões abordadas por estes artistas em seus trabalhos. Sobre a questão dessas múltiplas narrativas, um dos idealizadores do grupo reflete a partir de suas vivências e processos de criações de seus trabalhos enquanto um artista negro:

Passar por essa mudança de começar a representar corpos negros no que eu faço, apesar de eu não tá só falando de racismo, isso meio que puxa as pessoas, faz elas olharem pro que eu faço e pensarem “ele é o artista negro que fala de racismo”. Isso mudou muito a forma que me veem no sentido de que, elas sabem que eu não tô só fazendo por fazer, da mesma forma que fazia antes. Mas ao mesmo tempo pegam o que faço e colocam nesse lugar do artista negro que fala de racismo e não sai desse tema. Eu falo de várias outras questões e subjetividades, mas representando corpos negros nessas outras questões. Eu tô falando sobre o mundo, mas da perspectiva de uma pessoa negra e é isso. Existe muito esse vício, tanto na visão das pessoas, quanto no mundo da arte que acaba te puxando pra esse lugar, se tu é uma pessoa negra, tu não vai ser chamado, pra algum projeto ou exposição, pra falar de N questões, tu vai ser chamado, caso tu queira falar de

racismo, caso tu queira falar de negritude, é o que mais vão te lembrar, caso tu trabalhe dessa forma (Rodrigo Leão, entrevista, set. 2019).<sup>9</sup>

Vislumbrando outros moldes sociais à população negra, o Ilustra Pretice é a criação de um espaço para artistas negros e negras construírem novas perspectivas e narrativas. Se o meio artístico branco e racista não abre espaço, esses artistas criaram a sua própria cena artística com a força das organizações negras ancestrais.

O acolhimento e a troca de experiências promovidos pelo coletivo possibilitam a criação de conexões significativas que transcendem o elemento político de organização social. Os participantes demonstraram aspectos de suas vivências como a dificuldade de acesso a espaços de artes, desvalorização e invisibilização, mas apontam o coletivo como espaço de acolhimento. O Coletivo Ilustra Pretice é um ambiente facilitador para o enfrentamento de demandas advindas do racismo que permeiam a experiência de ser artista negro. Durante as reuniões, os participantes encontram um espaço de respiro, onde têm a liberdade para transitar e expressar suas narrativas artísticas, com apoio uns dos outros.

Tais elementos apontados como constituintes da participação no coletivo são semelhantes ao encontrado em um estudo que aborda espaços sociais autodenominados quilombos urbanos (Batista, 2019). Apoiada pelo conceito de quilombismo de Abdias Nascimento (2019), quilombagem de Clóvis Moura e de contribuições da temática feita por Beatriz Nascimento, foram estudados o “Quilombo Urbano Terça Afro” e “Quilombo Urbano Aparelha Luiza”, dois espaços sociais e políticos localizados no estado de São Paulo identificados como ambientes de liberdade cultural, apoio, organização social, debate político e resgate da memória referente à cultura e à identidade afrobrasileira. Ademais, a autora Paula Batista (2019) compreende que a organização social produzida e construída por estes espaços sociais tem impacto positivo direta e indiretamente na vida das pessoas negras envolvidas, por isso é feito o resgate simbólico do termo quilombo.

Em suas pesquisas historiográficas, Beatriz Nascimento (2018) estudou a resignificação do termo quilombo ao longo do tempo, e fez importantes contribuições ao compreendê-lo não como movimento reativo de fuga de escravos fugitivos, mas sim como organização social, política e cultural feita por pessoas negras. A autora evidencia a importância de observar o processo

---

<sup>9</sup> Entrevista concedida por LEÃO, Rodrigo. Entrevista. [set. 2019]. Entrevistador: Emerson Caldas. Belém, 2019. arquivo. (49 min).

organizativo dos quilombos para além do conflito e combates, e apresenta o conceito de “Paz Quilombola” para evidenciar um momento em que se mantém a organização, produção e desenvolvimento de relações sociais dentro da própria comunidade, sem o caráter de conflito (Nascimento, 2018).

A potência desta juventude negra se faz presente, por exemplo, no texto elaborado por uma das artistas do grupo para uma exposição do Coletivo Ilustra Pretice:

O espelho que me vejo é preto. É preto com bordas, marrons e douradas. Folheadas do ouro e do bronze que cobre toda pele negra. Não é esse espelho com moldura pálida e frágil que nos foi apresentado desde criança. Pequenos em frente à TV nos sentamos para assistir os reflexos esbranquiçados dos que tentavam destruir nossa autoestima. Falharam! Nos reconstruímos, nos agarramos em toda referência preta que refletia resistência. Hoje adultos, somos fruto deles, respiramos e somos nosso próprio espelho. Estamos construindo um futuro em que se enxerga não será mais luxo e sim regra. E os espelhos que nossos filhos verão também será preto (Monteiro, 2019, on-line).

Quais reflexos são esses que resplandecem sobre as pessoas negras desde tão cedo? Que reflexos são esses que as alienam e adoecem? Que espelhos são esses refletindo apenas uma forma de ser, mesmo em mundo repleto de multiplicidades de existências? Quais espelhos os jovens negros artistas do Coletivo Ilustra Pretice estão construindo?

A escrita poética da artista Gabriela Monteiro (2019) nos revela a condição que crianças e jovens negros e negras estão submetidas através da falta ou da decadente representação nos grandes meios de comunicação, filmes, séries e desenhos que impõem o ser negro ao lugar do ridículo, exótico, hipersexualizado e subalterno. Para bell hooks (2022), as imagens presentes na mídia branca racista, favorecem e espelham a estética da supremacia branca nas mentes das crianças negras, apresentando personagens brancos como protagonistas, heroicos, salvadores e intelectuais. Tudo isso faz com que crianças negras passem a considerar a pele negra como indesejável, pois “as imagens que veem ensinam a odiar a si mesmas e diminuem a possibilidade de criar uma autoestima saudável” (hooks, 2022, p. 236).

### **Como é ser uma pessoa negra artista?**

São destacados aspectos individuais e coletivos considerados como constituintes da experiência de ser um artista negro em Belém do Pará. Os membros do coletivo mencionam

situações em que são constantemente desvalorizados, excluídos de espaços artísticos e têm suas narrativas artísticas estereotipadas.

Visto que artistas negros fazem parte de uma estrutura social racista, a dificuldade de acesso relatada pelos membros do coletivo, assim como a ausência de uma quantidade significativa de artistas negros/as nesses espaços de arte (Santos, 2016), reafirmam que tal dinâmica de poder também é reproduzida no campo artístico.

Dito isso, há aspectos que diferenciam a experiência de artistas negros e brancos, observados por falas dos membros do coletivo como a de Gabriel: “a gente tem que acertar, a gente é obrigado a acertar, a gente é obrigado a fazer melhor e obrigado a fazer perfeito”. A característica mencionada pelo participante ao indicar que as artistas negras precisam fazer perfeito, sem que lhes seja dada a possibilidade de errar, pode ser observada em outro contexto a partir dos estudos em saúde mental.

Na obra “Torna-se Negro” (2021), Neuza Santos Sousa identifica que a identidade de pessoas negras é construída a partir de um processo social marcado pela diferença, em que o local de referência é ocupado pelo branco. Nessa dinâmica, ao negro é reafirmado, assimilado e reproduzido um lugar de subalternidade e inferioridade em diferentes campos sociais, inevitavelmente alcançando a esfera psíquica.

Nesse caso, na tentativa de alcançar um ideal cruelmente inalcançável, o de ocupar o que social e simbolicamente é destinado aos brancos, pessoas negras estão sujeitas a desenvolver estratégias de sobrevivência como a de “ser o melhor”, percebida na fala de Gabriel e refletidas no trecho de introdução da música “A vida é um Desafio” dos Racionais Mc’s:

Tem que acreditar. Desde cedo a mãe da gente fala assim: “Filho! por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor”. Aí passado alguns anos eu pensei, “Como fazer duas vezes melhor, se você está pelo menos 100 vezes atrasado? Atrasado pela escravidão, pela história, pelo preconceito, pelos traumas, pelas psicoses, enfim, por tudo que aconteceu, duas vezes melhor, como?” (A vida..., 2003).

Ainda na obra de Neusa Santos (2021), a autora complementa que a tentativa de ser o melhor, como certa forma compensatória, não garante êxito no alcance desse ideal branco, na medida que as pessoas negras continuam sujeitas a essa estrutura social que as desvaloriza em diferentes níveis.

Outro aspecto percebido nas falas das integrantes do coletivo, considerado como constituinte da experiência de ser um/a artista negro/a, diz respeito à forma em que suas narrativas

artísticas são reduzidas e estereotipadas. As participantes relatam que a pluralidade das temáticas retratadas por elas é ignorada e invisibilizada pelo circuito de arte, portanto não exercem a liberdade para transitar por diferentes temáticas e/ou materiais.

[...] Pra gente eles cobram que tu fale ou ‘racismo, racismo, racismo!’ ou que tu não fale nada, mas eles (se referindo à artistas brancos) tão sempre tão livres (Laura Fernandes, entrevista, nov. 2021)<sup>10</sup>.

### **Marcas psicológicas e emocionais do racismo na trajetória de artistas negros/as**

O racismo como um fenômeno complexo de dimensões sociais, políticas e econômicas, também afeta negativamente a vida dessas pessoas em níveis não só institucionais, mas subjetivos. Para Maria Lúcia Silva (2004), atributos negativos direcionados a homens e mulheres negras ao longo de suas vidas, podem ser internalizados e promover autopercepções distorcidas.

Nas falas dos membros do coletivo são percebidas questões emocionais como insegurança, sentimento de culpa e dificuldade de autoafirmação enquanto artistas negros/as, principalmente entre outros ambientes fora do coletivo:

Artista é uma palavra muito pesada... consigo dizer que nós somos artistas, mas agora ‘Eu sou artista!’, acho muito complicado (Gabriela Monteiro, entrevista, nov. 2021)<sup>11</sup>.

Sobre essa **parada** de se levar a sério, tipo, de se reconhecer como artistas, isso demorou muito tempo, muito tempo [...] (Bruno Pedroso, entrevista, nov. 2021)<sup>12</sup>.

Tendo em vista o fato de que, coletivamente, características negativas são direcionadas a homens e mulheres negras desde o período colonial (Veiga, 2019), se faz compreensível que pessoas negras tenham dificuldade de abandonar autopercepções desvalorizantes para construir percepções positivas sobre si mesmas.

Além das questões de insegurança que permeiam a dificuldade de autoafirmação observada nos trechos anteriores, algumas narrativas relatam sobre a culpa sentida ao alcançarem determinados espaços sociais ou/e a sensação de não merecimento de suas conquistas:

<sup>10</sup> Entrevista concedida por FERNANDES, Laura. Entrevista. [nov. 2019]. Entrevistador: Fernanda Monteiro. Belém, 2021. arquivo.

<sup>11</sup> Entrevista concedida por MONTEIRO, Gabriela. Entrevista. [nov. 2019]. Entrevistador: Fernanda Monteiro. Belém, 2021. arquivo.

<sup>12</sup> Entrevista concedida por PEDROSO, Bruno. Entrevista. [nov. 2019]. Entrevistador: Fernanda Monteiro. Belém, 2021. arquivo.

Tem o *rolê* da culpa, tipo tu se sentir culpado por tu receber alguma coisa, por tu tá ocupando algum espaço [...] (Marcelo Santos, entrevista, nov. 2021)<sup>13</sup>.

A gente passa, faz o ENEM, faz tudo, tá num espaço dito branco, e aí porque a gente se sente culpado por isso? É porque mais uma vez quando a gente se desperta daquele olhar que a branquitude nos colocou, quando eu saio disso, quando eu furo essa bolha, e que eu vejo que eu posso mas não tem tantos, eu me sinto culpado (Bruno Pedroso, entrevista, nov. 2021)<sup>14</sup>.

Relacionando aos aspectos das falas anteriores, para Lucas Veiga (2019) a culpa é um dos efeitos dos abusos do racismo nos corpos e subjetividades de pessoas negras. Ele afirma que a culpa e o auto ódio permeiam a experiência de elaboração do trauma pela vítima do racismo, a qual pode por vezes se sentir responsável pelo ocorrido, semelhante ao que acontece em outros tipos de violência. Complementando tal reflexão, o autor indica que a dinâmica instaurada pelo racismo além de implicar na introjeção de sentimentos complexos como o da culpa pela condição em que se encontram; também impulsiona que homens e mulheres negras se sintam constantemente inferiores e falhos.

### **As artes e as movimentações de artistas negras/os**

Por isso, a necessidade da criação e do resgate das imagens onde pessoas negras estejam representadas em suas múltiplas possibilidades e potencialidades. Deste modo, neste trabalho, consideramos a arte como um desses possíveis caminhos à construção de novas narrativas visuais à população negra. Intelectuais como Abdias Nascimento (1978) e Kabengele Munanga (2019), em seus textos e pesquisas, já abordaram a questão da arte afro-brasileira. Criando um diálogo entre esses dois autores, ambos trazem o fato da resistência africana em território brasileiro através das artes: mesmo diante da violência física e espiritual sofrida com a escravidão, houve a permanência das manifestações artísticas. Para esses autores, a arte e a cultura dos africanos e africanas permaneceram pela força de seus significados e a forte ligação com a religiosidade dos cultos africanos.

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida por SANTOS, Marcelo. Entrevista. [nov. 2019]. Entrevistador: Fernanda Monteiro. Belém, 2021. arquivo.

<sup>14</sup> Entrevista concedida por PEDROSO, Bruno. Entrevista. [nov. 2019]. Entrevistador: Fernanda Monteiro. Belém, 2021. arquivo.

Atualmente pesquisadores e pesquisadoras, artistas negros e negras estão se debruçando sobre a questão da arte negra no Brasil. Dentre essas pesquisas podemos citar Renata Aparecida Felinto dos Santos (2016), Hélio Santos Menezes Neto (2018), Janaína Barros Silva Viana (2008) e Igor Simões (2019), que exploram o lugar dessas produções de arte pelos corpos de pessoas negras. No Pará, que é onde o Coletivo Ilustra Pretice está situado, pesquisadoras e artistas como Bruno Pedroso (2019) e Ceci Bandeira (2020) também possuem interesse na discussão sobre a questão de artistas negros e negras.

Essas pesquisas são essenciais na construção deste trabalho, visto que oferecem subsídios e caminhos, pois estão relacionadas com a temática e os objetivos da pesquisa realizada e aqui apresentada. A história do povo preto é muito rica e importante em diversos aspectos, pois quando pensamos a história do povo africano para além da escravidão são inúmeras contribuições culturais, artísticas, intelectuais e tecnológicas para o mundo.

O povo preto em diáspora mesmo diante das mazelas da escravidão também seguiu elaborando formas de resistência e emancipação nesses novos lugares para onde foram forçados a se deslocarem, e essas chamadas de resistência, organização, inteligência e criatividade de se reerguer ainda estão acesas até hoje nos herdeiros e herdeiras de Ananse (Amador, 2008).

Os quilombos são um grande exemplo dessas práticas de emancipação e resistência. A historiadora Beatriz Nascimento (1985) aponta os quilombos como um marco na história do povo preto no Brasil, pois para a autora o quilombo é encarado como uma instituição africana, um sistema social alternativo, demonstrando a capacidade de resistência e organização da população negra.

A arte produzida pelo povo negro no Brasil também fazia parte das discussões realizadas pela antropóloga e ativista do Movimento Negro Lélia Gonzalez (1976), que em seu programa de curso de Cultura Negra trazia o tópico "Expressividade negra e Artes Plásticas". Lélia atuou como professora de antropologia na Escola de Artes Visuais (EAV), onde ministrou o primeiro Curso de Cultura Negra no Brasil, que tinha como objetivo "analisar as instituições e os valores culturais negros, assim como sua presença na formação cultural brasileira" (Carneiro, 2014, p. 56). A ementa do curso contava com os seguintes tópicos "O problema da unicidade de uma cultura negra", "A religião enquanto simbolismo cultural dominante (candomblé, umbanda)", "O negro na literatura", "Expressividade negra e artes plásticas", "Samba, carnaval e futebol ou os fardos da cor", "Contrastes e confrontos", demonstrando assim a importância das produções visuais da população

negra como uma importante possibilidade de adentrar e compreender o universo cultural da negritude.

Neste sentido de pensar a movimentação do povo negro e as artes, podemos destacar a atuação do Teatro Negro que emergiu em 1880, “com teor abolicionista promovendo espetáculos cuja renda seria revertida para a alforria. Apesar de ainda não romper com a estética do teatro ocidental, os temas trabalhados eram de interesse aos negros” (Njeri, 2020, p. 206), assim como o Teatro Experimental do Negro (TEN), idealizado por Abdias Nascimento em 1944:

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso: até mesmo um Imperador Jones, se levado aos palcos brasileiros teria necessariamente o desempenho de um ator branco caiado de preto, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de Otelo. Mesmo em peças nativas, tipo O demônio familiar (1857), de José de Alencar, ou Iaiá boneca (1939), de Ernani Fornari, em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural. Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas (Nascimento, 2004, p. 209).

Desta forma, o TEN (figura 3) foi criado para dar outro sentido para a existência negra, construir outro olhar, outra narrativa e forma de ser e estar no mundo: não teria mais um branco brochado de preto para representar os negros, seria o próprio povo preto protagonizando as suas narrativas. É um trabalho pela valorização do negro através da educação, da cultura e da arte (Nascimento, 2004).

**Figura 3** - Integrantes do Teatro Experimental do Negro, elenco da peça “O filho pródigo” de Lúcio Cardoso (1947)



Fonte: IPEAFRO.

Atualmente, ainda existem muitas formas de movimentos de pessoas negras lutando pela emancipação e liberdade, criando redes para combater o racismo e construir um mundo melhor para a população negra. O Coletivo Ilustra Pretice está inserido naquilo que Nilma Lino Gomes (2017) nos diz sobre as propostas atuais de movimento negro, que é plural e atua em variados campos da sociedade. Por isso, neste trabalho, as imagens da população negra e a forma como elas são construídas e recebidas na sociedade possuem um papel central. O movimento negro e suas mais diversas formas de atuação pelos livros, músicas, danças e artes visuais ao longo dos anos vem reivindicando e desenvolvendo estratégias para o fortalecimento e valorização da história, cultura e identidade negra (Gomes, 2017).

Njeri, quando nos diz a respeito da realidade vivenciada pela população negra no Brasil, nos fala sobre o Monstro Genocídio e seus múltiplos tentáculos que atingem todo o povo negro em sua diversidade:

Compreendendo, portanto, a heterogeneidade desse povo, o Monstro desenvolve tentáculos específicos para cada particularidade presente nessa diversidade negra, criando braços genocidas que miram em crianças, adultos e idosos, mulheres e homens, pessoas LGBTQI+, moradores de ruas e de favelas, pobres e miseráveis, acadêmicos, praticantes de espiritualidades de matriz africana, traficantes e

policiais etc. Significa afirmar que há tentáculos para todos os negros sob a égide do Ocidente. Há negros com mais de um tentáculo sobre seus corpos, e, principalmente, esse ataque genocida não é apenas físico, mas também psicológico, espiritual, ontológico, semiótico, nutricional e epistêmico (Nierj, 2020, p. 179).

Essa desorganização das engrenagens sociais causa diversos problemas, atingindo a população negra com esses diversos tentáculos que nos fala a autora, e que podem ser exemplificados com a violência policial, o encarceramento em massa, a má nutrição de pessoas negras, a desvalorização das produções culturais, artísticas e intelectuais do povo preto, enfim, a desvalorização do ser negro por completo, por um sistema desorganizado e violento dominado pela população branca. Vale destacar o fato do Brasil ser um país culturalmente africanizado como aborda Lélia Gonzalez (1984), pois traz a influência das línguas africanas na formação de nossa linguagem, ou o que chama de pretuguês:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí fora. Não sacam que tão falando pretuguês (Gonzalez, 1984, p. 238).

A autora considera que a influência africana em nossa sociedade é inegável, porém é evidente que a sistemática atua no sentido de aniquilamento dessas contribuições, pois como aponta Ramos (1995) o país almeja a brancura. A exemplo disso, podemos citar muitas imagens na grande mídia, obras de arte, propagandas, filmes, novelas e séries que influenciam diretamente o imaginário social e encontramos nessas imagens diversos estereótipos racistas sendo reproduzidos sobre os corpos negros. Souza aponta que essas figuras representativas caracterizam o que ela denomina como o mito negro:

O irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico são as principais figuras representativas do mito negro. Cada uma delas se expressa através de falas características, portadoras de uma mensagem ideológica que busca afirmar a linearidade da "natureza negra" enquanto rejeita a contradição, a política e a história em suas múltiplas determinações (Souza, 2021, p. 57).

É possível constatar que a experiência colonial com a escravidão e uma série de outras violências consecutivas trabalhou no sentido de destruição da humanidade negra em seus mais variados aspectos e expressões. Conforme aborda a psicanalista Neusa Santos Souza (2021), o corpo negro não pode simplesmente "ser" em sua plenitude. Ela constata em suas análises o estado de

alarme o qual a população negra se encontra diariamente: “A espontaneidade lhe é um direito negado” (Souza, 2021, p. 57). Desta forma, um dos desafios do povo negro é construir uma forma de ser, viver e estar no mundo no qual o corpo negro possa simplesmente ser em sua plenitude, pluralidade e complexidade.

Tendo em vista que o racismo é sobre o predomínio do poder econômico, cultural e político de um grupo sobre outro, a população branca busca criar mecanismos para manter a população negra em um eterno lugar da subalternidade e obediência passiva ao sistema racista, como aponta Moore:

Basicamente, postulamos que o racismo não é uma simples tecedura de preconceitos aberrantes, nenhuma fabulação ideológica descartável, tampouco uma realidade oportunista surgida a pouco. Nossa hipótese de base é que se trata de uma forma de consciência/estrutura de origem histórica, que desempenharia funções multiformes, totalmente benéficas para o grupo, que, por meio dela constroi e mantém o poder hegemônico em relação ao restante da sociedade. Tal grupo instrumentaliza o racismo institucionalmente e por meio do imaginário social para organizar uma teia de práticas de exclusão que lhe garante um acesso monopólico aos recursos da sociedade. Desse modo, preserva e amplia os privilégios sociais, o poder político e a supremacia total, adquiridos historicamente e transferidos de geração a geração (Moore, 2015, p. 405-406).

Sendo assim, pensar organizações e coletivos protagonizados por negros e negras como o Ilustra Pretice é uma afronta à forma como as coisas estão postas. Não é vantagem para a branquidade racista que pessoas negras estejam pautando o racismo. E com base nas proposições de Njeri (2020) e Amador de Deus (2008) podemos falar sobre o mito da democracia racial, por exemplo, como um desses tentáculos do racismo utilizados para confundir e desmobilizar as organizações e mobilizações dos herdeiros e herdeiras de Ananse na luta contra o racismo.

A organização é necessária à emancipação. Kwame Ture, em diálogo com Molefi Kete Asante, em vídeo publicado no canal OSH1 Autoimagem (2017), fala sobre a importância de as pessoas pretas estarem em organizações e que qualquer organização é melhor do que nenhuma organização. Molefi Kete Asante aponta também a necessidade de pessoas negras estarem em organizações que conversem se orientem e dialoguem com as demandas do povo preto. O Coletivo Ilustra Pretice é um lugar onde há possibilidade de adentrar no mundo das imagens que pretos e pretas elaboram na Diáspora Africana. É a reinvenção do ser negro, o afroafeto na prática. É a sensibilidade negra que se materializa em poéticas artísticas plurais. É o quilombo artístico que pulsa na Amazônia paraense.

## Considerações finais

O percurso deste trabalho fez-se por trilhas textuais, nas quais navegamos por rios teóricos, metodológicos e conceituais e, sobretudo, no que diz respeito às construções analíticas das epistemologias produzidas por negros e negras ao redor do mundo. Nesse traslado, compreendemos a importância de combater o epistemicídio que segue em voga trabalhando no sentido de aniquilação dos saberes de grupos subalternizados por uma sistemática branca e racista que insiste em negar a existência de possibilidades de conhecimentos gerados a partir de outras matrizes étnico-raciais e culturais.

Além disso, consideramos que cada palavra explícita durante a construção da amarração textual foi guiada pela deusa Aranã. Desta forma, este texto é como uma dessas teias deixadas pelas herdeiras/os de Ananse, tendo em vista que seguimos com o princípio de kuumba: compromissados em utilizar da criatividade, com o intuito de deixar sempre o melhor à comunidade.

Para tanto, discutimos a respeito da imagem e representação da população negra, com o enfoque nas questões que envolvem os estereótipos e a forma com a qual segue influenciando a maneira como as pessoas negras são vistas e tratadas diariamente, pensando justamente no construto racista dessas narrativas imagéticas seus impactos diretos na saúde psicológica e física da população negra.

As experiências caracterizadas pelos participantes do coletivo como constituintes de ser uma pessoa negra e artista em Belém foram norteadas por aspectos que extrapolam questões pessoais e individuais, e se estendem para uma discussão estrutural do racismo e como ele interfere direta e indiretamente as vivências ouvidas. As artistas relatam que seus trabalhos, bem como suas afirmações como artistas, são constantemente desvalorizados, invisibilizados, estereotipados, e que não conseguem acessar a espaços artísticos considerados de prestígio no circuito local, diferente do que ocorre com artistas brancos. Tal dificuldade de acesso foi percebida também em um âmbito nacional, em estudos como o de Renata Santos (2016).

Notou-se, ainda, que os aspectos políticos, sociais e simbólicos de desvalorização, estereotipação e exclusão apontados como constituintes da experiência de ser artista negro/a foram refletidos na maneira como as participantes constroem percepções sobre si e sobre seus próprios trabalhos. Foram relatados elementos com a insegurança em relação à qualidade de suas

obras e de se afirmarem como artistas em outros ambientes fora do coletivo. Além de se sentirem inseguras, elas mencionam sentirem-se culpadas ao alcançar determinados espaços sociais ou/e a sensação de não merecimento de suas conquistas. Para Maria Lúcia (2004), o racismo tem efeito direto na construção de autoconceitos negativos e desvalorizantes, provocando também rebaixamento na autoestima das vítimas, o que pode ser fator relacional com os aspectos relatados pelos integrantes. Complementando tal pensamento, para Lucas Veiga (2019), a culpa é apenas um dos efeitos dos abusos do racismo nos corpos e subjetividades de pessoas negras.

Assim, afirmamos a necessidade de um olhar que compreenda a existência negra em sua complexidade, ou seja, reconhecendo as múltiplas possibilidades que envolvem ser uma pessoa negra no mundo, onde os corpos pretos não estão em uma caixa pré-moldada por uma visão racista que insiste em aprisionar a existência negra em um modelo único de ser, pois é preciso quebrar as estruturas que insistem na visão essencialista e redutora da população negra.

Com isso, evidenciamos o Coletivo Ilustra Pretice PA como um espaço negro repleto de artevivência, acolhimento, saberes, criação, cuidado e de resistência da população negra na Amazônia paraense, que é repleta de lutas e resistências históricas. São os herdeiros e herdeiras de Ananse em constante movimento. As/os artistas presentes no coletivo demonstram a criatividade negra em suas mais variadas formas de produção, seja pelas distintas questões levantadas seja pelas técnicas abordadas por cada um. Dialogar com as obras, analisando e interpretando pelas suas poéticas e políticas presentes nas imagens, nos permite a compreensão da extensa dimensão da criatividade negra no mundo contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

A VIDA é um desafio. Intérprete: Racionais MC's. Compositor: Adivaldo Pereira Alves; Cristian De Souza Augusto. In: NADA Como um Dia Após o Outro Dia, Vol. 1 & 2. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra, 2003. CD, 10.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Os herdeiros de Ananse: movimento negro, ações afirmativas, cota para negros na universidade**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2008.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. Raça e Racismo. In: ALMEIDA, Sílvio Luiz de (org). **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019. p. 24-57.

BANDEIRA, Maria Ceci Leal. **A atriz da diáspora**: um estudo sobre a poética-política de Zélia Amador de Deus. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes. Belém, 2020.

BARRAL, O. T. Festas Pretas: uma autoetnografia sobre a sociabilidade e identificações da juventude negra em Belém do Pará. In: **enecult encontro de estudos multidisciplinares em cultura**, 15, Bahia, 2019. Anais... Bahia: enecult, 2019. n.p. Disponível: <<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111712.pdf>> Acesso em: 28 de out. de 2019.

BATISTA, P. C. O quilombismo em espaços urbanos: 130 após a abolição. **Revista Extraprensa**. São Paulo, v. 12, p. 377-396, 2019.

CALDAS, Emerson Silva. **Kuumba e artevivência de artistas negros e negras**: um estudo afrocentrado a partir do Coletivo Ilustra Pretice/PA. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Pará, Belém, 2022.

CARNEIRO, Sueli. **Lélia Gonzalez**: o feminismo negro no palco da história. Brasília: Abravídeo, 2014.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. 154 p.

GONZALEZ, Lélia. **Ementa do curso de Cultura Negra no Brasil**. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais (EAV), 1976.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Estudos Sociais Hoje**, Brasília: ANPOCS, p. 223-244, 1984.

HOOKS, bell. **Escrever além da raça: teoria e prática**. Tradução de Jesus Oliveira. São Paulo: Elefante, 2022.

MELO, Maria Cristina de Santana. **Trajetórias Ausentes**: Considerações sobre a invisibilização dos /as artistas plásticos/as negros/as no Recôncavo da Bahia. 2016. Relatório final – Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia Salvador, 2016.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2018. 234 p.

MOORE, Carlos Wedderburn. **Para uma nova interpretação do racismo e de seu papel estruturante na história**. In: D'ADESKY, Jacques; SOUZA, Marcos Teixeira de. (org.). Afro-Brasil: debates e pensamentos. Rio de Janeiro: Cassará Editora, 2015.

MONTEIRO, Fernanda. **“Ainda bem que a gente tem a gente”**: a participação no coletivo Ilustra Pretice-Pa como estratégia de saúde mental para artistas negros/as. Belém, 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Psicologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? **PARALAXE**, [S.l.], v. 6, n. 1, p. 5-23, dez. 2019. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/paralaxe/article/view/46601>>. Acesso em: 24 ago. 2020.

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

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol.18 n. 50, p. 209-224, São Paulo, Jan./Apr. 2004

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **AFRODIÁSPORA**. Ano 3, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

NASCIMENTO, M. B. **Quilombola e intelectual**: possibilidade nos dias de destruição. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

NJERI, Aza. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. **Ítaca. Especial Filosofia Africana**. n.º 36. Rio de Janeiro, UFRJ, 2020. p. 164-226. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31895>>. Acesso em: 29 jun. 2021.

OSH1 Autoimagem. **Kwame Ture e Molefi Asante** - Pan Africanismo e Afrocentricidade (A África e o Futuro). Youtube, 01 de out. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MTrvlbOd-sY>. Acesso em: 11 mai. 2021.

PEDROSO, Bruno Farias. **Relato de artista e poéticas negras no ensino de Artes Visuais no Pará**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Federal do Pará. Belém, 2019.

PIZA, Mariana Vassallo. **O fenômeno Instagram**: considerações sob a perspectiva tecnológica. 2012. 48 f. Monografia (Graduação). Bacharelado em Ciências Sociais – Sociologia, Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, 2012.

PRUDENTE, Celso. **Mãos negras**: antropologia da arte negra. São Paulo: Editora Panorama, 2002.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995. 292 p.

ROSHANI, Niousha. **Discurso de ódio e ativismo digital antirracismo de jovens afrodescendentes no Brasil e Colômbia**. In: SILVA, Tarcízio. Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: Olhares afrodiaspóricos. Organização e Edição: Tarcízio Silva; Revisão Ortográfica: Toni C.; Demétrios dos Santos Ferreira; Tarcízio Silva; Gabriela Porfírio; Taís Oliveira; Tradução: Vinícius Silva; Tarcízio Silva; Ilustração de Capa: Isabella Bispo; Diagramação: Yuri Amaral; Consultoria Editorial: LiteraRUA – São Paulo, 2020.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas**: estudos de produções e de poéticas. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes São Paulo. São Paulo, 2016.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? **Revista GEARTE**, Porto Alegre, RS, v. 6, n. 2, jul. 2019. ISSN 2357-9854. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/94288>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

SANTOS, J. S. **Museus e Memórias Afro-Diaspóricas**: Itinerários Na Museologia Brasileira. In: Congresso Sergipano de História & Encontro Estadual de História da ANPUH/SE, 5, 2016, Sergipe. Anais [...], 2016. Disponível em: <[http://www.encontro2016.se.anpuh.org/resources/anais/53/1486576319\\_ARQUIVO\\_capitulo1jacmreferencia.pdf](http://www.encontro2016.se.anpuh.org/resources/anais/53/1486576319_ARQUIVO_capitulo1jacmreferencia.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2021.

SILVA, M. L. Racismo e os efeitos na saúde mental. In: BATISTA, L. E.; KALCKMANN, S. (Org.). **Seminário Saúde da População Negra Estado de São Paulo 2004**. São Paulo: Instituto de Saúde, 2005. p. 129-132.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

SOUTO, S. É tempo de aquilombar: da tecnologia ancestral à produção cultural contemporânea. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 14, n. 2, p. 142-159, 2021.

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

VEIGA, L. M. Descolonizando a psicologia: notas para uma Psicologia Preta. Fractal: **Revista de Psicologia - Dossiê Psicologia e epistemologias contra-hegemônicas**, Niterói, v. 31, n. esp., p. 244-248, set. 2019. [https://doi.org/10.22409/1984-0292/v31i\\_esp/29000](https://doi.org/10.22409/1984-0292/v31i_esp/29000).

VIANA, Janaina Barros Silva. **Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008.

# MUSEUS, KILOMBOS E AQUILOMBAMENTOS MUSEOCURATÓRIAS

Vitú de Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** O Artigo versa sobre algumas práticas de Aquilombamentos Museocuratórias, isto é, ação de pessoas negras no trato e articulação da centralização das memórias afrodiaspóricas, enquanto discute noções basilares dentro da Museologia. O trabalho também contrapõe programas, projetos de curadorias e articulações sociais da memória afrobrasileira de organizações afrocentradas e aquilombadas, como respostas a práticas e teorias desenvolvidas por instituições museológicas clássicas, a partir de relatos de experiências e revisões bibliográficas, propondo apontamentos críticos a fim de trazer nuances sobre a discussão do tema do ANTIRRACISMO EM MUSEUS, nas discussões da Museologia contemporânea.

**Palavras-chave:** Estética. Afroespiralidade. Museus. Territorialidades.

## **MUSEUMS, KILOMBOS AND CURATORIAL MUSEOLOGICAL AQUILOMBAMENTOS**

---

<sup>1</sup> Vitú De Souza é uma pessoa de tradição de terreiro, filha do N'zo KiaKutuima Mujilo, é natural de São Paulo - Capital, tem 25 anos. Desde julho de 2024, coordena o MUSEU CASA KUBITSCHKEK, Museu da Diretoria de Museus da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Pesquisa Museologia pela Universidade Federal de Minas Gerais, realizando Curadorias e Expografias nos projetos da LUZIA PINTA GALERIA, no CENTRO CULTURAL CASA AMARELA em Sabará - Minas Gerais. Possui formação em Produção e Gestão Cultural pelas Instituições: Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial - SENAC e pela Fundação de Educação para o Trabalho de Minas Gerais - UTRAMIG, respectivamente. Além disso é Artista Visual na área da Fotografia, sendo também Documentarista, realizando os registros das tradições e manifestações populares afro-brasileiras, em seu projeto NAGÔGRAFIA gerido pela Produtora de audiovisual OJÚ.ARTES. Com o qual recebeu a consagração da 1ª Edição do Prêmio Dona Generosa do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanas - MUQUIFU, com sua exposição 'NJILAS' em 2023. Posteriormente foi o 1º Acervo comissionado a integrar o acervo do mapeamento do PROJETO AFRO, com sua série fotográfica: 'IDIOSSINCRASIAS' em 2023. Que desde então se encontra em circulação nacional nos Centros Culturais do Banco do Brasil, por meio da exposição 'Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira. Possui uma filmografia de 8 projetos, são eles: Deitar a Benção (2024), produzido em parceria com o curso de Museologia da UFMG. Os projetos: ẹ káàbò (2022); Primeira Gira AYA (2021); Boa Parte de Mim Vai Embora (2021), A Trilogia de Documentários 'As Margens do Velhas' (2019 a 2022) e o curta Imagens da Margem (2019) premiado com o Festival Internacional de Arte do Rio (FIAR). Atualmente trabalha num projeto com a Diretoria Nacional do SESC chamado 'Bença a Benza' que irá culminar num documentário a ser apresentado em todas as sedes do SESC dentro do Estado de Minas Gerais. É artista do corpo e cena, sendo performer, diretora de arte e cenografia. Produziu grupos de teatro, circo social e companhias de dança, ao longo dos 9 anos de carreira artística, em paralelo com a pesquisa em corporeidades e ancestralidades afro-americanas. Na Museologia, é membra do Comitê Internacional de Museologia (ICOM), foi uma das fundadoras da Rede Museologia Kilombola em 2019, contudo, se desligando da organização em outubro de 2024. É integrante da Rede de Acervos Afro-brasileiros desde 2023. Participou da Gestão da Executiva Nacional dos Estudantes de Museologia de 2019 a 2021 e do Centro Acadêmico de Museologia da UFMG - CAMUS UFMG de 2019 a 2020. Desde 2023 é integrante da REDE TRANSMUSE.

**Abstract:** *The article discusses certain practices of Museum-Curatorial Quilombist Actions, that is, the actions of Black people in managing and articulating the centralization of Afro-diasporic memories, while also engaging with foundational concepts within Museology. The work also contrasts curatorial programs, projects, and social articulations of Afro-Brazilian memory from Afro-centered and quilombist organizations as responses to practices and theories developed by classical museological institutions. Through experience-based accounts and literature reviews, the article offers critical insights aimed at bringing nuance to the discussion on ANTIRACISM IN MUSEUMS within the context of contemporary museology.*

**Keywords:** *Aesthetics. Afrospirality. Museums. Territories.*

## MUSEUS, KILOBOS E AQUILOMBAMENTOS MUSEOCURATÓRIAS

### Dos Kilombos

Kilombo, palavra de etimologia bantu, do idioma Quimbundo, que representa o termo associado aos espaços de centralização de poder em África, principalmente em Lunda, região que contemplava os reinos de **Kongo**, **Ndongo** e Reino da **Lunda**, hoje República de Angola e República Democrática do Congo, ambos localizados no planalto da África Central<sup>2</sup>.

O Vocábulo Kilombo (nos séculos XV - XVII) tem dupla conotação: Uma toponímica e outra ideológica. Eram assim também designadas os arraiais militares mais ou menos permanentes, e também as feiras e mercados de Kasanji, de Mpungo-a-Ndongo, da Matamba e do Kongo (Parreira, 1990, n.p, *apud* Lopes, 2006, p. 132).

Já no Brasil, Kilombo está condicionado também a uma dupla conotação correlata e simbioticamente antagônica. A primeira definição está condicionada ao espaço de resistência e organização dos africanos no Brasil, Espaço-Físico e, portanto, histórico, que teve importância ímpar durante os períodos de colonização, sendo remanescentes de práticas de guerrilhas e luta contra a opressão colonial.

Para estes lugares são estabelecidas políticas públicas específicas, por serem os testemunhos de territórios nacionais conquistados por pessoas negras, descendentes das diásporas africanas no Brasil. Assim sendo, esses Kilombos estão mais próximos das conotações originais africanas da palavra no idioma quimbundo, por se referirem aos territórios negros centralizados em si mesmos.

Já a segunda definição é mais comum, por consequência das incorporações semânticas dos coletivos e reuniões negras no Brasil, na segunda metade do século 20, e por ser também objeto de releitura e ressignificação negra contemporânea. Logo, esta definição localiza Kilombo em um Espaço-Tempo para promover pertencimentos e articulações negras. A partir deste segundo significado, foram construídas bibliografias, diversas metodologias e desdobramentos, indo das reflexões de Abdias Nascimento, Beatriz do Nascimento, Lélia Gonzalez, até os autores que hoje herdaram os testemunhos signos dessas conceitualizações.

---

<sup>2</sup> África Central é uma 'Sub-região' dentro do Continente Africano, que contempla os países: Angola; Burundi; Camarões; Chade; República do Congo; República Democrática do Congo; Gabão; Guiné; Equatorial; São Tomé e Príncipe; República Centro-Africana; Ruanda. Contudo é um termo somente coloquial e não geográfico, para designar países africanos 'Centrais' elevados no planalto topográfico e da bacia do Rio Congo.

Este artigo sugere novas proposições para a compreensão do termo Kilombo, enquadrando-o tanto no Espaço-Físico quanto no Espaço-Temporal, onde as memórias (tangíveis) se manifestam, confluentemente, trazendo a discussão etimológica para as topografias temporais que este termo permite. Pretende-se correlacionar, assim, a outros aspectos dentro dos léxicos vigentes nas ***Epistemologias das Museologias Brasileiras***, mas também ir ao encontro das ***Epistemologias Negras Afluentes de Retomada*** e, por fim, aproximar-se paralelamente de noções mais antigas oriundas nas Cosmogonias das culturas Bakongas<sup>3</sup> e das proposições da Espiralidade do Tempo, conceito cunhado pela autora Leda Maria Martins<sup>4</sup> ao investigar sobre os comportamentos cruciais, nas práticas contemporâneas, de organização e fortalecimento cultural de comunidades e indivíduos negros, no processo de consolidação dos pertencimentos, tecnologias, taxonomias e testemunhos afrocentrados.

Deste modo, este trabalho vai examinar as técnicas, discursos e as práticas de exemplos do Trato Curatorial e Salvaguarda, tais como: Práticas de Gestão Acervos de Culturas Afro-Brasileiras, Museologias Kilombolas e Aquilombadas, Mapeamentos, Quilombolismos<sup>5</sup> Museais, na intenção de gerar associações entre Museus e Kilombos de formas pleonásticas.

### **Do Agô (Pedido de Licença)**

***Aquilombamentos Museocuratórias*** é uma forma de como podemos designar o processo conjunto, da maior proporcionalidade, de atores e pesquisadores negros na tomada de decisão e

---

<sup>3</sup> Bakongo é uma palavra do idioma vernacular *Kikongo*, pertencente do tronco linguístico Bantu, Bakongo é a conjugação etnônima para designar Pessoa do Kongo, isto a pessoa do Reino ou da região do N'kongo, uma das civilizações formadoras do povo Bakongo, suas culturas e seus descendentes. N'kongo, que por sua vez, pode ser designado como Caçador, ou protetor, sendo deste modo, Bakongo o povo (protegido) do Caçador, ou Povo do protetor. Esta cultura, possui uma filosofia, de compressão do mundo, isto uma gnose, que estrutura nos trânsitos astronômicos, um modelo de ética social e interpretação fenomenológica, esta filosofia e seus aforismas, foram registrados pelo escritor Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau, pessoa, africana, nascida em Manianga, no antigo Zaire, atual República Democrática do Congo, que foi o maior precursor de um modelo de salvaguarda das culturas tradicionais do Kongo.

<sup>4</sup> Nascida no Rio de Janeiro em 1955, Leda Maria Martins se configura como uma das principais pensadoras do teatro brasileiro, sobretudo o teatro negro brasileiro. Além de exímia pensadora, Leda Maria Martins desenvolveu importante trabalho como educadora. Foi Docente da Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP, entre os anos de 1981 e 1983 e lecionou também na Faculdade de Letras da UFMG de 1993 a 2018, A intelectual também possui forte ligação ao campo religioso dos Reinados Negros. De sua aproximação acadêmica e religiosa a esse universo, surgem as reflexões teóricas presentes em *Afrografias da Memória*, importante livro publicado em 1997 e seu mais recente trabalho, *Performance do Tempo Espiralar* em 2021.

<sup>5</sup> Termo cunhado por Alaor Eduardo Scisínio para designar a ação da pessoa Quilombola ou Aquilombada em seu respectivo território.

no estabelecimento de mecanismos para a consolidação das culturas afrobrasileiras, dentro das estruturas dos museus e das epistemologias da Museologia.

Estes aquilombamentos se dão das mais variadas formas, como na criação de redes de articulações de memórias negras, como por exemplo, a Rede Museologia Kilombola, a Rede de Acervos Afro-brasileiros e o Observatório Negro dos Museus, que promoveram diversos seminários e encontros afrorreferenciados, em prol de uma estruturação de um pensamento Museal Negro e Afro-epistêmico. Deste modo, essas redes cumpriram planos de articulação dentro da agenda da preservação e do trato das memórias e acervos das culturas afrobrasileiras, afrodiaspóricas e afroespirais (culturas e matrizes contemporâneas versadas em técnicas e preceitos africanos ancestrais). Este procedimento, desenvolvido por estes grupos, reflete a lógica do mesmo **Aquilombassentamento**<sup>6</sup>, previsto também na conjuntura das Exposições Coletivas de Artistas Negros, de grande proporção, organizadas majoritariamente por curadores negros, destacando aqui três eventos canônicos: a exposição “Dos Brasis, Arte e Pensamento Negro”<sup>7</sup>, curada conjuntamente por Igor Simões<sup>8</sup> e Lorraine Mendes<sup>9</sup>, que organizou um grande número de artistas negros, de diversas tipologias, em um mesmo espaço expositivo, para a ocupação e circulação nacional dos espaços expositivos do Serviço Social do Comércio – SESC; a 35ª Bienal de São Paulo, “Coreografias do Impossível”, realizada pelos trabalhos conceituais de Diane Lima<sup>10</sup>, Grada Kilomba<sup>11</sup> e Hélio Menezes<sup>12</sup>, que realizou a pesquisa, comissionamento e itinerância de trabalhos artísticos de atores de grupos identitários, circulando dentro do território uma mesma exposição de forma conjunta; e a exposição “Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira”, que é a mostra parcial dos artistas contidos em um dos maiores mapeamentos e investigações já realizados sobre as tangibilidades e referências

---

<sup>6</sup> Flexão dos termos Aquilombamento e Assentamento, usando do mesmo conceito das estruturas Pré-fixais do idioma Quimbundo, ou seja, criar novos termos com radicais existentes, podendo se ler: Se assentando enquanto se aquilomba, ou solidificando “Aquilombamentos Conceituais” em “Aquilombamentos Tangíveis” através da montagem de assentamentos (ações).

<sup>7</sup> Mostra reúne cerca de 240 artistas negros, de todos os estados do Brasil, sob curadoria de Igor Simões, em parceria com Lorraine Mendes (Texto disponível em <<https://www.secscsp.org.br/editorial/artistas-dos-brasis-arte-e-pensamento-negro/>>).

<sup>8</sup> Doutor em Artes Visuais-História. Foi curador adjunto da Bienal 12 Bienal do Mercosul, Membro do comitê de curadoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas-ANPAP.

<sup>9</sup> Lorraine Pinheiro Mendes é mulher negra, acadêmica, artista, professora.

<sup>10</sup> Diane Sousa da Silva Lima (Mundo Novo, Bahia, 1986). Curadora independente, escritora e pesquisadora.

<sup>11</sup> Grada Kilomba é uma escritora, psicóloga, teórica e artista interdisciplinar portuguesa reconhecida pelo seu trabalho que tem como foco o exame da memória, trauma, gênero, racismo e pós-colonialismo.

<sup>12</sup> Hélio Menezes, natural de Salvador-BA (1986), é antropólogo, atua como curador, crítico e pesquisador, foi co-curador da 35ª Bienal de São Paulo e atualmente é o Diretor do Museu Afro-Brasil Emanuel de Araújo.

afrodiaspóricas, o Projeto Afro<sup>13</sup>, idealizado por Deri Andrade<sup>14</sup>, que ocupa os Centros Culturais do Banco do Brasil.

Estas operações basilares foram cruciais para se pensar atuações, bem como propostas políticas e metodológicas nos movimentos aquilombados, para a retomada e a reintegração de posse dos espaços formais dos museus. Enquanto esses projetos se assentavam, eles estruturavam parâmetros para análise e contemplação de diversas pessoas negras no território, principalmente pelo fato de serem projetos afrorreferenciados circulares e, portanto, espirais, envoltos em um eixo continental brasileiro, criando egrégoras negras temporárias nos palcos das artes visuais do território.

### **Ao Aquilombamento**

Estes processos possuem um fio condutor epistêmico analisável, quando destrinchados. Por possuírem em suas fundamentações e composições estruturantes as matrizes africanas, estes grupos e movimentos são guiados pela base filosófica dos conceitos presentes na “Ancestralidade”, que circunscreve um modelo de gestão e interação para com o passado e com a cultura dos mais velhos, ou seja, na interação com o que é ancestral.

Esses grupos/indivíduos criaram métodos para se preservar e pesquisar o passado, e assim prover para o futuro os documentos e memórias dessas culturas, organizando o passado e o presente para que produções futuras ocorram, salientando a base e a estrutura, se edificando assim em articulações e aquilombamentos contínuos. Uma ilustração deste procedimento é como promove o autor Elian Almeida em seu trabalho “A Arte Contemporânea É Negra” (Figura 1), exposto na mostra do Projeto Afro “Encruzilhadas da Arte Afro Brasileira”.

---

<sup>13</sup> Projeto Afro é uma plataforma afro-brasileira de mapeamento e difusão de artistas negros/as/es. O projeto deseja ampliar e visibilizar a produção artística de autoria negra no Brasil, apresentando sua multiplicidade, seus inter-relacionamentos e sua abrangência. Um espaço de descoberta e ressignificação.

<sup>14</sup> Deri Andrade é pesquisador, curador e jornalista. Mestre em Estética e História da Arte (Universidade de São Paulo – USP), especialista em Cultura, Educação e Relações Étnico-raciais (CELACC – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação – USP) e formado em Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo (Centro Universitário Tiradentes – Unit). Curou exposições individuais e coletivas no Brasil e é o idealizador da plataforma do Projeto Afro.

**Figura 1:** A Arte Contemporânea é Negra. Obra de Elian Almeida (2016).



Fotografia: Acervo Nagôgrafia (2023).

“A Arte Contemporânea é Negra”, em sua afirmação reflexiva, grafa a estrutura discursiva e a exaltação das produções de artistas que compartilham uma mesma temporalidade presente. Estes artistas, contemporâneos uns dos outros, bem como suas produções artísticas e ou epistemológicas, são testemunhos (museálias) para se propiciar relações de aquilombamentos na interação das memórias uns dos outros, compartilhando léxicos e sotaques, agindo sobre as materialidades de forma conjunta, protegendo e defendendo a existência da sua própria materialidade e a do grupo.

A hipérbole de Elian é também antítese e por fim gera uma cacofonia, por grafar as diversas metafísicas presentes nas fundamentações das artes e culturas negras, ora contemporiza e ora outra contemporânea em suas estruturas, desta forma agindo consoante ao pensamento do filósofo queniano John S. Mibiti (1999), que entre outros resgates epistemológicos ancestrais, associa os tempos Passado e Presente, com duas definições oriundas do idioma Suaíli, SASA e ZAMANI. Sendo a primeira SASA o agora imediato CONTEMPORÂNEO, onde as ativações e repousos habitam, sendo o resultado da sua própria causa, o que também é conhecido com MICRO TEMPO. Já ZAMANI, que extrapola a ideia do Presente Passado, sendo um processo-egrégora, envolto em si, que CONTEMPORIZA, seus elementos e fenômenos associados, entre sujeitos indivíduos, por possuir

uma conjunção primal, estabelecida por algarismo de um idioma-contínuo envolto nele mesmo, servindo ambigualmente como dicionário, mapa e fonte de interpretação e interpelação entre seus falantes.

A máxima de Elian atenua sua própria hipérbole: “A Arte Negra É Contemporânea” por ser também Ancestral dela mesma e por possuir fundamentos e estruturas temporais circulares que permitem Reconexões, **Encruzoconfluências**<sup>15</sup>, **Reancestralidades** e retomadas.

A utilização dessas estruturas gramaticais e grafias mútuas são reconhecíveis em diversos desses idiomas vernaculares crioulos (diaspóricos), promovendo uma perpétua transmissão, promovendo assimilação ou, quando não, traduções de sentido (novas interpretações e possíveis valorações).

A reorganização desses termos em um léxico conjunto, presente na obra de Elian e nas concepções curatoriais supracitadas, bem como na ampla utilização dos aforismas e provérbios africanos, atua como mecanismo de figurações semióticas de sentido. Tais mecanismos configuram exercícios da autonomia simbólica negra, ao promover uma dupla afirmação do processo de autoridade conceitual, que estes pesquisadores podem dispor em suas próprias dialéticas, para assim reforçar e curar as crises identitárias que impedem ocupações majoritárias negras em espaços como os dos museus, mas também para causar alento ao processo de doridade<sup>16</sup> e Banzo<sup>17</sup>, infelizmente experienciados por negros no Brasil.

O processo de aculturação negra, no Brasil, permitiu que estas diversas matrizes culturais sofressem diversas violências estruturais, resultando no quase apagamento por completo dessas filosofias-estruturantes, como diagnosticado por Guerreiro Ramos, em 1946:

A aculturação é tão insidiosa que ainda os espíritos mais generosos, são por ela atingidos e, assim domesticados pela brancura, quando imaginam o contrário (Ramos, 1946, p 131).

As diásporas negras atuais e seus coletivos e membros, possuem, hoje, mais ferramentas para não permitirem serem aculturados. Contudo, há a permanência daquela que é a maior e mais relevante tecnologia negra africana, o poder da Oralidade e de seus produtos (testemunhos) das

---

<sup>15</sup> Termo cunhado, seguindo as estruturas já elucidadas de união de sentenças prefixais Encruzo de encruzilhada e Confluência, podendo assim designar as encruzilhadas ou pontos de encontro, istmos e enclaves provocados pelos caminhos, enredos, acontecimentos e fenômenos sociais diaspóricos.

<sup>16</sup> Termo cunhado por Vilma Piedade, que versa sobre processo traumáticos que se atravessam e se somatizam a serem aferidos em corporeidades dissidentes, que contudo são mais específicas com mulheres negras.

<sup>17</sup> Do Quimbundo, oriundo da palavra, Mbanza, de fora da aldeia ou do lugar, significa o profundo sentimento de pessoas negras diaspóricas de uma melancolia aterradora que os desloca da realidade.

Oralidades<sup>18</sup>, que diante desse cenário de diversos projetos de aquilombamentos, vêm se revelando como ideogramas centrais das articulações e movimentações negras, sendo o elemento principal de todas as outras grafias e tipologias culturais, sendo subtexto da própria frase de Elian, da crise de identidade apontada por Guerreiro:

No âmbito da oralitura, gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenho e grafites, traços e cores (Martins, 2021, p. 41-42.)

A Diáspora é ciclicamente ancestral e contemporânea dela mesma, já era em África e agora especificamente na América. Deste modo, qualquer palavra de afirmação ou produção negra serve um propósito ontológico maior do que sua finalidade, tal qual manifestado nos aforismos presentes nos Signos Adinkras, Pontos Riscados, Pontos Cantados e Dançados e em diversos recursos idiomáticos idiossincráticos das nossas formações individuais que reverberam numa manifestação e conduta cultural coletiva.

Sendo pela Arte (SEMPRE NEGRA) uma das primeiras Línguas Crioulas e tecnologias de diálogo comercial-processual que foram estabelecidas nas américas, como a tessitura comum para comunicação e talvez por esta razão, sua deslegitimação pública, associada às apropriações, apagamentos e silenciamentos.

A Arte Negra Contemporânea e Ancestral foi, e é ainda hoje, um dos sistemas tecnológicos mais rebuscados que mantemos presentes no território brasileiro, por ser a materialização das sinapses dos nossos ancestrais.

### **Museus Pretos, Museologias Pretas e os Sotaques Compartilhados**

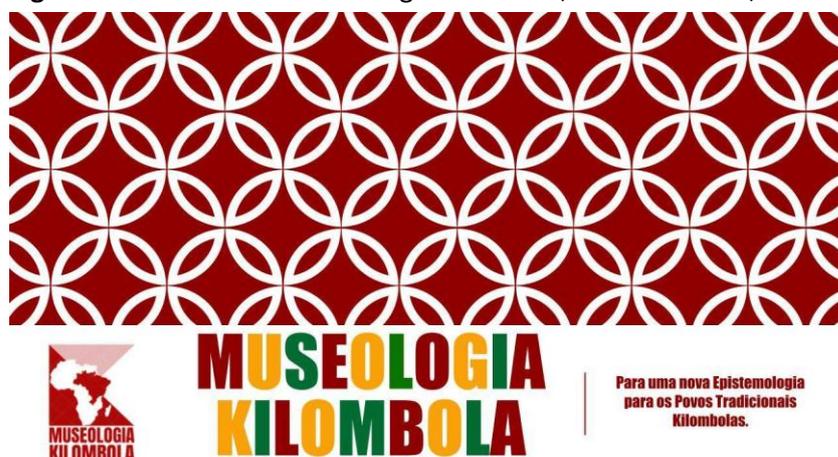
Em 2019, foi criada a “Rede Museologia Kilombola” (RMK), através de um movimento encabeçado por Lucas Ribeiro, Pessoa quilombola do Quilombo do Limoeiro, no município de Entre Rios, Estado da Bahia, que através do manifesto público chamado “Para uma nova epistemologia para os Povos Tradicionais Kilombolas”, alcançou pessoas negras, quilombolas e aquilombadas de diversas regiões do país.

---

<sup>18</sup> Termo cunhado pela Pesquisadora Leda Maria Martins, para designar um padrão analisável no estudo de performances negras, sendo composta por dois radicais, Oral e Tura, dando indício da ação da oralidade, ou ação da materialidade da palavra na tangibilidade que esta acarreta em cultos, performances e gestos, negros diaspóricos.

Este manifesto foi disparado como um *e-mail* para todo o *mailing* de museus e profissionais de Museologia presentes na rede de contatos da Executiva Nacional dos Estudantes de Museologia, a entidade EXNEMUS, no final do ano de 2019. No ano de 2020, este manifesto já se havia organizado sobre uma alcunha, contando com diversos pesquisadores negros e graduandos, graduados, mestres, mestrando, doutores e doutorandos Negros, agora aquilombados na Museologia Kilombola.

**Figura 2** - Manifesto da Museologia Kilombola, Cachoeira - BA, 2019.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

O Manifesto de 23 páginas foi elaborado pelos estudantes da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em específico através das contribuições dos pesquisadores Lucas Ribeiro, Edna Paixão e Dandara Guilhermina.

Causando um profundo alvoroço, que articulou na movimentação e entrada de estudantes e profissionais negros nessa recém-criada rede, o primeiro movimento foi do Recôncavo Baiano para o estado de Goiás, quando Nutyelly Cena adentrou a rede e ajudou a estruturar o movimento. Posteriormente, o processo continuou com trânsito do Recôncavo para o Sudeste, de Cachoeira até Belo Horizonte, na época do exato contexto político onde a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tinha acabado de eleger sua primeira gestão do Centro Acadêmico para o curso de Bacharelado em Museologia. Por serem majoritariamente negros, foram parte exponencial de

adesão dentro do grupo de pesquisa da Museologia Kilombola, na presença das pessoas de Vitú de Souza e Carolina Rocha, que também possuíam vínculos com a gestão da já citada EXNEMUS.

Por meio da presença desses atores em dois espaços políticos comuns, foram estendidos os convites de ingresso para a já criada Rede Museologia Kilombola para Marina Pinheiro, Isabel Gomes e Lucas Oliveira, em 2020, quanto estavam cursando a graduação em Museologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), para Andressa Lima Batista e Inah Irenam da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no mesmo ano, e por fim para Aleksandro Trigger que na ocasião estava graduando Museologia pela UFMG, mas já articulava as relações com o Museu dos Quilombos e Favelas Urbanas (MUQUIFU), entidade que foi, naquele momento, o maior apoiador desta Rede em primórdio até sua estruturação.

Conjuntamente, estiveram atuando para o assentamento daquela articulação: a Coordenação Nacional de Articulação de Quilombos (CONAQ); Movimento Negro Unificado (MNU); Rede de Memória LGBT; Museológicas Podcast; Sistema Estadual de Museus de São Paulo (SISEM-SP); Memorial da Inclusão e o Departamento de Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Todos esses indivíduos e os membros que compuseram estes grupos e articulações, ajudaram a estruturar esse quilombamento transnacional, que se deu pelo entendimento de que aquela rede poderia protagonizar um ato inaugural para um movimento maciço de grupos identitários negros, para se haver processos de equidade e reparação nos Museus, na Museologia e nas Ciências do Patrimônio e Informação.

Cenário que já havia sido diagnosticado, por outros grupos e projetos, entretanto, sem a expressividade com a qual se desenvolveu, concatenando diversos quilombamentos, lutas ocupações e outros pertencimentos, que foram oriundos dos processos iniciados por esta Rede/Kilombo.

De modo que, futuramente, o histórico da atuação desta Rede, e todos os seus desdobramentos, atuaram como enunciados de/para lutas negras, agindo pelos direitos das memórias dos grupos e seus respectivos discursos.

A experiência das atividades destes grupos em paralelo com histórico desta Rede, permitiu que se criasse um fluxo, de pesquisa e reflexão por parte dos seus indivíduos para suas matrizes

culturais pessoais, e a partir disso, consolidando em um grupo coeso, um *Kilombo Transnacional*<sup>19</sup>, que perpassou os seus respectivos territórios, promovendo também aquilombamentos físicos territoriais.

Cada membro daquelas articulações, desde 2019, foram agentes de movimentações presentes ainda hoje no campo da Museologia, o que permitiu que novas museologias emergentes e identitárias fossem criadas.

Eu vim num navio de Aruanda ê  
 Vim num navio de Aruanda á  
 Por que me trouxeram de Aruanda?  
 Pra que me trouxeram de Aruanda?  
 Vim num Navio de Aruanda ê  
 (Ladainha de Capoeira registrada pelo Mestre Tony Angola)

Deste modo, assim como na hipérbole de Elian, a utilização e reimaginação das culturas negras em uma dialética, foi o que permitiu que este Acontecimento (Dunga<sup>20</sup>) no tempo fosse inalterado, permitindo a existência de oscilações e criações de grupos posteriores que versavam sobre a mesma função social.

### **Espaços para Cultos de Memórias Agregadas**

De acordo com os trabalhos da pesquisadora Leda Maria Martins, os corpos negros podem ser interpretados como suportes de informação (museus, arquivos e bibliotecas). Isso se dá pela quantidade significativa de filosofias-fundamentos as quais estes indivíduos (bem como seus ancestrais) tiveram que internalizar, no caso, “Tirar da Materialidade” para que essas filosofias não se perdessem ou fossem destruídas. Nesse sentido, a experiência do negro afro-americano é de constante reprodução e representação das próprias experiências, em contraponto com as referências e experimentações dos seus ancestrais, tornando o que teve que ser imaterial (para não ser destruído e assim preservado) e, mais tarde, podendo voltar a sua materialidade novamente.

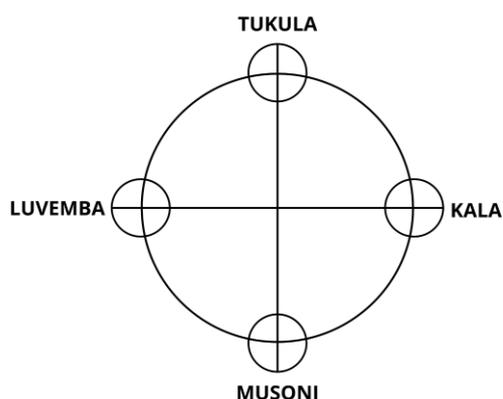
---

<sup>19</sup> Termo cunhado com o mesmo princípio de junção de radicais em uma conjugação prefixal, Trans indo a associação de movimento que atravessa, seguido da palavra nacional, relacionada aqui a nação do Brasil em sua proporção geografia continental a qual é necessária de adventos e tecnologias para promover diálogos e interlocuções de povos de uma mesma cultura diaspórica, que foram divididos.

<sup>20</sup> Dunga, do Kikongo, acontecimento, estágio, é oriunda de outra conjugação, Dingo-Dingo, palavra de mesma conotação, dando entender sobre os processos e fenômenos sociais associados a um processo, seja este o tempo, ou a vida e organização de uma comunidade.

Esta linha de pensamento caminha com alguns conceitos africanos já citados da cosmogonia Bakonga, em específico o Dikenga (Figura 3).

**Figura 3** - O Cosmograma Bakongo, também chamado de Dikenga, é um antigo símbolo circular em forma de mandala, que representa a cosmologia e a cosmopercepção dos povos do antigo Reino do Kongo.



Fonte: Adaptado de Santos (2019).

O autor Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau, em diversos momentos em suas obras, refere-se que o Tempo, para Kongo e seu sistema cosmológico, é interpretado como sendo uma **‘Coisa Cíclica’**, revelando certa tangibilidade, existente em um fenômeno compreendido etéreo, e assim dando indícios a um movimento gravitacional associado a ele, o qual está inscrito na circularidade de sua idiosincrasia.

Portanto, indo em oposição à compreensão aritmética do Tempo, deste modo, uma fórmula circular, desencadeada, contudo simétrica. Isso se dá através do que a cultura Bakonga entende como “Dunga”, que em sua tradução livre pode significar Acontecimento, Fenômeno ou Evento.

Estes Acontecimentos criam oscilações na materialidade do tempo, provocando outras ondulações de resultados infinitos, mas que podem ser explicitadas pelo movimento de ação e repouso. Nesse sentido, as nossas corpografias, memórias sociais e individuais, rituais, cosmopercepções são aferidas em diálogo com essa filosofia milenar; nossas ações provocam ondulações nessa materialidade senciante do tempo, provocando alterações nos comportamentos coletivos e dos seus membros.

Há um primeiro estágio de ser, **Musoni** (a guardar o radical sona registrar, gravar, ter a memória de), que não se dá a ver ao ku nseke (mundo físico). Musoni é, em linhas gerais, não ser ainda físico, tangível. **Kala**, que vem a significar, literalmente, ser (em sua acepção principalmente verbal), corporifica o estágio em que este ser como ação torna-se ente “visível”. Num terceiro estágio, encontramos **Tukula** (do verbo kula : crescer, amadurecer, desenvolver-se) e as coisas e situações em seu estado de zênite, de mais ativa proficuidade, de ação propriamente dita. Por fim, **Luvemba** vem a ser o estágio de desintegração física, o morrer, o findar-começar, as grandes transmutações das coisas que são, ou seja, o desintegrar-se da dimensão tangível e ir a um plano insondável (Fu Kiau, 1969, *apud* Santos, 2019, p. 128).

Os ‘*Museus-pretos*’, quando homogeneízam suas referências, perpassam indiretamente influenciados por essa *Cosmopercepção Dikenga*, a qual está profundamente enraizada nas matrizes culturais afrobrasileiras, mesmo nas culturas oriundas de diásporas de outras etnias para além das Bantu-Kongo.

Isto se dá pelo aspecto de como as memórias das diásporas foram performadas e percutidas no território brasileiro, possibilitando essas construções, possibilitando existir uma Museologia Racializada Transnacional, como foi a Rede Museologia Kilombola, a qual só foi possível através desta rede, e também está condicionada pelos fluxos do trânsito destas culturas regionais diaspóricas. Para além dos desconfortos e violências experienciados por esses pesquisadores em seus respectivos campos de atuação, a interação desses indivíduos enquanto Kilombo, está também nos parâmetros grafados por Elian, Guerreiro, Leda e Bunseki Fu-Kiau. Organizou-se, deste modo, um Acontecimento no Espaço-Tempo que centralizou e estruturou lexicalmente estas culturas que são confluentes e, portanto, já possuíam comunicações intrínsecas, se configurando assim em um Kilombo de temporalidade presente, mas também em uma cultura contemporânea, que possui seus aspectos essenciais de estabelecimento por meio de uma ancestralidade comum compartilhada por seus indivíduos.

Todos esses caminhos percorridos inauguram espaços para culto de memórias agregadas, onde são representadas diversas culturas e identidades e onde se formam diversas matrizes híbridas e, deste modo, vão causando diversas oscilações e transformações no espaço tempo.

Contemporâneos, uns dos outros, (estes artistas) compartilham em seus trabalhos as noções de Caminhos e Aquilombamentos, que os possibilitaram ‘Se Encruzilhare’ entre si, em diversas oportunidades. Cientes de seus direitos à autonomia simbólica, estes artistas visuais documentam a realidade através de suas obras, seus protestos, linhas de pesquisa, seus idiomas e sincrasias únicas, indissociáveis de seus desempenhos individuais e propósitos pessoais mais íntimos. Para além de enunciados à beleza, são manifestos públicos da sobrevivência e

persistência azeviche, enquanto fiscalizam e protegem as existências uns dos outros, assim como as tradições negras seculares faziam (Souza, 2024, n.p.).

## Dos Museus

Estes aquilombamentos se mostram necessários à medida que as compreensões em torno dos museus e reflexões que estes espaços e os seus meios promovem. Os debates da Museologia Kilombola foram essenciais nas mudanças das conjunturas dos cenários museais no Brasil e no Mundo e que ajudou a resultar em aspectos da nova definição de Museu em 2022, como evidenciado por Carolina Rocha e Marina da Silva Pinheiro em seu artigo, presente no último dossiê do Comitê Internacional de Museologia no Brasil (ICOM-BR):

Dentro desse contexto, a RMK foi convidada a compor o GT do ICOM Brasil, que, durante vários meses entre 2020 e 2022, era um espaço dinâmico de diálogo ...” - e mais adiante concluem - “ ... Em um contexto em que o coletivo contava com aproximadamente 70 membros, as discussões e deliberações do GT foram compartilhadas e debatidas de forma transparente e inclusiva. À medida que foram aprofundados os debates do papel dessa nova definição no contexto político e social brasileiro, e em especial considerando as múltiplas vivências dos membros do coletivo (Rocha; Pinheiro, 2024. n.p.).

Esse procedimento desenvolvido por membros da Rede Museologia Kilombola, a partir das demandas e ausências identitárias do ICOM-BR, aproximou gradativamente a RMK para dentro desse comitê, sendo atualmente uma parceria consolidada, o que permite, em alguma medida, a possibilidade de membros dessa Rede constituírem debates e construções identitárias em grupos e desdobramentos de trabalho, tornando mais acessível a reflexão que pode ser feita dentro dos museus. Indo ao encontro de uma importante e, contudo, esquecida reflexão da pesquisadora Regina Real, museóloga que nos anos 1950 publicou seu livro *“O Museu Ideal”*:

Antigamente quando o museu era considerado apenas um repositório de obras primas e peças raras, espécie de “casa forte” da humanidade, não se pensava no **ambiente** onde deveria **viver** esse objeto. Hoje além do local apropriado (edifício, depósitos, gabinetes de pesquisa), requer-se o tirocínio e a abnegação de técnicos especializados (Real, 1958, p 13).

Sendo assim, neste contexto, o aquilombamento foi fruto e sementeira do processo que encabeça e constitui a parceria ICOM e Rede de Museologia Kilombola, no que tange à ausência de grupos identitários nos museus. Entretanto, a reflexão desta Rede foi assimilada parcialmente pelo comitê, delimitados esses agentes, suas produções e seus operacionais em um discurso dialético de inclusão e diversidade que este comitê estaria realizando. Sua estruturação organizacional e

eventual hierarquia, no entanto, não se abalou com as assimilações dessa críticas, pois estas existem desde os anos 50. O que ocorreu de fato foi uma reformulação de comportamento antientrópico, que permitiu que museus fossem lidos como mais inclusivos e diversos do que anteriormente foram, mas não mais inclusivos do que eles realmente podem vir ser a partir de uma reformulação tangível e participação efetiva dos grupos identitários nas criações, gestões e estabelecimentos dos discursos dos museus e das museologias, sendo ao fim, uma mudança tímida do campo, mas que infelizmente refletem um comportamento antigo.

Adeus terra diferente  
 Meu coração ta doendo  
 Que Nossa Senhora nos leva  
 Pelo Mesmo Caminho que viemos  
 (Canto da Irmandade do Rosário de Justinópolis - Minas Gerais).

Na década de 1930, o exato momento de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) marca também um princípio do discurso de austeridade no trato e práticas de salvaguarda das culturas e das suas materialidades, conforme Pinheiro:

[...] em 1936, do primeiro órgão nacional de preservação do patrimônio - o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) -, no âmbito do Ministério da Educação e Saúde, cujo titular era Gustavo Capanema. Capanema logo recorreu a Mário de Andrade - certamente em função de seu envolvimento no DMC/ SP -, encomendando-lhe a elaboração de um programa de proteção do patrimônio histórico e artístico brasileiro. [...]. No que diz respeito à seleção de bens culturais para tombamento, percebe-se que ainda é absolutamente predominante a noção de patrimônio como “obra de arte”, e que mesmo os exemplares arquitetônicos são encarados como “únicos”, “excepcionais” (Pinheiro, 2006, p. 08-09).

Uma vez criado o órgão que instruiria o serviço de conservação do patrimônio no país e, apesar de contar com a participação e concepção de um pesquisador negro, aguerrido das culturas populares identitárias, este sozinho não teve tutela ou poder de controle na atuação de como o projeto foi continuado, como analisa Pires Junior:

O anteprojeto de Mário de Andrade, que havia sido encomendado desde 1936 (quando Mário ainda estava na Direção do Departamento Municipal de Cultura, do qual foi afastado logo após a instauração do Estado Novo), para a proteção do patrimônio histórico e artístico visando sua remodelação. Mas, o fato importante é destacar que o projeto de Mário de Andrade não foi implementado integralmente. Pontos importantes foram deixados de lado pelo Decreto-Lei N.º 25, de 30 de Novembro de 1937. As principais características do projeto de Mário estavam assim definidas: igual atenção em relação ao erudito e ao popular, à arte pura e à arte aplicada; interesse pela paisagem transformada pelo homem; inclusão na noção de patrimônio nacional os elementos “imateriais” afeitos diretamente ao folclore. Ao contrário disso, o que vigorou foi, a partir do termo “histórico” associado à arte e

nação, uma visão histórica alicerçada em ‘grandes feitos’ e ‘grandes figuras’ e, mais importante, tomou a produção artística não como fruto do trabalho humano, mas como testemunho do “gênio da raça” (Pires Junior, 2014, p. 4-5).

O resultado do afastamento e apropriação das contribuições negras de Mário de Andrade foi a consolidação dos discursos de exaltação da arte e arquitetura (de influência europeia) que foram salvaguardadas e devidamente tombadas, evidenciando assim a cultura institucional de criar mecanismos de providência para heranças de uma sociedade colonial. Contudo, para com os testemunhos materiais e acervos negros, não se notou o mesmo afinco procedimental, o que já foi anteriormente criticado pelo movimento negro, como em “O Genocídio do Negro Brasileiro” onde o pesquisador Abdias Nascimento<sup>21</sup> discorre sobre os horrores causados pela colonialidade e seus frutos após o império. No capítulo quinto, intitulado “Branqueamento da Raça: Uma estratégia do genocídio”, Abdias pontua:

Para a solução deste grande Problema - A Ameaça da “mancha negra” - Já vimos que um dos recursos utilizados foi o estupro da mulher negra pelos brancos da sociedade dominante...” e mais adiante “O Processo de miscigenação, fundamentado na exploração sexual da mulher negra, foi erguido como um fenômeno de puro e simples genocídio. O problema seria resolvido pela eliminação da população afrodescendente (Nascimento, 1978, p. 69).

Tendo em vista este cenário, onde já existiam críticas bem estruturadas sobre os tratos e desproporcionalidade acerca de elementos da historiografia nacional, o que separa a ação destes agentes para o contexto no qual estamos agora, após 2019, se dá justamente pelos **instrumentos administrativos de aquilombamento** e a possibilidade de rupturas de certas estruturas que foram construídas sobre o roubo e apagamento.

Nesse sentido, toda a ótica de produção aquilombada deve possuir e se exaltar como movimento revolucionador de estruturas e as suas hipérboles trabalhadas em grupos, e por meio do seus membros, devem ser ressoadas frente ao polimento, censura e abreviações processuais que ocorrem dentro das autarquias, comitês, instituições e estruturas formais que organizam o campo, para que o que foi feito com o projeto de Mário de Andrade para o SPHAN, não seja repetido com a Museologia Kilombola e sua parceria com ICOM Brasil, ou com o Projeto Afro e o Centro Cultural do Banco do Brasil ou, por fim, com a “Dos Brasis” e o SESC.

---

<sup>21</sup> Abdias do Nascimento, foi ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras brasileiras, sendo o responsável por criar diversas noções para articulação e o pensamento negro crítico contemporâneo.

Isto posto, conclui-se que, uma vez que estes projetos foram feitos por pessoas negras, por meio de seus aquilombamentos, que suas parcerias com instituições eurocentradas não sejam fontes para estes agentes serem diminuídos ou subalternizados, tal qual previa Guerreiro Ramos, Abdias do Nascimento e como diagnóstica Sidney Oliveira Pires Junior e outros tantos pensadores.

### **Kilombos Centralizando Memória**

O Psicanalista Frantz Fanon, em sua obra “Condenados da Terra”, problematiza as relações Negro - Branco, já no seu primeiro capítulo, “Da Violência”:

A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Estas duas zonas se opõem, mas não em função de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos é demais. A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde caixotes do lixo regurgitam de sombras desconhecidas, jamais vistas, nem mesmo sondadas (Fanon, 1968, p. 65).

Obviamente, é necessário adaptar a visão e crítica de Fanon à realidade brasileira, contudo, partindo da mesma concepção de “Trauma” gerado pela colonização, em todas as esferas da sociedade. O Jornalista Muniz Sodré, em “Samba - O Dono do Corpo”, pontua, em um dos seus capítulos, a seguinte reflexão:

Vale recordar, que a Abolição, além de dificuldades econômicas, criou imensos problemas psicossociais para o negro brasileiro. Excluída a viabilidade de um modo de vida rural auto-suficiente, o negro se converteu numa mão-de-obra em eterna disponibilidade (Sodré, 1998, p. 13).

Tal reflexão nos posiciona que quando foi perdida a autonomia do negro brasileiro, este se tornou massa de manobra e movimentação de entidades e interesses eurocentrados. As péssimas condições sociais, somadas com políticas e propostas de embranquecimento, introduziram o negro brasileiro à marginalidade e exclusão, fazendo-se, assim, a elite dominante responsável por essas mazelas, que também se debruçou para disseminar a ideia de que estes mereciam estar excluídos da sociedade, mereciam o sofrimento, mereciam o abandono.

Os objetos produzidos pelos grupos subalternizados pelo Estado brasileiro, remanescentes das resistências culturais coletivas das diásporas negras, continuaram silenciados até pouquíssimo tempo, quando nos anos 1990 o debate de raça volta a ser pautado pela ótica do patrimônio. O conceito de Histórico, Artístico, Nacional perde completa adesão e surge o Termo Patrimônio

Cultural, um fenômeno maior, onde poderia haver interpretações mais amplas, como evidenciado por Márcia Sant'anna, propondo novos rumos para a noção de patrimônio:

No Mundo ocidental, portanto, o patrimônio, durante muito tempo, foi associado unicamente a coisas corpóreas; já a preservação, a uma prática constituída de operações voltadas para a seleção, proteção, guarda e conservação dessas peças (Sant'Anna, 2003, p. 51).

A prática ocidental de preservação, fundada na conservação do objeto e na sua autenticidade, bem como sua codificação legal, baseada, em última análise, na limitação do direito de propriedade, simplesmente não dão conta dessa nova noção de patrimônio cultural que ganhou consistência a partir dos anos 1970, por meio da incorporação de seus aspectos imateriais ou processuais. Percebe-se, por fim, que retirar um objeto de seu contexto social de uso e produção, declará-lo patrimônio, conservá-lo como uma peça única e colocá-lo num museu não abrange todas as situações em que é possível reconhecer um valor cultural e preservá-lo (Sant'Anna, 2003, p. 52).

Foi somente quatro décadas após a criação do Serviço do Patrimônio que suas lógicas e interpretações foram problematizadas e por fim abandonadas, se aproximando com os desejos e indícios originais de Mário de Andrade, mas não foi por um processo de participação de membros dos grupos subalternizados, nem a reforma ou melhoria destas políticas públicas no trato da memória.

Apesar de possuímos importantes redes e tecnologias para o trato e articulação destes acervos e patrimônios tradicionais, ainda não é amplamente proporcional que os grupos identitários criem políticas e procedimentos para o trato para com suas próprias memórias culturais, pois há pouco incentivo e equipamentos suficientes para o fomento, e as iniciativas que existem, embora sejam muito importantes, ainda são minoria, frente à escala de indústria de valoração da memória colonial que existe há pelo menos 90 anos.

Para além desse cenário, o aquilombamento, embora formidável, não preenche sozinho o cenário de autocrítica que estas estruturas devem fazer, uma vez que a composição desses espaços assimila, através de dialéticas pontuais, quais são os discursos negros que estas instituições podem se apropriar, atrasando uma inevitável mudança de compreensão de suas políticas.

Por anos, a Museologia como ciência agiu de forma conivente e em cumplicidade com processos indiretos de extermínio simbólico. Para se atenuar a reversão deste processo histórico é preciso que os profissionais de patrimônio, museólogos e museólogas, gestores, curadores, artistas, mestres e mestras da cultura, pesquisadores e articuladores negros, sejam o ponto de partida na

criação de políticas, projetos, mapeamentos e tomadas de decisão, para seus grupos identitários específicos.

Afinal, os movimentos de quilombamento ocorrem para a salvaguarda e trato das culturas negras, por uma ótica existencial e não instrumentalista. Isto se dá porque estes movimentos compreendem que pessoas negras não podem viver sem memória, e que somente com o trato e o quilombamento, essas autonomias vão ser protegidas de forma coesa.

Sendo assim, para além de uma proposta epistêmica, o quilombamento é também um exercício de ativismo político e produção diante do extermínio das matrizes culturais negras, que só é possível por um projeto de mundo negro e autônomo, que não deve ser pautado ou atrapalhado pela agência branca eurocentrada.

As favelas precisam piratear tecnologias, montar as suas fábricas clandestinas - Está na hora de fazer confusão, roubar e quebrar patentes! É preciso que as favelas tenham os próprios produtos (Santos, 2023, p. 28).

Performando os valores das ancestralidades afro-americanas, temos a possibilidade de centralizar as filosofias-fundamentos de visões negras de mundos. O fato deste processo ocorrer majoritariamente em Kilombos, Quilombamentos e outros territórios negros é replicação das organizações estruturais africanas.

Kilombos e quilombos urbanos (favelas) precisam estruturar seus territórios, e, para isso, a memória tem um papel essencial. Os grupos precisam organizar seus desconfortos, fazer suas críticas, verbalizar suas hipérboles, cores, signos e simbologias, causando os constrangimentos nas instituições, para assim tomar palavras de ordem e estabelecer seus protestos e, concomitantemente, criar planos de centralização das nossas memórias, indo ao encontro da noção semântica principal da palavra Kilombo.

Na nossa comunidade, a maioria das famílias, afroconfluentes, praticava a agricultura. Ninguém tinha terras, tínhamos cultivos. - Nossa geração avó dizia que a gente planta o que a gente quer, o que a gente precisa e o que a gente gosta, e a terra dá o que ela pode e o que a gente merece (Santos, 2023. p. 58).

Enquanto organizamos nosso território.

## REFERÊNCIAS

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Museus**. In: BRULON SOARES, Bruno; CURY, Marília Xavier (Eds.). *Conceitos-chave de Museologia. Tradução e comentários*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2016. p. 64-67.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2ª Edição. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC-IPHAN, 2005. p. 49

FANON, F. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral**, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIBIT, John S. **African Religion and Philosophy**. 2 Ed. Oxford: Heine-Mann Educational Publishers, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Origens da noção de preservação do patrimônio cultural no Brasil. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** (Online), São Carlos, Brasil, n. 3, p. 4–14, 2006. DOI: 10.11606/issn.1984-4506.v0i3p4-14. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44654>>. Acesso em: 25 fev. 2025>.

PIRES JÚNIOR, S. O. **Mário de Andrade e o contexto da criação do SPHAN**, São Paulo - SP, 2014. Disponível em: <[https://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406765230\\_ARQUIVO\\_MariodeAndradeecontextodecriacaodoSPHAN.pdf](https://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406765230_ARQUIVO_MariodeAndradeecontextodecriacaodoSPHAN.pdf)>. Acesso em 19 mar. 2025.

RAMOS, Arthur Guerreiro. **As Culturas Negras no Novo Mundo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946.

REAL, Regina Monteiro. **O Museu Ideal**. Belo Horizonte: Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais, 1958.

RIBEIRO, Lucas. **Museologia Kilombola**: por uma nova epistemologia. [Postagem Instagram]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4b4Sx8glu7/>. Acesso em: 1 jul. 2024.

ROCHA, Carolina; PINHEIRO, Marina da Silva. **Repensando o papel dos museus**: a experiência da Rede Museologia Kilombola. São Paulo: [s.n.], 2024.

SANT'ANNA, Márcia. **A face imaterial do patrimônio cultural**: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 49-58.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. 1 ed. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019.** Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Acesso em: 16 jul. 2024.

SCISÍNIO, Alaor Eduardo. **Escravidão & a saga de Manuel Congo.** Rio de Janeiro: Achaimé, 1988.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** 1.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Vitú de. **Caminhos abertos com as mãos.** São Paulo: Projeto Afro, 2024. Acesso em: 16 jul. 2024. Disponível em: <<https://projetoafro.com/editorial/artigo/caminhos-abertos-com-as-maos/>>.

# EXPOSIÇÃO "HEITOR DOS PRAZERES É MEU NOME": FABULAÇÕES POÉTICAS DA PRESENÇA NEGRA NOS MUSEUS E ESPAÇOS DE ARTE<sup>1</sup>

*Nutyelly Cena de Oliveira<sup>2</sup>*

*Luzia Gomes Ferreira<sup>3</sup>*

**Resumo:** Nesta experiência, discutimos nossa visita como duas museólogas e antropólogas negras à exposição "Heitor dos Prazeres é meu nome", com curadoria de Pablo León de la Barra, Raquel Barreto e Haroldo Costa, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), na cidade do Rio de Janeiro/RJ, no período de 28 de junho a 18 de setembro de 2023. Destacamos, assim, a vida e a beleza negra de Heitor dos Prazeres. Para aprofundar essas questões, compartilharemos nossas reflexões como mulheres negras em diálogo com as propostas metodológicas de autoras como Rosane Borges, Saidiya Hartman, Christina Sharpe, Denise Ferreira da Silva e bell hooks.

**Palavras-chave:** Artes Visuais. Racialização. Práticas Negras. Exposição. Olhar Opositor.

## **"HEITOR DOS PRAZERES IS MY NAME": POETIC FABLES OF BLACK PRESENCE IN MUSEUMS AND ART SPACES**

**Abstract:** *In this experience, we discuss our visit as two Black museologists and anthropologists to the exhibition "Heitor dos Prazeres is My Name," curated by Pablo León de la Barra, Raquel Barreto, and Haroldo Costa, held at the Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) in Rio de Janeiro from June 28 to September 18, 2023. We highlight the life and beauty of Heitor dos Prazeres. To deepen these issues, we share our reflections as Black women in dialogue with the methodological proposals of authors such as Rosane Borges, Saidiya Hartman, Christina Sharpe, Denise Ferreira da Silva, and bell hooks.*

**Keywords:** *Visual Arts. Racialization. Black Practices. Exhibition. Oppositional Gaze.*

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), em 2024, no Grupo de Trabalho 070: "Memórias Sensíveis, Contramemórias e Patrimônios Incômodos: Políticas, Suportes e Narrativas nas Cidades", coordenado pelo Prof. Dr. Hugo Menezes Neto (UFPE) e Prof.ª Dr.ª Lilian Alves Gomes (UCAM).

<sup>2</sup> Museu Nacional- PPGAS/UFRJ. Doutoranda em Antropologia Social.

<sup>3</sup> Universidade Federal do Pará. Doutora em Museologia.

## EXPOSIÇÃO "HEITOR DOS PRAZERES É MEU NOME": FABULAÇÕES POÉTICAS DA PRESENÇA NEGRA NOS MUSEUS E ESPAÇOS DE ARTE

### Introdução

Ao revisitar nossas memórias e escritas, destacamos nessa grafia conjunta, o caminho percorrido junto com Conceição Evaristo (2017) e o conceito de *escrevivência* como uma maneira de indicar que sua obra e sua existência são indissociáveis, por mais que a lógica colonizada de se produzir conhecimento diga que precisa ser separado/neutro. A *escrevivência*, atrelada à escrita deste texto, também evoca o sentimento de estilhaço da ***máscara do silenciamento***, desafiando a gravura de Anastácia. Pois, se as imagens também têm o poder de reproduzir violência, pensamos na possibilidade de escrever sobre beleza e humanidade. Ao mesmo tempo, voltamos à Evaristo, em um movimento que busca chamar a atenção para um movimento transgressor de fala, coletivo e que se recusa a perpetuar representações que evocam uma violência interminável.

Aquela imagem da escrava Anastácia, eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é o símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara. Porque todo nosso processo pra eu chegar aqui, foi preciso colocar o bloco na rua e esse bloco a gente não põe sozinha (Evaristo, 2017, online).

Sendo uma curadora e a outra poeta, mulheres negras nordestinas com experiência em pesquisas recentes, despertou em nós um interesse pelas fabulações poéticas da presença negra em museus e espaços de arte. Esses estudos abordam diferentes formas de pesquisar e constituir nossos arquivos, incluindo etnografias de exposições, catálogos, imagens, anotações guardadas e circuladas, signos, formas, fotos e outras referências. Esses materiais são organizados em cadernos, textos, desenhos, fotografias e diversos documentos.

Quando se trata de nossos campos de atuação, as disputas em torno da narrativa e dos próprios fatos, presentes nos acervos e arquivos e condicionadas por questões que surgem no tempo presente, revelam os silenciamentos inevitáveis em qualquer construção narrativa. Michel-Rolph Trouillot, acadêmico e antropólogo haitiano-americano, argumenta que esses silêncios surgem em momentos cruciais, como na criação do fato (elaboração das fontes), na composição do fato (elaboração dos arquivos), na recuperação do fato (elaboração da narrativa) e na significância retroativa (elaboração da história) (Trouillot, 2016).

Em consonância com essa perspectiva, compreendemos que nossas atuações nesses campos exigem um olhar cuidadoso para enfatizar discussões mais amplas. Nesse sentido, é crucial ir além da discussão sobre o caráter colonial dos museus e arquivos, considerando suas imprecisões e lacunas nas propostas expositivas, nos acervos e nas formas documentais dos arquivos. Ariella Azoulay, curadora e teórica da arte, em sua obra "*Archive. Political Concepts: A Critical Lexicon*" (2012), enfatiza a ideia de que a constituição e o uso dos arquivos geram reparações, restituições e silenciamentos. Portanto, a análise de Azoulay complementa a perspectiva de Michel-Rolph Trouillot, onde os arquivos se configuram como operações de processos que inevitavelmente criam lacunas e silêncios

Em relação a essa questão, Saidiya Hartman pergunta: "É possível exceder ou negociar os limites constitutivos do arquivo? Pode a beleza fornecer um antídoto?" (Hartman, 2021). Essa indagação nos levou a refletir sobre como tais questões podem servir como disparadores para adentrar o arquivo ou desafiar seus limites, que registram e fragmentam as ruínas cinzentas de um projeto colonial de memória. Atualmente, essas ruínas cedem espaço a um movimento perceptível de encontros e beleza, evidenciando elementos das histórias e suas bases de construção, e permitindo a reorganização e rerepresentação dos arquivos a partir de perspectivas divergentes.

Enquanto pesquisadoras, de que maneira podemos repensar e reconfigurar o modo como museus e arquivos reúnem, organizam, preservam e disponibilizam informações, a fim de pensarmos para além de uma representação contextualizada das vivências e saberes das comunidades? Isso implicaria no movimento das instituições de se deixarem ser interpeladas para a construção de novas narrativas, para a descolonização dos seus acervos e adotarem uma abordagem crítica em relação à história e à memória. Em síntese, é fundamental imaginar que os museus e arquivos gerem mais questionamentos, busquem reparações e deixem que novos olhares possam ser construídos como possibilidade de dismantelar as hierarquias e silêncios que perpetuam o colonialismo.

**Figura 1** - Dois olhares positivos, Nutyelly Cena e Luzia Gomes.



Fotografia das autoras.

### **Heitor dos Prazeres: um pintor extraordinário**

No dia 5 de agosto de 2023, às 11h, duas mulheres negras, Luzia e Nutyelly, se encontraram na estação de metrô Siqueira Campos, em Copacabana, e seguiram para o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, para visitar a exposição "Heitor dos Prazeres é meu nome", com curadoria de Pablo León de La Barra, Raquel Barreto e Haroldo Costa.

A exposição foi uma experiência singular para nós, mulheres negras, pois nos levou a refletir sobre o impacto que ela teve em cada uma de nós. Ficamos profundamente encantadas pelas cores e formas vibrantes nas obras de Heitor dos Prazeres. Suas telas, que retratam personagens negros em movimentos dinâmicos, apresentavam uma forma festiva de organização comunitária, mesmo diante do racismo. Heitor dos Prazeres capturou em suas obras a beleza da vida e a celebração da existência negra.

Dialogando com Saidiya Hartman (2022), podemos entender que a beleza no cotidiano negro ultrapassa a ideia de luxo, criando possibilidades mesmo em contextos de restrição. Hartman define

essa beleza como uma arte radical de sobrevivência, que transforma o que é dado e expressa um desejo de adornar, refletindo um amor pela abundância. Como ela coloca:

De algum modo, é reconhecer o óbvio, mas aquele que é aceito com relutância: a beleza do cotidiano negro a beleza que anima a determinação de viver livre que reside nela, a beleza que anima a determinação de uma vida contrária. Isso inclui o extraordinário e o mundano, a arte e o costume do dia a dia. Beleza não é luxo; ao contrário, é uma forma de criar possibilidade no espaço da clausura, uma arte radical da subsistência, o acolhimento do que é horrível em nós, uma transfiguração daquilo que é dado. É um desejo de adornar, uma tendência ao barroco e o amor pela abundância (Hartman, 2022, p. 53).

Essa perspectiva reconhece a força que impulsiona a determinação de viver livre, englobando tanto o extraordinário quanto o cotidiano, a arte e os costumes diários. No entanto, enquanto caminhávamos entusiasmadas pelas salas expositivas, percebemos a predominância de corpos brancos no espaço. Contudo, mantivemos nosso foco nas obras de Heitor dos Prazeres e percebemos uma conexão com filmes contemporâneos, como "Temporada" de André Novais e "Marte Um" de Gabriel Martins, ambos mineiros. Esses trabalhos, tanto no cinema quanto na pintura, oferecem possibilidades emancipadoras para representar a experiência das vidas negras e desafiar a narrativa estetizada da violência imposta aos corpos negros.

Como pesquisadoras, observamos que esses três artistas negros apresentam olhares opostos às narrativas tradicionais. bell hooks (2019) afirma que existem espaços de agência para pessoas negras onde podemos interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, criando um espaço de resistência e afirmação da consciência. O 'olhar' é um lugar de resistência para o povo negro, permitindo uma visão crítica e posicional.

Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro dando nome ao que vemos. O 'olhar' tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que 'olha' para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar 'consciência' politiza as relações de 'olhar' - a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência (hooks, 2019, p. 217).

Neste contexto, destacamos a exposição temporária "Heitor dos Prazeres é meu nome", que não apenas apresentou suas obras e trajetória, mas também enfatizou seu papel na luta e resistência da comunidade negra no Brasil. A mostra incorporou elementos poéticos e narrativos que evidenciam a presença negra em espaços museológicos e na cena artística. Durante nossa visita, observamos como a vida e a beleza negra de Heitor dos Prazeres foram retratadas em suas obras.

### **Heitor dos Prazeres: a recusa como agenciamento de sua própria imagem**

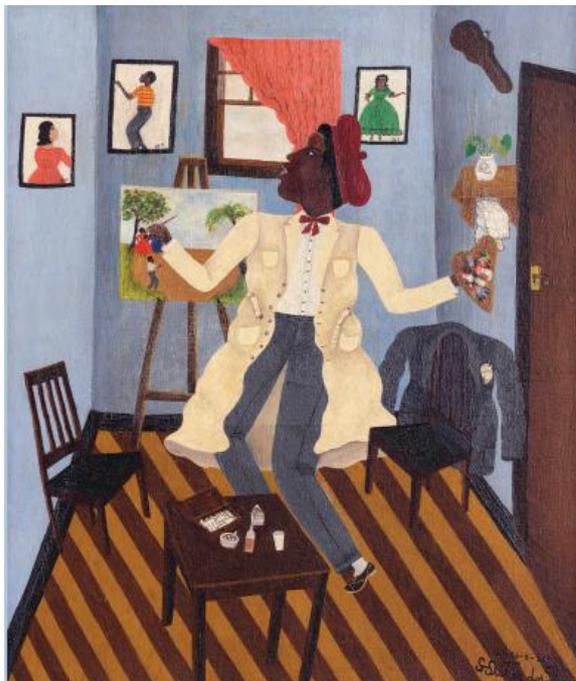
Ao visitarmos essa exposição juntas em agosto de 2023, percebemos que a vida e beleza negra de Heitor dos Prazeres, como compositor, instrumentista, poeta e pintor, foi retratada na mostra que incluíram as paisagens pintadas pelo artista, retratando cenários do norte fluminense ruralizado, a formação dos subúrbios e das favelas, e cenas rurais do início do século XX, correspondentes às atuais zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro.

A contribuição de Heitor amplia além do que é esperado pela institucionalidade de estar no cerne de uma disputa de narrativas contemporâneas. O que nos atravessa ao visitar exposições de curadorias negras é a beleza de lidar com o arquivo, que se manifesta como uma performance, uma autoficção. Essa experiência muitas vezes é marcada por uma fissura ou constrangimento criado por uma prática autoficcional e poética, que atua simultaneamente como uma negociação e uma fuga das imposições coloniais, as quais tornam determinados espaços possíveis para corpos dissidentes.

Entendemos que o recorte dessa exposição é delineado pela capacidade da curadoria de fabular as possibilidades de nossas vidas negras, ao mesmo tempo em que criam novos arquivos e se movimentam contra os arquivos coloniais, ultrapassando os limites que eles impõem.

Foi exatamente por meio dos arquivos que tivemos acesso à vida de Heitor, que nasceu em 23 de setembro de 1898 e foi criado na Praça Onze, no Bairro da Saúde, Zona Portuária do Rio de Janeiro. Desde pequeno, a música e a arte foram fundamentais em sua trajetória. Seu pai, Seu Eduardo, era clarinetista e frequentemente reunia a família para tocar dobrados, polcas e choros. Sua mãe, Dona Celi, ensinou-o a costurar e a criar figurinos.

**Figura 2** - Sem título/*Untitled*, 1955, óleo sobre tela/*oil on canvas*, 55 x 46 cm Coleção/*Collection* Kátia Mindlin.



Fonte: Catálogo “Heitor dos Prazeres é meu nome” (2024).

O mais interessante é que Heitor, conhecido como Lino na infância, cresceu nas vibrantes ruas do Rio, onde trabalhou como engraxate e vendedor de jornais. A capoeira e o cavaquinho eram suas fontes de alegria. Após um período de reclusão aos 11 anos, ele renasceu nas rodas de samba, adotando o nome de Mano Heitor do Cavaco. Mais tarde, como "Heitor dos Prazeres", nome sob o qual assinou suas obras artísticas, que incluíram pinturas, canções e partituras, cruzaram fronteiras e foram expostas ao redor do mundo.

Sua carreira nas artes visuais começou ao retratar a realidade da população negra e a vida nas favelas cariocas. Destacou-se como sambista, compositor e instrumentista, participando da fundação de importantes escolas de samba, como Portela e Mangueira. Sua trajetória é um testemunho de beleza e resiliência, refletindo a rica conexão entre a vida negra e a arte. Cada passo que deu foi em busca de um lugar que sempre foi seu. A música e a pintura permitiram-lhe expressar a alegria de nossa gente. A arte é, sem dúvida, uma forma de resistência e celebração de sua vida.

“Heitor dos Prazeres é meu nome!”, cuja beleza evidencia uma reimaginação radical que emerge da sua vida vibrante no Rio de Janeiro. Por meio de suas pinturas, sua voz poderosa ressoa hoje, refletindo um profundo compromisso com a ressignificação da historiografia colonial e a

experiência vivida pelas populações negras. As rasuras nos arquivos, juntamente com a presença do corpo negro radical e incisivo, abrem espaço para uma nova interpretação do contexto político e histórico.

**Figura 3** - Dos Olhares Opositivos: Luzia Gomes em meio aos materiais de arquivo e o catálogo do I Festival Mundial de Artes Negras, Dakar, 1966.



Fonte: Acervo IPEAFRO. Foto das autoras.

Heitor dos Prazeres foi reconhecido compositor, instrumentista e sambista, mas também desenvolveu uma produção visual impulsionada por um repertório singular. Sua obra afirmou um sentido de pertencimento e orgulho negro em um momento em que essas expressões se delineavam. A exposição revisita criticamente sua produção pictórica, que por muito tempo foi categorizada como "*naïf*" ou "primitiva", desconsiderando sua relevância e proposição.

Ao caminhar diante da exposição, foi possível notar que a mesma se divide em núcleos temáticos, reunindo objetos ligados à trajetória do artista, abordando artes visuais, política, música e moda. Ao longo do espaço expositivo, três salas cronológicas apresentam eventos relacionados à história do país e vida do artista. A ênfase, no entanto, está na pintura, que é dedicada a grande parte da exposição. O intuito é apresentar Heitor dos Prazeres às novas gerações, destacando a sua

trajetória profissional, em diálogo com a história social, evidenciando-o como um personagem incontornável para a cultura e a arte brasileiras.

Além das paisagens pintadas por Heitor dos Prazeres, que retratam cenários do norte fluminense rural, a formação dos subúrbios e favelas, e cenas rurais do início do século XX, correspondentes às atuais zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro, a curadoria utilizou materiais de arquivo e documentos para criar uma representação histórica e visual das pessoas negras. Destacou-se, ainda, a relevância do pensamento de bell hooks, cuja análise sobre o "olhar opositor" (hooks, 2019) funciona como uma forma de recusa das omissões e violências cotidianas impostas pela supremacia branca, abrindo espaço para a construção de novas narrativas e imagens futuras.

De forma semelhante, Saidiya Hartman, nesse contexto, exemplifica como contornar a violência do arquivo colonial por meio da fabulação crítica. Hartman enfatiza a importância de vislumbrar a beleza como uma oportunidade de possibilidade, questionando se a beleza pode servir como um antídoto para a desonra e se o amor pode resgatar vozes silenciadas e reviver os esquecidos (Hartman, 2020b, p. 16). Esses conceitos são fundamentais para uma compreensão mais profunda da expressão artística negra, evidenciando a trajetória expositiva proposta pela curadoria.

Rosane Borges ressalta que o discurso do reconhecimento surge da modernidade e da busca por novos modelos de representação e visibilidade para grupos historicamente marginalizados (Borges, 2016, on-line). Dessa forma, é crucial entender, especialmente através dessa exposição, os modos discursivos, artísticos e comunicacionais de resistência às imagens coloniais de controle que historicamente se proliferaram (Collins, 2019).

**Figura 4** - Reportagem “Pergunta de 13 de maio: para onde vai o negro brasileiro”, 1957. Revista Manchete, ed. 265. Texto de Haroldo Costa. Fotos de Orlando Alli e do arquivo da revista.



Custódia: Biblioteca Nacional.

Heitor dos Prazeres, junto com outros artistas, integra um grupo que desafia e propõe novos modelos de significação para si mesmos e suas experiências em uma sociedade que revisita constantemente o passado e reforça práticas de subalternidade. Ao questionar esse contexto, Heitor não apenas expressa sua resistência na busca criativa por novos caminhos, mas também pela recusa e recriação de espaços seguros para o refúgio.

Christina Sharpe também oferece uma perspectiva importante sobre os processos sociais e históricos, incentivando a reflexão sobre como contar uma história que se oponha à violência da abstração (Sharpe, 2023a, p. 24). Segundo Sharpe, a beleza é um método que deve ser observado, uma estética que, sempre que possível, escapa à violência (Sharpe, 2023b, p. 36). No contexto desta exposição, propomos buscar a beleza das vidas negras refletidas em "Heitor dos Prazeres é meu nome". A beleza é aqui considerada um direito incondicional de insubmissão e uma recusa ao sistema de imagens de violência.

### **Fabulações das curadorias negras nos museus e nos espaços de arte**

Nos últimos anos, temos testemunhado a ascensão de uma prática negra radical através de uma vasta gama de exposições, curadorias e artistas negros e negras. Esses trabalhos foram reconhecidos em eventos notáveis, como a Bienal de São Paulo (2023), a Bienal de Veneza (2024) e as últimas edições do Prêmio Pipa, além de receberem destaque nas principais instituições de arte em todo o Brasil. Esse reconhecimento não teria sido possível sem um desenvolvimento paralelo dentro das instituições museológicas: a ascensão de curadores negros e curadoras negras que desafiam e superam os padrões curatoriais tradicionais, ampliando a capacidade das instituições de reconhecer e valorizar uma diversidade crescente de artistas. Consequentemente, essa mudança nas instituições museológicas também teve um impacto significativo nas práticas curatoriais.

Atualmente, algumas práticas curatoriais estão profundamente influenciadas por uma poética negra e por uma tradição de pensamento radical negro. Como destaca Denise Ferreira da Silva (2019), essas mudanças resultaram na criação de uma diferença que não pode ser separada, exigindo uma reavaliação radical sobre como abordamos matéria e forma. Em resposta a essa

transformação, artistas têm trazido e proposto novas formas de explorar e transformar esses elementos, criando uma onda de inovação e desafio no cenário global da arte contemporânea.

O que está em disputa é o que precisará ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar o mundo outra mente, nada menos que uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma. Ora, uma série de artistas têm trazido e proposto essas mudanças radicais do modo como se aborda matéria e forma (Ferreira da Silva, 2019, p. 37).

Dessa forma, essas práticas mobilizam e expõem a racialidade, rompendo com a transparência tradicional e permitindo a expressão das violações da colonialidade no cenário artístico contemporâneo. Esse fenômeno marca uma transformação significativa na cena artística, impulsionada por um arsenal de pensamentos e ações de artistas e curadores. No entanto, Saydia Hartman (2018), em "*Refusal and Radical Hope*", ressalta que a recusa não é sinônimo de desesperança, mas sim uma recusa em investir nas mesmas instituições que causaram a crise. Isso leva à reflexão sobre como muitos desses processos artísticos despertaram o interesse e a vigilância de instituições e mercados que anteriormente não reconheciam esses/essas artistas.

É importante não abrimos mão desses espaços oficiais de artes e memórias. Mas também é preciso entender que falar, pensar, olhar, investigar artes de autorias negras e memórias negras, não se restringe aos espaços museais e afins, e isso é um ponto importante de ser colocado. Por outro lado, é preciso alterar o regime de visibilidade impostos pelos museus e equipamentos culturais de artes que durante séculos, em muitos momentos reproduziram imagens violentas das vidas e existências negras. A historiadora da arte Anne Lafont nos informa:

A saber, as artes visuais contribuíram para a segregação dos humanos em raças categorias, cujo marcador primordial – até o desenvolvimento da ciência moderna distinguir os seres humanos com base na genética – era a cor da pele, expressada nas obras artísticas pela aplicação de pigmentos: em outras palavras na pintura (Lafont, 2023, p. 27).

Desse modo, observamos uma mudança nos espaços que outrora excluía sistematicamente, mas que agora se apresentam como interessados e "decoloniais", assumindo papéis de porta-vozes. Precisamos refletir sobre como esse pensamento radical tem sido uma força motriz para o desenvolvimento de trabalhos que renovam o cenário da arte contemporânea e como esses trabalhos estão constantemente negociando com o risco de apropriação e subordinação. Pensar na estética da tradição radical negra é imaginar a recusa aos códigos de subalternidade e branquura. A geração atual de artistas, curadoras e curadores enfrentam a preocupação de não

permanecer ilegível, na margem, e de desafiar as estruturas estabelecidas. Essa preocupação se estende não apenas à cena artística, mas também ao contexto acadêmico, onde um pensamento crítico radical ainda luta para ser incorporado sem ser esvaziado ou destruído por instituições impermanentes. As ações contemporâneas também envolvem movimentos coletivos de reparação e justiça, incluindo estratégias racializadas como formas alternativas de se relacionar em um contexto de capitalismo racial.

### **Para não concluir...**

Para não concluir, encerramos este espaço compartilhado durante um evento de Antropologia, onde nossa contribuição se concentrou em investigações que valorizam o desejo e celebram a beleza. Esse trabalho oferece um convite para outras pesquisadoras e pesquisadores se unirem a práticas que destacam a importância de abordar nossa história e seu contexto histórico e social com uma nova perspectiva. Ao adotar essa abordagem, abrimos uma janela para narrativas que promovem o envolvimento e desafiam a abstração violenta.

A escrita deste texto e as imagens que o habitam também participam desse movimento, fazendo visíveis relações e aprendizados cuja condição de existência são outras em relação àquilo que evocam. Para tanto, fez-se necessário operar nas brechas e considerar esse plano em que realidades distintas se comunicam. A pesquisa curatorial e artística também se faz com movimentos, no acompanhamento de processos que nos tocam, nos transformam e produzem uma composição coletiva de saberes.

É justamente nesse universo fugaz, não em busca de verdades absolutas, que este texto se insere. Em vez disso, busca revisitar nossos arquivos, sugerindo novos ordenamentos e conferindo-lhes novos usos e sentidos, que emergem dos meandros entre saberes e vivências, nas incompletudes situadas entre visibilidades, invisibilidades e aparições. Ao cruzar fronteiras porosas, tentamos contar histórias dispersas entre linhas, olhares, gestos, presenças e ausências, percepções e pulsações. Esse processo visa criar movimentos de articulação para refletir sobre a importância da posicionalidade do corpo negro na construção de sua autoimagem e identidade, a partir da sua capacidade de ser afetado e de afetar os outros. Esses elementos são fundamentais para o

surgimento da subjetividade radical e podem também se transformar em imagens que moldam futuros.

Nossa investigação pode se expandir para discutir temas amplos, como o caráter para além do colonial dos museus e arquivos, suas imprecisões e lacunas, e as implicações das formas documentais. Alternativamente, pode-se focar em dimensões metodológicas que se mostrem especialmente relevantes entre os campos da Museologia, Artes e Antropologia. Essa perspectiva não só enriquece o entendimento das possibilidades de representação, mas também contribui para uma análise mais profunda e crítica da estética da tradição radical negra.

## REFERÊNCIAS

BORGES, Rosane da Silva. Mídia, racismos e representações do outro. In: BORGES, Rosane; BORGES, Roberto Carlos da Silva (org.). **Mídia e Racismo**. Petrópolis, RJ: Dpet Alii; Brasília: ABPN, 2012. (Coleção Negras e Negros: Pesquisas e Debates).

BORGES, Rosane. Política, imaginário e representação: uma nova agenda para o século XXI. **Blog da Boitempo**, 2016. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2016/02/16/politica-imaginario-e-representacao-uma-nova-agenda-para-o-seculo-xxi/>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019. 495 p.

CARTA CAPITAL. Conceição Evaristo: "Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio". Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>>. Acesso em: 13 abr. 2024.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável e a poética negra feminista**. Online, 2021. Conferência Especial promovida pelo Comitê de Pesquisa "Sociologia da Arte". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8cqAbfXH3b0&t=5823s>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **Sobre diferença sem separabilidade**. 32ª Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-catalogo-web-pt>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

LAFONT, Anne. **Les Noirs dans l'art et la culture visuelle**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2023.

HARTMAN, Saidiya. LECTURE Refusal and Radical Hope. **YouTube**, 14 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XXQqyzTP1zU>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Tradução de José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America**. New York: Oxford University Press, 1997.

HARTMAN, Saidiya. Tempo da escravidão. **Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v. 10, n. 3, p. 927-948, 2020a. Tradução de Carolina Nascimento De Melo. Disponível em: <<https://doi.org/10.31560/2316-1329.v10n3.4>>.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020b. Tradução de Marcelo R. S. Ribeiro e Fernanda Silva e Sousa. Disponível em: <<https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>>.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: Raça e Representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado: poder e a produção da história**. Curitiba: Huya, 2016. [Cap. 1 - O poder na estória].

SHARPE, Christina. **No Vestígio: Negridade e Existência**. São Paulo: Ubu Editora, 2023a.

SHARPE, Christina. **Algumas notas do dia a dia**. Tradução de Jess Oliveira. 1. ed. São Paulo: Fósforo, 2023b.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Ed. Oficina da Imaginação Política, 2019.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **Denise Ferreira da Silva: entrevista com Hans Ulrich Obrist**. In: OBRIST, Hans Ulrich (org.). Entrevistas brasileiras vol. 2. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

FERREIRA, Luzia Gomes. A poética da existência nas margens: percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa Africana. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 56, n. 12, p. 119-120, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/6533/>>. Acesso em: 13 abr. 2024.



Capa: Foto integrante da Coleção IDIOSSINCRASIAS presente no Acervo Nagôgrafia Museu dos Cânones Negros, Registrada por Vitú de Souza. Dyana Santos segurando sua obra 'DESNORTEADO' - novembro de 2023, Contagem / Minas Gerais.

*revista eletrônica*  
**ventilando  
acervos**

*v. especial, n. 1, set. 2025*