



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

SILVIA RAQUEL DE SOUZA PANTOJA

**MULHERES NEGRAS VISUALIZADAS E IGNORADAS: UMA
ANÁLISE DE NARRATIVAS EXPOGRÁFICAS NO MUSEU DE ARTE
DE BELÉM (MABE)**

Salvador

2022

SILVIA RAQUEL DE SOUZA PANTOJA

**MULHERES NEGRAS VISUALIZADAS E IGNORADAS: UMA
ANÁLISE DE NARRATIVAS EXPOGRÁFICAS NO MUSEU DE ARTE
DE BELÉM (MABE)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, Linha de Pesquisa Museologia e Desenvolvimento Social, Faculdade de Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Museologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Joseania Miranda Freitas.

Salvador
2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P189 Pantoja, Silvia Raquel de Souza,
Mulheres negras visualizadas e ignoradas: uma análise de narrativas expográficas no Museu de Arte de Belém (MABE) / Silvia Raquel de Souza Pantoja. – 2022.

137 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Joseania Miranda Freitas.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2022.

1. Museologia - Brasil. 2. Negras – Fotografia – Exposição. 3. Narrativas pessoais. 4. Museu de Arte de Belém (MABE) I. Freitas, Joseania Miranda, II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 069.0981

SILVIA RAQUEL DE SOUZA PANTOJA

**MULHERES NEGRAS VISUALIZADAS E IGNORADAS: UMA
ANÁLISE DE NARRATIVAS EXPOGRÁFICAS NO MUSEU DE ARTE
DE BELÉM (MABE)**

Dissertação apresentada como requisito final para obtenção do grau de Mestrado em Museologia, Programa de Pós-Graduação em Museologia, Linha de Pesquisa Museologia e Desenvolvimento Social, Faculdade de Ciência Humanas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestra.

Data: 17/11/2022

Banca examinadora

Prof^a Joseania Miranda Freitas - Orientadora
Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Prof^a Flávia Mateus Rios - membro externo
Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil.
Universidade Federal Fluminense - UFF.

Prof^a Rosângela Janja Costa Araújo - membro externo
Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Prof^o Clovis Carvalho Britto - membro interno
Doutor em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, ULHT, Portugal. Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília, UnB, Brasil.
Universidade de Brasília - UnB e Programa de Pós-Graduação em Museologia - UFBA.

Suplente

Prof^o Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha - membro interno
Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia - UFBA.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA
PPGMUSEU - UFBA
Estrada de São Lázaro, 197, Federação. Salvador/Bahia
CEP 40.210-730 Tel. (71) 3283-6445
ppgmuseu@ufba.br



ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Às 14:00 horas do dia 17 de novembro de 2022, em sessão pública realizada remotamente na Plataforma MConf (Conferência Web), deu-se início a apresentação, defesa e julgamento da dissertação realizada pela mestrandia **Silvia Raquel de Souza Pantoja**, aluna da Linha de Pesquisa 1 do Mestrado em Museologia - PPGMuseu, desta Universidade. O trabalho, intitulado: *“Mulheres negras visualizadas e ignoradas: uma análise de narrativas expográficas no Museu de Arte de Belém (MABE)”* foi avaliado pela banca composta pela Prof^a. Dr^a. Joseania Miranda Freitas (PPGMUSEU/UFBA – Presidente), pela Professora Dra. Flávia Mateus Rios (UFF - 1^a Examinadora), pelo professor Dr. Clovis Carvalho Britto (PPGMUSEU/UNB - 2^o Examinador) e pela professora Dr^a Rosângela Janja Costa Araújo (UFBA- Convidada Externa). Após a abertura dos trabalhos, a mestrandia deu início a apresentação, tendo trinta minutos para a sua explanação. Em seguida, foram iniciadas as arguições dos membros da banca, em tempo estipulado de vinte minutos para cada um, com o mesmo tempo destinado para as respostas da mestrandia. Após esta etapa da sessão, a banca reuniu-se em separado para deliberar sobre o resultado da avaliação, divulgando, em seguida, a sua deliberação para a mestrandia e público presente, indicando a **APROVAÇÃO** da mestrandia. Ao final da sessão, foi lavrada esta ata, que após leitura, será assinada pela mestrandia e pelos membros da banca e demais presentes. Salvador, 17 de novembro de 2022.

Joseania Miranda Freitas

Clovis Carvalho Britto

Flavia Mateus Rios

Rosângela Janja Costa Araújo

Silvia Raquel de Souza Pantoja

À minha mãe e meu pai,
À Sansa (*in memoriam*) e Glória,
Com elas e ele isto se tornou possível e não só mais uma possibilidade.

AGRADECIMENTOS

É imprescindível começar com palavras direcionadas às pessoas que me geraram e me apoiam, em suas palavras e atitudes, minha mãe Rizeni Souza e meu pai Silvio Pantoja, propiciando que meus sonhos fizessem e façam parte da realidade desse mundo tão cheio de possibilidades, em que cada pensamento e escolhas empreendidas me fizeram trilhar o caminho de incertezas e vontades até aqui. Integram esse arranjo de amparo no âmbito familiar também meu irmão, Luiz Felipe, minha cunhada Larissa Quaresma e meu sobrinho Matias, que chegou às nossas vidas no finalzinho desse meu ciclo como mestrandia, minha tia-avó Maria da Conceição, minha madrastra Jacyara Ribeiro, as chatas das minhas irmãs mais novas, Ana Eloisa e Millena, e a minha avó, Velha Ana. Às minhas filhas pets, Sansa, a filha canina que partiu desse plano material em 2020, mas continua habitando meu coração, e Glória, a filha felina que chegou pra ser a dondoca da casa em 2021.

O processo de curso pelo mestrado entre 2020 e 2021 foi muito solitário e desgastante pelas condições proporcionadas pela pandemia de Covid-19, assim, as poucas amizades que continuei nutrindo durante esse tempo foram muito importantes na tentativa de alcançar um mínimo de bem-estar no dia a dia de preocupações e isolamentos. Agradeço aos círculos de amizade antigos, novos, os que se renovaram e os que se foram. Começo pelas panteras Melissa, Yasmin, Fabinho, Tay e Jack que nutro os vínculos desde a graduação em Museologia na UFPA. Minha gratidão às longas trocas de mensagens e áudios com Aylana, da minha turma de mestrado e que também é minha conterrânea. Thanity, irmã que esse mestrado e orientadora me deram. Felipe Mendonça que por longo tempo também foi meu apoio e incentivo. Diego que me tira do eixo quando preciso. À amizade da minha mestra, a professora Luzia Gomes, que foi minha professora na graduação em Museologia na UFPA, assim como minha orientadora de TCC, pois sem as provocações e apoio dela, não sei se eu teria dado o passo rumo ao mestrado. Agradeço igualmente à banca do TCC, Profa. Dra. Anna Linhares e Profa. Rosangela Britto, também pelas contribuições que influenciaram meus caminhos. Aproveito para agradecer ao Museu de Arte de Belém (MABE) e sua equipe pela oportunidade de ter sido estagiária quando eu era graduanda, à Christiane Santos, ex-diretora do MABE, e Emanuel Fernandes, atual diretor do museu, pela disponibilidade em me auxiliar nos processos demandados referentes à pesquisa. Às amigas que venho fortalecendo na Rede Museologia Kilombola que também agiu muito nos sentidos que essa pesquisa tomou.

Gratidão à minha orientadora, Joseania Freitas, por me acolher sempre e ter sido luz pro meu orí nessa caminhada de tantos percalços na vida pessoal. Agradeço à cidade de Salvador por ter tentado me abraçar nas poucas semanas que nela morei, à Universidade Federal da Bahia (UFBA), ao Programa de Pós-Graduação em Museologia (PPGMuseu) por suas existências e fomentos à educação brasileira, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter financiado a presente pesquisa. Deixo meu muito obrigada pelo suporte da secretária do PPGMuseu, Elizangela Pinto, e ao corpo docente que igualmente contribuiu com a minha trajetória nesse programa.

Agradeço a todas as pessoas que vieram antes de mim e abriram os caminhos pra que eu chegasse até aqui, essa pesquisa é a minha contribuição.

À banca de avaliação dessa dissertação, Profa. Dra. Flávia Rios, Profa. Dra. Janja Araújo, Prof. Dr. Clovis Britto e Prof. Dr. Marcelo Cunha, que estiveram comigo desde a qualificação com dedicação de seus tempos e partilha de leituras atentas, colaborando para a construção dessa pesquisa.

Aos meus leitores e minhas leitoras que virão a ler essa dissertação também agradeço pelo interesse, espero que as confluências de pensamentos que compus possam lhes contribuir em algum aspecto.

Quando o invisível se torna visível, o olho demora a acostumar. Em um primeiro momento parece inexistente. Parece invenção. Depois são muitos. E, por fim se desenha, com precisão e é dessa forma que a gente vai enxergando: o azul no preto. Ou o preto no azul. E eu sei que eu agora também tô sonhando com as pessoas que virão depois de mim. Além de azul e preto, essas pessoas vão ver todas as cores, todas as formas, sentir todos os cheiros e provar todos os sabores. Acho que isso é liberdade: poder ir prum lado ou pro outro da ponte. E é por isso que eu peço a benção também a essas pessoas mais novas que virão depois de mim.

Ana Pi (2018)

PANTOJA, Silvia Raquel de Souza. **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.

RESUMO

As narrativas expográficas da exposição de longa duração “Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história”, no Museu de Arte de Belém (MABE), constituíram-se como objeto de estudo desta Dissertação, que se desdobrou em analisar sete imagens de mulheres negras, retratadas em pinturas na referida mostra. Imagens que consolidam a problemática categorização de “tipos populares”. Tendo como material empírico o catálogo da exposição, considerado como um importante documento, suporte de conhecimento em relação ao conteúdo, muito além de vestígio expográfico, pois oferece a possibilidade de compreender as obras e os contextos que suscita e os objetivos propostos pela equipe curatorial. Com base nos pensamentos feministas negros e em questões pertinentes ao campo da História da Arte, entrelaçadas às relações raciais, este estudo apresenta argumentos teóricos que confluem para análises do campo museal e museológico. Utilizando uma síntese argumentativa que partiu do estudo de três categorias “tirânicas” foram realizadas análises sobre estereótipos que cercam o imaginário em torno da representação de mulheres negras: a “tirania do visível”, de Georges Didi-Huberman, a “tirania do silêncio”, de Audre Lorde e as “imagens de controle”, de Patricia Hill Collins. A aplicação das categorias “tirânicas” levou à compreensão de outros modos de ver as imagens de mulheres negras em contexto de exposição de longa duração, diferentes daquele da seleção expositiva que produziu narrativas de ausência.

Palavras-Chave: Narrativas expográficas; Exposição longa duração; Categorias tirânicas; Mulheres negras.

PANTOJA, Silvia Raquel de Souza. **Black women visualized and ignored: an analysis of expographic narratives at Museu de Arte de Belém (MABE)**. Thesis advisor: Joseania Miranda Freitas. 2022. 137 s. ill. Dissertation (Master in Museology) - Faculdade de Ciência Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

The expographic narratives of the long-term exhibition “Windows of the past, mirrors of the present: Belém of Pará, art, image and history”, at Museu de Arte de Belém (MABE), constituted the object of study of this Dissertation, which unfolded in analyzing seven images of black women, portrayed in paintings in that exhibition. Images that consolidate the problematic categorization of “popular types”. Having as empirical material the exhibition catalog, considered as an important document, support of knowledge in relation to the content, far beyond the expographic trace, as it offers the possibility to understand the works and their raised contexts and the objectives proposed by the curatorial team. Based on black feminist thoughts, and on issues pertinent to the field of Art History, intertwined with racial relations, this study presents theoretical arguments that converge to analyzes of the museal and museological field. Using an argumentative synthesis that started from the study of three “tyrannical” categories, analyzes were carried out on stereotypes that surround the imaginary about the representation of black women: the “tyranny of the visible”, by Georges Didi-Huberman, the “tyranny of silence”, by Audre Lorde and “images of control”, by Patricia Hill Collins. The application of “tyrannical” categories led to the understanding of other ways of seeing the images of black women in the context of long-term exposure, unlike the expository selection that produced narratives of absence.

Key-words: Expographic narratives; Long-term exposure; Tyrannical categories; Black women.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	1	Fachada Palácio Antônio Lemos.....	17
Quadro	1	Obras selecionadas.....	26
Figura	2	Núcleos expositivos da exposição de longa duração.....	46
Figura	3	Esboço da planta baixa.....	46
Figura	4	Capa do catálogo da exposição de longa duração.....	47
Figura	5	Visão frontal da escadaria.....	49
Figura	6	Entrada da exposição.....	49
Figura	7	Texto de abertura da exposição.....	50
Figura	8	Vista do segundo e primeiro núcleos.....	52
Figura	9	A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará.....	52
Figura	10	Cabeça de Índio.....	54
Figura	11	Par de Relicários (Fragmentos de Altar).....	54
Figura	12	Urnas Funerárias Maracá Macho e Fêmea (réplicas).....	54
Figura	13	A Catedral de Belém.....	54
Figura	14	Murmúrios da Tarde.....	54
Figura	15	Tubas dos Mundurucus.....	54
Figura	16	Conjunto Neo Manuelino.....	55
Figura	17	Vista do primeiro núcleo com o segundo ao fundo.....	56
Figura	18	Coronel Antonio José de Lemos.....	57
Figura	19	Atelier.....	57
Figura	20	Recanto de Jardim II.....	57
Figura	21	Jarra Alemã.....	57
Figura	22	Estatueta Fée Du Printemps (Espírito da Primavera).....	57
Figura	23	Busto: Velata.....	57

Figura	24	Conjunto Império Lira em Jacarandá.....	58
Figura	25	Os Últimos Dias de Carlos Gomes.....	58
Figura	26	Obras pertencentes ao terceiro núcleo.....	59
Figura	27	Croqui da exposição referente ao último núcleo.....	60
Figura	28	Croqui da exposição referente ao último núcleo.....	60
Figura	29	Croqui da exposição referente ao último núcleo.....	60
Figura	30	O Trabalhador.....	62
Figura	31	Vila Antiga.....	62
Figura	32	Feira do Ver-o-Peso.....	62
Figura	33	Meditação.....	62
Figura	34	Assalto dos Cabanos ao Trem.....	63
Figura	35	Tragédia do Brigue Palhaço.....	63
Figura	36	Entrada do Círio no Arraial de Nazaré.....	63
Figura	37	Vendedora de Tacacá.....	65
Figura	38	Vendedora de Cheiro.....	65
Figura	39	Mendiga.....	65
Figura	40	Coradouro de Roupas.....	65
Figura	41	Vendedor de Caranguejo.....	66
Figura	42	Tacacazeira.....	66
Figura	43	Amassadora de Açaf.....	66
Figura	44	Texto expositivo do terceiro núcleo.....	67
Figura	45	Detalhe da lavadeira.....	70
Figura	46	Detalhe de figuras masculinas em primeiro plano.....	72
Figura	47	Cabano Paraense.....	72
Figura	48	Detalhe homem navegando.....	72
Figura	49	Detalhe vendedora de mel.....	73

Figura	50	Detalhe amassadora de açaí.....	76
Figura	51	Detalhe de homem negro.....	78
Figura	52	Detalhe tacacazeira.....	79
Figura	53	Detalhe vendedora de tacacá.....	81
Figura	54	Dona Maria.....	83
Figura	55	Detalhe vendedora de cheiro.....	85
Figura	56	Dona Coló.....	85
Figura	57	Beth Cheirosinha.....	85
Figura	58	Detalhe do chapéu com moedas na obra Mendiga.....	86
Figura	59	Anunciação.....	101
Figura	60	Tipos característicos do Pará.....	119

LISTA DE SIGLAS

ENEARTE	Encontro Nacional de Estudantes de Arte
FUMBEL	Fundação Cultural do Município de Belém
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IHGP	Instituto Histórico e Geográfico do Pará
LGBTQIA+	Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais/transgêneros, <i>queer</i> , intersexuais, assexuais e outros
MAB	Museu de Arte da Bahia
MABE	Museu de Arte de Belém
MHEP	Museu Histórico do Estado do Pará
MIHGP	Museu do Instituto Histórico e Geográfico do Pará
PETI	Programa de Erradicação do Trabalho Infantil
PIBEX	Programa Institucional de Bolsas de Extensão
PIBIPA	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística
PPGMuseu	Programa de Pós Graduação em Museologia
REDOR	Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero
SECULT	Secretaria de Cultura do Estado do Pará
SIMM	Sistema Integrado de Museus e Memoriais
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFPA	Universidade Federal do Pará

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO - “E ASSIM, EU ME LEVANTO”	16
2	TENSIONANDO AS EXPERIÊNCIAS RACIAIS E DE GÊNERO NO CAMPO MUSEAL E MUSEOLÓGICO	34
2.1	CONFLUÊNCIAS ENTRE OS PENSAMENTOS QUILOMBISTAS DE NEGO BISPO E OS PENSAMENTOS MUSEOLÓGICOS DE MARCELO CUNHA.....	37
2.2	TIPIFICAÇÃO DE MULHERES NEGRAS NA EXPOGRAFIA DO MUSEU DE ARTE DE BELÉM (MABE).....	46
2.2.1	Narrando o que com os olhos podem se ver e apreender – exposição de leitura dos elementos visíveis e invisíveis das pinturas	69
3	O VER E SER VISTA/O NA EXPOSIÇÃO: QUE NARRATIVAS SÃO CONTADAS ATRAVÉS DAS IMAGENS?	88
3.1	NARRATIVAS EXPOGRÁFICAS COMO PRODUTO DE SELEÇÕES E SUAS DIMENSÕES TIRÂNICAS.....	91
3.1.1	Tirania do visível	100
3.1.2	Tirania do silêncio	107
3.1.3	Imagens de controle	111
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PRODUÇÃO DE NARRATIVAS DA AUSÊNCIA E SEU “SOSSEGO MUSEAL”	121
	REFERÊNCIAS	126
	APÊNDICE A – Termo de autorização de uso de imagem “Vendedor de Caranguejo”	134

1 INTRODUÇÃO - “E ASSIM, EU ME LEVANTO”

O subtítulo que abre os caminhos desta dissertação é uma referência ao poema “Ainda assim eu me levanto” (*Still I rise*), da multiartista estadunidense negra Maya Angelou (1978). Tive o primeiro contato com a autora como assinante de um clube de livros¹, que no mês de setembro de 2018 contou com a curadoria da escritora e linguista mineira Conceição Evaristo, apresentando a obra “Eu sei por que o pássaro canta na gaiola”, de Maya Angelou (2018). A edição veio acompanhada de um livreto que falava sobre a curadora do mês e o seu livro escolhido. Foi nesse livreto que li o referido poema de Angelou, que me toca profundamente e se tornou o meu favorito; me ajuda a “levantar”.

A pesquisa que aqui segue só foi possível devido ao caminho que trilhei, insistentemente, após três vestibulares prestados, para chegar ao curso de Museologia na Universidade Federal do Pará (UFPA), decorrência de uma paixão literária pelo romance policial *O Código Da Vinci*, de Dan Brown (2004), a partir do qual fiquei instigada pela imagem de museu evocada pela narrativa do livro e busquei conhecer mais sobre as realidades de instituições museais, até tomar conhecimento da existência da área da Museologia. Assim, durante meu amadurecimento nos quatro anos de graduação no Bacharelado em Museologia (2016-2020) cheguei enfim à temática e ao objeto de estudo que me proponho atender nesta pesquisa.

Penso que meu percurso se norteia² a partir de meu primeiro estágio em uma instituição museal municipal, o Museu de Arte de Belém (MABE), ainda no segundo semestre do curso. Fundado em 1991, o MABE é gerenciado pela Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), e divide sua sede com o Gabinete da Prefeitura Municipal, no Palácio Antonio Lemos (**Figura 1**), construção em estilo neoclássico italiano (1868-1883), localizado no centro histórico, bairro da Cidade Velha.

¹ Clube de Livros TAG Curadoria. Disponível em: <https://site.taglivros.com/curadoria/>. Acesso em: 02 mai. 2021.

² Apesar de haver algumas críticas acadêmicas (BORGES, 2019; COSTA, 2019; SIMÕES, 2019) quanto ao uso da palavra “nortear” que pode sugerir um direcionamento de reflexões que indica campos hegemônicos em diversos âmbitos em relação aos países considerados desenvolvidos do norte global, como na geopolítica, economia, bem como na produção de saberes e cultura, em detrimento de países que podem ser localizados abaixo da linha do equador, o sul global, que são considerados de terceiro mundo ou em desenvolvimento, com fortes características de sistemas de desigualdade. Contudo, ao me referir ao “nortear” me aproprio de minha identidade como pessoa nascida na região norte do Brasil, na Amazônia paraense, sendo essa localização territorial igualmente importante para a produção desta pesquisa.

Figura 1 - Fachada Palácio Antônio Lemos.



Fonte: Acervo Digital UNESP³.

No decorrer dos dez meses de trabalho, entre os anos de 2016 e 2017, exerci principalmente atividades de mediação expositiva na exposição de longa duração e nas de curta duração. Entre outras ações desenvolvidas estavam a de apoio administrativo e do setor educativo em atividades internas, conservação preventiva do acervo em exposição e assistência a eventos sediados no museu.

Um princípio de incêndio⁴ em uma das salas do Gabinete da Prefeitura, localizada no segundo pavimento do palácio, durante o qual os bombeiros usaram água para debelar o fogo, ocasionou estragos nas dependências do MABE. A sala incendiada fica situada acima da biblioteca do museu, e a água acabou por atingir o acervo bibliográfico. Além disso, a fuligem se alastrou em algumas salas expositivas de longa duração do museu, situadas no mesmo andar da sala incendiada, comprometendo a conservação de alguns objetos, principalmente parte do acervo da pinacoteca, que estava em um auditório adjacente. As minhas atividades nos últimos três meses de trabalho no museu se concentraram em uma força-tarefa, composta por colaboradores internos e externos do MABE, para revisar e minimizar os efeitos do sinistro.

Um mês depois do incêndio, ocorreu a queda de parte do estuque do forro da principal sala da exposição de longa duração, conhecida como Salão Verde, o que marcou de vez o

³ Disponível em:

<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/65848/1/Museu%20de%20Artes%20Belem%20c3%a9m%20%282%29.jpg>. Acesso em: 21 abr. 2022.

⁴ Conferir notícia: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2017/03/principio-de-incendio-atinge-predio-da-prefeitura-de-belem.html>. Acesso em: 18 fev. 2021.

encerramento da exposição então em vigência, intitulada “Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história” (2011-2017), em razão da falta de restauro e manutenção do prédio, prejudicando o funcionamento do museu.

Minha passagem pelo MABE foi também marcada pelas afetividades ao espaço e às pessoas com quem eu trabalhava, em paralelo ao desenvolvimento do curso de Museologia, e pela afirmação de minha identidade enquanto pessoa negra. Antes de minha passagem pela Universidade Federal, quando questionada, minha percepção era de ser parda, por imaginar que só era negra uma pessoa retinta, um pensamento ainda bastante comum.

Entre escolhas acadêmicas que me levaram a lidar com a presente pesquisa, está a produção do primeiro artigo para a disciplina de “Metodologia da Pesquisa”, ministrada pelo Prof. Dr. Agenor Sarraf, no qual já havia lançado um olhar às representações negras na exposição de longa duração do MABE, trabalho que culminou em apresentação no XXI ENEARTE - Encontro Nacional de Estudantes de Arte⁵. Logo após, fiz uma análise para a disciplina optativa “Museologia Aplicada a Museus de Arte”, ministrada pelo Prof. Dr. John Fletcher, na qual discorri acerca da Sala Armando Balloni, pertencente à exposição de longa duração do MABE, na qual também está o núcleo da exposição e onde se encontram as pessoas negras retratadas em pinturas. Fazendo este retrospecto, percebo, então, meu interesse por esse núcleo expositivo desde os primeiros meses estagiando nesse museu.

Após deixar o estágio no MABE, fui convidada pela Prof.^a Dr.^a Anna Linhares para participar de seu Grupo de Extensão “Lugar de mulher é onde ela quiser: gênero e ensino de história”, durante o ano de 2018, no Campus Ananindeua da UFPA. No grupo pude me aprofundar um pouco mais acerca dos debates sobre gênero e feminismo, o que me estimulou a agregar esses novos estudos à minha base na Museologia. Tendo em vista essa intenção, ousamos, eu e minha colega Melissa Souza, submeter um trabalho, por nossa própria conta e risco, isto é, sem orientação, acerca da representação das imagens de mulheres nos discursos dos museus do centro histórico de Belém, incluindo o MABE - o que hoje me arrependendo um pouco por ter sido uma escrita e pensamentos que não estavam maduros o suficiente para serem compartilhados. Mesmo assim, tivemos nosso trabalho aprovado e apresentado no XX REDOR - Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero⁶.

Apesar dessa incursão, eu tinha outros planos a seguir, relacionados à bolsa de pesquisa na extensão “Projeto de Documentação do Acervo Museológico do Museu do

⁵ Ocorrido em setembro de 2017, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), campus Ondina em Salvador-BA.

⁶ Ocorrido em dezembro de 2018, na UFBA, em Salvador-BA.

Instituto Histórico e Geográfico do Pará”, coordenado pela Prof.^a Marcela Cabral, no qual atuei por um ano e três meses, primeiro como bolsista voluntária do Programa Institucional de Bolsas de Extensão (PIBEX) e depois como bolsista remunerada do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística (PIBIPA). Logo, minha intenção seria desenvolver minha monografia a partir das atividades que desenvolvia no Museu do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (MIHGP), o que não foi possível devido à licença para o doutoramento da professora responsável pelo projeto.

Com o retorno da Prof.^a Dr.^a Luzia Gomes ao curso de Museologia da UFPA, em 2018, retomei o trabalho apresentado no XX REDOR, por entender que essa docente estava mais alinhada à temática, por ser feminista, negra e por ter me motivado a fazer meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) com base nessa produção. Assim, a partir de sua orientação, chegamos à monografia, apresentada em dezembro de 2019, intitulada “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)” (PANTOJA, 2019), na qual meslei as experiências de discente de Museologia e mediadora no MABE, entranhadas pelas vivências de mulher negra.

Vali-me da tese de Aida Rechená, que estabelece uma ponte entre Museologia social e gênero, e construí um diálogo, principalmente, com os pensamentos feministas negros, mas também inseri outros movimentos feministas, cujas pautas, igualmente, podem contribuir em narrativas expográficas. Tecí, ainda, um pequeno estudo acerca das produções envolvendo museologia e gênero no Brasil, assim como revi a frequência dessa temática nas aulas da graduação. Passei pelas questões citadas para compor o curso da análise da exposição de longa duração do museu, centrado no terceiro eixo narrativo sob o título “Os construtores da Cidade: um olhar sobre o povo”, compreendendo seis telas com imagens de mulheres negras, com o propósito de investigar como estavam representadas na narrativa aplicada à exposição, com base, teoricamente, em intelectuais negras e nos pensamentos feministas negros, além de fazer uso do conceito de interseccionalidade como categoria de análise aplicada às leituras das imagens.

Ao finalizar o TCC, uma inquietação permaneceu: a tipificação de mulheres negras como “tipos populares” - com indicação da banca para continuidade da pesquisa em um processo mais aprofundado, no caso, o Mestrado em Museologia. Decisão tomada como forma de buscar compreender quais seriam as possíveis causas da não subjetivação, isto é, como seria possível imaginar narrativas subjetivadas? Essas inquietações acadêmicas nos

alertam que uma exposição não se restringe somente à materialidade, seleção e organização de objetos a partir de determinados critérios e temáticas. As narrativas são elementos que estão diretamente relacionados a qualquer objeto museal, assim como de qualquer exposição, seja frisando narrativamente o objeto de forma individual ou coletivamente, mas sempre tendo um fio condutor que os une de certa maneira, assim se presume, a partir da curadoria.

Trata-se, como aponta o historiador e museólogo Ulpiano de Meneses (1994, p. 12), de “[...] entender o fenômeno complexo da apropriação social de segmentos da natureza física”. Os objetos carregam uma potência semântica que nos permite traçar associações que podem falar sobre nós, uns mais e outros menos, mas esses objetos, igualmente, constituem parte de nossas histórias e memórias a partir de sua força narrativa, que pode ser provocada a partir de nossas indagações e formas de olhar, sucedendo na atribuição de sentidos. Podemos ver isso refletido em nossos objetos pessoais, que podem disparar elementos que constituem parte de nossa identidade, interesses, afetos e cuidados. Isso me remete a um curso que fiz sobre gestão e curadoria de coleções especiais de livros, em que o proponente, Prof. Fabiano Cataldo, falou que a nossa biblioteca particular e suas especificidades dizem muito sobre quem nós somos, por exemplo, a partir do grau de atenção voltado para montá-la, conservá-la, bem como de seus conteúdos temáticos. Com isso, essa ação pode demonstrar ou não a existência de certo cuidado em como a constituímos, havendo ainda a possibilidade de um dia alguém herdá-la, ou seja, temos em vista a possibilidade da nossa própria imagem ser curada através dos livros que adquirimos e o que fazemos deles e com eles. Aí, as coisas podem e vão falar sobre nós de acordo com o olhar que a elas é direcionado.

É assim que, como objeto de museu, essas narrativas se potencializam, bem como esses objetos também podem adquirir uma visibilidade mais abrangente. E, segundo a jornalista e intelectual da comunicação Rosane Borges (2018), visibilidade é poder, e a visualidade com os seus signos é importante como um meio para alcançar a visibilidade, visto que a imagem no plano do visível também corresponde à existência.

Dessa forma, esta pesquisa tem como objetivo analisar a construção das imagens de mulheres negras a partir das narrativas expográficas a elas destinadas, no contexto da exposição de longa duração “Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história”, sob as categorias tirânicas de análise das “imagens de controle” (COLLINS, 2019), “tirania do silêncio” (LORDE, 2019) e “tirania do visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013), categorias essas que articulo com pensamentos e percepções de outras/os intelectuais que contemplam as questões aludidas, e também com argumentos

teóricos e empíricos da Museologia com ênfase em Comunicação e especificidade na Expografia. O percurso metodológico seguido tem ancoragem na pesquisa documental e bibliográfica, tendo o catálogo da exposição também como documento de investigação. Para além do que não constar no catálogo, invoco minha memória sobre a exposição, devido ao tempo em que a mediei e às análises anteriores efetuadas acerca da mesma, recorrendo aos cadernos de anotações.

Ressalto que o catálogo da exposição proporciona novas possibilidades de leituras, pois além de vestígio de uma ação expositiva também é um tipo de documento proveniente da mostra, sendo assim, compreendido como instrumento de suporte de conhecimento em relação ao conteúdo que se quer passar a partir do que estava exposto, tanto em relação às obras em si e seus contextos suscitados, quanto à narrativa geral da exposição pensada pela equipe designada para tal. Essas documentações provenientes de exposições, segundo a professora e museóloga Monique Magaldi (2017, p. 51-52),

Para além do entendimento de como a seleção e aquisição de acervos foram realizadas, a documentação sobre exposições pode ser uma importante fonte de reflexão quanto aos processos simbólicos atribuídos pelos museus a determinado tema, acervo, além da relação estabelecida com os visitantes em cada exibição. A documentação sobre exposições deve compreender os textos curatoriais desenvolvidos para cada exibição, os acervos selecionados, conhecer o desenho da exposição, a estética do espaço, incluindo a arquitetura que também compõe o espaço expográfico, itens que integram projetos curatoriais e museográficos.

O catálogo da exposição não veio após o encerramento da ação expositiva, mas como um dispositivo de complemento e registro da mostra, ainda durante seu funcionamento. Conforme assinala Magaldi (2017, p. 51), o catálogo de exposição pode diferir igualmente em modelo e conteúdo, reunindo um material que não somente diz respeito estritamente aos acervos em exposição “[...] mas incluindo propostas curatoriais, imagens do espaço expositivo e de documentos históricos, incluindo informações sobre exposições anteriormente desenvolvidas sobre a mesma temática e/ou acervo”.

A exposição “Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história” (MUSEU DE ARTE DE BELÉM (MABE), 2011) contém textos de abertura de autoria de pessoas que ocupavam cargos diretivos à época de sua abertura, como o prefeito de Belém, o presidente da FUMBEL e da diretora do museu; abrange texto curatorial decorrente de pesquisas sobre alguns contextos do acervo em exposição e respectivas/os artistas, com narrativa dividida em um texto inicial com mesmo título da exposição, seguida de mais três núcleos, de acordo com o percurso que se aplicava à exposição, consistindo, pela ordem, em

“A fundação de Belém e a simbologia das origens da Amazônia”, “A Morte de Carlos Gomes e os emblemas da República Paraense” e “Os construtores da Cidade: um olhar sobre o povo”; igualmente inclui reproduções das imagens do acervo presente na exposição e legendas técnicas dos objetos, possuindo algumas imagens inseridas no corpo do texto e outras localizadas em tópico anexo, intitulado “Acervo”; por fim, as referências utilizadas para a construção do texto do catálogo.

Tangenciando a questão da relação com outras pesquisas, alguns dos pontos aqui levados a cabo já foram investigados, de certa forma, a começar por meus trabalhos na graduação, supracitados (PANTOJA, 2018; 2019). No que diz respeito a pesquisas sobre pinturas com imagens de mulheres negras na exposição do MABE, podem ser citadas: as produções de Sissa Assis, que se debruça sobre as obras de mulheres artistas com a temática da religiosidade afrodiáspórica na Amazônia brasileira (2016), resvalando na produção de artistas mulheres na arte contemporânea paraense (2012), com menção à pintora Antonieta Santos Feio e suas obras como um dos parâmetros de análise, sendo uma das artistas cujas obras fazem parte do acervo do MABE; a dissertação de Caroline Fernandes Silva (2009), que se dedica aos estudos da coleção pública de arte da Pinacoteca Municipal de Belém, tratando-se de uma coleção hoje pertencente ao MABE, estudando também a trajetória de Antonieta Santos Feio e seu estilo de pintura; a dissertação de Rosângela Modesto (2013), que analisa a representação negra em pinturas de artistas paraenses nos acervos dos museus de Belém, refletindo sobre a presença da população negra na sociedade paraense e que foca, mais uma vez, em Antonieta Santos Feio e a visualidade de algumas de suas obras.

Com relação aos aspectos metodológicos, posso dizer que sempre tive muitas dificuldades em compreendê-los. Encerrei a graduação e iniciei o mestrado sem saber muito bem o que estava fazendo em relação à metodologia de minha pesquisa. Contudo, com a leitura de Pedro Patacho (2013) encontrei a oportunidade para pôr em exercício a reflexão sobre o projeto de pesquisa⁷, os entremeios da metodologia, assim como pensar sobre questões de pesquisa em Ciências Sociais, em que o autor elenca quatro importantes paradigmas de investigação: ontológico, epistemológico, axiológico e metodológico.

De tal modo, o aspecto ontológico diz respeito à “[...] natureza da realidade e, portanto, do objecto de estudo da ciência. [...] as questões ontológicas implicam considerar a dimensão interior dos sujeitos humanos, quer enquanto sujeitos investigadores, quer enquanto

⁷ Possibilidade esta devido ao componente curricular Pesquisa Museológica, ministrado pelo Prof. Dr. Marcelo Cunha no primeiro semestre letivo do mestrado no Programa de Pós Graduação em Museologia (PPGMuseu-UFBA).

objectos de estudo” (PATACHO, 2013, p. 20); o aspecto epistemológico está intrinsecamente ligado ao ontológico e diz respeito ao “conhecimento produzido e utilizado” (p. 21) a partir de uma interioridade que é inerente ao sujeito; o paradigma axiológico se refere à “[...] influência dos valores na investigação científica.” (p. 21), de forma que esses valores são considerados determinantes “[...] das formas de investigar e dos resultados que se obtêm [...]” (p. 21); por fim, no aspecto metodológico, o autor aponta para três diferenças essenciais, tratando-se de “[...] técnicas e procedimentos utilizados, a relação entre teoria e prática e a definição dos critérios de qualidade da investigação” (p. 22), e que dentro desses pontos a investigação pode ser tanto mais quantitativa quanto qualitativa.

Tendo em vista o diálogo com os aspectos dos paradigmas de investigação tratados por Patacho (2013), no caráter ontológico pensei minha posição de pesquisadora - quem eu sou com todas minhas experiências, conhecimentos compartilhados, e o que quero a partir disso, me colocando na pesquisa - e a minha relação com o objeto de estudo, pois tudo isso molda o que quero levar adiante como pesquisa, mostrando a não neutralidade científica, já que estarei seguindo meus interesses e valores, sendo estes últimos elementos axiológicos. Imbricado a esses paradigmas está a epistemologia, que, logo, dialogará com meus valores e caminhos em que acredito.

Depois de pensar sobre cada um dos aspectos elucidados por Patacho (2013), na minha pesquisa adotei como uma das epistemologias os pensamentos feministas negros, devido, principalmente, à ênfase dada às questões raciais e de gênero, inerentes às nossas vivências e que como marcadores sociais nos afetam na produção de violências sob nossas existências e influenciam o conhecimento gerado, pois conforme a teórica feminista negra brasileira Lélia Gonzalez (2020, p. 76) “O *lugar* [de mulheres negras] em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo”.

Há uma certa compreensão geral de que o feminismo trata apenas da igualdade de gênero e de ser “anti-homem”, o que a autora estadunidense e feminista negra bell hooks (2019a) vê como uma prática do movimento feminista mais realizada por mulheres brancas com privilégios econômicos. Devido à influência e dominação da cultura ocidental cristã nas sociedades, predomina um pensamento de que as mulheres devem ser subordinadas aos homens, bem como ao trabalho doméstico. Dessa forma, para assimilar o feminismo é preciso entender o sexismo, este que é uma forma de discriminação baseada no sexo ou gênero e que no sistema binário de gênero afeta tanto aos homens quanto às mulheres, embora seja mais comumente notado o sexismo contra as mulheres. Como o sexismo não é apenas uma prática

de homens, as mulheres também podem ser oprimidas entre elas mesmas nesse sistema social, entrando em questão a necessidade de confrontar seus pensamentos sexistas e em consequência disso também as opressões oriundas de classe e raça.

Com o sexismo internalizado nas mulheres devido ao pensamento patriarcal na sociedade, elas podem ser vistas e se verem como seres inferiores aos homens, e o feminismo, conforme hooks (2019a), ao passo que busca a compreensão e o combate do sexismo faz com que mulheres venham a se libertar desse pensamento. Desse modo, na busca de exercer esse direito de liberdade sobre si, do corpo e do pensamento, a união de mulheres em solidariedade se colocou como necessária para criar a pressão indispensável contra injustiças causadas pelo sistema patriarcal, união essa que também pode ser chamada de sororidade e que comumente ocorre entre mulheres brancas que compartilham experiências comuns de existência.

No entanto, essa sororidade não existirá na situação em que mulheres oprimem outras mulheres através do poder exercido, por exemplo, pela classe e raça. Por outro lado, segundo a professora e escritora Vilma Piedade (2017, s/p), a sororidade não sustenta a “pretitude”, ocorrendo entre mulheres negras a “dororidade” que “[...] contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta”. São dores, ausências e silêncios que infelizmente marcam as vidas de mulheres negras da diáspora. O que não quer dizer que também não exista solidariedade entre mulheres negras, mas que existem perspectivas diferentes a partir das diferenças que os marcadores sociais e suas intersecções expõem. Contudo, é importante situar que nem só de dores, ausências e silêncios compõem-se as vidas de mulheres negras.

Ao adotar os pensamentos feministas negros, lidando com uma gama de percepções, ações concebidas e realizadas por diferentes mulheres e contextos sociais, exprimo que me encontro ciente sobre a gênese dos feminismos, conforme explicitou a socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2021), que é crítica aos feminismos e alerta para suas origens ocidentais. Visto que as problemáticas advindas dos modelos de sociedades ocidentais da Europa constituem os pensamentos feministas em sua formação, sendo operadas por construções sociais enraizadas na natureza biológica que produz as diferenças entre corpos masculinos e femininos, tendo como influência também a ação da hegemonia do olhar que faz parte da cultura ocidental e que nutre esse órgão do sentido como o principal meio de compreender o mundo.

A intenção nesta escrita é fazer uso da produção de intelectuais negras para refletir sobre histórias sociais de mulheres negras e percepções de suas imagens, de maneira que as

proposições das epistemologias feministas negras estejam em confluência com o que se aborda nesta pesquisa sobre a construção de imagens/narrativas a partir de representações pictóricas que trazem determinados olhares em volta da existência de pessoas negras na região amazônica ou - como também é chamada - amazônida, de Belém. Compreende-se que ser dessa região implica um processo histórico perpassado pela presença e genocídio indígena, as consequências do processo de colonização, questões políticas, ambientais, econômicas, culturais, relações étnicas e raciais, bem como de formação da sociedade em geral nesse território e em relação com outros territórios, e de que maneira tudo isso acarreta no desenvolvimento das identidades da população local.

Neste estudo, as questões relatadas dialogam com as obras selecionadas, que dão ênfase à temática “mulher negra e trabalho braçal”, no âmbito doméstico e, sobretudo, nas ruas, seja praticando o comércio ambulante e/ou pontos fixos, trabalhos estes que, entre os séculos XVI e XIX, podem ser comparados aos das negras de ganho, como as vendedoras de tabuleiro ou quitandeiras, bem como das amas de leite e das lavadeiras, atividades que podiam também bancar a compra de alforrias, conforme discorre a professora doutora Cecília Soares ao falar, em sua pesquisa, sobre as “ganhadeiras” na cidade de Salvador, na Bahia do século XIX:

No ganho de rua, principalmente através do pequeno comércio, a mulher negra ocupou lugar destacado no mercado de trabalho urbano. Encontramos tanto mulheres escravas colocadas no ganho por seus proprietários, como mulheres negras livres e libertas que lutavam para garantir o seu sustento e de seus filhos. As escravas ganhadeiras, como se chamavam, eram obrigadas a dar a seus senhores uma quantia previamente estabelecida, a depender de um contrato informal acertado entre as partes. O que excedesse o valor combinado era apropriado pela escrava, que podia acumular para a compra de sua liberdade ou gastar no seu dia-a-dia. (SOARES, 1996, p. 57).

Também enfocando a vida de trabalho doméstico e nas ruas, a historiadora Bárbara Palha (2011, p. 94) relata em sua pesquisa, por exemplo, que nos anúncios de jornais paraenses, entre os anos 1840 a 1849, havia a busca de escravizadas para atividades de lavadeira, cozinheira, engomadeira, costureira, serviço doméstico, ama de leite, lavoura e quitandeira. Em outra passagem do trabalho, a autora menciona o bairro da Campina, em Belém, que no século XIX detinha a rua mais comercial, espaço esse marcado pelo comércio tanto de artigos diversos como o da venda e aluguel da prestação de serviços de mão de obra escravizada:

Através dos anúncios presentes nos periódicos paraenses da primeira metade do século XIX, diversas eram as atividades realizadas pelos cativos, que compreendiam aquelas que exigiam alguma ou nenhuma qualificação, como carregadores, lavradores, pedreiros, serventes, quitandeiras e engomadeiras, até as mais especializadas e que exigiam maior qualificação, como alfaiates, sapateiros, ferreiros e barbeiros. (PALHA, 2011, p. 73-74).

É nesse sentido que inicio as discussões desta Dissertação apresentando as representações pictóricas de mulheres negras trabalhadoras, ou que podem ser lidas socialmente como tais, presentes nas pinturas escolhidas do acervo do MABE na exposição de longa duração (**Quadro 1**):

Quadro 1 - Obras selecionadas

Autoria	Obra
Carlos Custódio de Azevedo (belenense)⁸	“Coradouro de Roupa” (1903)
Antonieta Santos Feio (belenense)	“Vendedora de Tacacá” (1937)
	“Vendedora de Cheiro” (1947)
	“Mendiga” (1951)
Waldemar da Costa (belenense)	“Vendedor de Caranguejo” (1940) - com destaque para análise à vendedora de melaço
Andreino Cotta (cametaense)⁹	“Tacacazeira” (1954)
	“Amassadora de Açai” (1954)

Fonte: elaboração própria.

Conforme afirma a professora e intelectual feminista negra estadunidense Patricia Hill Collins (2019, p. 401), o pensamento feminista negro é uma teoria social crítica que confronta o epistemicídio¹⁰ causado pela interpretação do mundo por pessoas brancas, sobretudo, homens brancos, que podem invalidar, a partir de seus interesses, as nossas experiências e conhecimentos como mulheres negras, ocasionando na necessidade de

⁸ Gentílico referente a quem nasce na cidade de Belém, Pará.

⁹ Gentílico referente a quem nasce na cidade de Cametá, Pará.

¹⁰ O termo foi cunhado inicialmente pelo professor português Boaventura de Sousa Santos, no entanto, utilizo aqui a concepção da filósofa e feminista negra Sueli Carneiro: “Para nós [pessoas negras], porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc.” (2005, p. 97).

estratégias próprias para a produção, validação e visibilidade da atividade intelectual e prática de mulheres negras.

Consolidando algumas questões investigativas que eu trouxe a partir de Patacho (2013), Collins (2019), por outro lado, aponta questões importantes para o feminismo negro como teoria para validar o conhecimento de mulheres negras, como sobre as distinções entre epistemologia, paradigma e metodologia. Assim, “[...] a epistemologia indica como as relações de poder determinam em que se acredita e por quê” (p. 402), enquanto “[...] os *paradigmas* abrangem referenciais interpretativos [...] que são usados para explicar os fenômenos sociais. [e] A *metodologia* se refere aos princípios gerais que indicam como conduzir pesquisas e como aplicar paradigmas interpretativos” (p. 403, grifos da autora).

Como já sinalizado anteriormente, os paradigmas aqui utilizados como categorias de análise são os de “imagens de controle” (COLLINS, 2019), “tirania do silêncio” (LORDE, 2019) e “tirania do visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013). Isto posto, segundo Collins (2019), os pensamentos feministas negros têm como uma das essenciais questões de enfrentamento as imagens de controle, que fomentam opressões interseccionadas como as de raça, gênero e classe e as naturalizam a partir de estereótipos, consistindo em imagens negativas “[...] com os estereótipos de *mammy*, da matriarca, da mãe dependente do Estado e da gostosa [...]” (p. 135) que retratam negras estadunidenses. Mesmo Collins se centrando na realidade de seu país, podemos ampliar igualmente para a categoria de mulheres negras da diáspora, pois são estereótipos e realidades que não se restringem a um único lugar.

Para esta pesquisa, das quatro “imagens de controle” elencadas por Collins (2019), como sendo as principais, seleciono três: *mammy*, matriarca negra e mãe dependente do Estado, por terem uma relação mais próxima com as representações pictóricas de mulheres negras que apresento com as pinturas escolhidas para análise. Ao olhar de Collins sobre esses estereótipos alio os pensamentos de Lélia Gonzalez (2020), que refletindo sobre o contexto brasileiro nos traz as imagens da mulata¹¹, doméstica e mãe preta.

Quanto à “tirania do silêncio”, estabeleço uma ligação entre a proponente Audre Lorde (2019) e outras intelectuais negras como hooks (2019b), a artista, militante do movimento negro e professora Zélia Amador de Deus (2019) e Borges (2021), que igualmente tecem compreensões que permeiam a questão do paradigma indicado e que diz respeito às

¹¹ Que para Lélia Gonzalez (2020, p. 92): “Quando se diz que o português inventou a mulata, isso nos remete exatamente ao fato de ele ter instituído a raça negra como objeto a; e mulata é crioula, ou seja, negra nascida no Brasil, não importando as construções baseadas nos diferentes tons de pele. Isso aí tem mais a ver com as explicações do saber constituído do que com o conhecimento.”

censuras referente ao direito de mulheres negras falarem e serem ouvidas e, conseqüentemente, serem visibilizadas.

Por fim, a “tirania do visível”, do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2013), que traz a dimensão crítica da História da Arte em termos de profundidade na questão artística que as pinturas possuem, colocando em perspectiva atributos que fazem as imagens se tornarem visíveis em determinadas situações, adentrando o caráter de legibilidade, visualidade e invisibilidade que as obras podem suscitar, de acordo com as seleções realizadas.

Sobre as ferramentas intelectuais na pesquisa, Oyěwùmí (2021, p. 57) destaca que “No nível da produção intelectual, devemos reconhecer que as teorias não são ferramentas mecânicas; elas afetam (e alguém dirá, determinam) como pensamos, sobre quem pensamos, o que pensamos e quem pensa conosco”. Assim, faço a conexão de meus pensamentos e problemáticas a partir de uma base de conhecimento que me fortaleça na construção de sentidos para dar estrutura e legitimidade às ideias e, igualmente, respeitar quem veio antes.

Os museus e as exposições são lugares de atribuições de sentidos. Com tal característica, são responsáveis também por impulsionar as tiranias e as “imagens de controle” a que Collins (2019, p. 135) se refere. “Dado que a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder, grupos de elite no exercício do poder manipulam ideias sobre a condição de mulher negra. Para tal, exploram símbolos já existentes ou criam novos.” Assim, esses espaços onde objetos e imagens adquirem valores e sentidos possuem diversas variáveis que podem influenciar nas ações museais que resultam nas exposições e atividades educativo-culturais, com o potencial de serem definidos a depender do tipo da instituição que os abriga e suas normas de conduta, bem como da gestão em vigência e da equipe técnica à disposição. Esta última consiste em espécie de “autoridade” institucional autorizada a significar e ressignificar o acervo e determinar o que vai e o que não vai ser dito e/ou visto.

Para apresentar o campo metodológico no que se refere à pesquisa em Museologia, convoco a historiadora, especialista e professora Manuelina Cândido (2019), que aborda a respeito da pesquisa como um termo adjetivado e propõe uma discussão, com base na professora e museóloga Cristina Bruno, sobre problemas que identifica como básicos ao campo da Museologia, e ainda o museólogo tcheco Vinos Sofka, com sua proposta de estrutura à Museologia.

A estrutura apresentada por Sofka está dividida em “Museologia Geral”, que abarca a teoria museológica, história dos museus e administração dos museus (CÂNDIDO, 2019, p.

147); a “Museologia Especial”, com tipologias de museus e contextos socio-econômico-culturais em que as instituições estão inseridas; e, por fim, a “Museologia Aplicada”, relacionada à museografia, de acordo com Cândido embasado em explicitações de Bruno. Assim, a “Museologia Geral” estaria “aplicável a todo tipo de museu” (p. 147-148), a “Museologia Aplicada” subordinada a esta última, enquanto a “Museologia Especial” “[...] que se relaciona aqui sempre a textos - tipologias - e contextos museológicos, é aquela que ‘aprofunda e modifica a Museologia Geral’” (p. 148). O pensamento de Bruno explicita acerca do caráter aplicado da Museologia, que:

[...] a aplicação da Museologia é realizada por meio da cadeia operatória museológica composta por salvaguarda patrimonial (que inclui a documentação e a conservação de acervos) e a comunicação patrimonial (por meio da expografia e da ação educativo-cultural) (CÂNDIDO, 2019, p. 148).

De acordo com essa passagem, minha pesquisa tem características de “Museologia Aplicada” - que trata da museografia - com ênfase na Comunicação, especificamente na Expografia, mas que também pode tangir à Ação educativo-cultural, abrangendo igualmente a salvaguarda, com destaque à documentação, neste caso proveniente de exposição. Sendo a “Museologia Aplicada” subordinada à “Museologia Geral”, igualmente me reportarei a esta quanto aos aspectos da teoria museológica. A presente pesquisa também possui caráter bibliográfico, além de habitar o campo da “Museologia Especial”, que envolve minha trajetória no museu, assim como a confluência que trago com os rumos teóricos que esta pesquisa toma.

Cândido toca em um ponto que para mim foi muito caro entender, antes de ter contato com seu texto. Trata-se do caráter fenomenológico/interpretativo da Museologia, um caminho que eu vinha seguindo desde a monografia e carreguei para o projeto de pesquisa do mestrado, sem exatamente ter noção do terreno que estava adentrando. Assim, a autora discorre que nessa dimensão da Museologia “[...] tende a se conectar somente com o já decorrido, analisando fenômenos sem intervir na realidade” (2019, p. 150). Com esse trecho, percebi que não era o tipo de pesquisa que eu procurava realizar, pois quero transformar o que já foi e o que tem sido. Ainda que talvez a pesquisa não resulte em uma ação imediata no campo museal e/ou museológico, almejo que reverbere para uma intervenção na realidade, seja qual for o campo tenho a preocupação de que haja algum impacto. É assim que atento ao caráter de atuação da Museologia Aplicada que:

[...] tem a possibilidade de deflagrar novos processos de musealização e projetar no futuro uma nova relação da sociedade com seu patrimônio a partir dos problemas identificados no presente. Portanto, garanto que é exatamente o viés aplicado da Museologia que lhe garante um canal de projeção no tempo e de transformação social (CÂNDIDO, 2019, p. 150).

Quanto às questões de pesquisa, Cândido salienta que há muitas pesquisas nos museus, mas nem todas são museológicas, ou seja, aplicadas em Museologia. “[...] o uso do termo pesquisa em Museologia sempre adjetivado, como pesquisa aplicada, para diferenciar da pesquisa no museu, que pode ser aplicada ou básica, relativa aos campos conexos ao patrimônio que ele preserva” (CÂNDIDO, 2019, p. 154). Dessa forma, no museu a pesquisa básica é oriunda de diversas áreas, enquanto a pesquisa aplicada está atrelada aos fazeres museais (CÂNDIDO, 2019, p. 157).

Assim, Manuelina Cândido me provocou a pensar esta pesquisa adjetivamente, de forma a visualizar sua dimensão aplicada enquanto pesquisa museológica, e também seu lado da pesquisa no museu, que tanto é “aplicada” por tratar-se de análise expositiva envolvendo a coleção de uma instituição - ainda que seu caráter seja remoto, mas que utilizo um documento da exposição, o catálogo, além das imagens de suas obras e de minhas memórias como mediadora do MABE -, quanto é “básica” pela necessidade do aporte de outras áreas para interpretar determinados contextos relacionados à apresentação das narrativas da exposição, bem como a conjuntura que envolve as imagens representadas de mulheres negras. Nesse caso, a Museologia em si não me dá estruturas para dissertar, mas para mediar, papel este que Cândido (2019, p. 158) também defende, isto é, a Museologia como mediadora em âmbito interdisciplinar. Para ela, “[...] a Museologia trata dos destinos das coisas, enquanto a interpretação das coisas cabe às áreas básicas de pesquisa [...]”. Uma passagem do texto que reflete precisamente o papel da Museologia e sua relação com outras áreas do conhecimento.

Com efeito, também busquei compreender e chegar a um caráter do “indizível pessoal”, que conforme a poética de Manoel de Barros, interpretada pelo professor Clovis Britto (2018, p. 56) para o contexto museológico, “[...] consiste, em certa maneira, compreender os limites e as possibilidades do não dito na pesquisa, nos museus e na Museologia”. E ainda:

Talvez, [...] o indizível nos museus e na Museologia consista em uma importante arena discursiva. Ousar colocá-lo em evidência trata-se de gesto altamente político, especialmente partindo de uma política do cotidiano que combata os silenciamentos e estimule o convívio nem sempre harmonioso de vozes dissonantes, paradoxais e controversas, servindo, portanto, para ‘o desuso pessoal de cada um’ segundo suas éticas, lógicas e agenciamentos próprios (BRITTO, 2018, p. 56).

Assim, o “indizível”, nesta pesquisa, penso estar num tensionamento nos regimes de narrativas e visibilidades na construção da racialidade e gênero em contexto expositivo de longa duração do MABE, um museu na Amazônia paraense, com narrativas hierarquizadas que privilegiam objetos e narrativas voltados ao poder de dominação de homens brancos, desde a colonização até a república, com foco na gestão municipal do intendente Antonio Lemos, período marcado como *Belle Époque*¹², devido à modernização da cidade de Belém com os lucros do ciclo da borracha. Foram processos que validaram determinadas narrativas em detrimento de outras, escolhas que requeriam renúncias, culminando em narrativas de ausência de mulheres negras na expografia, bem como em uma morte simbólica dessas que estão na marginalidade das atribuições de sentidos e atenção do olhar quanto a suas memórias em exposição.

Pensar acerca de qual realidade o museu nos apresenta e media a partir da imagem de mulheres negras, e em estratégias para insurgir essas narrativas e outros modos de vê-las e apreendê-las para além do que está posto; vislumbrar outras potências narrativas existentes e que não estão distantes, pois também são realidades que para a Museologia e para os museus parecem “indizíveis”. A poética se encontra na “desinvenção” e na “despalavra”¹³ do que está sendo visto e dito sob o imaginário que cerca as imagens de mulheres negras, na ordem de leitura das exposições de longa duração.

As professoras Joseania Freitas e Lysie Oliveira, no artigo “Memórias de um tamborete de baiana”, falam do “sossego museal” (2020, p. 548) ou de uma “estabilidade expositiva” (p. 561), ao se referirem ao tamborete de baiana que se encontrava em “situação de anos de silêncio” na expografia do Museu de Arte da Bahia (MAB), ocupando um lugar de objeto silenciado, descontextualizado, apresentando apenas descrições técnicas. É nesse sentido que as obras em análise nesta dissertação se encontram em “sossego museal”, urgindo a necessidade de assuntar as pinturas com contornos de desassossego narrativo.

¹² *Belle Époque* foi o período entre o final do século XIX e início do XX em que devido ao enriquecimento econômico produzido pela exploração comercial da borracha, o intendente - cargo equivalente hoje a prefeito - de Belém à época, Antonio Lemos, executou obras de modernização e embelezamento aos moldes europeus (mais especificamente da França) na cidade a partir de políticas higienistas que afetou profundamente a camada pobre da sociedade belenense e resultou em práticas de repressão à cultura popular que ameaçava o status de civilização que a elite queria alcançar (LEAL, 2005; MUSEU DE ARTE DE BELÉM, 2014; BARROS & SERRA, 2018). Esse projeto civilizador para a cidade de Antonio Lemos também abrangeu o campo das produções artísticas (SARGES, 1999).

¹³ Em alusão à poética de Manoel de Barros, onde o “des” é utilizado como uma forma de “desconstrução do significado mais habitual das coisas” para poder se reestruturar com a construção de novos sentidos (BRITTO, 2019, p. 66).

Discussões interseccionais entre raça, gênero, classe, territorialidade, sexualidade, dentre outras categorias analíticas, são imprescindíveis à Museologia contemporânea, salientando o papel político do museu na sociedade e sua responsabilidade na legitimação de representações de mulheres negras como imaginários negativamente estereotipados, quer nas narrativas expográficas, quer na forma como hierarquiza as representações de mulheres brancas dentro da exposição, em contraste com as de mulheres negras e/ou indígenas. Observa-se uma lacuna que nos remete às tiranias do silêncio e do visível. Assim, há de se pensar e pôr em prática processos metodológicos, à luz da Museologia, acerca das relações raciais e de gênero no campo museológico e dos museus.

A Museologia também pensa a sociedade e sua relação com o patrimônio, bem como a vida social dos objetos. Considerando que raça, gênero e classe são questões que estão intrinsecamente ligadas às dinâmicas em sociedade, afetando a vida de pessoas em qualquer lugar e período temporal, é mister também que pesquisadoras/es e profissionais da Museologia chamem a responsabilidade para si, abraçando tal discussão para contribuir e desenvolvê-la a partir do olhar subjetivado que o campo museológico e museal pode oferecer, assim como atentando à responsabilidade social que os museus têm sobre os discursos que formam em relação a essas categorias. É preciso ainda que esses profissionais proponham vias de reflexões e práticas para que as instituições possam se repensar diante dessas questões, encontrando na Museologia também o seu apoio. Não basta, porém, que o caminho seja trilhado apenas de denúncias, mas de mudanças de mentalidades e ações que efetivem no *corpus* da Museologia uma base contra o sistema racista sob o qual vivemos. Um caminho cheio de percalços, contudo é preciso “esperançar”, da maneira que Paulo Freire (1992) nos ensina, não no sentido de esperar que as coisas se resolvam por si só, mas no de ação e movimento.

A estrutura pensada para esta dissertação está posta de forma que após esta Introdução, a segunda seção se centra na contextualização da exposição de longa duração alvo de análise e das sete pinturas selecionadas da exposição, bem como suas abordagens na mostra e no catálogo, com a inserção da discussão de elementos que as obras podem suscitar, abrindo margem para a busca de uma compreensão ao rótulo atribuído às imagens de mulheres negras como “tipos populares” nas pinturas elegidas.

Na terceira seção entra em cena a discussão sobre as seleções expositivas que determinam o que se vê e o que se conta sobre os objetos museológicos nas exposições e suas narrativas, de forma que apresento uma confluência entre três categorias analíticas de três

intelectuais, as quais denomino categorias ou dimensões tirânicas, que são a “tirania do visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013), do campo da História da Arte, a “tirania do silêncio” (LORDE, 2019) e “imagens de controle” (COLLINS, 2019), as duas últimas alinhadas às propostas dos pensamentos feministas negros.

Por fim, a quarta seção foi traçada de forma a realizar um tensionamento entre raça e gênero no campo museal e museológico, transitando por pensamentos notáveis na área, como em relação à gênese dos museus e suas matrizes colonialistas que ainda implicam nas estruturas que engendram a práxis dessas instituições, responsáveis também por criar e comunicar imaginários concernentes a seus acervos.

As Considerações Finais arrematam reflexões acerca do que foi levantado nas seções anteriores, tecendo a respeito do que chamei de narrativas da ausência, produzidas no âmbito das exposições a partir da tipificação das imagens de mulheres negras, sem colocar em evidência suas existências para além de corpo-trabalho, o que contribui para a fixação de determinados imaginários sobre essas mulheres e suas imagens.

2 TENSIONANDO AS EXPERIÊNCIAS RACIAIS E DE GÊNERO NO CAMPO MUSEAL E MUSEOLÓGICO

Penso no museu como uma instituição mediadora nas relações entre patrimônios e pessoas, na qual a exposição não deveria ser pensada como uma finalidade de sua função, mas um meio, dentre outros processos museais e museológicos, que contribui para tentar alcançar os objetivos da instituição atrelados às ações de Salvaguarda e Comunicação, conforme apontado anteriormente por Manuelina Cândido (2019) na seção introdutória desta dissertação.

O museu é uma invenção da Europa, logo, sua gênese está imbricada em valores colonialistas e civilizatórios. Para a historiadora e especialista em Museologia Maria Isabel Roque (2020), em sua formação de origem “[...] os museus incorporam as memórias e as representações da história da humanidade segundo uma perspectiva evolucionista, na qual o colonialismo era apresentado como uma evidência desse progresso [...]”, tendo como critério expositivo as visualidades. De acordo com ela, acreditava-se que “[...] a aprendizagem, ou apreensão do conhecimento, era um processo passivo de visualização (ver para aprender e conhecer)”, exibindo os artefatos de maneira a preencher espaços, ordenando-os em uma lógica evolutiva, somando-se a isso, ainda, a descontextualização de seus sentidos de uso social e contextos, além da ausência de componentes textuais para compreensão mais pluralizada dos objetos em exposição (ROQUE, 2020, p. 57).

Essa apreciação da visualidade como uma ferramenta pedagógica para o aprendizado nos remete a práticas de igrejas católicas do período gótico na Idade Média quando, conforme a historiadora Roberta Orazem (2006), os doutrinadores utilizavam de imagens para ilustrar as doutrinas da fé cristã, assim como da arquitetura das igrejas, catequizando através da oralidade e da visualidade, já que a maioria das pessoas a serem catequizadas não sabia ler. Ainda vemos essa tendência ilustrada nos vitrais de igrejas católicas, que servem tanto como elemento pedagógico e estético, como de iluminação. Esse formato pedagógico também foi utilizado no Brasil em missões jesuíticas catequizadoras no século XVI com os indígenas. Os jesuítas aprendiam o tupi e se utilizavam da arte, como o teatro, esculturas, dança, canto, assim como das técnicas de arquitetura - o que também remete para a introdução do barroco no Brasil -, para se aproximar dos indígenas e “civilizar” nos modos de vida europeia cristã (ORAZEM, 2006; BAPTISTA; BOITA, 2019).

O campo da Museologia e o campo dos museus carregam valores eurocêntricos e colonialistas, devido, principalmente, à própria gênese dos museus, nascidos para reforçar a

superioridade de sociedades europeias, com a hierarquização racial e cultural de sociedades não brancas, marcadas como subalternas. Isso posto, Vergès atenta para a importância da diferenciação entre colonização e colonialismo. Com base em Peter Ekeh (apud VERGÈS, 2020, p. 41) situa que “[...] a colonização é um acontecimento/período, e o colonialismo é um processo/movimento, um movimento social total cuja perpetuação se explica pela persistência das formações sociais resultantes dessas sequências”.

Com tal característica, no que se refere aos artefatos de culturas negras em museus europeus, objetos que muitas vezes são espólios de territórios colonizados, ou seja, retirados de seus locais de origem e de seus contextos de usos, aliados ao pensamento evolucionista, Roque lembra que:

[...] contribuía para os marginalizar e subalternizar sob a classificação genérica de ‘arte primitiva’. [...] O museu propiciava a contraposição entre os protótipos do civilizado e do selvagem, servindo os atributos negativos do colonizado para validar, pela antinomia, a superioridade do colonizador europeu. [...] Nestes termos, a teoria evolucionista implicava o conceito de supremacia, servindo de fundamento ao discurso museológico. (ROQUE, 2020, p. 57-58).

Por sua vez, esse discurso museológico no plano dos museus diz respeito às ações museais de comunicação dessas instituições, que têm como principal meio de extroversão de acervos as exposições, possíveis de serem elaboradas, principalmente, devido “à pesquisa e à ação cultural” através de ações de “Salvaguarda (coleta/estudo, documentação, conservação e armazenamento) e Comunicação (exposição, projetos educativos, ação sócio-educativo-cultural e avaliação)”, que o professor e museólogo Marcelo Cunha (2010, p. 109-110), assim como Manuelina Cândido (2019) evocam. Nesse sentido, a ação de expor, para Cunha, implica em:

[...] revelar, comungar, evidenciar elementos que se desejam explicitar, e este desejo pode estar relacionado a um momento histórico, uma descoberta científica, uma produção estética, um ideal político. Neste sentido, as exposições nos colocam diante de concepções, de abordagens do mundo, portanto, expor é também propor. Exposições são traduções de discursos, realizados por meio de imagens, referências espaciais, interações, dadas não somente pelo que se expõe, mas inclusive, pelo que se oculta, traduzindo e conectando várias referências, que conjugadas buscam dar sentido e apresentar um texto, uma ideia a ser defendida (CUNHA, 2010, p. 110).

Cunha enfatiza ainda que a exposição museológica é designada “[...] como um discurso, uma estratégia informacional em um contexto de comunicação, realizada por instituições e indivíduos com o objetivo de reforçarem uma ideia, uma proposta conceitual,

um projeto de preservação de referências patrimoniais” (2010, p. 110). Essa proposta conceitual advém do processo curatorial.

O ato de curar uma exposição pode ser lido como um exercício crítico que requer uma série de ações que dizem respeito a, principalmente, selecionar obras (o que igualmente pode envolver trâmites de empréstimos), artistas, temáticas, conceitos, pesquisas, envolvimento na etapa de montagem, além de textos que vão para a exposição e/ou catálogo. Por vezes, a depender do suporte disponível, o/a curador/a, com vínculo institucional ou não, também pode ser responsável - assim como deveria levar em consideração em seu processo curatorial para desenvolver o projeto expográfico - por questões como o mobiliário para suporte às obras; direcionamentos para projeto gráfico na exposição; material de divulgação; envolvimento na captação de recursos e na conservação das obras e sua segurança; a circulação de visitantes e ações educativas e acessibilidade, entre outros fatores que compõem a gama de elementos expositivos. Ao trazer em seu estudo sobre curadoria uma postura crítica e reflexiva das formas de expor, a museóloga Marijara Queiroz (2016, p. 197) defende que:

A curadoria pode ser compreendida de modo geral como a concepção, o planejamento e muitas vezes a coordenação da montagem de uma exposição. Em outros casos, a curadoria significa a composição de um acervo histórico, artístico ou cultural a partir de determinado recorte - temporal, geográfico ou estilístico - dentre outras possibilidades. É, neste caso, a criação ou o alinhavo de narrativas e discursos que atribuam significados ao conjunto das obras expostas ou a cada uma delas individualmente.

Em continuidade a essa perspectiva, destaco que a curadoria museológica, como o termo já supõe, é a curadoria em âmbito museal - visto que há outros tipos de curadoria, como a digital, de moda, informacional, entre outras -, pois a curadoria também concerne a um processo museal sob a práxis da museologia, a qual se encontra envolvida na cadeia operatória museológica, a musealização, esta constituída pela aquisição de acervo, documentação, pesquisa, conservação e comunicação. Dessa forma, há todas essas imbricações de que um sistema museal e seus processos de políticas de acervo e de exposição resultam, tendo como produto principal a exposição, que é também um meio para alimentar a preservação dos objetos a partir da pesquisa e da divulgação dos acervos para conhecimento do público do museu.

2.1 CONFLUÊNCIAS ENTRE OS PENSAMENTOS QUILOMBISTAS DE NEGO BISPO E OS PENSAMENTOS MUSEOLÓGICOS DE MARCELO CUNHA

De forma fluida cheguei a esta confluência, em que conforme lia e ouvia as palavras do mestre e líder quilombola Nego Bispo sentia a necessidade de traçar um diálogo entre ele e o pensamento museológico em construção nesta pesquisa. Foi percebendo os afluentes durante minhas leituras dos textos do museólogo e professor Marcelo Cunha que emergiu esse cruzamento de rios e saberes que são os pensamentos quilombistas e museológicos que ambos os intelectuais, respectivamente, representam.

Pensando a exposição museológica como um meio de “produção e difusão de conhecimentos”, Marcelo Cunha (2010) reflete sobre a execução de uma “boa exposição”. Ele avalia em termos de eficiência da exposição, o que implica não entendê-la como a finalidade do museu, visto que como uma ação de comunicação ela está imbricada na cadeia operatória museológica ou musealização, embora o autor não faça explicitamente esta relação.

A cadeia operatória museológica, ou musealização, se perfaz em um sistema cíclico no qual não há um fim, um encerramento, embora o termo “cadeia” pressuponha um encadeamento das ações, para compor uma continuidade. Na prática, ela não carece de uma ordem sequencial estrita para sua realização. Ainda que as ordens estabelecidas às ações praticadas sejam diferentes, podem convergir à finalidade de salvaguarda e comunicação dos acervos sob a responsabilidade de um museu, visto que nem sempre pode ser possível a aplicabilidade da musealização em uma ordem sequencial específica de ações, o que implicaria em direcionar para um pensamento retilíneo, que imbrica necessariamente em um rigor processual pela sequência das ações e que pode ser um estorvo à funcionalidade da musealização.

A cada ação realizada a musealização pode ser fomentada no que tange às etapas de pesquisa, documentação, conservação e comunicação, que compõem as ações de Salvaguarda e Comunicação, possibilitando funções progressivamente mais otimizadas e resultando em atividades que podem ser mais bem fundamentadas ao longo de suas práticas e teorizações, visto que o técnico tem igualmente o suporte do científico para seu embasamento e concretização, assim como também pode ocorrer o movimento inverso. Em consequência disso, apesar de compreender a contribuição da proposição de cadeia operatória, a ideia em torno do termo “cadeia” remete a aprisionamento, dessa forma, conjugo a noção de confluência de Antonio Bispo ao sistema de processos científicos das funções museais. É nesse sentido que proponho o uso do termo “sistema confluyente museológico”.

A partir das várias referências de Antônio Bispo dos Santos, o Nego Bispo (2015; 2018; 2019), é possível deduzir que sua noção de confluência se relaciona a um rio composto por afluentes que se encontram em determinados momentos, juntando seus fluxos para continuar a correr como um só rio. Trazendo essa concepção de Bispo para o contexto museal e museológico, os afluentes seriam as funções museais concernentes à salvaguarda e comunicação, colocadas em confluência com práticas de preservação do objeto de museu, convergindo para um objetivo comum, conforme o fluxo das coisas.

No que diz respeito ao sistema cíclico da musealização, podemos relacionar também ao que fala Nego Bispo (MARTINS; FELIPE; LEAL; SILVA, 2019) acerca do pensamento quilombola, sendo esse um pensamento circular em que há o “começo, meio e começo”, sem apresentar um fim. Dessa forma, para ele, um pensamento retilíneo é um pensamento colonialista, pois não consegue circular, no sentido de se movimentar por entre os diferentes espaços de modo confluyente:

Só que o pensamento colonialista funciona do integrado para o segmentado e o nosso pensamento funciona do segmentado para o integrado. Então para nós o um tem que funcionar bem para que o todo funcione bem; vocês querem que o todo funcione bem para o um funcionar bem. Nunca que isso vai dar certo, nunca deu até hoje. (MARTINS; FELIPE; LEAL; SILVA, 2019, p. 76).

No caso das exposições museológicas, considerá-las como “o fim do museu” (CUNHA, 2010), pode ser relacionado ao pensamento retilíneo de que fala Nego Bispo. As exposições de longa duração, como a do MABE, concentram em um determinado ângulo as ideias para depois aprisioná-las, fixá-las às imagens, onde a concentração e circularidade de ideias na exposição, como propõe Cunha (2010, p. 111), acabam ficando prejudicadas, ao passo que o formato expositivo de longa duração, apesar da mudança de nome da tipologia, anteriormente chamada “permanente”, como ainda se tem lidado, culmina na mesma armadilha do permanente, feita de tal maneira que a exposição fica sufocada em sua própria narrativa conservadora.

Cunha (2010) ainda ressalta a contínua busca por novas narrativas para os acervos de museus, demanda essa bastante considerável e que deve ser inerente aos espaços museais, sendo possível o seu alcance a partir da pesquisa. Esta, por sua vez, pode compreender elementos intrínsecos e extrínsecos dos objetos para proporcionar a “re-imaginação” do mundo e dos imaginários com o apoio de outros campos do conhecimento, que sejam fundamentais para a interpretação dos objetos. Em continuidade a esse pensamento, o museólogo enuncia:

Não podemos perder de vista, igualmente, que o museu, através de suas exposições, recria o real, caracterizando-se como um espaço do arremedo e, às vezes da idealização, sendo a realidade ali apresentada filtrada por olhares e compreensões (ou muitas vezes, pela incompreensão) que os seus idealizadores têm do fato abordado. (CUNHA, 2010, p. 113).

Assim, no repertório de significações dos objetos e suas socializações, Cunha demarca lugares aos quais os objetos podem ser encaminhados, desse modo “[...] há lugar para aqueles considerados prestigiosos, para os que devem ser evitados ou os que têm pouca importância” (2010, p. 118), o que abre margem para pensar nos objetos como “[...] suportes indicadores de memórias e fenômenos que queremos fazer lembrar” (CUNHA, 2017, p. 79-80).

Em “Janelas do passado, espelhos do presente”, exposição de longa duração do MABE, destaquei na seção 2 da presente pesquisa as diferenças acerca das abordagens das obras e suas narrativas entre os núcleos, em que temos as obras-destaque que conduzem o tom da narrativa da exposição, os objetos evidenciados apenas por suas visualidades e os que ganham certo destaque, mas não o suficiente para uma intensa produção narrativa como a que é ofertada para as obras-destaque, deixando de aventar implicações de contextos que as obras podem associar.

No cotidiano os objetos também ocupam lugares que podem ser ordinários ou de prestígio, contudo, no museu, esses lugares se encontram em nível mais intensificado pela legitimação que ser um objeto de museu carrega, como um objeto que pode também ser um bem público, e que, portanto, representa valores que podem estar relacionados a determinados segmentos sociais e culturais e/ou acontecimentos históricos. Com isso, os objetos também são classificados nas ações museais de acordo com a intenção de cada atividade e igualmente de seus proponentes, o que reporta para a “função de lembrar” dos museus (CUNHA, 2010, p. 118).

Entendo que essa função de lembrar opera principalmente na recepção do público, a partir das ações de comunicação do museu e suas escolhas que visibilizam determinados acervos e narrativas, tendo no objeto o disparador para as visualidades em conjunto às histórias e memórias que se deseja prezar. Por se tratar de seleções, há elementos que ficam de fora no que tange à lembrança, conquanto objetos, acontecimentos, sujeitos e narrativas não selecionados, que não estão, portanto, na ordem da visibilidade e da lembrança nas ações museais, logo, podem se encontrar no plano do esquecimento. No entanto, estar no

esquecimento não significa que não se possa ser lembrado, muito menos que se deva permanecer no esquecimento.

Demarco, assim, a importância de se atentar às políticas de visibilidade que os museus têm posto em prática, pois podem estar fomentando políticas de esquecimento de determinadas memórias e grupos sociais. Conforme nos diz Cunha (2017, p. 80), há que se ter um olhar voltado à “[...] preservação mais próxima das realidades complexas dos mapas de memórias e das subjetividades individuais e coletivas”. O autor elenca alguns critérios para as “políticas patrimoniais inclusivas”, tratando-se estas de enfoque nas ações voltadas às pessoas que podem se relacionar com o patrimônio e na adição de um viés político ao olhar histórico nas ações direcionadas à preservação do patrimônio. Com base em Beatriz Sarlo, Cunha sustenta o seguinte sobre a preservação de cunho histórico e a de cunho crítico:

O que aqui chamamos de preservação histórica é a prática preservacionista que insiste em identificar, ressaltar e cristalizar determinados elementos a partir de visões já sacralizadas dos processos sócio culturais, confirmando aquilo que é convencional está dado. Por outro lado, compreendemos a preservação crítica como aquela que propõe novas ações, buscando preservar aquilo que não está implícito nos sistemas oficiais de memórias, agregando novos valores ao repertório patrimonial. (CUNHA, 2017, p. 80-81).

Com isso, a dualidade entre lembrar e esquecer atinge especialmente o público das ações de preservação, que pode ficar condicionado às escolhas institucionais ao apreendê-las, visto que na elaboração das ações as/os proponentes podem até ter pensado em outras possibilidades, mas que acabaram descartadas por não se encontrarem dentre suas prioridades, ou das do museu ou instâncias superiores. Assim, quando a instituição museal persiste por longo tempo em um único referencial de visibilidade, sem buscar por novos ou por outras formas de ver e abordar, acaba por fomentar regimes de esquecimento e regimes de lembrança, em que é possível de antemão saber o que vai e o que não vai ser visto nas exposições museológicas daquela instituição. Acompanhando Cunha (2017), sobre o papel do Estado em lembrar e esquecer no que tange à memória e seus vínculos ao patrimônio, é possível apontar tal situação, em particular, em relação aos museus públicos:

Ainda que marcadas pela subjetividade e experiências, nossas memórias ultrapassam nossos limites individuais, pois o nosso lembrar e esquecer é compartilhado e influenciado pelo coletivo, sendo o Estado um dos principais articuladores nesse processo, pois ao incluir determinado elemento no elenco do patrimônio a ser lembrado, acaba impondo nos *mapas coletivos de memórias* o mesmo elemento; ao mesmo tempo em que promove esquecimentos e descarta outros pontos do rol das memórias oficiais. (CUNHA, 2017, p. 79, grifo do autor).

Usualmente, nas ações de comunicação museal, nos deparamos com imagens e referências ao corpo branco, masculino (em sua maioria, embora o feminino também marque presença), cisgênero e heterossexual, no campo do que é lembrado, enquanto na outra margem, a do esquecimento, está o corpo de homens e mulheres negros/as, de povos originários, de comunidades tradicionais e quilombolas, de religiões com matrizes africanas, assim como daquelas pessoas que possuem uma sexualidade dissidente, como os LGBTQIA+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais/transgêneros, *queer*, intersexuais, assexuais e outros).

Muitos e distintos corpos e identidades ocupam esse lugar de “pouca importância” ou que “devem ser evitados”, como já explicitado por Cunha (2010). Aspecto esse que as museólogas Ana Cristina Oliveira e Marijara Queiroz (2017) notam a partir do caráter político e de subjetividades que não ocorrem de maneira neutra nessas seleções de salvaguarda e comunicação de patrimônios. Apontando o tópico sobre preservação da memória de mulheres nas instituições museais e na museologia, as autoras compreendem os espaços museal e museológico como de práticas de representação social, lugar onde a colonização e a descolonização precisam ser pautadas:

[...] compreender que houve uma transferência europeia da cultura dos museus para as Américas de modo geral. Herdamos um modelo de museu moderno enciclopédico, classificador e hierarquizador que trata de apresentar as referências culturais em termos nacionalistas, cientificistas e com destaque para os grandes eventos da história, dos heróis e principalmente dos homens. Trata-se de desafiar as lógicas hegemônicas presentes nos museus criando espaços e ações de resistência que garantam a entrada em cena de sujeitos excluídos historicamente dessas instituições. (OLIVEIRA; QUEIROZ, 2017, p. 64).

As obras selecionadas na exposição de longa duração do MABE retratam cotidianos de mulheres negras em Belém. São obras de caráter institucional e que, portanto, fazem parte de uma estrutura e, nesse sentido, outras configurações expográficas se fazem oportunas para não acentuar aspectos racistas nas narrativas. Requer pensar possibilidades com ferramentas teóricas para refletir outras imagens de mulheres negras, de modo que as obras cumpram um papel educativo quanto às experiências dessas mulheres na sociedade paraense enquanto trabalhadoras de rua.

A sociedade, na concepção de Oyěwùmí (2021, p. 27), se constitui “[...] por corpos e como corpos”, biológica e fisicamente falando, além das metáforas também referentes ao corpo. No mundo ocidental, por ter a visão como principal meio de percepção do mundo, a questão da visualização do corpo, diz a socióloga, é elemento primário para a apresentação do corpo como uma matéria que informa algo a alguém, onde, a partir do olhar para o corpo, com

suas expressões e comportamentos, é possível inferir informações sobre dada pessoa, sua condição social e econômica, ou seja, seu lugar no mundo. É um corpo que, portanto, carrega símbolos e significados a serem lidos e interpretados de acordo com quem os vê, dado que “O olhar é um convite para diferenciar” (p. 29). Assim o é quando tenciono olhar as mulheres negras tipificadas nas imagens mais além de descrições visíveis.

No que diz respeito a gênero, no pensamento europeu, Oyèwùmí (2021, p. 33) nota que “[...] apenas as mulheres eram percebidas como corporificadas [...]”, fortalecendo a ideia de que o homem é percebido como a razão, enquanto a mulher como corpo, por estas não serem corpos neutros perante os homens, assim como ocorre com os corpos de pessoas não brancas ante corpos brancos. Nesse sentido, a socióloga nigeriana (2021, p. 34) reconhece a contribuição dos estudos feministas para compreensão da dominação androcêntrica do corpo feminino, este designado como “generificado” e corporificado, em instituições e discursos ocidentais, pois desde a antiguidade é possível notar a exclusão da mulher do âmbito político, justificada pela ausência de órgão genital masculino, cuja presença era um critério para acessar a cidadania.

Como vemos, as diferenças pautadas no gênero advêm da percepção masculina e branca sobre o mundo e suas relações, criando hierarquizações e oposições binárias, nas quais o homem, branco e heterossexual, tem a si mesmo como referência; todavia quem diverge desse parâmetro de corpo e de comportamento habita a inépcia. De modo que:

No Ocidente, desde que a questão seja a diferença e a hierarquia social, o corpo é constantemente colocado, posicionado, exposto e reexposto como sua causa. A sociedade, então, é vista como um reflexo preciso do legado genético - aqueles com uma biologia superior são inevitavelmente aqueles em posições sociais superiores. Nenhuma diferença é elaborada sem corpos posicionados hierarquicamente. (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 35-36).

As lógicas hegemônicas de hierarquização se encontram articuladas nas narrativas expográficas de museus, exemplo é o caso do MABE e sua exposição de longa duração, a tipologia que apresenta e que atribui uma identidade ao museu. Centralizar a narrativa nos “heróis da república”, na busca incessante por uma capital com estética e valores de uma modernidade europeia, nos mitos fundadores da cidade, é também um reflexo da formação do acervo e do imaginário que se quis criar com ele em seu uso pelo poder público, imaginário esse que se coloca como resistente, pois as narrativas persistem no âmbito do museu até então, sem romper com a placidez que se assentou, na ausência da inquietude das incertezas.

Em se tratando das memórias de pessoas negras, fomos fadadas ao esquecimento. Há muito tempo essas narrativas são controladas para nos categorizar, com a finalidade de nos subjugar como primitivas/os, incivilizadas/os, infantis, eróticas/os e exóticas/os, a partir de projeto político-colonialista de branqueamento da população, refletindo em várias camadas da sociedade brasileira na forma de racismo e, como bem abordado por Cunha (2017), nos museus não é diferente. Ainda somos vistos como pessoas marginalizadas que não fazem parte da história, ou seja, habitamos as margens. Pego aqui, de empréstimo, discurso de intelectuais do “afrofuturismo”¹⁴, aproximando, de forma irônica, pessoas negras de alienígenas:

[...] podemos dizer que as populações negras em diáspora pós-escravidão são as descendentes diretas de alienígenas sequestrados, levados de uma cultura para outra (da África para a Europa e sobretudo para a América pelas rotas do Atlântico Negro). Ao longo dos séculos, nós negros, os descendentes dos aliens, já despossuídos da própria narrativa, fomos incorporados como o órgão estranho de novas sociedades: contidos e rechaçados pelo corpo social [...]. (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 410-411).

Em estudo com base no *Guia dos Museus Brasileiros*, publicado em 2011 pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Cunha pontua a existência de instituições registradas com temáticas relacionadas às memórias africanas e afro-brasileiras, mas com abordagens genéricas no que diz respeito à “[...] escravidão, organizações sociais, resistência de negros e memória quilombola [...]” (2017, p. 83). O autor chama atenção ainda para a presença de espaços de memória cadastrados, voltados a comunidades afro-religiosas, afrocatólicas, a culturas de países africanos, organizações urbanas afro-contemporâneas, à arte popular e tradicional, comumente caracterizados afro-brasileiro. Cunha conclui que:

Esta breve análise deixa perceber a disparidade e assimetria quantitativa e qualitativa de temas que são abordados pelos nossos museus e que estamos diante de um quadro muito grave no que diz respeito à composição de forças relativas às referências patrimoniais no Brasil. O Guia de 2011 apresentava 3.118 registros de instituições, tendo sido contabilizadas apenas 95, nomeadamente, dedicadas a memórias de negros, índios, mulheres e crianças. Isto nos leva a um percentual de menos de 5% do total das instituições registradas. (CUNHA, 2017, p. 83-84).

Dadas essas condições, há, ainda, espaços que apresentam imagens e elementos relacionados à população negra, sem necessariamente atrelar a temática ao nome do museu. Nesses casos, pouco ou nada é aprofundado de maneira subjetiva sobre as origens, contextos,

¹⁴ Segundo Kênia Freitas e José Messias (2018, p. 406) “A expressão afrofuturismo é cunhada no início da década de 1990 por Mark Dery para caracterizar as criações artísticas que exploram futuros possíveis para as populações negras por meio da ficção especulativa.”

histórias e memórias, ignorando-se, inclusive, a escravidão, conforme observa Joseania Freitas (2019), ou como expõe Grada Kilomba (2019, p. 12-13, grifos da autora) acerca da “consciencialização coletiva” em que “[...] uma sociedade que vive na *negação*, ou até mesmo na *glorificação* da história colonial, não permite que novas linguagens sejam criadas. Nem permite que seja a responsabilização, e não a moral, a criar novas configurações de poder e de conhecimento.” E já que esse é um assunto usualmente relacionado às pessoas negras, insisto no exemplo dos espaços museais de Belém, como o MABE e o Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), duas das instituições de maior referência no que tange à exposição de longa duração e aos usos de imagens de pessoas negras em suas obras.

Dessa maneira, alguns dos objetos podem até ter destaque visual, mas se instituiu uma barreira na qual não se consegue traduzir esses elementos em narrativas. Observa-se a necessidade de as instituições de memória atuarem contra as desigualdades sociais, fazendo da função do lembrar um meio para visibilizar as outras memórias exemplificadas por Cunha (2017). Este autor destaca, como primeiro passo a ser dado, o do reconhecimento de que não temos instituições que tratem especificamente de determinadas temáticas, assim como acerca da história de certas vidas brasileiras. Volto à discussão sobre o que tem (muita ou pouca) importância e o que deve ser evitado, sobre histórias e vidas que importam serem lembrados pelos espaços de memória. Por outro lado, é igualmente importante que essas temáticas não fiquem restritas a espaços museais dedicados a tais conteúdos. Todas as instituições, a seu modo e a depender do tipo de acervo com que lidam, têm a responsabilidade de pôr o assunto em confluência a partir de suas realidades.

Pode-se falar, nas exposições de longa duração, de um certo *status* fixo de narrativa dos objetos, no qual estes podem permanecer durante anos submetidos a um mesmo olhar e narrativa institucional adotados desde o início da exposição, carecendo de mobilidade e circulação de elementos narrativos e expográficos. As exposições, nesse sentido, caracterizam-se pela precibilidade, pois, ao não adotarem novos elementos, acabam tendo “seu prazo de validade” vencido, ficando presas e perdidas no tempo, sem acompanhar e compreender novas tensões, histórias, outros sujeitos, realidades e objetos. Falta, a esses objetos presos em molduras e reflexos únicos a novidade que as exposições de curta duração, usualmente, oferecem, isto é, abordagens de novos conteúdos que, por sua vez, trazem visitantes de volta ao espaço do museu para circular outros sentidos e modos de ver.

Com isso, coloco em vista também a situação de precariedade da estrutura e do quadro de funcionários que acometem os museus públicos, impactando na sobrecarga de atividades e

dificultando o desenvolvimento do sistema confluyente museológico, para além de comprometer a execução das exposições. No entanto, mesmo com essa precariedade, é importante considerar a problemática do estudo de acervo e o que se tem priorizado nas instituições museais, tendo em conta que as tiranias também partem da estrutura na qual o museu, como instituição pública, está inserido, oportunizando assim a entrada de novas agendas no plano de ações do museu. Só assim, evitaremos que outros olhares nos estudos de acervos sejam adiados, evitados e considerados de pouca ou nenhuma importância.

A ausência de uma perspectiva aprofundada nas narrativas, não só da mulher negra, como também do homem negro, por ambos partilharem a vivência de raça e seus atravessamentos sociais - certamente estabelecendo-se o gênero como marcador de diferença da vivência entre mulheres e homens de mesmo grupo racial -, advém do racismo no qual se estrutura a sociedade brasileira, com a instituição do projeto escravista de mão de obra e desumanização de corpos negros, bem como de povos originários. Vale aqui trazer Gonzalez (2020, p. 79): “E, no que se refere à gente, à crioula, a gente saca que a consciência faz tudo para nossa história ser esquecida, tirada de cena. E apela pra tudo nesse sentido. Só que isso tá aí... e fala”.

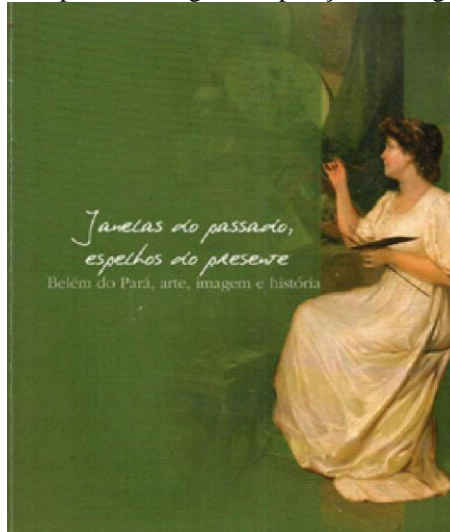
Cabe indagar como se dá a responsabilidade social do museu, como pensam as realidades e a partir de quais referências têm construído narrativas atinentes às imagens que conservam e comunicam. Nesse sentido, o povo construtor da cidade, ao qual faz referência o título do núcleo expositivo, está representado nessa análise a partir de imagens de mulheres negras trabalhadoras, em pinturas classificadas como “tipos sociais” ou “tipos populares” (MABE, 2011), cuja narrativa a elas atribuída corrobora para a construção de um imaginário que legitima suas tipificações, como o lugar que lhes cabe. Conforme dizeres do historiador Kleber Amâncio (2021)¹⁵, “As imagens criam realidades e informam a nossa maneira de olhar o passado e de lidar com o problema no presente”. Assim, na exposição de longa duração, a subjetividade de mulheres negras é posta à prova na estratégia adotada para a comunicação de suas imagens, delineando uma visualidade e narrativa de Belém e sua sociedade em estado de conformidade ou do “sossego museal” (FREITAS; OLIVEIRA, 2020).

¹⁵ Proferida na II Jornada PIBID CECULT-UFRB, realizada de modo online em 26 de julho 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=npdKCpTFzXY>. Acesso em: 12 out. 2022.

Denotados tais elementos expositivos, faço, a seguir, uma apresentação desses núcleos, na percepção de pesquisadora, agregando a experiência como mediadora da exposição durante estágio no MABE, entre os anos de 2016 e 2017, e ainda com base no catálogo da exposição (

Figura 4). Num primeiro momento passo pela organização do espaço expositivo e suas aferições contextuais, introduzindo também o conteúdo do catálogo.

Figura 4 - Capa do catálogo da exposição de longa duração.



Fonte: MABE (2011).

A capa do catálogo, por si só, é bastante elucidativa quanto à presença branca. Retrata a figura de uma mulher branca, pintora, na tela de Carlos De Servi, intitulada “Atelier” (1900) ou “Arte e Pátria”, conforme referencia Figueiredo (2014, p. 33), como musa inspiração da república, tendo elementos de destaque do *Art Nouveau*, o busto de Rio Branco e a imagem de Marianne. A pintura expõe os contrastes na exibição da mulher branca enquanto alegoria da produção da artesanato, bem-estar e lazer em domicílio, no âmbito do privado, enquanto a mulher negra é a alegoria da produção de trabalho braçal na rua.

No catálogo pode-se notar ainda situações de seleções expositivas, com os pontos considerados pela própria narrativa da exposição como proeminente de cada núcleo e que eu entendo como sendo obras-destaque, pois são elas que direcionam as narrativas que acompanham as demais obras e se refletem no catálogo dessa ação expositiva e nas suas mediações, evidenciando as diferentes nuances em que resultaram as escolhas feitas. Assim, cabe salientar, de acordo com Didi-Huberman, que:

Fazer um catálogo não significa um puro e simples saber dos objetos logicamente agenciados: pois há sempre a escolha entre dez maneiras de saber, dez lógicas de

agenciamentos, e cada catálogo em particular resulta de uma opção - implícita ou não, consciente ou não, em todo caso ideológica - em relação a um tipo particular de categorias classificatórias. Aquém do catálogo, a atribuição e a datação mesmas envolvem toda uma 'filosofia' - a saber, a maneira de entender-se sobre o que é uma autoria, a paternidade de uma 'invenção', a regularidade ou a maturidade de um 'estilo' e tantas outras categorias que têm sua própria história, que foram inventadas, que nem sempre existiram. Portanto, é claramente a *ordem do discurso* que conduz, em história da arte, todo o jogo da prática. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47, grifos do autor).

Nesta pesquisa o que interessa são os usos e abordagens realizadas em um momento específico, que é o da exposição de longa duração do MABE, ou seja, as obras em seus contextos expositivos ou, como se refere o historiador da arte e curador Igor Simões (2019), em "estado de exposição", tendo por apoio o seu catálogo.

A exposição e seus respectivos núcleos expositivos estavam distribuídos por três salas, sendo a primeira delas um grande salão, chamado Sala Domenico de Angelis e usualmente nomeada Salão Verde, em razão da cor verde presente nas paredes do ambiente. A esse salão, seguem-se duas salas interligadas, vindo a formar as outras duas salas expositivas. São bem mais estreitas que o Salão Verde, podendo ser descritas como corredores, pois, pela estrutura do ambiente, nota-se que eram um espaço de passagem entre cômodos, mas que na adaptação do palácio para um ambiente de museu foram ajustados como salas expositivas, recebendo os nomes de Sala Armando Balloni e Sala Rui Meira. Após este ambiente encerra-se o percurso expositivo e volta-se ao hall de acesso do segundo pavimento e a suas escadarias. Assim, a exposição se orientava de maneira a contar uma versão da história da fundação de Belém e seu desenvolvimento, a partir da seleção de obras do próprio acervo do museu, nas quais alguns aspectos históricos da formação da cidade foram costurados à narrativa apresentada.

A exposição de longa duração tinha seu acesso a partir de uma escadaria feita em mármore e lioz (**Figura 5**), com a presença, no lado esquerdo da escada, de uma vitrina com produtos de venda referentes ao acervo do museu. Ao lado direito, uma mesa e cadeira, onde ficavam mediadoras/es à espera de visitantes, juntamente com o caderno de registro de visitas.

Figura 5 - Visão frontal da escadaria.



Foto: Camilo Ferreira¹⁶.

À porta de acesso da exposição (**Figura 6**) repousavam duas estatuetas Mulher Tocheira I e II, com autoria de F. Dupin, em estilo neoclássico, com técnica de bronze modelado e fundido, datadas do século XIX, tendo à direita o texto de abertura da exposição (**Figura 7**), e à esquerda a ficha técnica, acompanhada de uma planta baixa da exposição, e um mobiliário usado para guardar pantufas utilizadas pelos visitantes¹⁷ a fim de se evitar danos e arranhões ao piso.

Figura 6 - Entrada da exposição.

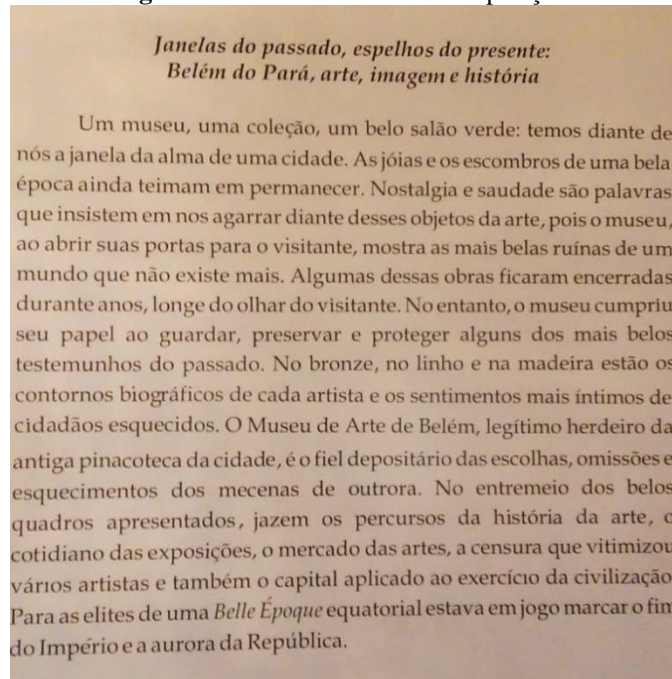


Fonte: acervo pessoal da autora.

¹⁶ Disponível em: <https://fumbel.belem.pa.gov.br/wp-content/uploads/2021/06/escadarias-do-Palacio.jpg>. Acesso em: 16 abr. 2022.

¹⁷ Ressalte-se que o museu esteve aberto ao público até o ano de 2017. Quando da realização desta pesquisa o museu encontrava fechado devido a reformas no prédio.

Figura 7 - Texto de abertura da exposição.



Fonte: acervo pessoal da autora.

No texto de abertura da exposição podemos verificar uma idealização do passado da capital paraense que, a partir do acervo presente na exposição, nos reporta a esse passado da “bela época”, aludindo à *Belle Époque*, suscitado pelos contextos de produção e visualidade que as obras oferecem e que a narrativa criada para a exposição reforça com um olhar nostálgico que vê os objetos como um testemunho de um período pelo qual Belém passou. Uma Belém que também pode ser popularmente conhecida como “a cidade do já foi”, provavelmente em referência à “bela época” sucedida na história do município, ante o olhar da elite e de uma história da arte amazônica com viés de arte republicana como arte nacional, conforme explicita o importante pintor paraense Theodoro Braga (FIGUEIREDO, 2014a, p. 22).

Discurso de arte nacional que se pretende, de certa forma, universal, como uma história oficial, e que é característico de narrativas presentes em museus históricos. De acordo com a historiadora e mediadora cultural Valéria de Alencar (2017, p. 41), trata-se de uma “[...] narrativa dominante que pretende dar uma ideia de ausência de conflitos, da história hegemônica que elegeu o que mostrar e o que ocultar”, transmitindo uma romantização que celebra a rememoração a partir de “[...] alguns dos mais belos testemunhos do passado” como é possível destacar no texto de abertura da exposição (**Figura 7**).

Esse olhar nostálgico mostrado no texto que apresenta a exposição nos remete à indagação: que passado é esse que representa a alma da cidade de Belém? Mas, no próprio texto, encontramos a resposta, que se confirma ao longo da visita à exposição e da leitura do catálogo, apontando que está em evidência o passado das elites paraenses que desfrutaram das benesses da “bela época”, a mesma elite que buscou cercear e reprimir a camada popular da sociedade, conforme explana o professor e historiador Luiz Leal:

Como a reordenação da cidade não se restringiria a seus aspectos físicos, para alcançar o ‘progresso’ e a ‘civilização’, a elite local também precisava ter controle sobre as práticas populares consideradas como perigosas e de má influência para a sociedade. Assim, através das páginas noticiosas do período, uma intensa campanha seria lançada em favor da repressão e da eliminação de práticas consideradas inadequadas a uma grande e desenvolvida *urbe* moderna. Um projeto de disciplinamento da população foi construído pelas elites, expresso principalmente pela imprensa local, e devia ser colocado em prática pelo governo (LEAL, p. 242, 2005, grifos do autor).

A reordenação à qual o autor faz referência é o projeto da *Belle Époque* de modernização de Belém, encabeçada pelo intendente Antonio Lemos, que foi muito além de aspectos de saneamento, de arquitetura e urbanismo, conforme contextualiza a professora e historiadora Maria de Nazaré Sarges (1999, p. 971), pois nesse “[...] projeto civilizador estava a proteção a artistas e dinamização das belas artes. [...] [o projeto tratou-se de] uma estratégia de auto-promoção do intendente sem, contudo, estar desvinculada do consumo burguês e do mercado de artes, além do projeto de inserção no mundo civilizado”. Dessa forma, Lemos fomentou como mecenas uma intelectualidade local para produções artísticas no âmbito das artes com financiamento para produções de pinturas e exposições, bem como na literatura e na música. Foi desse mecenato que surgiu o acervo da Pinacoteca Municipal, de cuja coleção o MABE se tornou herdeiro, iniciada quando Lemos assumiu a intendência de Belém, em 1897 (FIGUEIREDO, 2014b, p. 46).

O primeiro núcleo da exposição (**Figura 8**) aborda a fundação da cidade de Belém-PA, como bem diz o título, “A fundação de Belém e a simbologia das origens da Amazônia”, e apresenta uma obra-destaque “[...] considerada desde sempre a obra-prima do acervo da Pinacoteca Municipal” (MABE, 2011, p. 15) como central para as narrativas desse núcleo.

Figura 8 - Vista do segundo e primeiro núcleos.



Fonte: Perfil do MABE na rede social Facebook¹⁸.

Trata-se de “A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará”, de 1908, (**Figura 9**) do pintor paraense Theodoro Braga, em grandes dimensões e característica de pintura acadêmica, devido à abordagem com um fundo histórico, mas com pretensões idealistas, no intento de criar um mito fundador da cidade. A obra foi uma encomenda do intendente Antonio Lemos “[...] para ornamentar o salão do Conselho Municipal com o feito rememorativo da fundação da cidade” (MABE, 2011, p. 16) para ficar junto à outra tela de grandes dimensões, “Os últimos dias de Carlos Gomes”, datada de 1899.

Figura 9 - A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará¹⁹



Fonte: Site do MABE²⁰.

¹⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=480902915321282&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 16 abr. 2022.

¹⁹ Autoria: Theodoro Braga; Dimensão: 226 x 504 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1908.

²⁰ Disponível em: <https://mabe.belem.pa.gov.br/acervo/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

Ocupando toda a parede de uma extremidade da sala, a tela de Theodoro Braga representa uma perspectiva da formação de Belém no século XVII, a partir da chegada dos colonizadores portugueses, liderados por Francisco Caldeira Castelo Branco, e seu “encontro”²¹ com a etnia indígena Tupinambá, presente na costa da região onde a cidade foi assentada. A pintura retrata essa formação em dois diferentes momentos, separados pela vegetação centralizada na tela. À direita, a chegada dos colonizadores em suas embarcações e a comunidade indígena a espreitar com curiosidade e vigilância pela costa da baía do Guajará. No centro da pintura temos esses mesmos colonos reunidos sob o comando de Francisco Caldeira Castelo Branco, com trajes em tom de verde, este considerado o fundador da cidade, acompanhado de seus comandantes e da figura de um jesuíta, enquanto no segundo momento, um pouco mais adiante à esquerda, acontece a construção do Forte do Presépio e de uma igreja, sendo possível ainda distinguir a mão de obra indígena nessa construção.

Como a visualidade dessa obra, assim também se passa a narrativa do museu, sem atravessar pelas tensões e consequências da colonização, do extermínio da etnia Tupinambá daquela localidade e dos conflitos por terras, por exemplo. Há outras obras nesse núcleo, que, segundo o catálogo, agregam à temática desse eixo expositivo acerca da “Paisagem, história, cidade, religião” (MABE, 2011, p. 23) e ainda o indigenismo. Estão presentes ainda no conjunto de obras desse núcleo uma escultura com a representação da cabeça de um homem indígena (**Figura 10**), um par de relicários datados do século XVIII (**Figura 11**), réplica de um par de urnas funerárias da cultura Maracá com representação antropomorfa (**Figura 12**), pinturas de paisagens urbanas (**Figura 13**) e naturais (**Figura 14**) de Belém e localidades da atual região metropolitana da capital que datam do início do século XX, bem como pinturas que visam retratar indígenas e alguns de seus costumes (**Figura 15**), e mobiliários (**Figura 16**).

²¹ Referência ao mito fundador da cidade de Belém ao qual faz referência a um encontro entre os portugueses colonizadores e os indígenas nativos refletido no Museu do Encontro pertencente ao Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIMM) da Secretaria de Cultura do Estado do Pará (Secult). O nome escolhido para o museu é alvo de críticas pela conotação branda que o termo apresenta sobre um episódio violentador para os povos originários na história local.

Figura 10 - Cabeça de Índio²²



Fonte: MABE (2011).

Figura 11 - Par de Relicários (Fragmentos de Altar)²³



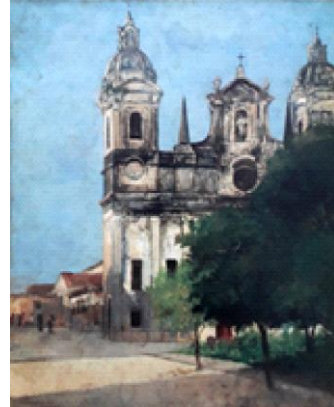
Fonte: MABE (2011).

Figura 12 - Urnas Funerárias Maracá Macho e Fêmea (réplicas)²⁴



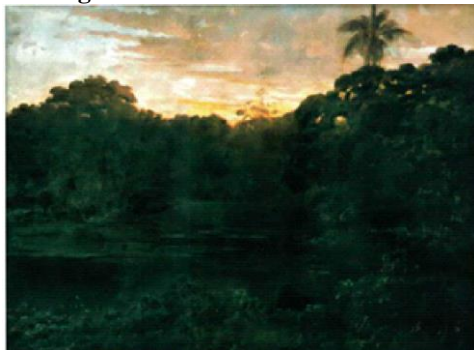
Fonte: MABE (2011).

Figura 13 - A Catedral de Belém²⁵



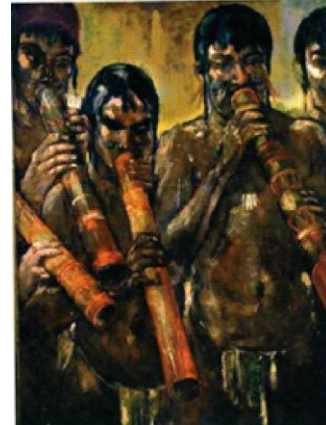
Fonte: Perfil do MABE na rede social Facebook²⁶.

Figura 14 - Murmúrios da Tarde²⁷



Fonte: MABE (2011).

Figura 15 - Tubas dos Mundurucus²⁸



Fonte: MABE (2011).

²² Autor: Manoel Pastana; Dimensão: 24 x 17 cm; Técnica: fundição / modelagem; Ano: 1937.

²³ Estilo: Neo Barroco; Dimensão: 42 x 16 x 29 cm; Técnica: entalhe em madeira e policromia / douração / metal; Época: Séc. XVIII.

²⁴ Autor: Ademar Zaranza; Dimensão: 100 cm; Técnica: Cerâmica; Época: Década de 1990.

²⁵ Autor: Antônio Parreiras; Dimensão: 65 x 54 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1905.

²⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2990022384409310&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 17 abr. 2022.

²⁷ Autor: Levino Fanzeres; Dimensão: 110 x 150 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1927.

²⁸ Autor: Gariasso; Dimensão: 86 x 65 cm; Técnica: óleo / madeira; Ano: 1933.

Figura 16 - Conjunto Neo Manuelino²⁹



Fonte: MABE (2011).

Devido ao destaque dado à obra de Theodoro Braga, as demais acabam ficando em segundo plano, passando a impressão de quebra do sentido narrativo proposto pelo título do eixo expositivo, cuja proposta era a fundação de Belém e os simbolismos das origens da Amazônia. Há um salto histórico de 1616, no século XVII, quando ocorreu a fundação da cidade, para obras que remontam do final do século XIX ao início do XX, principalmente com pinturas que retratam uma Belém em desenvolvimento, de certa forma já avançado em urbanização e modernização, contrastando com pinturas de paisagem natural, além da presença de obras como “Par de Relicários” (**Figura 11**) e “Urnas funerárias Maracá” (**Figura 12**), que parecem apenas adornar, visto que o catálogo não oferece subsídios de contextualização para entender o envolvimento dessas peças na exposição, evidenciando lacunas.

Destaco também a presença, nesse núcleo expositivo, da réplica da pintura “Fundação da Cidade de São Paulo”, de autoria do pintor Oscar Pereira da Silva, datada do fim do século XIX. De acordo com o catálogo (MABE, 2011, p. 23) trata-se de um estudo da pintura que hoje se encontra no Museu do Ipiranga. Essa obra tem relação com a de Theodoro Braga sobre mitos fundadores, em aspectos como religiosidade cristã e submissão de indígenas ao processo colonizador, elementos esses que fazem parte da criação de uma imagem comum de base da formação nacional. No entanto, a temática do núcleo e da exposição que são voltadas para a região de Belém escapam ao conteúdo em si da tela de Pereira da Silva. Sendo assim, indígenas só aparecem na narrativa, e visualmente, em uma obra do último núcleo.

²⁹ Técnica: madeira entalhada torneada, mármore; Época: início do século XX.

Figura 17 - Vista do primeiro núcleo com o segundo ao fundo.



Fonte: PANTOJA (2019).

Em seguida, no segundo núcleo (**Figura 17**), “A Morte de Carlos Gomes e os emblemas da República Paraense”, observa-se o que parece ser uma superação da colonização, que foi deixada para trás, assim como o Império. Há a celebração de elite paraense, agentes da República no estado e o lado civilizador das modernizações pela qual a capital do Pará passou em função do enriquecimento econômico proporcionado pelo ciclo da borracha na *Belle Époque*, como explicitado anteriormente.

Trata-se de objetos representativos de uma alta classe econômica e social. Dessa forma, há pinturas de estética republicana com representação pictórica de homens brancos atuantes na política e que performam o poder (**Figura 18**); telas que retratam mulheres brancas e de poder econômico em contexto doméstico desempenhando atividades de lazer que emanam a presença de uma pretensa feminilidade europeia (**Figura 19**; **Figura 20**); arte decorativa com jarros e ânforas no estilo Neoclássico e *Art Nouveau* (**Figura 21**); estatuetas de bronze (**Figura 22**) e bustos de mármore (**Figura 23**); mobiliário com mesas, cadeiras e armário em diversos estilos e técnicas (**Figura 24**), muito se contextualizando acerca de artistas italianos e suas relações com a capital paraense.

Figura 18 - Coronel Antonio José de Lemos³⁰

Fonte: MABE (2011).

Figura 19 - Atelier³¹

Fonte: Adaptado de perfil do MABE na rede social Facebook³².

Figura 20 - Recanto de Jardim II³³

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 21 - Jarra Alemã³⁴

Fonte: MABE (2011).

Figura 22 - Estatueta Fée Du Printemps (Espírito da Primavera)³⁵

Fonte: MABE (2011).

Figura 23 - Busto: Velata³⁶

Fonte: MABE (2011).

³⁰ Autor: José Irineu de Souza; Dimensão: 134 x 91 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1903.

³¹ Autor: Carlos De Servi; Dimensão: 90 x 62 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1900.

³² Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3727086964036178&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 18 abr. 2022.

³³ Autor: Benedicto Calixto; Dimensão: 49 x 73 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1906.

³⁴ Estilo: Art Nouveau; Dimensão: 72 x 30 cm; Técnica: vidro soprado e modelado / bronze; Época: século XIX.

³⁵ Autor: Mathurin Moreau; Estilo: Art Nouveau; Dimensão: 135 x 44 cm; Técnica: bronze / fundição / modelagem; Época: século XIX.

³⁶ Autor: Michele Sansebastiano; Dimensão: 75 x 48 cm; Técnica: mármore esculpido; Época: século XIX.

Figura 24 - Conjunto Império Lira em Jacarandá³⁷



Fonte: MABE (2011).

Nesse percurso expositivo do núcleo, a obra-destaque recai em outra tela de grandes proporções, localizada, sozinha, em uma parede no outro extremo da sala em relação à tela de Theodoro Braga. “Os últimos dias de Carlos Gomes”, de 1899, (**Figura 25**) é de autoria dos artistas italianos Domênico De Angelis e Giovanni Capranesi e retrata, como o título já direciona, a morte do maestro Carlos Gomes, que havia sido chamado, em 1895, para administrar um conservatório de música em Belém, um ano antes de sua morte, ocorrida em 1896. No cenário de leito de morte do maestro, idealizado pelos pintores, estão vários políticos da época, como Lauro Sodré, governador do Pará, e Antonio Lemos, que só viria a ocupar o cargo de intendente de Belém no ano seguinte. Homens brancos, cristãos, representantes da república, com seus nomes e sobrenomes, suas datas de nascimento e de morte, compondo narrativas sobre suas trajetórias públicas e privadas.

Figura 25 - Os Últimos Dias de Carlos Gomes³⁸



Fonte: Site do MABE³⁹.

O capítulo referente a esse núcleo, no catálogo da exposição, está dedicado, majoritariamente, a contextualizar a citada obra-destaque e os temas que dela se desdobram,

³⁷ Estilo: Neoclássico; Técnica: madeira / entalhe / trançado / palhinha; Época: início século XX.

³⁸ Autores: Domênico de Angelis e Giovanni Capranesi; Dimensão: 224 x 484 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1889.

³⁹ Disponível em: <https://mabe.belem.pa.gov.br/acervo/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

como pode se observar na seguinte passagem: “Por isso mesmo, tomamos essa obra para apresentar este quadrante da exposição, cujo fio condutor será o tema da república, seus emblemas, cenários, gostos, simbologias, alegorias e personagens” (MABE, 2011, p. 44).

É possível ainda identificar no capítulo um direcionamento da narrativa em relação à produção em pinturas e esculturas de artistas, sobretudo italianos, com contextualização biográfica dos artistas e suas inserções no mercado de arte de Belém. A presença italiana é exaltada no desenvolvimento da produção artística local, lendo-se: “É possível dizer que a primeira grande marca cultural na arte produzida na Amazônia é, portanto, italiana” (MABE, 2011, p. 46), tendo esses artistas influenciado nas formas e estilos de criação por também darem aulas no Liceu.

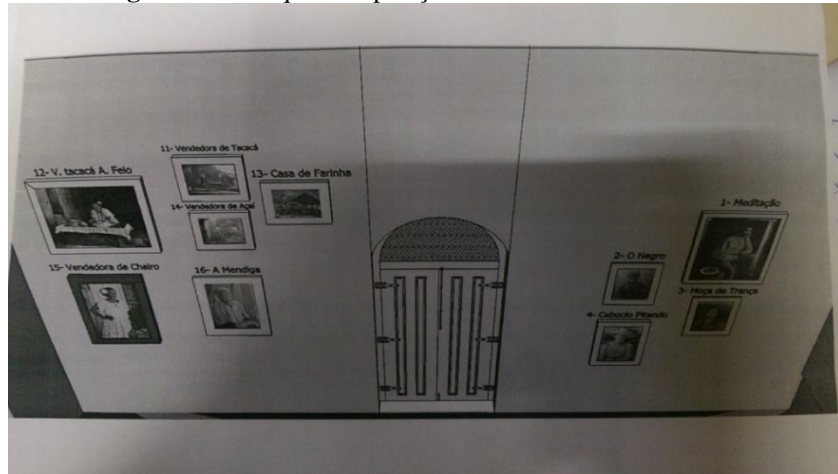
Intitulado “Os construtores da Cidade: um olhar sobre o povo”, o último núcleo apresenta uma “história da interpretação visual do povo” (MABE, 2011, p. 63), na qual camadas populares da sociedade paraense evocam “a imagem do homem do povo”, novidade no meio das artes paraenses (p. 63) no início do século XX, sendo possível visualizar um pouco da configuração desse núcleo na **Figura 26**, **Figura 27**, **Figura 28** e **Figura 29**.

Figura 26 - Obras pertencentes ao terceiro núcleo.



Fonte: PANTOJA (2019).

Figura 27 - Croqui da exposição referente ao último núcleo.



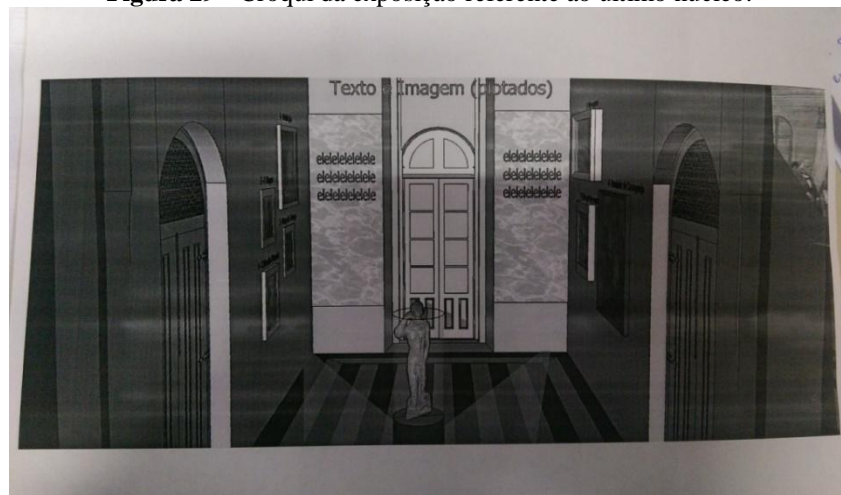
Fonte: Documento de exposição do MABE.

Figura 28 - Croqui da exposição referente ao último núcleo.



Fonte: Documento de exposição do MABE.

Figura 29 - Croqui da exposição referente ao último núcleo.



Fonte: Documento de exposição do MABE.

Os artistas paraenses Theodoro Braga e Carlos Custódio de Azevedo são mencionados como “[...] os primeiros a invocar o preceito realista da apreensão do cotidiano da sociedade, dos hábitos do povo, da sensibilidade dos gestos e da representação legítima da natureza equatorial” (MABE, 2011, p. 63). Essa última sentença nos faz pensar na validação das representações de tais visualidades no percurso da História da Arte, essa que tem como cânone a arte branca ocidental, também projetada como universal, um reflexo do berço de nascimento da disciplina (SIMÕES, 2019), cujos parâmetros encontramos reproduzidos na arte importada e feita no Pará, principalmente no período de produção em questão, e que por sua vez ocupa as reservas técnicas e exposições dos museus públicos belenenses, que atualmente vêm trabalhando na manutenção de suas permanências no exercício de suas autoridades:

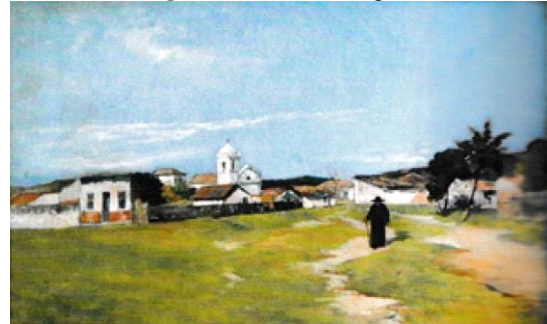
E a autoridade que se infiltra pelo conhecimento pode atingir domínios muito mais sutis, legitimando objetos e fazeres, controlando as palavras e as coisas. No nosso caso, na História da Arte, ainda são os autores e imagens e formulações que, mesmo quando adotam um sotaque local, acabam por fazer surgir a matriz da História da Arte do Norte Global. (SIMÕES, 2019, p. 53).

Essa pretensa universalidade da História da Arte expressa apenas um lado, o ocidental, para determinar o pensamento e produção em arte, os padrões do que pode ser considerado arte, bem como a estética legitimada pelas autoridades do campo, como professoras/es, historiadoras/es da arte, curadoras/es, além de instituições como o museu, que é composto por pessoas com tais autoridades, pessoas essas que têm o poder de “[...] conferir relevância, identidade, classificação e significado ao objeto definido”, como se refere o professor e filósofo sul-africano Mogobe Ramose (2011, p. 9) a respeito das relações de poder no campo filosófico, que também poderíamos aplicar a outros campos disciplinares que, igualmente, exercem tais relações.

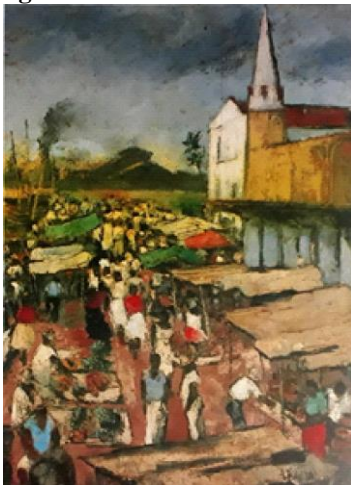
No terceiro e último núcleo vemos, pela primeira vez, de maneira visual e na narrativa pensada para a exposição, a figura da pessoa negra, até então apagada de outros momentos da história de Belém, que é contada pelas narrativas expográficas apresentadas. Contamos com obras que mostram o cotidiano de trabalho (**Figura 30**) ou da ausência dele, cenas de revolta, da fé cristã com quadros e esculturas em madeira que remetem a aparições e figuras da religião católica, paisagens rurais de uma Belém pouco desenvolvida (**Figura 31**) e também mais urbanizada (**Figura 32**), além de retratos, protagonizados visualmente por pessoas pertencentes à classe trabalhadora, composta por pessoas estrangeiras, mas, sobretudo, por pessoas negras locais (**Figura 33**).

Figura 30 - O Trabalhador⁴⁰

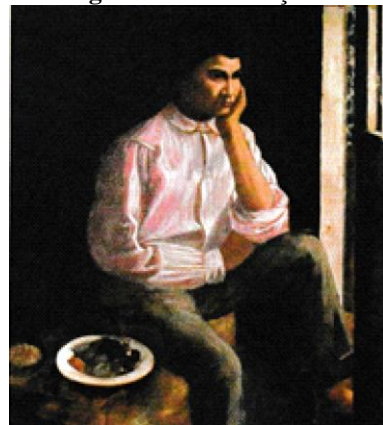
Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 31 - Vila Antiga⁴¹

Fonte: MABE (2011).

Figura 32 - Feira do Ver-o-Peso⁴²

Fonte: Perfil do MABE na rede social Facebook⁴³.

Figura 33 - Meditação⁴⁴

Fonte: MABE (2011).

No acervo disposto ao longo desse núcleo expositivo nota-se a presença de homens e mulheres negras em retratos, em interação com os ambientes de trabalho e também junto aos povos indígenas na Revolta da Cabanagem⁴⁵, representada pela aquarela de Alfredo Norfini,

⁴⁰ Autor: João Pinto; Dimensão: 100 x 40 cm; Técnica: gesso / modelagem; Ano: 1948.

⁴¹ Autor: Antônio Parreiras; Dimensão: 30 x 50 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1905.

⁴² Autor: Armando Balloni; Dimensão: 92 x 73 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1956.

⁴³ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3009131859165029&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 21 abr. 2022.

⁴⁴ Autor: José Girard; Dimensão: 101 x 92 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1933.

⁴⁵ Os denominados cabanos participaram da Revolta da Cabanagem na Província do Grão-Pará (territorialidade que compreendia o que hoje são os Estados do Amapá, Roraima, Amazonas, Rondônia e Mato Grosso) que explodiu em 1835 na capital Belém avançando para outras regiões. Foi um levante da camada marginalizada e explorada da sociedade composta por pessoas negras escravizadas e forras, indígenas e ainda pessoas pobres que tomaram o poder e governaram a cidade até 1840, se configurando como o único movimento de revolta no Brasil a realizar tal feito, comparando-se com a Revolução Haitiana, segundo a historiadora e poeta Roberta Tavares,

chamada “Assalto dos Cabanos ao Trem” (**Figura 34**), assim como no episódio da “Tragédia do Brigue Palhaço” (**Figura 35**), de Romeu Mariz Filho, e a marcada presença da população negra na festividade do Círio de Nazaré, em “Entrada do Círio no Arraial de Nazaré” (**Figura 36**), de Carlos de Azevedo.

Figura 34 - Assalto dos Cabanos ao Trem⁴⁶



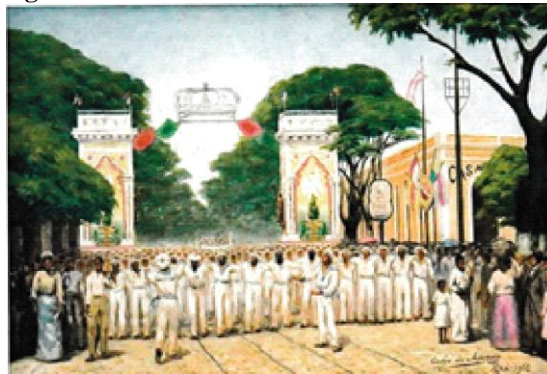
Fonte: MABE (2011).

Figura 35 - Tragédia do Brigue Palhaço⁴⁷



Fonte: MABE (2011).

Figura 36 - Entrada do Círio no Arraial de Nazaré⁴⁸



Fonte: MABE (2011).

Nesse núcleo expositivo não há, como destaque, uma tela de grandes proporções, assim como a narrativa única, de história fixa do núcleo, também não se faz presente, como nos núcleos anteriores, o que pode ser visto como um aspecto positivo na construção desse módulo expositivo. Apesar de a narrativa não apresentar esse lugar fixo, notadamente a narrativa visual que foi montada a partir da seleção de imagens fixa as imagens de mulheres negras a um universal que nos é dado como popular, no sentido de marginalização do sujeito

embora tenha causado mais de 30 mil mortos. Disponível em: <https://almapreta.com/sessao/cotidiano/janeiro-marcou-os-186-anos-da-revolucao-cabana>. Acesso em: 01 ago. 2022.

⁴⁶ Autor: Alfredo Norfini; Dimensão: 93 x 69 cm; Técnica: aquarela; Ano: 1940.

⁴⁷ Autor: Romeu Mariz Filho; Dimensão: 127 x 145 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1936.

⁴⁸ Autor: Carlos Custódio de Azevedo; Dimensão: 30 x 55 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1905.

na história, pois o popular é frequentemente visto como sem complexidade, ordinário, ou sem história considerada relevante pelas autoridades para serem evidenciadas e contadas.

Contudo, não há um bom aproveitamento no que diz respeito ao uso das imagens na construção da narrativa como história a ser contada, da maneira como as imagens são empregadas no primeiro e segundo núcleo, como a aplicação das obras-destaque para contar histórias a partir, tanto de seus elementos visuais, quanto “invisíveis”, no que tange aos contextos de produção, artista e ainda ao que compete em termos de produção historiográfica no Pará.

Usa-se as imagens de mulheres negras, porém, não temos uma narrativa direcionada às suas contribuições na construção da cidade. As imagens são manuseadas de maneira ilustrativa, e não para contar histórias a partir de sujeitos (construtores da cidade/povo), como sugere o título do núcleo. O uso ilustrativo de imagens, segundo Lilia Schwarcz (2014), funciona “[...] no sentido de que apenas ‘adornam’ uma tese previamente conhecida; exemplificam conclusões já estabelecidas” (SCHWARCZ, 2014, p. 391, complementando ainda que “Uma ‘ilustração’ seria, assim, um recurso pictórico utilizado para exemplificar ou sintetizar argumentos desenvolvidos, a partir e *na* narrativa” (SCHWARCZ, 2014, p. 391, grifos da autora), o que a historiadora expõe ter sido frequente nas produções das ciências sociais, com a escrita como fonte elementar e as imagens como fonte secundária.

É importante a busca pela pluriversalidade de narrativas, tal qual como nos coloca Ramose (2011), o qual evidencia que o termo vem da multiplicidade manifestada pelo Ser “[...] a partir de particularidades específicas. [...] da qual o ser é concebido” (p. 11). Entretanto, essa particularidade também pode ser mal-empregada quando entendida como “condição ontológica originária do ser”, criando a “lógica da exclusão” a partir da ausência de parencas e identificação entre o eu/nós e sujeitos caracterizados como diferentes da referência (RAMOSE, 2011, p. 11). Segundo Ramose, essa é a mesma lógica de exclusão da colonização e cristianização dos povos no mundo (2011, p. 11), originando uma “perspectiva particularista” impondo e universalizando suas experiências, conhecimento e verdade como primeiras e únicas, daí a relevância de reivindicar a pluriversalidade do ser e das narrativas.

A abordagem que o catálogo faz, referindo-se às obras produzidas entre as décadas de 1930 e 1950 como “o clímax da coleção” do museu com “[...] uma certa representação étnica e cultural do povo paraense” (MABE, 2011, p. 67), leva a indagar que povo paraense é esse retratado e instiga querer saber mais a respeito desses sujeitos sociais que estão presentes visualmente na exposição, assim como é feito com alguns sujeitos nos núcleos anteriores.

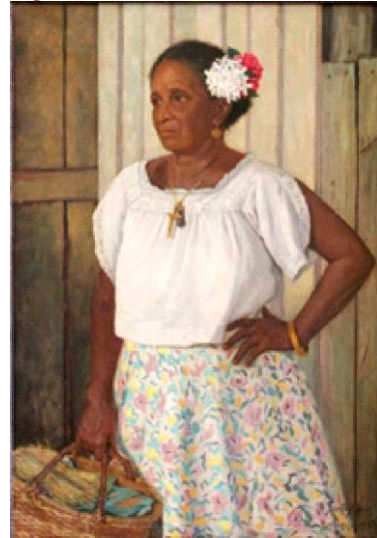
Contudo, devido à falta de aprofundamento histórico, as obras acabam ficando restritas ao breve contexto que é descrito a partir de alguns elementos visuais, situando os sujeitos representados na condição de objetos, sob a barreira do silêncio.

Figura 37 - Vendedora de Tacacá⁴⁹



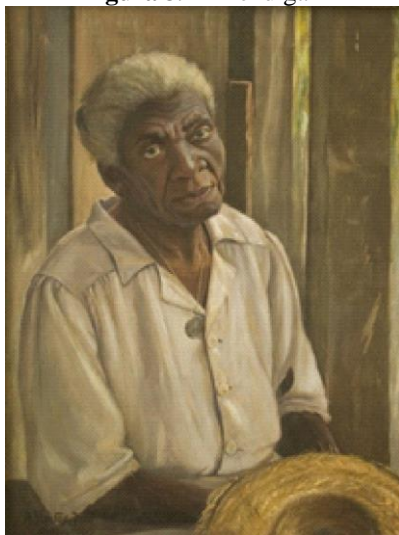
Fonte: Acervo do MABE.

Figura 38 - Vendedora de Cheiro⁵⁰



Fonte: Acervo do MABE.

Figura 39 - Mendiga⁵¹



Fonte: Acervo do MABE.

Figura 40 - Coradouro de Roupa⁵²



Fonte: Acervo do MABE.

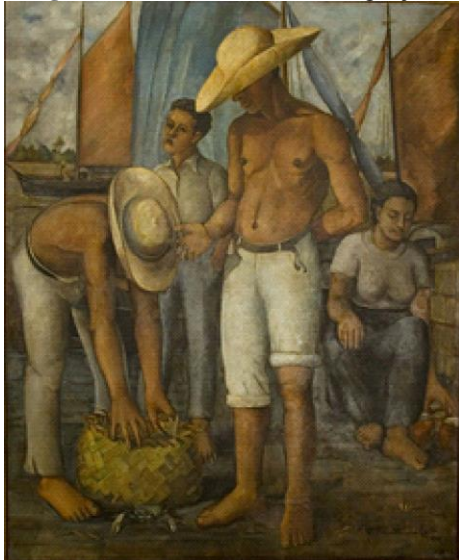
⁴⁹ Autora: Antonieta Santos Feio; Dimensão: 94 x 118 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1937.

⁵⁰ Autora: Antonieta Santos Feio; Dimensão: 105 x 74 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1947.

⁵¹ Autora: Antonieta Santos Feio; Dimensão: 82 x 61 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1951.

⁵² Autor: Carlos Custódio de Azevedo; Dimensão: 43 x 36 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1903.

Figura 41 - Vendedor de Caranguejo⁵³



Fonte: Perfil do MABE na rede social Facebook⁵⁴.

Figura 42 - Tacacazeira⁵⁵



Fonte: Acervo do MABE.

Figura 43 - Amassadora de Açai⁵⁶



Fonte: Acervo do MABE.

Depois de circular por entre as narrativas da exposição e o catálogo, de maneira a apresentar e levantar pontos de análise dos três núcleos, proponho pousar o olhar nas obras aqui mostradas nas **Figura 37**, **Figura 38**, **Figura 39**, **Figura 40**, **Figura 41**, **Figura 42** e **Figura 43**, que compõem a análise sobre os corpos tipificados de mulheres negras nessa expografia e nas narrativas concebidas sobre elas:

⁵³ Autor: Waldemar da Costa; Dimensão: 150 x 123 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1940.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3009133052498243&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 21 abr. 2022.

⁵⁵ Autor: Andreilino Cotta; Dimensão: 42 x 59 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1954.

⁵⁶ Autor: Andreilino Cotta; Dimensão: 39 x 51 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1954.

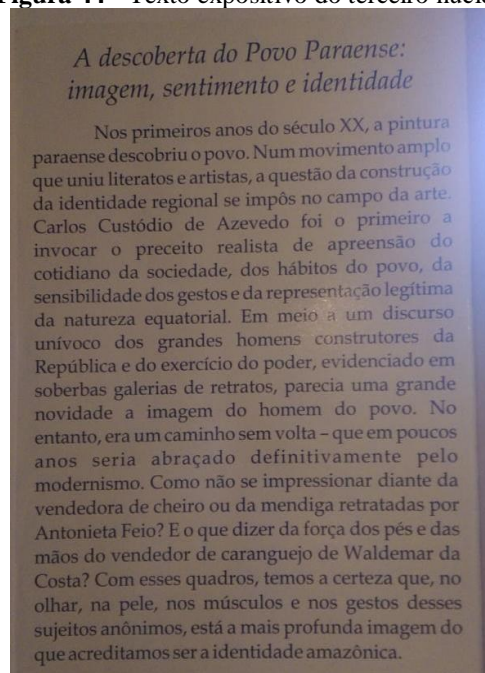
Figura 39), sendo que as duas primeiras referem-se a mulheres negras em lugares de

Uma ênfase é direcionada ao conjunto de três quadros, chamado pelo museu de “série de tipos regionais” (MABE, 2011, p. 69), composto pelas obras de Antonieta Santos Feio, artista celebrada por sua qualidade técnica nas pinturas: “Vendedora de Tacacá”, de 1937, (Figura 37), “Vendedora de Cheiro”, de 1947, (Figura 38) e “Mendiga”, de 1951, (Figura 39

ofício, enquanto a última a uma mulher negra no lugar da ausência de ofício e vulnerabilidade socioeconômica. Essas três obras exalam histórias, mas na narrativa do museu escolheu-se falar apenas da técnica impecável da pintora e de elementos visuais presentes nas obras. Foi a relação dessa tipificação, aliada às percepções de “presente, embora ausente” aplicadas às narrativas, que engendrou o meu incômodo. Se as obras são tão notáveis assim, por que as narrativas não se ocupam em mergulhar nos elementos das pinturas? Apesar de serem obras-destaque, o texto do catálogo não aprofunda questões teóricas e mesmo sensíveis sobre essas pinturas, detendo-se, majoritariamente, em uma abordagem descritiva das imagens.

No texto expositivo do terceiro núcleo, há colocações referentes à temática do núcleo, acerca da constituição do povo paraense, que leva a pensar sobre quem legitima o quê nas narrativas expográficas e a relação com a erudição da arte, a partir da leitura dos núcleos narrativos individualizados e em conjunto, resultando claramente em hierarquizações e silenciamentos históricos. Tais hierarquizações ditam as condições de visibilidade das imagens e narrativas adotadas.

Figura 44 - Texto expositivo do terceiro núcleo.



Fonte: acervo pessoal da autora.

Os padrões de arte estabelecidos em acordo com o que vem a ser as Belas Artes e as implicações estéticas dessa arte, para a “tirania do visível”, temática abordada na seção 3, derivam da fabricação da ideia do que é belo e aceito para ser exibido e/ou chamar mais atenção para o que não atinge esse padrão, demonstrando o que é relevante e o que não é para determinada matriz narrativa. Ou seja, na exposição em questão apenas se replica uma prática há muito praticada e normalizada em condições de colonialidade⁵⁷, vivenciadas nas artes visuais, nas quais as representações de pessoas negras são objetificadas para compor a cenografia das paisagens, ocupando o lugar da indiferença e do desumano; figuras-tipo que representam todo um grupo racial, em que nenhuma pessoa tem a capacidade de ter uma identidade que a distinga das demais, pois são colocados no lugar de sujeitos simples, naturais e sem complexidade.

Vemos, com a história da arte ocidental, que influenciou o mundo com suas imagens e imaginários, que há padrões estéticos aceitos e compartilhados sendo transmitidos, tendo como ideal a figura do homem branco, havendo uma representação narcísica do mundo, de branco para branco compartilhando o que lhes é comum esteticamente, tangenciando também uma erudição da arte a partir de uma legitimidade que as narrativas expográficas lhes atribuem. Em relação à exposição do MABE, vemos a quais objetos, sujeitos e histórias foram dados prioridade e visibilidade, paralelamente apresentando narrativas de ausência ao longo de seus três núcleos. E como pontua Igor Simões (2019, p. 47), “Não creio que seja possível pensarmos em arte no Brasil e suas escritas se não nos depararmos com a necessidade de proposições que tomem como guia não o posto, mas elementos que o assombrem e criem visibilidade para o que não foi legível”.

Como narrativas de ausência, para que as obras pudessem contar suas histórias faltaram legibilidades e, sobretudo, o tensionamento de questões históricas, inobservadas em relação a sujeitos, como no caso da etnia indígena Tupinambá, mencionada no primeiro núcleo; sujeitos negros e negras que foram omitidos nos dois tempos históricos do primeiro e segundo núcleo, ficando numa espécie de suspensão do tempo no último núcleo, que para além de não delinear uma abordagem da construção social em torno de quem são os sujeitos

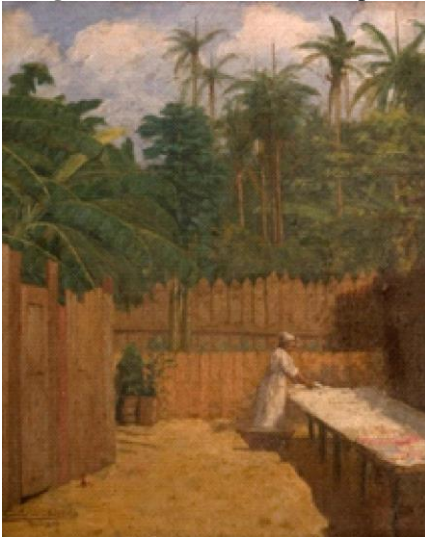
⁵⁷ O sociólogo peruano Aníbal Quijano cunha a noção/conceito de colonialidade em pesquisas na década de 1990, retomando problemáticas histórico-sociais consideradas encerradas ou resolvidas nas ciências sociais latino-americanas. Quijano com o conceito de colonialidade do poder nomeia o padrão de dominação global no qual a modernidade se constitui e se configura na conquista da América, o processo de globalidade e o modo de produção capitalista. A colonialidade do poder se caracteriza pelo sistema de dominação cultural, controlando a produção e reprodução de subjetividades sob o foco do eurocentrismo e da racionalidade moderna, baseado na hierarquização da população mundial; e da exploração social global com o controle do trabalho sob a hegemonia exclusiva do capital. O conceito é uma ferramenta analítica acerca das relações entre modernidade e capitalismo, e suas decorrências (QUINTERO; FIGUERIA; ELIZALDE, 2019).

que ocupam o “tema do povo”, ainda suprime a escravização das populações indígena e negra na região. Assim, essas obras e seus personagens enquadrados em narrativas de ausência encontram-se em “sossego museal”, ou em “estabilidade expositiva”, como expressado por Joseania Freitas e Lysie Oliveira (2020, pp. 548 e 561) em artigo em que discorrem sobre um tamborete de baiana em “situação de anos silêncio” na expografia do Museu de Arte da Bahia (MAB), ocupando um lugar de objeto silenciado, descontextualizado e apenas descrito tecnicamente.

2.2.1 Narrando o que com os olhos pode se ver e apreender – exposição de leitura dos elementos visíveis e invisíveis das pinturas

Nesta subseção, me deterei mais precisamente em sete telas, abordando o conteúdo do catálogo relacionado às obras, e ainda estendendo a análise para elementos visíveis e invisíveis que digam respeito às temáticas e conteúdos teóricos e sensíveis que podem ser engendrados pelas imagens.

Em “Coradouro de Roupa”, de 1903, (**Figura 40**) a vegetação do quintal ocupa a maior parte da cena na pintura, enquanto a figura humana está limitada ao fundo, na parte inferior direita. Vê-se que é uma mulher negra ao sol, sem muitos detalhes de seu rosto, podendo-se notar apenas que tem a face voltada para a ação que está executando, seu ofício de lavadeira. Ela traça vestido e tem um turbante na cabeça, ambos na cor branca, encontrando-se de pé em frente a um estrado retangular em madeira no qual põe roupas, majoritariamente peças brancas, para corar, embora se veja também algumas poucas peças coloridas em tons avermelhados e azulados. A seus pés encontra-se uma bacia, utilizada para carregar as roupas (**Figura 45**).

Figura 40 - Coradouro de Roupa⁵⁸

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 45 - Detalhe da lavadeira

Fonte: Acervo do MABE.

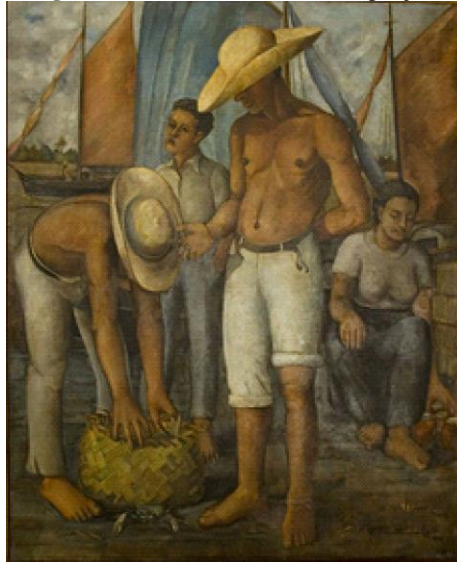
A área em que a lavadeira está atrai nosso olhar pelo impacto provocado pelo branco das roupas, funcionando como um ponto de claridade entre o céu, a mata e os tons terrosos dos cercados de madeira e do chão. No caso dessa obra, o catálogo limita-se a uma passagem descritiva dos elementos visíveis na tela:

Numa pequena tela, intitulada *Coradouro de roupas*, de 1905, Carlos Custódio de Azevedo pinta um fundo de quintal amazônico. Uma lavadeira colocando a roupa para quilar tendo ao seu redor um cenário milimetricamente composto: do lado esquerdo a retrete com porta de madeira e mais duas latas grandes onde estão plantados crótons e *um comigo ninguém pode* (*dieffenbachia pictada*). Logo atrás uma cerca que divide a horta e, mais ao fundo, depois de tudo, uma floresta-pomar onde abundam bananeiras, pupunheiras, tajãs, açazeiros e muitas outras árvores (MABE, 2011, p. 64-65, grifos do autor).

Com o título de “Vendedor de Caranguejo” (**Figura 41**), a obra de 1940 do pintor belenense Waldemar da Costa retrata comerciantes num cenário de beira de rio no complexo do Mercado Ver-o-Peso. Ao fundo o ambiente é formado pelo rio de coloração barrenta, característica do Rio Guamá que banha a capital paraense, barcos atracados no cais ou navegando, com velas vermelhas e azuis que compõem a maior parte do fundo do cenário da pintura, junto a um céu de coloração que permeia entre o azul claro e o branco, denotando um céu provavelmente carregado de nuvens.

⁵⁸ Autor: Carlos Custódio de Azevedo; Dimensão: 43 x 36 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1903.

Figura 41 - Vendedor de Caranguejo⁵⁹



Fonte: Perfil do MABE na rede social Facebook⁶⁰.

Em primeiro plano há dois homens negros, ambos sem camisa, dando a ver seus portes físicos torneados pelo trabalho braçal, usando trajes semelhantes constituídos por calça com cinto e chapéu. O homem que está no lado esquerdo da pintura veste uma calça de tom claro, puxando para a tonalidade cinza, com um cinto preto e um chapéu de palha; está com as costas envergadas para frente, olhando para baixo e manuseando o cofo de palha com caranguejo. O outro homem, do lado direito, também traja calça, de cor branca, com cinto que parece ser marrom, com as pernas da calça enroladas de forma assimétrica, sendo o lado direito acima do joelho e o esquerdo abaixo. Suas vestimentas simples e estética masculina evocam o cabano paraense (**Figura 46**), também representado na aquarela do italiano Alfredo Norfini intitulada “Cabano Paraense”, de 1940, (

Figura 47), obra pertencente ao acervo do MABE, integrante do mesmo núcleo expositivo que as obras analisadas da exposição de longa duração. O homem que está navegando no barco de vela vermelha, logo ao fundo, também aparenta a mesma estética desses dois homens em destaque: sem camisa, calça de cor clara e um chapéu (**Figura 48**).

⁵⁹ Autor: Waldemar da Costa; Dimensão: 150 x 123 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1940.

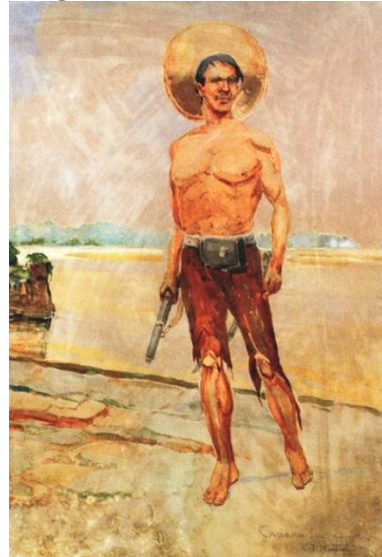
⁶⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3009133052498243&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 21 abr. 2022.

Figura 46 - Detalhe de figuras masculinas em primeiro plano



Fonte: Perfil do MABE na rede social Facebook⁶¹.

Figura 47 - Cabano Paraense⁶²



Fonte: Página Centro Cultural do site Câmara dos Deputados⁶³.

Figura 48 - Detalhe homem navegando



Fonte: Perfil do MABE na rede social Facebook⁶⁴.

Logo atrás, entre os dois homens negros, temos um garoto negro com olhar voltado à frente, na direção do homem abaixado, mão no bolso, apresenta-se com cabelo penteado e vestido com calça, aparentemente, em tom azul claro e camisa branca de botão. Ainda mais atrás, no canto direito, há uma mulher negra sentada em uma superfície que não é possível identificar. Tem sua cabeça direcionada para baixo, inclinada para a direita, assim como seu

⁶¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3009133052498243&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 21 abr. 2022.

⁶² Autor: Alfredo Norfini; Dimensão: 97 cm x 69 cm; Técnica: aquarela; Ano: 1940.

⁶³ Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/imagens/exposicoes-historicas-e-artisticas-2015/norfini-alfredo-201co-cabano-paraense201d-acervo-do-museu-de-arte-de-belem/view>. Acesso em: 14 jul. 2022.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3009133052498243&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 21 abr. 2022.

olhar, que pode estar acompanhando o movimento de sua mão esquerda em direção aos potes de mel de cana que estão no chão, e pausa a mão direita no joelho. Sua aparência é bem cuidada e os cabelos são escuros e presos, possivelmente em um coque; traja blusa branca simples que marca o volume de seus seios e uma peça de roupa inferior, aparentemente em tom azul escuro e que pelas condições de cores e formas tanto pode ser uma calça quanto uma saia longa, pois o comprimento vai até os pés (**Figura 49**).

Figura 49 - Detalhe vendedora de mel



Fonte: Perfil do MABE na rede social Facebook⁶⁵.

Na pintura de Costa podemos ver que os dois corpos masculinos em primeiro plano são marcados pelo exercício de trabalho braçal, podendo inferir ainda que um dos homens é o vendedor e o outro pode ser o barqueiro que o transportou ou mesmo um cliente. O jovem entre os dois homens poderia ser o filho do possível cliente ou do vendedor que veio para ajudar o pai na venda dos caranguejos e aprender o ofício da negociação de seus produtos. Na tímida presença da mulher ao fundo, comercializando potes de mel de cana, o que nos interessa é essa mulher negra como vendedora de rua. Mais uma obra centrada na atividade do trabalho de comercialização entre a camada social popular de Belém.

A visualidade da obra remete à influência do modernismo na pintura de Costa. A esse respeito, o texto do catálogo estabelece um diálogo com as pinturas de Cândido Portinari no que se refere à representação de “tipos populares brasileiros e amazônicos” (MABE, 2011, p. 71), ao assegurar que a obra “Vendedor de caranguejo”:

⁶⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3009133052498243&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 21 abr. 2022.

[...] é como uma tela-síntese de sua perspectiva analítica do que seria o tipo paraense e do ethos regional. As velas coloridas do Ver-o-Peso, o cofre de caranguejo, o pote de mel de cana, os pés grandes no chão, mãos fortes do trabalho, a conversa de mercado. Menos do que uma simples alusão a cenários, a obra de Waldemar da Costa permite aferir os rendimentos de uma formação múltipla, tonalizada por um percurso muito pessoal. A figuração é sua opção preferencial e nela verte o equilíbrio harmonioso de formas e cores, associado ao tratamento lírico dos temas. (MABE, 2011, p. 71).

No terceiro núcleo não há obras de grandes dimensões guiando a narrativa e as obras se encontram pelo fator popular, no sentido de marginalização do sujeito na história. O popular, nesse sentido, diz respeito ao sem complexidade, ordinário ou considerado de pouca relevância na construção da história, lugar ocupado pelas mulheres negras na narrativa expográfica.

Figura 43) do pintor e cartunista Andreilino Cotta, retrata um costume habitual do paraense, qual seja, dirigir-se a um ponto de venda de açaí e comprar seu almoço do dia, mas tendo que chegar cedo para garantir, “se não, é sal”, ou seja, perdeu a chance. Na tela em questão temos a figura da amassadora de açaí, que traduz bem o processo de como se faz para soltar a polpa do caroço do açaí, misturando com água e amassando. Atualmente, em algumas residências, principalmente no interior, ainda se utiliza esse processo manual, mas, geralmente, nos pontos de venda já se tem as máquinas batedoras de açaí, cuja pessoa responsável pela produção pode ser chamada de batedor/a ou simplesmente açazeiro/a. Hoje, os pontos de venda de açaí seguem toda uma regulamentação de higienização devido à doença de Chagas, pois as fezes do barbeiro, mosquito transmissor, podem infectar o açaí, por isso é necessário adotar a técnica de branqueamento para matar o protozoário. Inclusive tomar o açaí feito de forma manual, amassado, sem fazer o branqueamento, pode ser um risco à saúde.

Figura 43 - Amassadora de Açaí⁶⁶

Fonte: Acervo do MABE.

A visão que temos do ponto de venda de açaí na pintura é a partir da rua, de modo que por ser realizado num imóvel com amplas portas podemos ver um pouco da ação que acontece no lugar. Do lado de fora do ponto comercial, bem junto à porta, temos a característica bandeirinha vermelha que sinaliza quando há açaí disponível para venda. Acima da bandeirinha há uma placa de formato retangular, pendurada verticalmente, com escrita ilegível, e abaixo da bandeirinha outra placa de formato retangular, fixada horizontalmente, onde se lê a palavra açaí, seguida do que pode ser o preço ou horário de funcionamento do local.

Podemos notar que no interior do estabelecimento algumas clientes usam aventais, deduzindo-se que se trata de domésticas em busca de garantir o alimento para a família da qual é empregada. Na porta lateral vemos uma cliente trajada com um vestido e avental saindo com sua jarra e uma cuia, enquanto na porta central há algumas clientes de pé e outras sentadas, sendo possível reparar que algumas delas seguram cuias, o que pode indicar o consumo do produto no local.

Partindo para a figura que dá nome à tela, a amassadeira de açaí (**Figura 50**), sua estética consiste em ser uma mulher negra e corpulenta trajando um vestido de tom escuro encimado por um avental branco, usando lenço branco amarrado à cabeça, ao passo que em seus pés há traços que denotam o uso de uma sandália. A amassadeira está de pé, curvada à frente de sua mesa de trabalho, com as mãos dentro de um alguidar, amassando o açaí, tendo ao seu lado na mesa instrumentos que lhe auxiliam, como peneira de palha e recipientes com

⁶⁶ Autor: Andreilino Cotta; Dimensão: 39 x 51 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1954.

água, enquanto no chão, logo atrás da mesa, se encontra um depósito que pode ser tanto para o açaí a ser amassado como para o descarte do caroço.

Figura 50 - Detalhe amassadora de açaí



Fonte: Acervo do MABE.

A falta de nitidez nos traços e o uso de tons escuros dificultam um pouco a leitura de elementos visíveis, de modo que não é possível identificar a escrita acima do arco da porta frontal. Na parede de fundo do imóvel temos, do lado esquerdo, o que pode ser uma janela ou um quadro grande, ao lado um quadro pequeno na horizontal. Vê-se ainda, na cena, uma peça, talvez decorativa, em formato de galinha, para em seguida dar abertura ao que pode ser uma porta ou uma janela, visto que há uma vista do céu e de outro imóvel ao fundo. Com isso, seguimos para o que o catálogo tem a dizer sobre a tela:

[...] Andreilino Cotta persegue ainda mais os emblemas, os signos e os sinais do trabalho do povo paraense. Domésticas em avental esperam o açaí amassado na hora para levar em jarras às mesas das famílias. A bandeira vermelha indica o produto e o quadro na parede demarca que, nos anos 1950, se tratava de um alimento barato e comum a todos. Porém, linda mesmo é a porta larga, que mais do que expressão arquitetônica singular, traz o repertório cognitivo da identidade de todos – da idéia de região, de cultura total, de saber-fazer dos paraenses. (MABE, 2011, p. 72).

Para seguir e falar das obras referentes à venda de tacacá, antes é necessário falar do próprio tacacá. Nesse sentido, tacacá, uma palavra proveniente da língua tupi, é um alimento de origem indígena. No entanto, a forma como o conhecemos hoje, segundo as antropólogas Pascale de Robert e Lucia van Velthem (2009), resultou de trocas culturais entre grupos indígenas, escravizados e os colonizadores portugueses, entre os séculos XVIII e XIX:

No tacacá podem ser reconhecidos elementos ameríndios: sua denominação (língua tupi), sua composição (derivados da mandioca brava), seu consumo (tucupi quente, associado à carne ou pescado) e o recipiente onde é servido (a cuia). Contudo é possível identificar igualmente elementos portugueses e/ou africanos: alho do

mediterrâneo, camarões do mar, secos e salgados, trazidos do Estado do Maranhão e, talvez, o próprio jambú, muito embora este seja de cultivo local. É provável que a receita original do tacacá tenha sido justamente valorizada pelo acréscimo desses ingredientes que são estranhos à cozinha indígena. A substituição do peixe ou da carne por camarões importados adviria, assim, de um duplo movimento de transformação econômica - através da valorização de redes de troca inovadas na época colonial com a costa nordestina - e de transformação simbólica, através da exclusão mencionada que é uma marcade [sic] distinção das origens ameríndias. (DE ROBERT; VAN VELTHEM, 2009, p. 6).

O tacacá deve ser consumido quente, e hoje se compra usualmente em vendas de pontos fixos nas ruas ou em restaurantes, com variações na receita, seja pelas características gerais em relação aos ingredientes do prato em cada estado da região amazônica, seja pelo modo de fazer de cada tacacazeira. Em geral, no Pará, principalmente na região da capital e seus arredores, o tacacá, habitualmente, leva como ingredientes: o tucupi (sumo da mandioca brava com extração do ácido cianídrico contido no tubérculo) fervido com alho, chicória e/ou sal/açúcar (a depender do gosto que se quer realçar no tucupi), goma (amido extraído do tucupi), camarão seco, folhas de jambu com ou sem flor e, como ingrediente opcional, a pimenta de cheiro.

Na obra “Tacacazeira”, de 1954, (**Figura 42**), de Andreilino Cotta, na composição de elementos da pintura tem-se uma venda de tacacá situada na calçada de um imóvel, que tanto pode ser residencial, como a própria casa da vendedora, como um ponto comercial, seu ou não. Pela tonalidade um pouco mais escurecida do céu, podemos inferir que já está anoitecendo, sendo possível ainda notar o que talvez seja uma nuvem acima do imóvel, localizado à direita na tela. Nesse mesmo enquadramento à direita vemos um homem negro de costas (**Figura 51**), trajando calça com bainhas enroladas e camiseta, muito provavelmente descalço - já que o tipo de pincelada e tonalidade de cores usadas pelo pintor não permite ver com nitidez -, carregando sobrea cabeça um tabuleiro, provavelmente com produtos comerciais, e com algo preso às costas, talvez um aparador para seu tabuleiro, quem sabe...

Figura 42 - Tacacazeira⁶⁷

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 51 - Detalhe de homem negro.

Fonte: Acervo do MABE.

No imóvel em cuja calçada se dá a venda há uma placa que, com esforço, verifica-se que está escrito “Tacacá” e logo abaixo algo borrado, podendo se tratar do preço da refeição. Na venda, se encontra uma mesa retangular com toalha branca na qual estão pousadas, do lado direito, cuias usadas no consumo do tacacá, ao centro, um recipiente com conteúdo de cor amarelada, que pode se tratar do tucupi; e à esquerda uma bacia que está sendo manipulada pela personagem tacacazeira, cujo conteúdo, de tonalidade esbranquiçada, pode corresponder à goma de tapioca que forma a base do tacacá, para que depois venha a ser completado com o tucupi.

A personagem da tacacazeira (**Figura 52**), que está por trás da mesa, aparentemente é uma mulher que pode ser lida socialmente como negra de pele clara, gorda e de fartos seios, com cabelos escuros que parecem estar presos, apresentando ainda uma franja. Ela está trajada de branco, adornando sua cabeça com uma touca, e usa uma camiseta e saia longa pouco acima do tornozelo, como é possível identificar pela visão que temos por debaixo da mesa. Sua estética é muito similar à da “Amassadeira de açaí”, também do mesmo pintor, e ambas trajam a mesma vestimenta, o que difere é que o tom de pele da amassadeira parece ser mais escuro que o da tacacazeira, além de que nos pés da amassadeira é possível identificar alguns traços que talvez sejam o de uma sandália, elemento que não se percebe na tacacazeira.

⁶⁷ Autor: Andreilino Cotta; Dimensão: 42 x 59 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1954.

Figura 52 - Detalhe tacacazeira

Fonte: Acervo do MABE.

Adjacente à mesa estão dois bancos para clientes sentarem e degustarem o tacacá: um do lado direito, de forma que as clientes se encontram de frente para quem observa a pintura, e outro do lado esquerdo de onde elas estão de costas. Os assentos estão lotados, e como as clientes ao lado direito estão de frente, podemos observar que três delas têm suas cuias nas mãos. Restam ainda duas clientes em pé, uma de cada lado da mesa, e uma terceira que parece ter acabado de chegar com uma criança e está à frente da mesa, do lado esquerdo e de costas. Interessante notar também que todas as clientes são mulheres, até a criança, o que se verifica por trajar vestido.

Não há uma identificação nítida de rostos e semblantes das figuras humanas. Há uma mulher negra exercendo o ofício de tacacazeira, que está em posição de servir as outras pessoas sentadas, que são suas clientes, demonstrando que há uma centralidade na representação da atividade comercial de venda de tacacá, podendo ser na região de Belém, e que é uma atividade e comida típica da região, com um hábito de consumo geralmente no fim da tarde e à noite. A respeito dessa obra, o catálogo aponta o seguinte:

Em *A tacacazeira*, temos um belo estudo do trabalho e do lugar do trabalho na sociedade paraense, visível pela imposição das vestes, da postura e dos gestos. Uma mulher gorda serve o tacacá para jovens magras, sentadas no banco, vestidas em trajes de passeio. Um menino, ao lado, transporta as cuias e a guarnição da venda. Os feixes de luz em diagonal que dividem a cena sublinham delicadamente a beleza da tela. (MABE, 2011, p. 72, grifos do autor).

A obra “Vendedora de tacacá”, de 1937, (**Figura 37**) de Antonieta Santos Feio, ilustra o mesmo tema da comercialização de tacacá de a “Tacacazeira”, de Cotta, mas com distinções de abordagem: a personagem de Antonieta se encontra sozinha em seu espaço de venda.

Figura 37 - Vendedora de Tacacá⁶⁸



Fonte: Acervo do MABE.

A pintura retrata uma senhora, a vendedora de tacacá, uma mulher madura de pele clara. Antes de começar a esmiuçar a visualidade da obra, é necessário dizer que achei importante abordá-la como mulher negra na seleção de pinturas, visto que pode pairar um tom de incerteza sobre sua pertença racial, e isso nos coloca a pensar além do colorismo no Brasil, que impõe uma espécie de “negrômetro” que decide, baseado na cor da pele, quem pode ou não pode ser negro, mas pensar também o ser negro na Amazônia, que muitas vezes foge à questão da cor, tendo como definição o que se tem comumente do que seria uma pessoa de pele negra, e que pelas condições históricas nas quais as sociedades foram fundadas no território amazônico tendo em vista a colonização, evidenciando os rastros que as políticas de branqueamento deixaram. Assim, muitas vezes, quem é de fora da região amazônica deslegitima a nossa maneira de sermos pessoas negras, o que levou também à criação do termo afro-amazônida como forma de demarcar essa diferença e de se identificar como pessoa negra na Amazônia, argumento de estudo competentemente trilhado pela cientista social Tainara Pinheiro (2020).

A vendedora em questão (**Figura 53**) tem um rosto expressivo, já com marcas de idade, como rugas na testa, bolsas abaixo dos olhos e a marca do “bigode chinês”. Seus lábios são finos, os olhos profundos, com suas pálpebras marcadas, e seu olhar volta-se diretamente para o espectador, como que esperando que lhe diga como quer seu tacacá. A vendedora aparenta estar sentada, ou ter acabado de se levantar para preparar o pedido, estando levemente inclinada sobre sua mesa de trabalho, de prontidão para servir um tacacá, e apresenta-se muito bem arrumada para exercer suas vendas. Ela veste uma blusa branca

⁶⁸ Autora: Antonieta Santos Feio; Dimensão: 94 x 118 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1937.

rendada, aparentemente com um detalhe vermelho na barra, não sendo possível identificar exatamente do que se trata. Possivelmente estaria trajando uma saia longa branca para combinar com sua blusa e também para completar o imaginário da vestimenta das vendedoras de tacacá, tal como as baianas de acarajé e as vendedoras de cheiro/erveiras também possuem um traje tradicional, cada uma à sua maneira. A senhora usa muitos adereços para complementar seu visual, como colares de contas vermelhas com miçangas e sementes, colar de contas de pérolas, bracelete dourado em seu braço esquerdo e brinco de pena, e seus cabelos grisalhos estão presos em coque com uma presilha vermelha adornada com flores brancas.

Figura 53 - Detalhe vendedora de tacacá



Fonte: Acervo do MABE.

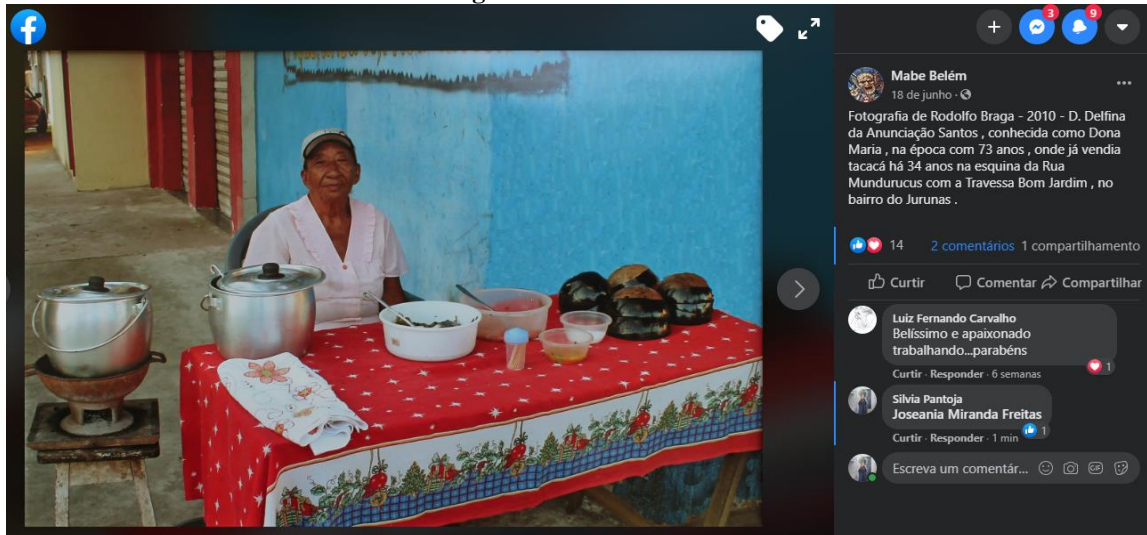
Em sua mão esquerda segura uma colher que está sendo utilizada para colocar algum ingrediente do tacacá na cuiá, já com algum conteúdo e aparada em sua outra mão. A sua mesa de trabalho é de madeira, em formato retangular, sem abertura na parte inferior, de forma que não dá para ver as pernas da senhora. Coberta por uma toalha branca, a mesa é composta, da esquerda para a direita, por cuias menores para servir o tacacá, ao passo que uma cuiá maior, com detalhes diferenciados na pintura, pode conter algum ingrediente ou servir de apoio para a vendedora. Ao lado das cuias um recipiente maior está envolto em um pano branco, parecendo ser uma panela de barro com um prato branco em cima, tendo próximo um vasilhame de barro de tamanho menor. Na sequência, mais uma panela de barro com talher de servir dentro, coberta também por um prato, acima da panela é possível notar uma região esfumaçada, indicando que o conteúdo da panela está quente, por isso também a presença dos panos brancos ao seu redor. A aparência da vendedora e sua mesa de trabalho denotam que houve preparação, cuidado e investimento para desenvolver suas vendas.

O lugar que a senhora escolheu para montar sua venda tem paredes em alvenaria, já manchadas e com marcas do tempo, embora não dê para afirmar com exatidão se é um lugar externo ou interno. Para além da mesa, a vendedora dispõe ainda de alguns materiais de uso no ambiente, como uma moringa de barro repousada numa reentrância da parede direita; ao chão, no lado esquerdo da mesa, um alguidar contendo água e cuias, utilizado para lavagem das vasilhas, e ainda um cesto de palha.

Em seu perfil na rede social Facebook, o MABE, com o intento de aproximar-se virtualmente do público durante a pandemia e o período de manutenção do Palácio Antonio Lemos, fez uma postagem, em 18 de junho de 2020, para relembrar a mostra de média duração “Belém, ontem, hoje e sempre” efetuada em 2010 – período anterior à exposição de longa duração “Janelas do passado, espelhos do presente”. Com o propósito de celebrar os 394 anos da fundação da capital paraense, reuniu fotografias de Rodolfo Braga com visualidades condizentes às imagens de pinturas do seu acervo, esboçando diálogos entre imagens do passado e contemporâneas.

Entre as fotografias estava a de Dona Delfina da Anunciação Santos, ou Dona Maria (**Figura 54**), uma senhora negra de 73 anos que há 34 anos exercia a atividade de vendedora de tacacá em um ponto fixo na periferia da cidade, no bairro do Jurunas, conforme explicava a legenda da foto. A fotografia transmite bem o ofício de vendedoras de tacacá nas ruas e seus elementos de trabalho. Isso demonstra que o museu em uma ação expositiva anterior estabeleceu uma relação com o cotidiano presente, embora a postagem na rede social não indique precisamente os elementos de apoio para abordar as imagens. Pode-se, porém, inferir que tenha ficado apenas na dimensão do visual, como a exposição de longa duração veio a fazer na abordagem das pinturas.

Figura 54 - Dona Maria



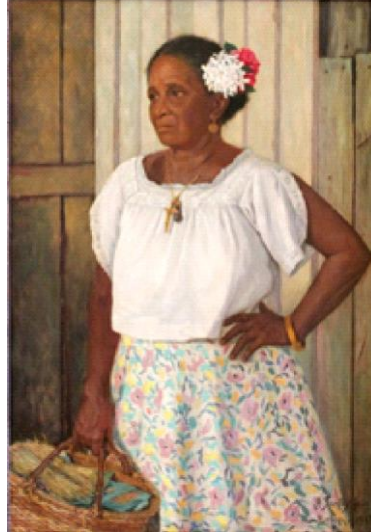
Fonte: Perfil do MABE na rede social Facebook⁶⁹.

A “Vendedora de Tacacá”, de Antonieta Santos Feio, é apontada pelo catálogo da exposição como a primeira obra da “série de tipos regionais”. Ressaltou-se sua qualidade técnica e se definiu a representação da vendedora como uma “emblemática figura descrita no romanceiro paraense” (MABE, 2011, p. 69), sem, contudo, aprofundar a questão. Dessa forma, para completar o conteúdo acerca da obra, aventou-se uma descrição da imagem:

Vestida com um cabeção bordado, fios de conta, miçangas e sementes no pescoço, brinco de penas, bracelete dourado e olhar direto no espectador, uma mulher do povo se impõe sutilmente ao centro da tela. O fundo do quadro tem a beleza do envelhecido pelo desgaste do tempo, com alvenaria suja. Uma bilha de água marca a profundidade lateral do quadro em oposição ao alguidar com as cuias e o cesto de palha ao lado direito da mesa. (MABE, 2011, p. 69).

A segunda obra abordada na “série de tipos regionais” de Antonieta Santos Feio é a “Vendedora de Cheiro”, de 1947 (**Figura 38**), produzida dez anos depois de a “Vendedora de tacacá”. A vendedora de cheiro ou erveira, como também hoje são chamadas, são mulheres que vendem ervas e outros produtos para banho de cheiro, garrafadas, loções milagrosas e remédios para cura.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2990027977742084&set=pcb.2990057177739164>. Acesso em: 06 set. 2022.

Figura 38 - Vendedora de Cheiro⁷⁰

Fonte: Acervo do MABE.

A vendedora de cheiro de Antonieta parece não possuir ponto fixo, ela é ambulante, sai pelas ruas com seu cesto de palha carregando os papelotes com as ervas de cheiro para vender. A pintura retrata uma mulher negra madura (**Figura 55**), com semblante de aparente cansaço, com um quê de impaciência com a pose arranjada, que está de pé carregando a cesta com a mão esquerda, enquanto a direita encontra-se apoiada na cintura. O enquadramento não nos permite ver por inteiro o corpo da vendedora, sendo visível apenas até a altura pouco abaixo dos quadris. Ela veste uma blusa branca com detalhes em renda e saia longa de fundo branco com detalhes de flores em tons de rosa, amarelo e verde. Como adorno, faz uso de colar com pingentes de crucifixo e figa, brincos e bracelete no antebraço direito, todos em tom dourado. À cabeça, vai um detalhe de flores brancas e vermelhas em seus cabelos grisalhos presos em um coque.

⁷⁰ Autora: Antonieta Santos Feio; Dimensão: 105 x 74 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1947.

Figura 55 - Detalhe vendedora de cheiro

Fonte: Acervo do MABE.

O ambiente ao fundo da tela é simples, com paredes de madeira, com suas tábuas na vertical em tons de verde e branco, simplicidade que dá mais destaque ainda à pele negra da vendedora e a seu traje. O catálogo a menciona “[...] como uma mulher que certamente já encontramos em algum momento, em algum lugar” (MABE, 2011, p. 69), uma aparência que é possível de se aferir pelo traje costumeiro de vendedora de cheiro/erveira como as que hoje vemos no Ver-o-Peso, como Clotilde Melo de Souza, a Dona Coló (**Figura 56**) ou Bernadeth Costa, popularmente conhecida como Beth Cheirosinha (**Figura 57**), na ala destinada a esse comércio.

Figura 56 - Dona Coló

Fonte: Fernando Sette/Agência Belém⁷¹

Figura 57 - Beth Cheirosinha

Fonte: Ivan Duarte/O Liberal⁷²

⁷¹ Disponível em: <https://aprovinciadopara.com.br/familiares-da-dona-colo-nega-boatos-de-que-a-famosa-erveira-de-belem-havia-falecido/>. Acesso em: 02 set. 2022.

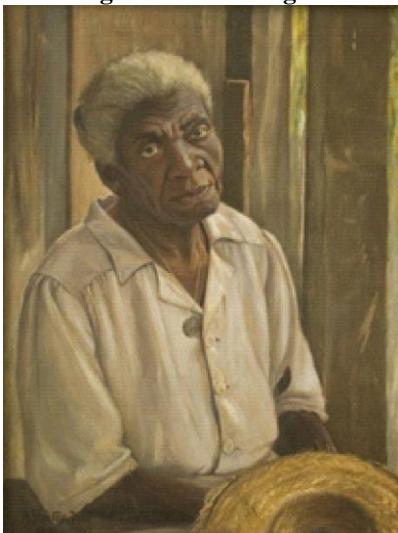
⁷² Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/simpatias-e-banhos-especiais-ajudam-a-encontrar-o-par-perfeito-no-m%C3%AAs-dos-namorados-1.156746>. Acesso em: 02 set. 2022.

O catálogo exalta essas mulheres e suas atividades, mas periga também direcionar o leitor para um lugar perigoso, ao padronizar mulheres negras como iguais devido aos traços físicos negroides, universalização característica do racismo. Encaminhando-se para a conclusão da abordagem da pintura, vale uma descrição:

Cada detalhe tem um nexos profundo no conjunto da obra, mas em tudo sobressai a força mágica do sincretismo e da pajelança: jasmims brancos e *rosas-de-todo-ano* vermelhas no antigo penteado das mamelucas paraenses. No peito, um crucifixo e uma figa de pau d'Angola metida em ouro – na certeza de que o amuleto distraia o mal que pode se aproximar. (MABE, 2011, p. 69, grifos do autor).

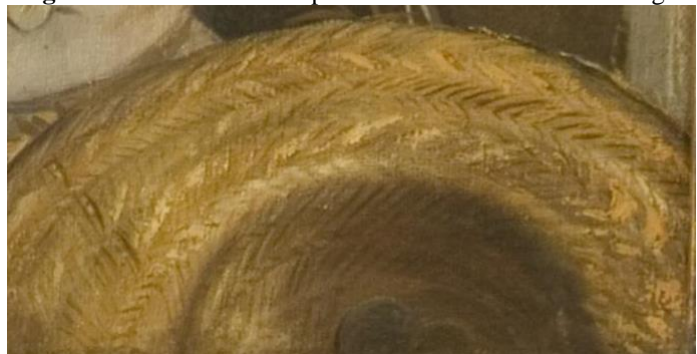
Cinco anos após o término de “Vendedora de Cheiro” veio a obra “Mendiga”, de 1951 (**Figura 39**), a terceira da série de Antonieta. No retrato temos uma mulher preta idosa, de cabelos crespos e brancos presos num coque, seu rosto possui muitas marcas de expressão e um semblante de fadiga e aspereza, de quem já teve que lutar e trabalhar muito na vida. A idosa está sentada e usa uma blusa branca de botão já puída nas mangas, notando-se um rasgo na manga direita. Como único adorno utiliza um colar prateado com um medalhão, aparentemente representando uma pomba, o espírito santo, demonstrando seu lado religioso cristão. O chapéu de palha que ela segura, no entanto, quando notado dá o tom que o título da obra sugere sobre o lugar social que essa mulher negra idosa ocupada na sociedade, que é a presença do chapéu estendido com algumas moedas dentro (**Figura 58**) para elementar leitura que a caracteriza na condição socioeconômica como pobre e marginalizada.

Figura 39 - Mendiga⁷³



Fonte: Acervo do MABE.

Figura 58 - Detalhe do chapéu com moedas na obra Mendiga.



Fonte: Acervo do MABE.

⁷³ Autora: Antonieta Santos Feio; Dimensão: 82 x 61 cm; Técnica: óleo / tela; Ano: 1951.

O pano de fundo em que a Mendiga está se configura com paredes envelhecidas de madeira apresentando algumas frestas, de maneira simples como nas outras duas telas de Antonieta, para salientar a representação das mulheres e os elementos que indicam quem elas são ou o que fazem. Mesmo na condição socioeconômica insatisfatória da mendiga nota-se que houve uma intenção de, minimamente, se arrumar, apesar de a mulher negra da terceira idade não estar em posição de ter e poder usar muitos adornos e roupas boas como as vendedoras de Antonieta. Abordada como “outra preciosidade”, o texto do catálogo começa sendo descritivo em relação à pintura, terminando o tratamento dela por aí mesmo:

Olhar de abandono, roupa surrada, chapéu velho com as poucas moedas ao fundo sinalizam pobreza. O corpo com a androginia da idade e do status social tende a confundir o olhar do observador com um sentimento de resignação e plena aceitação de sua condição pária da sociedade (MABE, 2011, p. 69-71).

Ao passo que a pintura de Feio dimensiona suas intenções a partir do foco no trabalho e suas agentes, as vendedoras, tendo como contraponto uma mulher negra idosa descrita pelo próprio título da tela como mendiga, também denota uma preocupação no enquadramento dessas mulheres, que parecem ter posado para a pintura como quem posa para uma fotografia. O artista Azevedo tem como elementar o objeto da ação, o coradouro de roupa, tendo a lavadeira como secundária no motivo da tela pelo modo como está disposta em relação à ação e ao próprio ambiente de paisagem natural do quintal, enquanto as obras de Cotta têm um traço mais etnográfico, centralizando sua intenção de pintura na relação entre trabalho, vendedora e cliente, assim como os pontos de venda de comida vistos também como ponto de encontro para socialização, principalmente o do tacacá.

3 O VER E SER VISTA/O NA EXPOSIÇÃO: QUE NARRATIVAS SÃO CONTADAS ATRAVÉS DAS IMAGENS?

Em texto do prefácio do livro “Olhares Negros”, de bell hooks, Rosane Borges (2019), em referência ao projeto moderno de sociedade, nos diz que “[...] ao sujeito racional, senhor de si que pensa pela sua própria consciência, corresponde um sujeito que organiza a cena do mundo, que se institui como onividente universal” (p. 13). A este trecho relaciono o contexto museológico da advogada e museóloga Waldisa Rússio Guarnieri em texto, presumidamente elaborado em 1983, acerca de uma perspectiva sociológica do objeto de estudo da museologia. Nele a autora define como “Fato museal ou museológico”, se tratando de uma “[...] relação profunda entre o Homem e o Objeto, ambos parte da mesma realidade, num cenário institucionalizado, o museu” em que “[...] o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, fração de uma realidade da qual o homem também participa, admite vários níveis e modalidades de conhecimento e, conseqüentemente, vários níveis de consciência” (GUARNIERI, 2020, p. 63)⁷⁴.

O conceito de “sujeito racional”, que sugere Borges, dialoga com o “sujeito consciente” que promove Guarnieri ao trazer o “Homem” como o sujeito que conhece em contexto museológico, quando este seleciona, pesquisa, organiza e comunica o conhecimento e informação que serão levados adiante a partir da prática museológica no que tange às atividades comunicacionais como as exposições e as ações educativo-culturais, por exemplo, acerca dos projetos levados a cabo pela instituição museu.

No entanto, nessas ações técnicas do museu que competem à área da Museologia, não é só a figura à frente da curadoria que pode ser a única responsável por todas essas tomadas de decisões, pois há a possibilidade de uma construção colaborativa da concepção com os diversos setores do museu e seus agentes, bem como agentes da comunidade de diferentes grupos sociais ou, ainda, agentes colaboradoras/es externos à instituição, que são contratados especialmente para determinada atividade. No caso de museu pertencente ao sistema público, há outras posições hierárquicas que também detêm o poder de escolha do que pode e o que não pode ser dito e visto nas dependências do museu. Tudo isso implica no quão amplo pode ser a dimensão da política das imagens e do visível até chegar à percepção do

⁷⁴ Na datação da produção textual de Guarnieri, o uso do termo “homem” para se referir ao ser humano de forma geral era normalizado, hoje pela busca de maior abrangência no uso da linguagem, para se referir a distintos indivíduos na sociedade, há uma preferência na adoção de outros termos para uma menção igualmente mais inclusiva, que aqui entra em uso, exceto em casos de citação direta às autorias que porventura estiverem a empregar o termo “homem” ou quando de fato a pretensão for aludir ao gênero masculino e sua pessoa.

público - espectador dessas imagens -, bem como das barreiras que podem se impor dentro dos sistemas de funcionamento de um museu e dos planejamentos de suas atividades.

Borges (2019) se ancora na “função do olhar” e traz diversas perspectivas nesse sentido, abrangendo desde a Antiguidade até a sociedade moderna, como para os povos antigos, em que “[...] o olhar tinha relação com o conhecimento e o desejo” (p. 13), e entre outros autores da Filosofia e da Psicanálise, Borges cita Sigmund Freud, Jacques Lacan e Maurice Merleau-Ponty, para os quais o olhar também é fonte de saber e desejo.

Ao se aportar no verbo “admirar” e à sua conotação atribuída por Paulo Freire, Guarnieri (2020, p. 63), em sua escrita, pode ter usado como sustentação de pensamento palestras que ele realizou com a temática “Papel da educação na humanização”, no ano de 1967, em Santiago do Chile. Dessa forma, avalio que a compreensão de Guarnieri acerca do “admirar”, se encontra no seguinte trecho:

Tão-sòmente o homem, na verdade, entre os sêres incompletos, vivendo um tempo que é seu, um tempo de quefazeres, é capaz de admirar o mundo. É capaz de objetivar o mundo, de ter nesse um “não eu” constituinte do seu eu, o qual, por sua vez, o constitui como mundo de sua consciência. A possibilidade de admirar o mundo implica em estar não apenas *nêle*, mas *com* êle; consiste em estar aberto ao mundo, captá-lo e compreendê-lo; é atuar de acôrdo com suas finalidades a fim de transformá-lo. Não é simplesmente responder a estímulos, porém algo mais: é responder a desafios. As respostas do homem aos desafios do mundo, através das quais vai modificando êsse mundo, impregnando-o com o seu “espírito”, mais do que um puro fazer, são quefazeres que contêm inseparavelmente ação e reflexão. (FREIRE, 1969, p. 124, grifos do autor).

Quando se “ad-mira” um objeto - como já explicitado por Guarnieri, o objeto seria uma fração da realidade -, demonstra-se uma relação de busca e desejo sobre ele, partindo para uma assimilação que se inicia pelo aspecto cultural de quem assim conceitua o objeto, tendo como palco de relação o “cenário-museu” que tem aí seu papel de mediação. Ou seja, Guarnieri (2020) evidencia que o objeto localizado em contexto museal sai de seu “universo natural” para o “universo cultural”, “[...] na medida em que o homem adquire *conhecimento científico* (baseado no conceito) e *consciência crítica*, que é condição de sua *consciência histórica*” (p. 67, grifos da autora).

Deste modo, uma pessoa com o desejo pelo saber, ao “ad-mirar” o objeto, ela o apreende em diversas camadas - as visualidades e suas características físicas, estéticas, axiológicas, técnicas de produção, autoria, data e origem, podendo se desdobrar em múltiplas ordens de pensamentos e percepções que transbordam a materialidade do objeto e implicam possibilidades narrativas, bem como seus usos dentro do cenário da exposição e do museu -, desenvolvendo então um pensamento a respeito do objeto, conceituando-o e criando uma

imagem sobre ele que é condicionada a partir das subjetividades, relações afetivas, saberes e influências culturais dessa pessoa.

Nesse sentido, a museóloga argumenta que o “fato museal” só é realizável quando o cenário institucionalizado, o museu, é “[...] reconhecido não apenas por quem o cria ou estabelece, mas reconhecido também - e, sobretudo - pela comunidade de que emerge e a qual se destina (ou deve destinar) prioritariamente” (GUARNIERI, 2020, p. 68). Com tal consideração, ela admite que poucos museus poderiam ser este cenário, realizando uma crítica sobre a “[...] ineficácia dos museus quanto ao seu destino e propósito, na inadequação de suas exposições e atividades, algumas vezes em sua total falência cultural” (p. 68).

A apreensão do objeto do qual fala Guarnieri também tem correspondência no que Georges Didi-Huberman (2013) postula sobre a legibilidade das obras, na qual se trata de uma questão de traduzibilidade, ou seja, do repertório de quem interpreta e apreende, mas também através do estímulo propiciado pelo papel mediador do museu, no qual, segundo Guarnieri (2020, p. 64), a “informação objetual” pode conduzir à “ação de conformidade ou a ação transformadora”. Sendo assim, qual o olhar que vê e quais são as realidades que o museu nos media a partir da imagem de mulheres negras? De que forma são fomentadas as políticas de identidades negras reducionistas? Assim, percebe-se que as instituições museológicas, como invenções de sociedades que priorizam a visão para apreensão da realidade em suas exposições, posicionam suas obras para que os olhares estejam voltados para os corpos e construções sociais que são evocadas e interpretadas em suas materialidades.

Nessas relações de olhares, o escritor, poeta e professor paraense João de Jesus Paes Loureiro (2001, p. 137) vem também a contribuir no sentido do olhar, da percepção e compreensão através da observância que “[...] percebe os aspectos delicados e diferenciais das coisas, estabelece vias do gosto e do julgamento”. Um olhar que não é único, ele é múltiplo pelas suas diferentes formas de ver e fazer leituras do mundo para formar imaginários:

O olhar, como janela da alma que também introverte, na alma, a paisagem recobrando-a de uma capa de afetividade. O olhar fascina, seduz, mata, encanta, aterra, confunde, fulmina, penetra, torna o invisível visível. O olhar revela a contemplação do que contempla, no modo como dimensiona o contemplado à medida do contemplador. Mas é, ao mesmo tempo, um olhar ‘distanciador’, que estranha a realidade, vendo nela algo além do que ela é, tornando-se um olhar de criação capaz de desencarnar realidade na realidade, de perceber os seres que há em cada ser e nas coisas. (LOUREIRO, 2001, p. 138-139).

Conforme afirma Oyěwùmí, “Um foco na visão como o principal modo de compreender a realidade eleva o que pode ser visto sobre o que não é aparente aos olhos;

perde os outros níveis e as nuances da existência” (2021, p. 44). Por efeito dessa prevalência sobre o visual é preciso muito mais para que as imagens sejam contextualizadas, direcionando na necessidade de outros suportes, elementos e configurações para que as múltiplas realidades possam ser assimiladas de diferentes maneiras. Sabemos que pode não ser uma tarefa fácil para os museus e profissionais que lá atuam, vide complexas camadas de situações que fazem parte da estrutura que os envolvem.

3.1 NARRATIVAS EXPOGRÁFICAS COMO PRODUTO DE SELEÇÕES E SUAS DIMENSÕES TIRÂNICAS

A problemática de pesquisa que impulsiona a realização desta Dissertação, em torno da falta de subjetivação das imagens de mulheres negras na exposição “Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história”, e a consequente objetivação da classificação “tipos populares” nos levaram a analisar as dimensões tirânicas como as barreiras impeditivas nas quais a subjetivação de mulheres negras esbarra, impedindo que as narrativas negras sejam explicitadas, após constatar que a narrativa expográfica adotada, no que concerne às mulheres negras, não aprofundou tais questões. Daí, procuramos, com este trabalho investigativo, encontrar algo que não está posto, ou seja, visamos alcançar possibilidades de tecer narrativas subjetivadas diante da objetificação posta.

O que chamo aqui de dimensões tirânicas faz referência às práticas museais que se iniciam na seleção de imagens, visualidades e narrativas que pela sua frequência de aplicação culminam 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.

O percurso de leituras que fiz me trouxe até a denominação das dimensões tirânicas, desse modo, proponho o encontro entre três intelectuais - um homem branco e duas mulheres negras -, que dão nome para cada uma das três dimensões tirânicas tratadas nesta seção: o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (2013), que propõe de maneira sutil uma noção de “tirania do visível”, com suas reflexões sobre a história da arte e o que dela se tem feito; a poeta, professora e feminista negra estadunidense Audre Lorde (2019), que em artigo apresentado em 1977, sob o título “A transformação do silêncio em linguagem e em ação” faz menção às “tirânicas do silêncio” que exercem poder sobre nós, causando certa

paralisia; e a também estadunidense Patricia Hill Collins (2019), pesquisadora importante no campo dos pensamentos feministas negros, com suas “imagens de controle”, que apesar de não carregar o nome “tirania”, está implicada na visualidade de imagens fixas as quais a autora desenvolve.

As dimensões tirânicas de Lorde (2019) e Didi-Huberman (2017) e as “imagens de controle” de Collins (2019) retêm subjetividades. Mesmo partindo do olhar, este não está restrito ao órgão da visão, daquilo que se explicita, mas também ao implícito. As mulheres negras, os “tipos populares”, legitimam lugares que lhes cabem devido ao racismo que projeta estereótipos negativos, como se refere Collins (2019), com as imagens de controle. São estereótipos reproduzidos de maneira que não proporcionam subjetividades para que mulheres negras alcancem um *status* de sujeito. Desse modo, partimos para a questão das narrativas expositivas, com base em reflexões teóricas sobre as seleções, produções e usos acerca desse elemento da exposição, para posteriormente abordar acerca da “tirania do silêncio” (LORDE, 2019) e “tirania do visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013) e então enveredar na análise das imagens das pinturas selecionadas e suas relações com as imagens de controle (COLLINS, 2019).

Nas exposições os objetos são usados para contar histórias, como no sentido literário em que objetos também ocupam papéis nas narrativas das personagens, podendo desempenhar funções centrais para o desenvolvimento da história. No sentido museal, o texto da ação expositiva seria composto pelo ambiente com as salas de exposição, suas paredes e painéis pintados, os objetos em suas diferentes tipologias, materialidades, composições e técnicas, assim como suas ordens de distribuição dispostos pelas paredes, em suportes mobiliários ou pelo chão, as iluminações que possibilitam admirar melhor os objetos, os textos e legendas por escrito ou em áudio que os acompanham, a fonte, o tamanho, o conteúdo da informação... tudo o que pode estar presente, assim como o que se faz ausente, faz parte da história que a exposição está contando, das suas narrativas.

Assim, o uso dessas narrativas em formato de história pode ser tão mais abrangente e importante na comunicação com o público visitante do que seria um texto técnico e acadêmico que, por vezes, algumas exposições podem apresentar. As histórias contadas nas exposições têm uma grande capacidade de serem absorvidas e replicadas como conhecimento adquirido a partir do trabalho efetuado pelo museu. Dessa forma, encontramos nesse ponto a responsabilidade e comprometimento que são necessários ao elaborar as narrativas administradas nas exposições.

Simões (2019, p. 27) trabalha em sua tese a relação entre montagem de exposição e montagem fílmica, fazendo analogia com os fragmentos fílmicos e seus processos de montagem e remetendo às questões de “legibilidade” e “visibilidade” de Didi-Huberman (2013) à história da arte. Simões pensa as obras em exposição como sendo fragmentos que se relacionam entre si no contexto expositivo, culminando na produção de histórias. Nesse sentido, na exposição, e as histórias que com ela são geradas, encontra-se o lugar em que a história da arte pode estar em constante reelaboração, possibilitando igualmente a formação de diversas histórias com óticas outras ainda não apresentadas, de modo que “As montagens que se dão nas mostras com os objetos selecionados podem ser pensadas como uma ilha de edição. Um lugar de narrar, a partir das escolhas, seleções e de outros recortes, histórias possíveis da arte” (SIMÕES, 2019, p. 27).

Tendo como referência o pensamento de Simões (2019), cabe propor a seguinte reflexão: quando uma equipe responsável pelo processo de concepção e planejamento de exposição de arte se aporta no que está disponibilizado em produção de pesquisa na História da Arte e na História Social, a partir do momento que a equipe se encontra com o projeto conceitual e expositivo executado, essa exposição, também como produto de pesquisa, pode estar gerando novas histórias, retroalimentando os campos de conhecimento ao levar em consideração o acervo selecionado e a busca de uma relação de novos olhares aos objetos a cada ação comunicativa, abrangendo seus potenciais narrativos como recurso de história e memória:

Pensar a história da arte a partir da *montagem* é pensar que os objetos se movem porque se movem os pensamentos, as escritas e as falas de quem os opera. Por mais que se dissimule, a história da arte é sempre operada por indivíduos e suas possibilidades. Possibilidades que vão da sua singularidade até suas diferentes formas de inscrição no mundo. (SIMÕES, 2019, p. 52, grifo do autor).

Nesse sentido, o termo “narrativa” é empregado no que diz respeito à narração de histórias, que no contexto expositivo se coloca como narrativa expográfica, sendo também considerada elemento expositivo. Penso essa narrativa como presente em três diferentes níveis dentro de uma exposição: uma narrativa singular em relação a um objeto individualmente; a narrativa em conjunto referente à história contada para um conjunto de objetos reunidos em um núcleo expositivo e suas relações entre si; e a narrativa geral da exposição que busca justificar a presença de todos os objetos selecionados para a mostra com o propósito de narrar uma história sobre determinado aspecto que se acredita ser uma história em comum ou que tangenciam a esses objetos, apresentando a costura entre os núcleos expositivos que formam a narrativa geral. Importa salientar acerca dessas narrativas de domínio institucional, que o

museu não tem seu total controle - e nem essa deveria ser a intenção - do que diferentes sujeitos no público da exposição recebem e entendem acerca dessas narrativas, pois a partir do que lhes é oferecido com os elementos expositivos, podem conceber narrativas próprias a partir dos conhecimentos prévios que detêm sobre diferentes aspectos abordados em diferentes níveis das narrativas expográficas.

Com tudo isso, para além do funcionamento das questões operacionais, há ainda uma relação de poder que vai permitir, ou não, quais ações vão ser atendidas e o que e a quem elas devem contemplar, que está implícita em todos os fazeres museais. No que tange ao conteúdo apresentado nas exposições, proveniente das seleções que também são necessárias para que uma exposição seja organizada e realizada, essas escolhas implicam a produção e reprodução de visibilidades e legibilidades, o que iremos aprofundar mais à frente, que são consideradas importantes pelo museu para ficar em evidência. Em outras palavras, são objetos que suscitam visualidades, sujeitos e histórias que o museu quer que sejam vistos e conhecidos a partir das narrativas criadas para os objetos em si, na relação de uns com outros e para a exposição como um todo.

Profissionais responsáveis pela consolidação do conteúdo a ser desenvolvido e apresentado na ação expositiva, em comum acordo à vontade institucional do museu - ou seja, uma pessoa não é a única responsável pelo projeto expositivo -, traduzem o que em suas percepções e intenções os objetos provocam, transformando em narrativas expográficas. Nesse sentido, em uma exposição, todo e qualquer elemento presente ou ausente corrobora para as construções narrativas acerca da intenção comunicativa da exposição, o seu discurso. Elaborando um pensamento acerca das seleções feitas nos museus, a museóloga Girlene Bulhões (2016, p. 10) observa que as coleções “são democráticas por natureza”, no entanto,

Seres humanos não. Seleccionamos, hierarquizamos, privilegiamos, subalternizamos e segregamos pessoas e culturas. Os objetos que musealizamos as representam. Fazemos o mesmo com eles: seleccionamos, hierarquizamos, privilegiamos, subalternizamos e segregamos. Depois criamos acervos, coleções e outras performances museais. As criamos à imagem e semelhança das nossas crenças. (BULHÕES, 2016, p. 10)

Ou seja, nós, seres humanos, criamos os objetos, nomeamos, atribuímos valores e significados a eles, sistematizando-os e colocando-os em lugares que acreditamos e somos influenciados a ver, podendo aceitá-los ou não, como os que lhe cabem. Eles, os objetos, estão lá nos museus por alguma circunstância, porque uma ou mais pessoas em seu(s) lugar(es) de poder na instituição pôde/puderam decidir, quis/quiseram e considerou/consideraram quais os

objetos que representavam ou poderiam representar e comunicar algo a alguém. A seleção é sempre a avaliação de algo e/ou de alguém a partir de determinado critério e de um propósito que se enseja ser cumprido, assim como se podem levar em consideração seus possíveis encadeamentos, isto é, da sequência de ocorrências que tal seleção pode provocar a curto, médio ou longo prazo com os contextos que se apresentam no ato de selecionar.

A seleção se coloca como uma consequência do resultado da avaliação, que estabelece critérios para tomadas de decisões de acordo com os objetivos que se pretende alcançar, ou mesmo colocando em evidência a predileção por nossas próprias convicções e interesses.

Somos nós quem os [objetos] marcamos correta ou incorretamente, que damos destaque a uns e a outros escondemos. Nós os classificamos e apartamos, estabelecemos juízo de valor entre eles. Manifestamos nas coleções que com eles formamos nossas próprias preferências e discriminações. Desde a seleção, passando pelos procedimentos técnicos que adotaremos ou não, até a forma como os expomos ou escondemos. Pompa e circunstância, luzes e vitrines especiais para alguns. Rasura, armário de aço e papel pardo para outros. (BULHÕES, 2016, p. 11-12).

A relação pautada em juízo de valor demarcada por Bulhões é comum e faz parte de nossas relações com os objetos. Aquilo e não gostamos, não queremos ou não nos interessa mais, nós nos desfazemos, seja doando, jogando fora ou, ainda, transformando em algo que nos seja mais atrativo, mas, no geral, aquilo que não se deseja, que não se quer sob a vista, não se admira. E levamos essa noção de juízo de valor a respeito dos objetos por onde quer que andemos, independentemente de quem somos, a que grupos sociais pertencemos ou a que nos julguem pertencer, de nossos tipos e posições de trabalho...

O museu é um desses lugares em que os juízos de valores se assentam e operam, tanto para o bem quanto para o mal, popularmente falando. Por ser um espaço de salvaguarda e comunicação de objetos, no caso de museus públicos esses objetos são também patrimônios da sociedade, contudo são necessárias ações de extroversão do acervo voltadas aos diferentes sujeitos, histórias, interesses e problemáticas que compõem a sociedade na qual o museu está inserido como um agente público de educação, cultura e lazer. No entanto, na prática, suas performances museais, como nomeia Bulhões (2016), estarão de acordo com os valores e tendências daqueles que ocupam os lugares de decisão no sistema museal.

Reiterando a afirmação de Bulhões (2016), as coleções são democráticas, pois aceitam todos os objetos, mas os seres humanos não. Nossas escolhas sempre vão estar implicadas nos ideais que julgamos serem os apropriados, seguindo-se das renúncias de possibilidades que não foram acolhidas. E, com isso, também escolhemos o quê, onde, para

quê, por quê, para quem e quando vamos dar visibilidade e dirigir as ações de comunicação traduzidas em exposição.

No campo dos sentidos narrativos expográficos também estamos lidando com validações de conhecimentos no que tange à seleção de narrativas para uma associação visual a partir de objetos e imagens. A exposição é um meio no qual se estabelecerá uma relação em que o sentido atribuído ao objeto museológico substanciará narrativas e imaginários. Estes processos de significação refletem os interesses de quem os produz, bem como de quem os valida, no caso em questão, profissionais que atuam na pesquisa e curadoria de exposições e as demais equipes profissionais vinculadas ao museu - como a direção e organizações superiores às quais a instituição museal possa estar subordinada. Sobre a validação do conhecimento, Collins, ao contar sobre a situação estadunidense, que ressalto não se limitar somente àquele país, assim resume:

Em geral, acadêmicos, editores e outros especialistas representam interesses e processos de atribuição de credibilidade específicos, e suas reivindicações de conhecimento devem satisfazer os critérios políticos e epistemológicos dos contextos em que se encontram. Como esse empreendimento é controlado por homens brancos de elite, os processos de validação de conhecimento refletem os interesses desse grupo. (COLLINS, 2019, p. 404).

Hoje, nem sempre são “homens brancos de elite” que estão nos espaços de poder, como o museu, mas, sem dúvidas, estes, em sua maioria, são o centro das narrativas museais em muitas exposições, o que demonstra o domínio de homens brancos como parâmetro da legitimação de conhecimento e de narrativas que podem vir de influências e interesses acadêmicos, midiáticos, familiares, e por outros espaços, bem como de grupos sociais nos quais se está inserida/o.

Essa problemática habita as mentalidades na sociedade, no sentido dos modos de pensamento e comportamento, sem fazer uso aqui de conceitos mais elaborados como os advindos a da Escola dos Annales, como extensivamente abordada por muitos intelectuais (VAINFAS, 1997; CHARTIER, 2002). Mas gostaria de mencionar aqui, a respeito de mentalidades, a interpretação de Fanon (2020) ao “inconsciente coletivo”⁷⁵. Para este autor, na verdade, se trata de “[...] conjunto de preconceitos, mitos, atitudes coletivas de um determinado grupo” (p. 199) que se logra culturalmente, de forma adquirida.

Collins descreve dois critérios políticos que agem sob o desenvolvimento das validações do conhecimento:

⁷⁵ Conceito do psiquiatra suíço Carl Jung.

Em primeiro lugar, as reivindicações de conhecimento são avaliadas por um grupo de especialistas que passou por uma série de experiências sedimentadas as quais refletem o lugar de seus grupos nas opressões interseccionais. [...] Em segundo lugar, cada comunidade de especialistas é responsável por sua credibilidade, definida pela população na qual ela se situa e da qual advêm seus conhecimentos básicos, que são tomados como certos. (COLLINS, 2019, p. 405).

Dessa forma, narrativas voltadas para determinado grupo social ou temática, aqui especificamente mulheres negras, só ocorrerá igualmente quando houver pessoas que tenham interesse para tal - geralmente as próprias mulheres negras - e passem pelo processo de validação de conhecimento de quem controla as narrativas, atendendo a seus critérios de aceitação, havendo a necessidade de apoio de um grupo de pessoas para que o interesse se mantenha sustentado e seja legitimado.

Usando a analogia de *status* de autoridade de Collins (2019, p. 406-407), muitas vezes, para propor e colocar nossos conhecimentos e narrativas em ordem é necessário recorrer também a meios já validados pelos *insiders* - denominação essa dada a um indivíduo ou grupo de pessoas que possui/possuem *status* de autorização/validação para algo, no caso discutido aqui, que detêm o controle narrativo e interpretativo -, para assim, posteriormente, contrastar com outras possibilidades narrativas. Isto é, quem não está com os *insiders*, se torna *outsider*, está fora da curva.

Dessa forma, a conjuntura que temos na narrativa da exposição demonstra que a mulher negra é essa *outsider*, sendo “[...] os estranhos [que] ameaçam a ordem moral e social” (COLLINS, p. 136, 2019) da história contada a partir dos elementos expositivos selecionados.

Clovis Britto (2019, p. 72) também pondera acerca do impasse criado quando há uma tentativa de desafiar paradigmas científicos canônicos, afirmando que desaprender o canônico possibilita outras leituras e formas e que a força expressiva desses padrões de pensamento “[...] contribuem para colocar em contradição os projetos alternativos que, algumas vezes, reproduzem as formas de colonização [...]” (p. 72). Britto defende que ocasionalmente é preciso ceder aos critérios de cientificidade para poder contrapô-los.

No entanto, tão importante quanto a inserção de uma narrativa centrada na mulher negra é o próprio conteúdo da narrativa. Collins (2019, p. 408) fala da abordagem positivista que algumas intelectuais negras tiveram de usar como meio de validar o pensamento feminista negro e que tem “[...] o objetivo de criar descrições científicas da realidade por meio da produção de generalizações objetivas”. O positivismo é uma abordagem que se coloca como neutra, quando se é evidente que tanto o/a pesquisador/a quanto a pesquisa estão imbuídos de

valores e interesses. Uma das características metodológicas do positivismo, sublinhada por Collins, é o distanciamento entre quem pesquisa e seu objeto de estudo, destacando uma deliberação de “[...] quem pesquisa como um ‘sujeito’ com plena subjetividade humana e objetificando o ‘objeto’ de estudo.” (p. 408). A esse pensamento a respeito da objetificação, complemento com bell hooks (2019b, p. 45), quando escreve que “[...] Apenas como sujeitos é que podemos falar. Como objetos, permanecemos sem voz - e nossos seres, definidos e interpretados pelos outros”.

Para melhor entendimento do que seria esse *status* de sujeito, a psicóloga, psicanalista e artista multidisciplinar Grada Kilomba exprime, com base em Mecheril, que se trata da relação entre indivíduo e sociedade, amparada em um conceito atinente em três níveis, sendo o político, o social e o individual, de modo que a subjetivação se completa quando se atinge esses níveis de reconhecimento na relação com a sociedade e quando se reconhece a si mesmo inserida/o nesses níveis (MECHERIL *apud* KILOMBA, 2019, p. 74). No entanto, Kilomba destaca que o racismo afeta de maneira impeditiva o grupo de pessoas negras no acesso a esse *status* de sujeito, e conseqüentemente de adentrar e ser agente nas três esferas sociais destacadas. De forma que, comumente, ficamos no lugar de objetificação, devido ao racismo que nos tira esse reconhecimento de sujeito em contexto relacional com a sociedade, assim como debilita o poder de agência, ou seja, a capacidade de agir perante as dificuldades impostas pelo racismo.

Falamos a partir da concepção das narrativas, em como a exposição foi pensada por seus proponentes. Ressaltamos ainda que, por vezes, o setor educativo pode nem fazer parte do processo de construção do projeto expográfico e de sua concepção, podendo ser procurado apenas quando o projeto expográfico já está consolidado para execução ou mesmo quando a exposição já está pronta, assim como a narrativa da exposição já determinada para ser estudada, ensaiada e replicada pela equipe educativa.

Como falamos de objetos de museu, estamos nos referindo a coisas que estão fazendo parte de um lugar que tem como missão salvaguardá-las e comunicá-las a partir do *status* que lhes são conferidas como patrimônio para a sociedade na qual o museu está inserido. As interpretações dadas a esses objetos podem partir tanto de profissionais que trabalham no museu, envolvidos com as atividades museais e museológicas, quanto da população, que pode acessar a esses patrimônios, principalmente, através das ações de comunicação, com a exposição sendo o principal meio, mas também com base em ações educativas, postagens em redes sociais, reportagens, na introdução de pesquisadoras/es

externos à instituição, no uso das imagens de obras do museu em produtos para venda. Em outras palavras, toda e qualquer ação que faça uso de extroversão do patrimônio que o museu salvaguarda resultará na recepção e interpretação dessas imagens e objetos.

Com esta abordagem, atentando para essas interpretações que também são leituras dessas imagens e objetos, adentramos a relação sujeito/objeto, no sentido em que as pessoas que detêm o poder de selecionar as narrativas expositivas estão nesse lugar de sujeito que nomeia e define o objeto/patrimônio e as relações que se quer evidenciar com ele. Por conseguinte, consideramos que “objetificar” narrativas seria tratar as obras a partir de uma leitura técnica e explicativa dos elementos presentes, como uma abordagem de ficha técnica ou de descrição visual. Já “subjeter” seria o tratamento de leitura crítica desses elementos, ultrapassando a barreira do objeto em si, a obra, para estabelecer relações à volta de contextos, podendo situar em diferentes abordagens temáticas, como a histórica, biográfica, geográfica, técnicas, materiais, escolas e movimentos, particularidades locais, entre outros enfoques cujas presenças ou ausências de elementos igualmente produzem narrativas possíveis que podem ser usadas na exposição, assentadas na perspectiva que for elencada para ser desenvolvida.

Nem sempre nós, mulheres negras, estamos nesse lugar de poder, atuando nas seleções expositivas por nós mesmas, como sujeito, nos autodenominando e selecionando as imagens e interpretações que queremos de nós e das nossas, pois somos muitas e não somos todas iguais, apesar de o racismo querer nos dominar, generalizar e submeter a situações e características de inferioridade. Segundo o piauiense e líder quilombola Antonio Bispo dos Santos, o Nego Bispo (2015), a denominação generalizada tem por intuito romper nossas identidades para nos coisificar/desumanizar. Foi dessa forma que fomos categorizadas/es/os como negras/es/os em uma relação colonialista, para nos domesticar, embora hoje o termo tenha sido ressignificado e é usado para autodeclaração racial no Brasil. Para Bispo, a autodenominação é também uma forma de “contracolonizar”, uma maneira de enfrentar as ações e consequências da colonização.

Além disso, ocupar esse lugar de poder e ser uma mulher negra não é garantia de subjetivações para narrativas e usos, no que concerne às formas de representar e falar das imagens relacionadas às mulheres negras, pois nós também nem sempre nos identificamos como tal, ou ainda não estamos atentas e/ou não damos prioridade às opressões de raça, que sofremos de modo notório ou não, uma vez que há diferenças também em relação às percepções de cor e raça entre nós.

Devido a essas realidades, se faz necessário pensar nas opressões que agem de maneira interseccionada na maioria das relações que temos nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas, contaminada pelos binarismos, e como os museus, a partir de suas ações, são o reflexo das mentalidades de quem neles trabalham e igualmente de pessoas que trabalham nos órgãos aos quais os museus podem estar subordinados, de modo geral, as pessoas sempre vão estar por traz das concepções, planejamento e execuções dessas ações, e, portanto, poderão reproduzir em suas práticas essas opressões. Segundo Collins (2019, p. 139),

Os alicerces das opressões interseccionais se apoiam em conceitos interdependentes do pensamento binário, em diferenças formadas por oposição, na objetificação e na hierarquia social. Dado que a dominação baseada na diferença forma um substrato essencial para todo esse sistema de pensamento, esses conceitos implicam invariavelmente relações de superioridade e inferioridade, vínculos hierárquicos que se misturam a economias políticas de opressão de raça, gênero e classe.

As categorias tirânicas reunidas para análise ajudam a compreender as imagens e seus usos narrativos de outras formas, para além do que a exposição oferece como proposta expositiva, de um olhar acomodado que enxerga na presença dominante branca suas posições em locais de poder como importantes, mas que não consegue ver pessoas negras para além de corpos de trabalho; são pessoas que estão sempre a serviço da história de outros, quase nunca são protagonistas, exceto de seu trabalho. Sempre bom lembrar: memória é poder!

3.1.1 “Tirania do visível”

Enfim, de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber. Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê - ou seja, tudo o que se lê no visível. Existe aí um modelo implícito da verdade [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11).

Para entender o caráter tirânico do visível é preciso elucidar algumas colocações inerentes a esta categoria de análise. O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2013) tem como um dos fios condutores em suas reflexões sobre elementos pictóricos nas imagens o afresco “Anunciação” (c. 1440-41, **Figura 59**) do pintor pertencente ao período artístico *Quattrocento*, Fra Angelico, para trazer três ancoragens de uma semiologia da imagem - que se demonstra incompleta, segundo o próprio autor - com as categorias do “visível”, “legível” e “invisível”.

Figura 59 - Anunciação⁷⁶

⁷⁶ Autor: Fra Angelico. Dimensão: 187 cm x 157 cm. Técnica: afresco. Localizado no Convento de San Marco em Florença, Itália.



Fonte: História das Artes⁷⁷.

A imagem, ao ser vista, ao ter identificadas suas representações e signos, os olhos captam uma primeira camada do visível, que pousa no reconhecimento da qualidade técnica e estilística. No entanto, ela só atingirá, o que pode ser chamado de sua “verdadeira” visibilidade através do legível, aspecto que está relacionado à potencialidade de tradução de associações mais complexas relacionadas às temáticas ou conceitos de qualquer natureza que possam envolver uma imagem, oferecendo ferramentas para ler, camada por camada, diferentes histórias (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Assim, Didi-Huberman (2013, p. 23) sintetiza que o afresco pode revelar em sua imagem, como algo sem grandes elaborações, míngua o visível e o legível, gerando uma possibilidade de condução da percepção da imagem aos valores que os elementos pictóricos utilizados suscitam. No caso do afresco, como símbolos sacros cristãos abrem margem para o “invisível”, pois os detalhes visíveis já foram esgotados em sua observação, sendo necessário se desatrelar da matéria para possibilitar outras abordagens. Desse modo, o visível está para a representação assim como o invisível está para a abstração (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25). O autor aponta uma alternativa para a semiologia das três categorias, posta por ele como incompleta, aventando essa possibilidade na eficácia das imagens, que reside:

[...] nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe - mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética - certamente impensável para um

⁷⁷ Disponível em: https://i0.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2017/11/m_FraAngelicoAnunciacaoSanMarco.jpg?w=537&ssl=1. Acesso em: 15 set. 2022.

positivismo - que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*. O risco é grande, sem dúvida. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23-24, grifos do autor).

Essa colocação do autor nos direciona para um caminho que parece ser simples, mas na prática pode se tornar difícil, pois é uma tarefa árdua, a de “desaprender” e de “desinventar” - para recuperar a poética de Manoel de Barros citada na Introdução (ver Nota 8) - o olhar e todo o imaginário que nos cerca e nos desvencilhar do saber para abraçar o não-saber, assumindo todos os riscos do que pode ou não funcionar. Mas, não saberemos até que se tente ver com outros olhos e elaborar outras perguntas motrizes.

A ausência de elemento entre os dois personagens do afresco, exposta e enfatizada na imagem pelo autor como o “nada”, na verdade se coloca como algo presente a partir do momento em que Didi-Huberman destaca a presença impactante da cor branca entre os personagens, e que então passa a ser notada. A esse elemento conspícuo o autor chama de “visual”, pois não tem tal delimitação como o visível e possui elementos suficientemente palpáveis para não ser invisível. Ao propor o termo visual, o autor nos leva para mais uma reflexão pictórica, ao pensar na cor branca utilizada por Fra Angelico no afresco, de forma que o branco pode ser disposto como uma representação, no sentido visível, e também pode não o ser, pela intensidade impactante da cor que entorna qualquer limite, mas que tampouco é abstrato a ponto de ser invisível. É algo difícil de nomear, está dado a ver, entretanto, não está circunscrito. Didi-Huberman apresenta como um “acontecimento” e o categoriza como “virtual”:

Seu estatuto parece ao mesmo tempo irrefutável e paradoxal. Irrefutável porque de uma eficácia sem desvio: sua *potência* sozinha o impõe antes de qualquer reconhecimento de aspecto - ‘há branco’, simplesmente, aí diante de nós, antes mesmo que esse branco possa ser pensado como o atributo de um elemento representativo. Portanto, ele é tanto paradoxal quanto soberano: paradoxal porque *virtual*. É o fenômeno de algo que não aparece de maneira clara e distinta. Não é um signo articulado, não é legível como tal. Simplesmente se dá: puro ‘fenômeno-índice’ que nos põe em presença da cor gredosa, bem antes de nos dizer o que essa cor “preenche” ou qualifica. Assim, aparece destacada a qualidade do figurável - terrivelmente concreta, ilegível, apresentada. Maciça e desdobrada. Implicando o olhar de um sujeito, sua história, seus fantasmas, suas divisões intestinais. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25-26, grifos do autor).

O caráter virtual de uma imagem possibilita desdobramentos, pois a virtualidade leva a pensar no vir a ser da imagem com base no visual, já que o visível está dotado de um saber habitual que usualmente se fecha em si mesmo (DIDI-HUBERMAN, 2013), como um regime de visibilidade que na exposição pode ocupar a função de destacar o que se quer dar a ver e ler na obra.

Não podemos nos contentar em nos reportar à autoridade dos textos - ou à pesquisa das 'fontes' escritas - se quisermos apreender algo da eficácia das imagens: pois esta é feita de empréstimos, é verdade, mas também de interrupções praticadas na ordem do discurso. De legibilidades transpostas, mas também de um trabalho de *abertura* - e portanto de efração, de sintomatização - praticado na ordem do legível e para além dele. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28, grifos do autor).

Com essa passagem, o historiador da arte nos dá margem para fabular e ficcionar a partir das imagens, não que isso já não seja feito, mas ele aponta para a necessidade de se soltar do aprisionamento das certezas do visível na imagem, das “banalidades verificáveis” para poder “[...] imaginarmos e assumirmos o risco, em último recurso, do inverificável” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28), para fazer elaborações outras a partir do não-saber, não no sentido da ignorância, da privação do saber, mas de assumir o que não se sabe e procurar entender diferentes referências.

As narrativas expográficas se dão de forma conjunta, são diversos elementos apresentados que, reunidos, possibilitam determinadas leituras das obras em exposição, podendo ser pensados e realizados juntos ou não, para fins de concretizar seus objetivos. Assim, para além das próprias obras (com suas autorias, datações, origens, iconologias e iconografias) e os conceitos envolvidos, geralmente, temos como fatores relevantes para a construção dessas narrativas, o texto de apresentação, o circuito proposto, a localização das obras (distanciamento, altura, sala), as legendas, a iluminação, a escolha e quantidade das obras apresentadas, os ambientes, a mediação, o mobiliário, os suportes, a sonoridade, a ambiência de cores e os conteúdos gráficos, dentre outros aspectos.

Dessa forma, para adentrar a categoria analítica da “tirania do visível”, noção extraída de Didi-Huberman (2013), e aplicá-la às pinturas selecionadas no acervo do MABE, inicialmente a ancorar ao atributo de visibilidade das imagens, adaptando-a ao contexto expositivo, em que todos os elementos supracitados convergem para que a obra seja visível - no sentido de ser vista - ao público visitante, para então ser lida e apreendida, tornando-a não apenas visível como também legível, em que esta última categoria é uma questão de traduzibilidade, ou seja, de mediação entre a instituição museu e seu público. Contudo, o autor também discorre sobre o caráter de invisibilidade das obras, em que a compreensão não está relacionada apenas à matéria do que está posto sob nossos olhos, mas ao “desencarnável”, metafísico e abstrato do além-tela (p. 23), ou seja, em exposição podemos dizer que o invisível é um fator provocador e incitante de algo, mas que não está lá marcadamente presente como um elemento pensado e estabelecido pelo projeto curatorial.

Para o visual se tornar “visível” é necessário a aplicação do “legível” para traduzi-lo, a partir de elementos que consigam agregar componentes que possam alcançar outras camadas, além da visual, como a partir do uso de conhecimentos, memórias e histórias aprofundando-se em relação ao que está no campo visual e apreendê-lo de outras formas. O fator invisibilidade poderá ser encontrado em todos os objetos. Assim, o que as narrativas expográficas nos apresentam é apenas um lado de várias e múltiplas faces acerca dos objetos. Em geral, nas exposições, os objetos apresentados, de certa forma, estão visíveis, assim como, de uma maneira ou de outra, legíveis, embora não totalmente, pois para estar na posição de completa visualidade necessita de elementos expositivos que aprofundem a compreensão de seus contextos e subjetividades.

No invisível, estamos à procura do que está oculto ou esquecido nas imagens para que elas se tornem visíveis a partir de novos “regimes de visibilidade”, pois, como já salientou Rosane Borges (2019), “ser visual não é ser visível”. Dessa forma, entendo que a visibilidade é resultado da combinação da visualidade com a legibilidade, podendo se utilizar do elemento da invisibilidade para alimentar o legível, traduzindo em narrativas expográficas e conseqüentemente novos regimes de visibilidade.

As narrativas expográficas adotadas às exposições, de certa forma buscam conduzir o olhar e o pensar sobre as imagens apresentadas, estejam elas legíveis - no sentido de proposta de leitura curatorial - ou não para determinados indivíduos. E isso recai diretamente sobre quais obras recebem mais atenção e destaque do que outras, podendo ter fatores causais, o tamanho da obra, sua localização - que pode ser de destaque em uma sala -, o que está representado, o que ela representa - dentre inúmeras possibilidades, mas especificamente naquele contexto adotado -, de quem é a autoria, o estilo etc.

Sempre haverá escolhas, mas quais escolhas são usualmente adotadas? Quem fica dentro e quem fica de fora dessas decisões? A depender dessas escolhas e de quem decide, podemos ver o que resulta na “tirania do visível”, que em nosso caso definimos como uma hegemonia estética, visual e narrativa concernente às pessoas brancas ou, mais especificamente, aos homens cisgêneros heterossexuais brancos. Conscientemente ou não, ordinariamente é este o perfil considerado belo e apreciável aos olhos, assim como suas trajetórias, que se tornam, hegemonicamente, o centro das narrativas expográficas.

Na exposição em análise, a visualidade pictórica de mulheres negras é inegável, está muito bem-posta, no entanto, é necessário investigar os modos com que se tem apresentado essa visualidade e de que maneira ela tem contribuído para conservar mentalidades racistas no

âmbito do museu e suas ações. Um enorme poder comunicativo se estabelece nas narrativas expográficas, elas legitimam histórias, memórias, narrativas orais, escritas e imagéticas.

No campo das narrativas museais, os grupos hegemonicamente estabelecidos não caem no esquecimento, são lembrados e enaltecidos, seja em relação à visualidade e/ou à visibilidade, formando um ciclo vicioso que pode ser repensado, a partir do deslocamento narrativo, para outras histórias, avivando paisagens, pessoas e tempos passados, gerando narrativas de futuro a fim de que novos regimes de visibilidade possam aflorar, e não tão somente de visualidade, visto que esta ocorre quando a ênfase narrativa centraliza apenas em elementos técnicos e visuais da obra, sem a intercorrência do diálogo com referências exteriores, ou seja, relações que vão para além da obra, mas que pode ser um fio condutor para remeter a tais alusões.

A figura do/a curador/a pode ser apresentada como uma autoridade que legitima o que será ou não visível nas exposições. Contudo, nesse processo, algumas visibilidades podem não chegar à concretude, ficando com as suas imagens e narrativas comprometidas se não transgredirem a categoria do visual. A presença visual de mulheres negras em exposição, e apenas isso, pode acarretar em representação pela representação, e isso não é o mesmo que visibilizar. Se não há narrativas para erguer a visualidade da imagem, é preciso jogar com o invisível.

Com Didi-Huberman (2013) é possível apreender que a “tirania do visível” está no “tom de certeza” que o visível pode carregar em uma prática de “fechamento” em que “O historiador da arte acredita talvez guardar para si e salvaguardar seu objeto ao encerrá-lo no que ele chama uma especificidade. Mas, ao fazer isso, ele mesmo se encerra dentro dos limites impostos ao objeto por essa premissa - esse ideal, essa ideologia - do fechamento” (p. 45), que se presume na “[...] ilusão de resolver a questão, de encerrar o assunto [...]. É ainda a ilusão de que o discurso mais exato, nesse domínio, seria necessariamente o mais verdadeiro” (p. 44), em que tudo já parece ter sido dito e discernido, resultando numa privação de desdobramentos e incertezas.

Diante dessa colocação do autor, situamos o museu, dentre todas as suas funções, no lugar de pesquisa e produtor de “conhecimento específico do objeto de arte” (p. 9), ou seja, a instituição também fomenta a história da arte, do patrimônio ou dos objetos de museus - aqueles em processo de musealização - e o qual deve buscar desviar dos “tons de certeza” e da busca por uma exatidão que transponha a verdade, pois uma “[...] descrição exata não traz verdade alguma” (p. 42), já que uma real verdade é relativa. As produções expositivas e

narrativas estão sujeitas a essas colocações que podem ser apresentadas diante das imagens, o desvio, então, é uma possibilidade de deslocamento teórico, visto a infinitude de leituras possíveis a se emergir, ficando assim em cheque o caráter de permanência e percibibilidade das narrativas em exposições de longa duração. Determinados museus, ao inaugurar tais exposições, circundam os objetos de arte como dado e acabado, no contexto expositivo, ou mesmo utilizam-se de uma única narrativa acerca do objeto por um tempo bastante prolongado, reproduzindo-a até em outras exposições.

As mulheres negras nas imagens estão colocadas na narrativa expográfica como as sínteses do visível que lhes cabem, sem entornar as bordas que emolduram as telas. A imagem se torna legível a partir de associações de saberes, quaisquer que sejam, traduzindo de diferentes maneiras os elementos na pintura, tornando-a visível nessa busca associativa de sentidos, pois se emprega esforço para fazer saltar histórias possíveis a cada pousar atento de olhos sob suas camadas pictóricas. Mas, é preciso que quem olhe esteja aberta/o para o “não-saber” e sua “rasgadura” que propicia o transcender para além do saber, pois não é possível que essas imagens não tenham mais nada a oferecer afora elementos descritivos do visual. A pintura já está posta, não há o que mudar nela, mas é possível agenciá-la pelo seu caráter do invisível, do associável e da re-imaginação.

Nesse sentido, de acordo com essa reflexão tecida em confluência com Didi-Huberman (2013), o uso dado às imagens nessa exposição, com base em análise do catálogo, indica que as mulheres negras são os elementos visuais das obras, enquanto suas ações, trabalhos e ambientes aos seus redores são os elementos visíveis. Sendo assim, essas mulheres estão na tela como “acontecimento”, pois sabemos que estão lá, embora na abordagem expositiva não sejam destacadas como pessoas dotadas de humanidade. Há possibilidades delas se tornarem visíveis no momento que lhes forem dadas a oportunidade de serem legíveis, a partir de ferramentas teóricas e práticas que o museu e seus servidores podem dispor ao tratá-las.

3.1.2 “Tirania do silêncio”

O fato de estarmos aqui e de eu falar essas palavras é uma tentativa de quebrar o silêncio e de atenuar algumas das diferenças entre nós, pois não são elas que nos imobilizam, mas sim o silêncio. E há muitos silêncios a serem quebrados. (LORDE, 2019, p.55).

Num primeiro momento, para evitar possíveis estranhamentos na leitura, quero elucidar que a noção de tirania é o cerne de discussão feita por Audre Lorde (2019) durante período de enfermidade pelo qual passou, mas que foram o estímulo inicial para a escrita desta subseção. No entanto, também dialogo com diferentes intelectuais, que igualmente dissertam sobre o silêncio, como forma de fortalecer ainda mais o fluxo dos argumentos.

Assim, a “tirania do silêncio”, sobre a qual reflete a poeta Audre Lorde (2019), vem a partir do medo daquilo que pode ser desconhecido ou mesmo reconhecido, de julgamentos ou censuras. Esse estado emocional foi uma ferramenta de controle utilizada para ameaçar pessoas escravizadas. São os medos que provocam o silêncio, este que, quando permanente, pode ser comparado à morte. Lorde diz que um desses temores é o da visibilidade, o de ser visto, mas que sem essa visibilidade não podemos viver verdadeiramente.

Quando Lorde diz que nós, mulheres negras, somos vistas, mas, ao mesmo tempo, invisibilizadas pela despersonalização que o racismo cria (LORDE, 2019, p. 53), nisso que a autora denomina “tirania do silêncio”, é possível transportar para o campo museal, que se coloca no lugar dessa tirania ao se eximir de falar sobre as diversas facetas do racismo que permeiam a sociedade, e que por sua vez repercute também na História da Arte e nas instituições museais. A esse respeito, a professora Joseania Freitas argumenta acerca do tabu sobre o tema escravidão nos museus de arte decorativa, cenário que se repete em museus de outras categorias. Sua reflexão dialoga com o contexto desta pesquisa em relação às imagens de mulheres negras em exposições, principalmente nas de longa duração, pois:

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).

Nesse sentido, na exposição, por só haver leituras descritivas das imagens de mulheres negras, estas são, ante nossos olhos, uma “presença fantasmagórica”, da maneira apontada pela cientista política e feminista decolonial Françoise Vergès (2020, p. 20), já que geralmente se encontram destituídas de suas humanidades, sendo apenas um tipo que é modelo estético representacional para toda uma classe racial/social.

No que tange ao silêncio em círculos feministas, bell hooks (2019) nos fala que este pode ser interpretado como “[...] ‘discurso correto de feminilidade’ machista - o sinal da

submissão da mulher à autoridade patriarcal” (2019b, p. 32), mas, certamente, para as mulheres negras, a luta é para se fazerem ouvidas e compreendidas, ainda que a autora lembre que mulheres que falassem muito eram punidas nos círculos sociais (p. 35). hooks também discorre quanto aos silêncios aos quais somos submetidas/os pela raça e pela classe, o medo pela punição, ao trazer do privado para o público, coisas que talvez não sejam desejáveis serem lidas/ouvidas, enquanto pessoas brancas “que têm tudo” têm bastante facilidade para falar de suas vidas (p. 25). Assim, ela diferencia ainda dois tipos de silêncio: “Há o silêncio do oprimido que nunca aprendeu a falar e há a voz daqueles que têm sido forçadamente silenciados porque ousaram falar e, ao fazer isso, resistem” (hooks, 2019, p. 47).

Dessa forma, hooks defende a necessidade de nossas falas de pessoas negras, para que as nossas feridas, as “dores causadas pela dominação e exploração e opressão”, sejam curadas, com fins de recuperação e conscientização (p. 26), pois,

A história da colonização, do imperialismo, é um registro de traição, mentiras e enganações. A exigência do que é real é uma exigência por reparação, transformação. Na resistência, o explorado, o oprimido, trabalha para expor a falsa realidade - para reivindicar e recuperar a nós mesmos. Nós fazemos a história revolucionária, contando o passado como aprendemos no boca a boca, contando o presente como o vemos, sabemos e sentimos em nossos corações e com nossas palavras. (HOOKS, 2019b, p. 26-27).

Assim, os silêncios camuflam a dor do nosso passado de forma íntima, como quando ocultam nossas histórias de antes das atrocidades da colonização, ou mesmo as de resistências durante esse período e o racismo que, em diferentes camadas, afetou e ainda afeta os rumos de nossas vidas, como se a história para nós só começasse a partir da desumanização e objetificação dos corpos negros que possuímos. Tentaram ocultar e nos fazer esquecer o que diz respeito às nossas histórias e memórias, além de insistirem em nos transformar em vidas que não importam.

O silêncio não nos protege, ele nos mata e nos apaga da história, como bem coloca Audre Lorde. Há “uma guerra contra as tiranias do silêncio” (LORDE, 2019, p. 52) que todas nós devemos travar, e precisamos de aliadas/os nela para que possamos articular uma “transformação do silêncio em linguagem e ação” (LORDE, 2019, p. 52). As instituições museais, que têm importante contribuição a dar no desenvolvimento social da população que as cercam, e por elas são envolvidas, também devem se inserir neste ato de transformação, que se trata de um ato de “revelação individual”, já que consiste em igualmente nos rever e repensar enquanto indivíduos que fazem parte de uma estrutura social, além de que alguns de nós podemos estar inseridos em estruturas institucionais, que como bem pontua Lorde:

Cada uma de nós está aqui hoje porque, de alguma forma ou de outra, compartilhamos um compromisso com a linguagem, com o poder da linguagem e com o ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós. Na transformação do silêncio em linguagem e em ação, é essencial que cada uma de nós estabeleça ou analise seu papel nessa transformação e reconheça que seu papel é vital nesse processo. (LORDE, 2019, p. 54).

Enquanto a autora articula sobre a “transformação do silêncio em linguagem”, em confluência, trago para diálogo hooks, que nos expõe a sua perspectiva sobre a “transição do silêncio à fala”, que:

[...] é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. 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. (hooks, 2019b, p. 38-39).

Colocar em perspectiva a fala é atribuir um valor de humanidade a quem enuncia e, para ter espaço à fala, se faz necessário ser também ouvido, para que as palavras não sejam meramente vazias e possam ser reconhecidas como narrativas carregadas de significação e subjetividade.

Voltando aos argumentos e questionamentos de Audre Lorde, sobre estarmos ou não fazendo o nosso trabalho, desloco estas indagações aos museus, logo, também para seus/suas profissionais, e da mesma forma adiciono uma inquietação: para quem estão/estamos trabalhando? A serviço de quê? Olhar para dentro de si como indivíduos e profissionais atuantes em uma instituição museal é fundamental, isso causa o movimento de repensar os regimes de visibilidade do museu, a constituição de seus acervos, exposições, ações de comunicação e educação, o papel do museu na sociedade, e, além disso, com base na raça e outras intersecções, poder iniciar ou dar continuidade a pesquisas sobre os mais diversos sujeitos sociais, em tramas que podem permear realidades possíveis nos estudos de acervo, mas que não estão visíveis nas ações museais. Os museus não podem mais se esquivar em falar seriamente e com profundidade sobre raça, gênero, sexualidade, classe, territorialidade, etariedade e as demais condições sociais que cruzam nossas distintas existências. Os silêncios precisam ser quebrados, como hooks diz, pela fala “verdadeira”, que

[...] não é somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos. Sendo assim, é um ato de coragem - e, como tal, representa uma ameaça. Para aqueles que exercem o poder opressivo, aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado e silenciado. (hooks, 2019b, p. 36-37).

Reflexões em conformidade com Zélia Amador de Deus acerca da relação entre racismo e silêncio, “[...] o racismo brasileiro impõe-se mais pelo silêncio. Um silêncio capaz de calar o outro” (2019, p. 36), é assim que se dão as tiranias, quando somos interditadas/os à fala, à escuta, à visibilidade pelas lógicas de destituição de humanidade. Por conseguinte, a relação com as tiranias e os estereótipos das imagens de controle se estabelece, pois, de acordo com Rosane Borges (2021), o tirânico não precisa necessariamente ser hegemônico, a tirania está manifesta quando se interdita a voz do outro, mesmo quando ocupamos o lugar de excluída/o e marginalizada/o também podemos exercer a tirania.

O museu, com seu papel na sociedade de articulador do acervo que preserva em suas dependências, a partir de atividades de comunicação extrai informações desses objetos por meio da pesquisa, elaborando conhecimentos para que possam ser utilizados para mediar as culturas materiais com os seus públicos. Nesse sentido, o museu atribui narrativas, faz falar a partir dos objetos. Segundo Fanon, falar “[...] é acima de tudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”, pois possuir a linguagem é ter a interpretação expressa e implicada por ela (2020, p. 31, , apesar de o autor se referir à fala e linguagem no sentido de idioma, a conotação atribuída aqui também pode ser aventada, pois as imagens são uma forma de linguagem e o que se faz delas igualmente o é, visto que a ação do uso é comunicação. Pela linguagem ou narrativa utilizada, voltada para cada tipo de acervo e quem eles representam, é possível identificar os que são mais prestigiados.

O sociólogo Alberto Guerreiro Ramos aborda em seu texto “Patologia Social do ‘Branco’ Brasileiro” as noções “negro-tema” e “negro-vida”, os quais:

Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação [...]. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. [...] O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, protético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje. (RAMOS, 1995, p. 215).

Nas imagens selecionadas e utilizadas nas narrativas da exposição as mulheres negras não estão nem como tema, pois suas imagens não são colocadas como passíveis de pesquisa para compor a história que a narrativa da ação expositiva traz. Não se examina e não se vê, mas sem que a palavra seja proferida se olha como mumificada, que ao falar e ser ouvida pode trazer riscos às narrativas históricas dos grandes homens da colonização e da república. Tampouco estão postas como vida, pois estão imobilizadas como ferramenta de

trabalho, sem possibilidades de impermanências, já que a narrativa não abre margem para que elas sejam humanizadas a partir de leituras sobre as vidas de mulheres negras na sociedade paraense, que ocuparam e ocupam as posições de trabalho registradas pelas pinturas.

A partir do que se analisou acerca das imagens de mulheres negras na exposição do MABE, optou-se pelas seleções de elementos expositivos por interditar as narrativas que poderiam contar a história de mulheres negras como parte da sociedade paraense, ainda que fosse como trabalhadoras, já que é essa a perspectiva destacada para olhar essas mulheres. O silêncio fez-se linguagem, mas é uma linguagem que, em uso nos museus e suas exposições, não nos serve ao vermos o histórico lacunar de como as imagens de pessoas negras são apresentadas na História da Arte e reproduzidas nos museus. O silêncio oculta o passado histórico e cultural da população negra como civilização, e manter as imagens de mulheres negras silenciadas é fixá-las estritamente aos seus lugares de trabalho, os quais são reforçados pelos títulos das pinturas.

3.1.3 “Imagens de controle”

Essas imagens de controle
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.
(COLLINS, 2019, p. 136).

Como referencial teórico, apresentamos epistemologias feministas negras, que vêm se constituindo na vivência de mulheres negras e nas respostas às problemáticas advindas das sociedades ocidentais e ocidentalizadas, principalmente, dos fatores raça, gênero e classe, mas que não se limitam a estes. Utilizamos igualmente os estudos raciais para contextualizar o racismo nas tramas de discriminações e como isso afeta a estrutura das relações sociais a partir da racialidade. Sem perder de vista que se trata de uma pesquisa em Museologia, que faz uso de outros campos do conhecimento para se construir, conduzindo, portanto, o diálogo entre as duas áreas de saberes supracitadas, com o interesse em abrir diálogo com o pensamento e a prática nos museus e na museologia, ao longo da escrita desta pesquisa.

Tudo isso a fim de buscar dar conta da proposta da leitura de imagens de mulheres negras da exposição em estudo, de forma que esses campos de pensamento se fizeram necessários como base para entender, de certa maneira, histórias sociais de mulheres negras, de experiências e percepções de mundo que lhes garantem a fala como lugar, como reivindica Rosane Borges (2020) a partir do pensamento de bell hooks, no sentido de emancipação e do

uso da fala como intervenção no mundo, para com isso interpretar os usos dados às suas imagens e entender como acontece e se consolidam os estereótipos negativos relacionados a elas.

Patricia Hill Collins (2019) ao falar das “imagens de controle” e opressão das mulheres negras elenca quatro dessas imagens”: a *mammy*, a matriarca negra, a mãe dependente do Estado e a *jezebel*, prostituta ou *hoochie*. No entanto, vou usar somente os três primeiros exemplos de imagens, pois são as que mais se relacionam com as obras selecionadas para análise. As narrativas adotadas para as obras estabelecem relações com essas “imagens de controle” e podem causar algumas reflexões no imaginário de como mulheres negras podem ser vistas pela sociedade, pois segundo Collins (2019, p. 140) “A ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição da mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras.”

Busco utilizar o termo de Collins, “imagens de controle”, pois penso ser pertinente para tratar as imagens de mulheres negras que são tipificadas pejorativamente, de forma que as inferiorizam como pessoas não compreendidas como sujeito, e que, portanto, também têm direito de serem referidas e compreendidas como dotadas de características humanas e não meramente objetal. A tipificação é também uma imagem de controle.

Tipificar é nomear a partir de características dadas como comuns ou recorrentes a algo que recebeu relevância suficiente para que tal tipificação fosse realizada, no entanto, sem manutenção do grau de relevância, a tipificação pode causar aprisionamentos simbólicos de significância dos termos nomeados. O filósofo e sociólogo Alfred Schutz (1979, p. 115) ao discutir sobre atenção seletiva, adentra nas tipificações e suas relações de relevância, apresentando o exemplo do cachorro. O interesse sobre esse animal ele não faz com o chamem somente de cachorro, ao contrário, procura-se saber sobre sua espécie, de modo a não reduzi-lo generalizadamente, pois o deixaria apenas como um espécime entre tantas outras que de forma geral se apresentam com características semelhantes, sem penetrar no que os diferencia. A busca por informações desconhecidas pode levar à construção de novos subtipos sob o mesmo objeto em questão, e quando isso ocorre, a tipificação que generaliza perde o seu grau de relevância.

Assim, as tipificações são formadas a partir de um quadro de referências passadas de maneira geracional, pairando nos imaginários sociais e influenciando como uma tipificação que pode generalizar ao reduzir o indivíduo a funções de papéis sociais; na determinação de fatos

ou eventos que podem ser igualados na sua relevância; bem como no funcionamento de códigos de interpretação, constituindo em grupos de linguagens em comum acordo entre os indivíduos envolvidos; nos meios de controle sociais através de regimes, normas, leis, moral etc. (SCHUTZ, 1979).

No caso em análise, a tipificação diz respeito ao corpo-trabalho como categoria limitante à mulher negra na narrativa expográfica, um corpo alheio como “imagem de controle” em um ambiente artístico tipificador na região paraense, movimentado por artistas com experiências e influências do que reverberou do modernismo paulistano no Pará, bem como de uma tradição academicista e retratista, no qual para essa mulher sobrou o trabalho na caracterização de personagem vendável na arte, que não necessariamente busca valorizar uma dita “cultura negra”.

Tendo como partida as tipificações controladoras de Collins, tomemos a primeira “imagem de controle”, a da *mammy*, interpretada como a “serviçal fiel e obediente” que serve à família branca, podendo muitas vezes ser considerada “quase da família”, porém sabendo o seu lugar de subordinação. Collins destaca que essa imagem é como um parâmetro que pessoas brancas têm para qualificar o comportamento de mulheres negras que julgam ideal, pois são vistas como mais domesticadas, explicando que essa imagem foi “Criada para justificar a exploração econômica das escravas domésticas e mantida para explicar o confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico [...]” (COLLINS, 2019, p. 140).

Essa tradição estadunidense de *mammies* pode ser correlacionada, no contexto brasileiro, às mulheres negras que trabalham na cozinha, que servem, que atuavam no serviço doméstico e depois iam às ruas como “ganhadeiras” ou “escravas de ganho”, e que atualmente ainda se configura como um trabalho praticado majoritariamente por mulheres negras, principalmente os das domésticas. No entanto, esses mesmos trabalhos são os que podem dar possibilidades de um futuro melhor para suas famílias.

Apesar de as obras não retratarem mulheres negras escravizadas, os ofícios aos quais elas se aplicam remontam a uma prática estreitamente ligada aos trabalhos que escravas/os de ganho desempenhavam no século XIX no espaço urbano de Belém, como demonstrado pelos historiadores Sidiana Macêdo e José Bezerra Neto (2020), que citam casos como a da escravizada Joaquina, que trabalhava como “vendedeira de assahy” em 1872 e outros registros de “[...] *amassadeiras* e vendedoras de açaí em suas tendas [...]. Havendo ainda as vendedoras ambulantes do açaí pelas ruas da cidade” - Cândida, que vendia doces na rua e fazia atividades domésticas, e Tia Rufina que como “escrava de ganho”, trabalhando com vendas

no mercado, conseguiu comprar sua liberdade e de seu filho, e ainda ascender economicamente. Em épocas de festividades como o Círio, muitas escravizadas saíam às ruas para fazer vendas de comidas e bebidas no tabuleiro como “[...] licores e doces feitos com frutas regionais, elas vendiam pratos de comida. [...] O vatapá, o caruru, a moqueca, o peixe frito, a farinha [...]”.

Nesse sentido, a mendiga acaba ocupando o lugar oposto às vendedoras, relativo à carência de trabalho, ainda que mulheres negras tenham um histórico de sempre trabalharem desde cedo, mas que perante um sistema capitalista-branco, que a coloca no lugar de pedinte numa sociedade pós-abolição, na qual “[...] as desigualdades raciais se revelam tanto na busca do emprego - com elevada taxa de desemprego para os negros - como na competição social por espaços e posições de poder - como a condição de empregador, de proprietários, posições de comando e chefia” (LIMA; RIOS; FRANÇA, 2013, p. 54). Uma vez que o fator educacional também é decisivo para o ingresso num campo profissional que proporcione melhores condições econômicas para mulheres negras, ainda podemos ser prejudicadas pelas desigualdades geradas por preconceitos por fatores de raça e gênero, que podem relegar mulheres negras aos serviços domésticos, em indústrias e empresas terceirizadas, isso quando não precisam recorrer às atividades comerciais por conta própria, e quando podem.

A segunda imagem, a da “matriarca negra”, diz respeito às mães negras como chefes de família e suas influências nas redes familiares negras, o que leva para uma suposta relação de manutenção da pobreza entre as famílias negras, compostas por mães que são inteiramente responsáveis por suas crianças e em prover o sustento da casa e, além disso, essas matriarcas são também associadas à falta de feminilidade. Tal análise coloca em evidência as opressões de raça, gênero e classe, às quais a imagem da matriarca está sujeita quando há pressuposições de uma ideologia dominante, que defende que a pobreza, entre famílias negras, é passada geracionalmente.

A condição de desigualdade gerada por um sistema capitalista e racista coloca pessoas negras como as únicas responsáveis por sua própria condição de vulnerabilidade político-econômica. Em contexto brasileiro, as coisas não são tão “preto no branco” como no caso estadunidense relatado por Collins. O matriarcado não é o oposto feminino do patriarcado. As mulheres negras como chefes de família, as matriarcas, possuem uma carga pesada nesse papel social dentro de suas famílias, como provedoras, que muitas das vezes pode se estender para as segunda e terceira gerações de suas famílias, sendo o esteio como mãe, avó e bisavó, administrando um matriarcado do caos. Isso coloca o trabalho feminino,

muitas vezes no mercado informal e feito nas ruas, como a principal fonte de sustento de famílias negras monoparentais. A vulnerabilidade parece ser posta como a “via de regra” para suas existências.

As “imagens de controle” demonstram como o racismo pode atuar nos imaginários referentes às mulheres negras, pondo sobre seus ombros o peso da responsabilidade de não atingir o ideal branco do ser mulher em uma sociedade que valoriza o ser “bela, recatada e do lar”⁷⁸, e para as que são mães, de fazer parte de um “matriarcado da miséria”⁷⁹. Segundo Sueli Carneiro, essa expressão, voltada para mulheres negras em contexto brasileiro, passa a expor uma “[...] experiência histórica marcada pela exclusão, pela discriminação e pela rejeição social, e revelar, a despeito dessas condições, o seu papel de resistência e liderança em suas comunidades miseráveis em todo o país” (2011, p. 130)⁸⁰ - corroborando para concepções de inferiorização da pessoa negra perante lógicas racistas, patriarcais e capitalistas. Em Belém, referindo-se a mulheres negras em posição de trabalho no século XIX, a historiadora Conceição de Almeida aponta que:

[...] desenvolviam seu dia a dia nos diversos locais públicos da cidade. Ocupando ruas e praças ou desenvolvendo atividades domésticas no interior de suas moradias ou nas residências de outrem, elas reproduziam sua existência em meio a muitas desavenças e tumultos pertinentes às contradições que emergiam do progresso burguês de urbanização vivenciado pelos habitantes da cidade. (ALMEIDA, 1995, p. 29).

A citação de Almeida expõe como o trabalho de pessoas negras na área do comércio e de ofícios manuais eram atividades econômicas importantes no cotidiano de Belém, vidas que ainda hoje persistem em sobreviver de alguma forma a despeito das condições que o racismo, capitalismo e patriarcado lhes impõem, e que igualmente se reflete nos ofícios das vendedoras e da lavadeira, como nas pinturas, mas não explicitado na narrativa expográfica. A presença de mulheres negras em labuta na rua é algo que está nos jornais e na literatura belenense, segundo Almeida (1995), ainda que fossem no regime escravista, esses ofícios eram possibilidades de liberdade, e após a abolição tornaram-se meios de sobrevivência.

A outra “imagem de controle” é a da “mãe dependente do Estado”. Ainda articulando uma intersecção entre raça, gênero e classe, mas com um apelo maior à classe, está

⁷⁸ Como foi anunciado Marcela Temer, mulher branca de classe alta e ex-primeira-dama do ex-presidente do Brasil, Michel Temer, em matéria da Revista Veja. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

⁷⁹ A expressão foi cunhada pelo poeta Arnaldo Xavier, contudo não consegui ter acesso à publicação que o autor faz essa referência.

⁸⁰ Texto publicado originalmente no ano 2000.

relacionada às “[...] mulheres negras pobres da classe trabalhadora que fazem uso dos benefícios sociais a que têm direito por lei” (COLLINS, 2019, p. 149). Como discorre Collins (2019), quando outros cidadãos estadunidenses já usufruíam de seus direitos, a população negra ainda estava lutando pelo reconhecimento do direito à políticas básicas do bem-estar social. Quando lograram obter, foi em um momento de instabilidade econômica, em que se buscou a mão de obra barata de imigrantes ilegais no lugar de trabalhadoras/es negras/os, causando desemprego entre essa população, agora vista pelas elites como um estorvo político e economicamente ao país. Enquanto homens negros iam para trabalhos informais e para o negócio das drogas; as mulheres negras eram cerceadas pela elite quanto ao controle de sua fecundidade, vista como um problema, pois não contribuem economicamente e recorriam aos programas de assistência social, causando mais despesas:

Ela é retratada como uma pessoa acomodada satisfeita com os auxílios concedidos pelo governo, que foge do trabalho e transmite valores negativos para os descendentes. A imagem da mãe dependente do Estado representa outra *mammy* fracassada – aquela que não está disposta a se tornar a “mula do mundo”. (COLLINS, 2019, p. 152).

Assim, essas mulheres negras, vistas pela ótica da “mãe dependente do Estado”, acabam sendo estereotipadas como preguiçosas por supostamente não ensinar a seus/suas descendentes a importância da força de trabalho. Comumente são mães que exercem os cuidados familiares sozinhas, sem dispor de uma figura de autoridade paterna, situação agravada pela pobreza entre famílias negras, que são as que mais ocupam essa classe. Estes fatores contribuem para fortalecer tal “imagem de controle”, que mais uma vez culpa a vítima e isenta o sistema estrutural da sociedade por tais mazelas (COLLINS, 2019).

Já no Brasil, essa “imagem de controle” é bastante forte entre as mulheres negras chefes de família, que também dependem de programas sociais como o Auxílio Brasil (antigo Bolsa-família), Seguro Desemprego, Programa de Erradicação do Trabalho Infantil (PETI), entre outros benefícios para pessoas em situação de vulnerabilidade socioeconômica. Essas mulheres negras, como chefes de família, ainda estão na rua em busca de subsistência, sejam como mendigas, quando oportunidades de trabalho não lhes alcançam, ou como vendedoras de bala, água, frutas, refeições, ou ainda como *designer* de sobancelhas à beira da calçada, como encontramos nas ruas do centro comercial de Belém. Mulheres muitas vezes chamadas de guerreiras, que vivem em condições que, de fato, as levam a ter que guerrear diariamente nas ruas, mas que não são guerreiras porque querem, e sim porque precisam lutar contra as privações de uma vida plena para pôr comida no prato.

O contexto da economia gumífera em Belém também contribuiu para a condição marginal de pessoas negras, pois ao promover a urbanização da cidade acarretou a elevação dos custos de vida e impôs códigos de conduta baseados no modo de vida europeu, discriminando e incriminando os que não acompanhavam tais ordens. Essa conjuntura afetou o âmbito habitacional das classes pobres:

A mentalidade que generalizou o entendimento acerca das expressões classes perigosas/classes pobres atingiu também as mulheres negras, ocupadas ou não em atividades que garantiam seu sustento. Uma vez pobres e, sobretudo negras, elas produziam seu espaço doméstico em barracas ou quartos, muitas vezes de aluguel, os quais destoavam dos padrões estéticos objetivados pelas elites dirigentes. (ALMEIDA, 1995, p. 31).

O uso das “imagens de controle” é uma forma de objetificar as mulheres negras. Essa objetificação se organiza através de opressões de raça, gênero e classe, colocando a mulher negra como um Outro a partir do pensamento binário que “[...] categoriza pessoas, coisas e ideias segundo as diferenças que existem entre elas. [...] a diferença é definida em termos opostos” (COLLINS, 2019, p. 137).

Nas “imagens de controle”, que são as narrativas adotadas para as pinturas, com esse pensamento binarista elas são corpos de trabalho, “[...] visto como um objeto a ser manipulado e controlado” (COLLINS, 2019, p. 137), tendo em vista que a colonização como projeto civilizacional projeta os corpos pretos como sem alma, intelecto e sensibilidade. De acordo com o que nos conta Antonio Bispo (2015), a Igreja Católica tem responsabilidade na disseminação dessa crença, com suas Bulas Papais que ordenavam invasões, perseguições, dominação de propriedades e escravização de povos vistos como pagãos, tendo como principais alvos os povos pretos e indígenas por serem politeístas, logo, inimigos de Cristo. Acerca das narrativas individuais e coletivas construídas sobre as imagens de pessoas negras, Bispo afirma:

No plano individual, as pessoas afro-pindorâmicas foram e continuam sendo taxadas como inferiores, religiosamente tidas como sem almas, intelectualmente tidas como menos capazes, esteticamente tida como feias, sexualmente tidas como objeto de prazer, socialmente tidas como sem costumes e culturalmente tidas como selvagens. Se a identidade coletiva se constituiu em diálogo com as identidades individuais e respectivamente pelos seus valores, não é preciso muita genialidade para compreender como as identidades coletivas desses povos foram historicamente atacadas. (BISPO, 2015, p. 37-38).

Depreende-se que a autodenominação desses povos foi desprezada. Ainda na toada dessa crença, segundo Ramose (2011, p. 7), “[...] somente os seres humanos do Ocidente, eram, por natureza, dotados de razão [...]”. E ainda:

Uma vez que os africanos não são propriamente seres humanos, como firmava o raciocínio, havia uma medida própria e condizente com o tratamento subumano empreendido em relação a eles. De acordo com isto, a escravização dos africanos foi tanto uma necessidade lógica quanto um imperativo prático para satisfazer as necessidades psicológicas e materiais do colonizador. O comércio escravocrata transatlântico nasceu desta lógica. (RAMOSE, 2011, p. 8).

Sobre o corpo-trabalho, no compasso de Antonio Bispo em confluência com Ramose, a partir da inferência sobre o papel essencial da Bíblia como propulsora da escravidão, temos as narrativas de trabalho relacionadas às pessoas negras e a influência da dominação cristã monoteísta na concepção de trabalho como castigo. Apesar de as vendedoras, a lavadeira de roupa e ainda a mendiga estarem em situação de agência, prestando serviços e praticando ações, a narrativa da exposição não envereda por esse caminho, traçando quem e o que é sujeito e objeto na pintura.

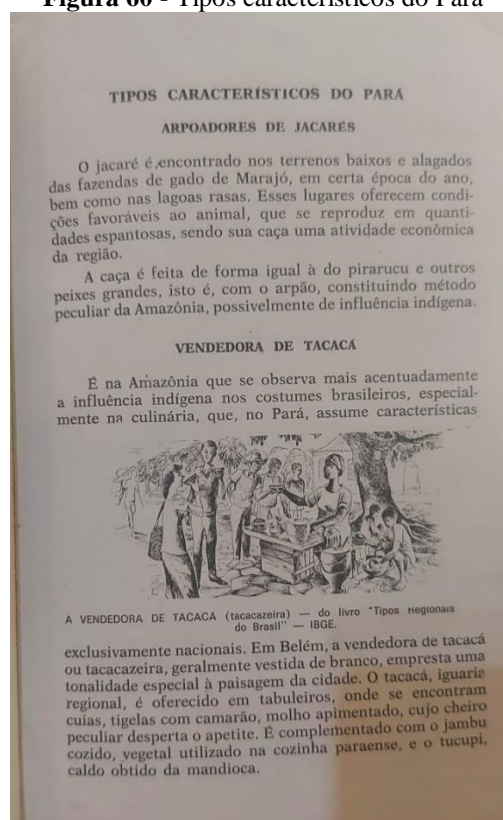
Para agregar às imagens de controle propostas por Collins, trazemos a esta escrita também Lélia Gonzalez (2020), que disserta sobre noções em torno das imagens da mulher negra com a mãe preta, a doméstica e a mulata. Em relação à mulata, que está no lugar da exaltação e na mira de olhares que sexualizam seu corpo, a doméstica está no lugar do cotidiano. Por muitas vezes ser vista no lugar comum “[...] se é preta só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço” (GONZALEZ, 2020, p. 83), essa mulher negra deixa de ser percebida em outros lugares sociais, senão, àquele que atribuem a ela como o seu habitual. Sobre esse lugar comum da mulher negra na sociedade, Gonzalez reitera:

Por que será que ela só desempenha atividades que não implicam ‘lidar com o público’? Ou seja, atividades onde não pode ser *vista*? Por que os anúncios de emprego falam tanto em ‘boa aparência’? Por que será que, nas casas das madames ela só pode ser cozinheira, arrumadeira, faxineira, e raramente copeira? Por que é ‘natural’ que ela seja a servente nas escolas, supermercados, hospitais etc. e tal? (GONZALEZ, 2020, p. 85, grifos da autora).

O museu enquadra na “imagem de controle”, na tipificação, por não dialogar com outras concepções de vida para mulheres negras além do corpo-trabalho e seus tipos populares entranhados nas mentalidades referentes às suas imagens. As narrativas expográficas mantêm essas mulheres na mesma mentalidade conservadora da época de produção das telas, na primeira metade do século XX, cristalizando e trabalhando na manutenção das “imagens de controle” que subordina os corpos tipificados das trabalhadoras de rua.

Essa problemática é algo que vai muito além das narrativas expográficas de museu, pois ao visitar uma exposição no Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP) me deparei com uma vitrine de livros didáticos que eram usados nas escolas, inclusive como propaganda política, e me atentei a uma página de um livro de 1973 dedicado ao ensino de primeiro grau, (**Figura 60**) que trazia os “Tipos característicos do Pará”, tendo como referência os arpoadores, o vaqueiro do Marajó, o juteiro, o malvaicultor, o seringueiro, o coletor de sementes oleaginosas, o castanheiro e, por fim, a tipificação que interessa diretamente a esta pesquisa, a vendedora de tacacá.

Figura 60 - Tipos característicos do Pará



Fonte: Reprodução do livro Estudos Sociais do Pará, Acervo IHGP.

Desse modo, fica a crítica aos museus, partindo-se do caso da Pinacoteca do MABE, mas que se verifica ser um problema que perpassa o campo dos museus e da Museologia - por que manter o enquadramento nas tiranias? Por que não avançar e se LEVANTAR, como propõe o poema de Maya Angelou? Há uma visível resistência em se mexer nas estruturas de longa duração dos museus, resultando em processos museais que confluem para o conforto expositivo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PRODUÇÃO DE NARRATIVAS DA AUSÊNCIA E SEU “SOSSEGO MUSEAL”⁸¹

A partir da trama tecida até este ponto, e na busca por chegar às considerações finais, sintetizo as ideias e abordagens que sustentaram o diálogo proposto nesta Dissertação entre as categorias tirânicas e as relações raciais, os museus e a museologia, visto que o caso específico deste estudo - a exposição de longa duração do MABE - transborda para uma dimensão teórica, e não tão somente a experiência empírica que a acompanha.

A inserção dos pensamentos feministas negros foi um marco para a realização desta pesquisa. Embora não fosse esse o foco epistemológico, propiciou possibilidades de leituras e estudos mais aprofundados sobre mulheres negras e suas imagens em contextos museais e museológicos, no sentido de compreender outras narrativas expográficas. De forma a realizar um estudo mais aprofundado sobre a exposição de longa duração, que consolida a problemática categorização “tipos populares”, aludida a essas mulheres negras, sintetizamos, na perspectiva das categorias tirânicas, os argumentos teóricos de três tiranias, a “tirania do visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013), que manipula as visibilidades, a “tirania do silêncio” (LORDE, 2019), que retém a fala, e a tirania das “imagens de controle” (COLLINS, 2019), que fixa imagens do corpo-trabalho, limitado à tipificação.

Com o argumento de Schwarcz (2014) sobre o uso ilustrativo de imagens e fazendo uma relação com a exposição analisada nesta pesquisa, em primeiro e segundo ato da exposição, ou seja, seus núcleos expositivos, ambos têm o que chamamos de obras-destaque, com referência às pinturas que foram usadas para reforçar narrativas amplamente comunicadas pelo conjunto de elementos expositivos, pelas mediações e pelo catálogo da exposição. Enquanto, por outro lado, no terceiro ato expositivo, as pinturas cumprem esse papel ilustrativo da narrativa no sentido de “adorno” empregado pela historiadora, visto que as narrativas não foram elaboradas com o mesmo vigor teórico que as anteriores. Ou seja, para as obras-destaque são dados às imagens fins produtivos com relação à narrativa, enquanto as obras do terceiro núcleo não recebem o mesmo tratamento, ocupando o lugar das narrativas de ausência. São imagens que também são documentos que representam as diversas maneiras de ver o mundo, apreendê-lo e interpretá-lo, criando imaginários sobre as representações pictóricas e suas reproduções de narrativas para o real.

⁸¹ O “sossego museal” é o estado do lugar de objeto silenciado em exposições, no qual se referem Freitas e Oliveira (2020, p. 548).

Grada Kilomba comenta a respeito do “princípio da ausência” também ser elemento basilar do racismo:

[...] no qual quem existe deixa de existir. E é com este princípio da ausência que os espaços *brancos* são mantidos *brancos* [...]. A norma e a *normalidade*, que perigosamente indicam quem pode representar a *verdadeira* existência humana. Só uma política de cotas é que pode tornar o ausente existente. (2020, p. 14-15, grifos da autora).

Esse jogo de ausência-presença que com as cotas é possível lograr gradualmente para a presença de pessoas negras, é algo que pode ser implementado nas instituições museais em todos os seus âmbitos de atuação, numa busca pela equidade racial para pessoas negras nesses espaços, seguindo o exemplo da “Política de Cotas”, com a Lei nº 12.711/2012 que neste ano de 2022 completou 10 anos e passará por revisão. Constatou-se, com essa medida, o crescimento de pessoas pretas, pardas, indígenas, pessoas com deficiência e pessoas de baixa renda ingressantes nas universidades públicas brasileiras⁸², contudo, em relação à população negra ainda, os percentuais ainda estão longe de atingir a proporção referente aos 56% que o segmento negro representa na população do Brasil.

Levando em consideração o pressuposto de que se está no museu então é verdade, há uma imensa responsabilidade nas imagens e narrativas a serem criadas, reproduzidas e comunicadas pelos museus. Tendo em mente as imagens de mulheres negras analisadas nesta Dissertação, o que de novo as pessoas levarão consigo para além de ver as imagens com representações de mulheres negras trabalhando em ocupações tão corriqueiras no dia a dia, como a da mulher no coradouro de roupa, as diversas vendedoras como a de mel, de ervas, de tacacá e açaí, e ainda a mendiga? O que há para essas mulheres negras afora seus corpos de trabalho e leituras descritivas? É assim que o(s) museu(s) quer(em) que as mulheres negras apresentadas por seu(s) acervo(s) sejam conhecidas e reconhecidas, nesse lugar fixo e descritivo?

A falta de circulação das narrativas cria imagens fixas para essas mulheres, podendo reforçar as ausências e papéis secundários ou mesmo a negação delas como sujeitos históricos e realmente importantes não só na construção da cidade e formação sociocultural, mas como seres dotados de alma, intelecto e sensibilidade, não apenas reduzi-las a corpos de trabalho, da maneira como se difundiu com o processo de colonização.

⁸² Conferir notícia “10 anos da Lei de Cotas”. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2022/08/29/10-anos-da-lei-de-cotas-ela-esta-ameacada-o-que-pode-mudar.ghml> Acesso em: 16 out. 2022.

As mentalidades influenciam o fazer museal e museológico, sendo o museal referente à instituição museu e suas atividades, e o museológico que diz respeito ao campo científico da Museologia, ambos os campos movem um ao outro. Essas mentalidades afetam como os objetos são pensados para serem expostos e como eles vão ser recebidos pelo público, podendo replicar pensamentos e padrões de comportamentos racistas, que ao invés de os museus auxiliarem no seu combate, podem reforçá-las. Pensar na capacitação frequente de seus técnicos para qualificar em questões de conhecimentos raciais e da estrutura da economia escravista, na qual o Brasil foi assentado, e que hoje se reflete nas práticas racistas, seja do cotidiano, na instituição ou na estrutura, ainda assim é racismo.

Enquanto as obras-destaque concentram as grandes narrativas que conduzem a exposição, as obras de mulheres negras, mesmo sendo retratos, são tipificadas, lhes sendo tiradas as individualidades pela narrativa expográfica, e o caráter fragmentário que lhes resta cabe ao setor educativo ou ao público imaginar as histórias possíveis. Como nos indica Igor Simões (2019) em sua tese, a partir de sua noção da exposição como ilha de montagem, em que os fragmentos, as obras, podem ser montados de diferentes maneiras e constituir outras histórias e que:

A aproximação de fragmentos, muitas vezes conflitantes, levam à produção de sentidos. Para além dos seus contextos de origem, suas formas ou conteúdos primeiros e no encontro entre as partes, pelo seu conflito ou consonância que novas montagens levam a novas compreensões. (SIMÕES, 2019, p. 42).

Certo dia, participando de um evento anual literário em Belém, ouvi o pesquisador-palestrante falar com convicção sobre as imigrações de povos italianos e portugueses no Pará, e ao finalizar sua intervenção disse “ouve-se dizer também na presença de negros”. A dubiedade na sua fala ao se referir à presença negra foi algo que me tomou de assalto, soltar uma fala dessa com tal distanciamento da nossa realidade demonstra o quanto precisamos conhecer mais de nossa própria história, enquanto pessoas negras em diáspora. Embora a articulação do pesquisador-palestrante expresse certo desconhecimento sobre a história do povo negro no Pará, entendo também que essa presença não se iniciou como uma simples imigração, ela ocorreu de maneira forçada, através do tráfico de pessoas negras como escravizadas, então não se pode tratar da mesma maneira uma imigração e um tráfico de pessoas.

É apresentando a imagem pela imagem que a exposição visibiliza suas representações negras, com tal desconhecimento sobre a história do povo negro em Belém

que não é problema só dos museus, mas também do sistema educacional, como o caso da lista dos tipos característicos do Pará no livro didático (**Figura 60**). As imagens das pinturas podem suscitar muitas coisas, mas a narrativa escolhida foi ado lugar do sossego, evitando assim os confrontos e, por sua vez, desviando o olhar da pessoa negra e seu direito à memória. Quando os museus e suas autoridades seletoras de memórias pretendem compreender e tratar das existências negras como parte das realidades humanas? Questionar sobre o uso das imagens na exposição é também indagar e refletir acerca de qual história da arte no Pará os museus vêm trabalhando para preservar.

Talvez, um dos caminhos a se trilhar possa ser considerar o que não se sabe e se apoderar disso, como nos coloca Didi-Huberman:

É isso, portanto, o que está em jogo: saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialectizar. Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não *saber* (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas de *pensar* o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte. Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento - como em Kant - trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e obscurece. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15-16, grifos do autor).

A exposição coloca a história da arte no campo das certezas, quando ela, na verdade, situa-se num terreno movediço. Igor Simões (2019, p. 84) diz que toda exposição conta uma história da arte. Que história da arte a exposição do MABE nos conta acerca das populações negras que habitavam e habitam a capital paraense? E quais histórias da arte o museu quer continuar a nutrir com suas ações museais? Arrematando com Simões (2019, p. 85), “[...] é preciso considerar as diferentes formas em que um objeto se dá a ver” - onde o contexto expositivo deve propiciar que os objetos sejam apresentados heterogeneamente a cada arranjo de exposição.

Essa abordagem heterogênea de objetos raramente ocorre em exposições de longa duração, no entanto, pensar em fatores que sobrepujam a obra, como questões latentes de problemáticas sociais, tem sido um caminho trilhado por novos trâmites da concepção e produção expositiva, uma concretização de possibilidades que intelectuais, sobretudo negras e negros, têm colocado em suas produções. Um caminho possível poderia ser o de considerar ciclos temáticos para exposições de longa duração, para dar a ver o objeto de outras formas, com possibilidades de imaginação e “re-imaginação”⁸³ museal. Os museus precisam sair do

⁸³ Termo referente à Cunha (2010).

limbo das narrativas ancoradas na colonialidade do saber e do poder (QUIJANO, 2009) e intentar “contracolonizar”, ou seja, contrariar a colonialidade (SANTOS, 2015).

Esta pesquisa não teve o intento de chegar a uma dada conclusão acerca das discussões levantadas, mas é preciso que essa escrita dissertativa se “encerre” como minha forma de colaboração e compromisso à universidade pública, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), PPGMuseu, com meus pares do campo museológico e museal, bem como aqueles que possam se interessar pelas elaborações dessas confluências de pensamentos. Isso é para que outras pesquisas possam começar e dar continuidade ao que foi iniciado por outras pessoas e, assim, retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro.⁸⁴ Igualmente, não foi o propósito elaborar um passo a passo de como tudo tem que ser feito, cada caos é um caso. Assim, termino estas considerações em vias de inconclusões, porque é disso também que se compõem os objetos, as narrativas, as exposições, os museus e as pessoas.

A produção de narrativas da ausência e seu “sossego museal” confluem para um lugar de conformidade dos museus e da museologia e cabe aqui questionar essa suposta placidez. Somente com o reconhecimento do tal lugar de conforto é que será possível agir para agregar valores e subjetividades às imagens de mulheres negras nos museus, espaços que também constroem mentalidades. A saída não precisa ser a da substituição das imagens, mas o diálogo com o que elas podem oferecer, e tensionar essa zona da tipologia de longa duração das exposições para quebrar o padrão de olhar os objetos, e não os objetos propriamente dito. Como um farol que ora ilumina e ora sombreia, em um jogo de sombra-luz sobre os objetos e narrativas, dessa forma os museus funcionariam como guias dos acervos que preservam.

A história contada pela narrativa expográfica da exposição de longa duração “Janelas do passado, espelhos do presente” é apenas uma das histórias possíveis, mas é preciso que o museu e sua equipe se “levantem”⁸⁵, fazendo o esforço de circular as ideias, oxigenar as histórias e movimentá-las, para não repetirem a mesma receita a cada ação expositiva e prender as imagens às mesmas narrativas contadas anteriormente.

⁸⁴ Interpretação do Adinkra (ideograma) Sankofa do provérbio da filosofia africana dos povos falantes da língua Akan “não é um tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”, simbolizado por uma ave mítica que voa para frente, mas tem a cabeça voltada para sua cauda e no bico carrega um ovo, interpretado como o futuro. “Sanko” pode ser traduzido como “voltar” e “fa” como “buscar”. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/about> Acesso em: 27 jul. 2022.

⁸⁵ Com referência ao poema de Maya Angelou, “Assim eu me levanto”, referenciado na seção introdutória desta Dissertação.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Valéria Peixoto de. **Mediação cultural em museus e exposições de história: conversas sobre imagens/história e suas interpretações**. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2017.
- ALMEIDA, Conceição de. Imagens negras, espelhos brancos: Um estudo das mulheres negras ao final do século XIX em Belém do Pará. In: ÁLVARES, Maria Luzia; D'INCAO, Maria Ângela (Org.). **A Mulher Existe? Uma contribuição ao estudo da mulher e gênero na Amazônia**. Belém: GEPEM, 1995.
- AMADOR DE DEUS, Zélia. **Ananse tecendo teias na diáspora: uma narrativa de resistência e luta das herdeiras e dos herdeiros de Ananse**. Belém: Secult/PA. 2019.
- ANGELOU, Maya. **Ainda assim eu me levanto (Still I rise)**. 1978. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/maya-angelou-ainda-assim-eu-me-levanto/>. Acesso em: 26 mar. 2021.
- ANGELOU, Maya. **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**. Tradução: Regiane Winarski. Bauru, SP: Astral Cultural. 2018.
- ASSIS, Sissa. **Mulheres Artistas: narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense**. 2012. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), Universidade Federal do Pará/UFGA, Belém. 2012. Disponível em: <http://ppgartes.proresp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2010/Sissa%20Aneleh.pdf>. Acesso em: 09 abr. 2021.
- ASSIS, Sissa. Africanidade, Arte Feminina e Ritualidade na Amazônia Brasileira. In: AVOLESE, Claudia; BERBARA, Maria; SERAPHIM, Mirian; MENESES, Patrícia; CONDURU, Roberto; QUÍRICO, Tamara (Org.). **Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em ação**, Campinas-SP. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2016. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/2_sissa%20analeh.pdf. Acesso em: 09 jul. 2020.
- BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. Patrimônios indígenas nos 80 anos do Museu das Missões: etno-história e etnomuseologia aplicada à imaginária missional. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**, v. 14, p. 189-205, 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222019000100189. Acesso em: 14 jul. 2022.
- BARROS, Magaly Caldas; SERRA, Hugo Hage. A Belém da *Belle Époque* e os roteiros geoturísticos 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: 15 dez. 2021.
- BORGES, Luiz Carlos. O Sulear, a museologia latino-americana e seus desafios na arena epistemológica e geopolítica. **Revista Interdisciplinar Sulear**. Belo Horizonte: EdUEMG, ano 2, n. 2, setembro, 2019. Disponível em: <https://sulear.com.br/beta3/wp-content/uploads/2020/01/Dossie-Sulear-SURear.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2022.
- BORGES, Rosane. **Gênero, Raça, Visibilidade e Poder**. ARTE! Brasileiros. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V0R8g00_uCo&t=338s. Acesso em: 15 mar. 2021.

BORGES, Rosane. Prefácio à edição brasileira: das perspectivas que inauguram novas visadas. In: HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante. p. 9-22. 2019.

BORGES, Rosane. **Masterclass “bell hooks: dos temas que atravessam o contemporâneo”**. Evento fechado e online, realizado em 09 out. 2020.

BORGES, Rosane. **Masterclass “Tirania da subjetividade, alteridade radical!”**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xzg6rsg229s>. Acesso em: 22 fev. 2021.

BRITTO, Clovis Carvalho. “Serve para o desuso pessoal de cada um”: notas sobre a pesquisa e o indizível nos museus e na museologia. In: MAGALDI, Monique B.; BRITTO, Clóvis Carvalho (Org.). **Museus e museologia: desafios de um campo interdisciplinar**. Brasília: FCI-UnB, p. 37-59, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/33181>. Acesso em: 22 fev. 2021.

BRITTO, Clovis Carvalho. “**Nossa maçã é que come Eva**”: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das Museologias Indisciplinadas no Brasil. 2019. 223 f. Tese (Doutorado em Museologia) - Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, Departamento de Museologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias/ULHT, Lisboa. 2019. Disponível em: <https://recil.grupolusofona.pt/bitstream/10437/9533/1/Tese%20ULHT%20Vers%C3%A3o%20Final%20Clovis%20Britto.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2021.

BROWN, Dan. **O Código Da Vinci**. São Paulo: Arqueiro, 2004.

BULHÕES, Girlene. As louças de vovó, o prato do garimpeiro, a altura dos olhos e nuvens; abelhas, formigas, seleção e seletividade; patrimônio, fratrimônio, a casa da princesa do Seu Tição e o Museu do Djhair; a cabeça da medusa, árvores, rizomas, afetos, afetividades e bem viver; coleções, acervos, musgo e outras performances museais. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 7-54, dez. 2016. Disponível em: <https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/04Artigo1.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2021.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2022.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Portugal: Difusão Editorial. 2ª ed. 2002.

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

COSTA, Gil Vieira. **Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições movediças e tensões globais**. 2019. 631 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, Belém. 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12188>. Acesso em: 12 abr. 2022.

CUNHA, Marcelo. A exposição museológica como estratégia comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. **Revista Magisto**, vol. 1, n. 1, p. 109-120. 2010.

Disponível em:

<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/viewFile/1062/624>. Acesso em: 15 mai. 2021.

CUNHA, Marcelo Bernardo da. Museus, memórias e culturas afro-brasileiras. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 5, p. 78-88, 2017. Disponível em:

https://www.sescsp.org.br/online/revistas/edicoes/678_REVISTA+DO+CENTRO+DE+PESQ+UISA+E+FORMACAO+N05+ISSN+24482773. Acesso em: 04 jun. 2021.

CÂNDIDO, Manuelina. A pesquisa em Museologia ou... por uma pesquisa adjetivada. In: ARAÚJO, Bruno de, *et al* (Org.). **Museologia e suas interfaces críticas**: museu, sociedade e os patrimônios. Recife: Ed. UFPE, p. 147-162, 2019. Disponível em:

<https://editora.ufpe.br/books/catalog/view/138/170/491>. Acesso em: 06 ago. 2021.

DE ROBERT, Pascale; VAN VELTHEM, Lucia. A hora do tacacá: Consumo e valorização de alimentos tradicionais amazônicos em um centro urbano (Belém – Pará). **Anthropology of food**, revista online, S6, dez. 2009. Disponível em:

<https://journals.openedition.org/aof/6466#quotation>. Acesso em: 11 mai. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

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

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). **Antíteses** (Londrina), v. 7, p. 20-42, 2014a.

Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/20524>.

Acesso em: 15 dez. 2021.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Antonio Lemos: O maior dos mecenas. In: MUSEU DE ARTE DE BELÉM. **Antonio José de Lemos**: A Ressignificação do mito. Org.: ARRAES, Rosa Maria Lourenço. Belém, 2014b. Catálogo de exposição.

FREIRE, Paulo. Papel da educação na humanização. **Revista Paz e Terra**. São Paulo, N. 9, p.123-132, out. 1969. Disponível em:

http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/bitstream/7891/1127/2/FPF_OPF_01_0003.pdf.

Acesso em: 18 abr. 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**: Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

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 set. 2022.

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. 2021.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo *versus* Afropessimismo – as distopias do presente. **Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, nº 17, p. 402-424, 2018. Disponível em:

<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1535>. Acesso em: 12 dez. 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1ª ed. 2020.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. O Objeto da Museologia. In: CARVALHO, Luciana Menezes de; ESCUDERO, Sandra (editoras). **3. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**. Teoria museológica latino-americana: Textos fundamentais. NAZOR, Olga (editora da série). ICOM-ICOFOM. p. 63-68. 2020. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1noYbGSWQ70BhqWTRxdxjaEkpxoGCw_au/view. Acesso em: 24 nov. 2020.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução: Bhuvi Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 6ª ed. 2019a.

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

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó. 1ª ed. 2019.

KILOMBA, Grada. Prefácio: Fanon, existência, ausência. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora. 2020.

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: 15 dez. 2021.

LIMA, Márcia; RIOS, Flávia; FRANÇA, Danilo. Articulando gênero e raça: a participação das mulheres negras no mercado de trabalho (1995-2009). In: MARCONDES, Mariana; PINHEIRO, Luana; QUEIROZ, Cristina; QUERINO, Ana Carolina; VALVERDE, Danielle (Orgs.). **Dossiê mulheres negras**: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil. Brasília: IPEA. 2013. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&id=20978. Acesso em: 04 ago. 2022.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**: ensaios e conferências. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1ª ed., 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: Uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras Editora. 2001.

MACÊDO, Sidiane; BEZERRA NETO, José. Escravos de forno e fogão – a cozinha da escravidão e práticas alimentares em Belém (séc. XIX). In: BEZERRA NETO, José; LAURINDO JUNIOR, Luiz Carlos (Orgs.). **Escravidão urbana e abolicionismo no Grão-Pará (século XIX)**. Jundiá: Paco Editorial. 2020. ePub.

MAGALDI, Monique. **A documentação sobre exposições em museus de arte**: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia. 2017. 297 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade de Brasília/UNB, Brasília. 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/24637>. Acesso em: 16 abr. 2021.

MARTINS, Greice; FELIPE, Henrique Junio; LEAL, Natacha Simeii; SILVA, Suz Evany Lima da. Das confluências, cosmologias e contra-colonizações. Uma conversa com Nego Bispo. **EntreRios – Revista do PPGANT / UFPI**. vol. 2, n. 1, p. 73-84, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/entrierios/article/view/10481/6081>. Acesso em: 27 mai. 2021.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994. Disponível em:

<https://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2021.

MODESTO, Rosângela. **Análise de representações negras na pintura paraense na primeira metade do século XX e o ensino de arte**: perspectiva à aplicação da Lei 10.639/2003. 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado em Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), Universidade Federal do Pará/UFPA, Belém. 2013. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/7954/1/Dissertacao_AnaliseRepresentacoesNegros.pdf. Acesso em: 11 abr. 2021.

MUSEU DE ARTE DE BELÉM. **Janelas do Passado, espelhos do presente**: Belém do Pará, arte, imagem e história. Belém, 2011. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE DE BELÉM. **Antonio José de Lemos: A Ressignificação do mito**. Org.: ARRAES, Rosa Maria Lourenço. Belém, 2014. Catálogo de exposição.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de; QUEIROZ, Marijara Souza. Museologia – substantivo feminino: reflexões sobre museologia e gênero no Brasil. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 5, p. 61-77, 2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/2ffb07d8/b9d4/4cb9/90d1/92576a686113.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2021.

ORAZEM, Roberta. Arte e educação: uma estratégia jesuítica para a catequização dos índios no Brasil colonial. **Revista Digital Art&**, ano IV, n 5, 2006. Disponível em: http://www.revista.art.br/site-numero-05/trabalhos/10.htm#_ftnref1. Acesso em: 15 mai. 2021.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução: wanderson flor do nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 1ª ed. 2021.

PALHA, Bárbara. **Escravidão negra em Belém**: mercado, trabalho e liberdade (1810-1850). 2011. 163 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIST), Universidade Federal do Pará/UFPA, Belém. 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/4556>. Acesso em: 15 fev. 2022.

PANTOJA, Silvia; SOUZA, Melissa. Território de narrativas: locais destinados às mulheres nos discurso produzidos nos museus do centro histórico belenense. **XX REDOR** - Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero, 06 dez. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2XvDh0A>. Acesso em: 09 jul. 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). 2019. 80 f. Monografia - Bacharelado em Museologia, Universidade Federal do Pará/UFPA, Belém. 2019.

PATACHO, Pedro. Paradigmas de investigação em Ciências Sociais. **Mulemba - Revista Angolana de Ciências Sociais**, vol. III, nº 6, p. 13-28, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/28281661/Paradigmas_de_investiga%C3%A7%C3%A3o_em_Ci%C3%A7ncias_Sociais. Acesso em: 08 fev. 2021.

PI, Ana. **NoirBLUE – les déplacements d’une danse**. Vídeo performance (27 min). 2018. Disponível em: <https://anazpi.com/noirblue-doc/>. Acesso em: 26 out. 2022.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017. E-book Kindle.

- PINHEIRO, Tainara. **Negra quando?:** identificação de si enquanto evento e tipificação do racismo como temporalidade em Belém-PA. 2019. 168 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA), Universidade Federal do Pará/UFPA, Belém. 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Kuji7w4SCpIwQ0puYrpai3BoC9Sn3zVy/view>. Acesso em: 03 ago. 2022.
- QUEIROZ, Marijara. (Meta)Curadoria em processos de Museologia Social. **Museologia & Interdisciplinaridade**, vol. 5, nº 10, jul-dez, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17736>. Acesso em: 10 out. 2022.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina SA. p. 73-117. 2009. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/epistemologias_do_sul_boaventura.pdf. Acesso em: 21 out. 2022.
- QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. Uma breve história dos estudos decoloniais. **MASP AFTERALL**. 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2022.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1995.
- RAMOSE, Mogobe. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. **Ensaios Filosóficos**, v. IV, p. 6-25, 2011. Disponível em: http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf. Acesso em: 18 mai. 2022.
- RICCI, Magda. Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840. **Tempo**, Niterói, v. 11, n. 22, p. 5-30, 2007. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10370>. Acesso em: 01 ago. 2022.
- ROQUE, Maria Isabel. Descolonizar o museu: exposição e mediação dos espólios africanos em museus europeus. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**. vol.7, n. 2, p. 53-71. 2020. Disponível em: <https://rlec.pt/index.php/rlec/article/view/3110>. Acesso em: 14 mai. 2021.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília: INCTI/UnB. 2015.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. Somos da terra. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/somos-da-terra/>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: OLIVA, Anderson; CHAVES, Marjorie; FILICE, Renísia; NASCIMENTO, Wanderson flor do (Orgs.). **Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- 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-simpósios/pdf/2019-01/1547483135_48f29d4ac420e5ab47d931dffddc3632.pdf. Acesso em: 15 dez. 2021.

SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e relações sociais**. WAGNER, Helmut (Org.). Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1979.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 04, n. 02, p. 391-431, 2014.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/sant/a/XSKfp5J5QypfvMqdfssR6Jg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 08 jun. 2022.

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. Acesso em: 11 abr. 2021.

SIMÕES, Igor. **Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira**. 2019. 298 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre. 2019.

Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/197434/001097947.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 jun. 2021.

SOARES, Cecília. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 17, 1996. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20856>. Acesso em: 25 mar. 2022.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus. 1997.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora. 2020.

SITES CONSULTADOS

A PROVÍNCIA DO PARÁ. Disponível em: <https://aprovinciadopara.com.br/familiares-da-dona-colo-nega-boatos-de-que-a-famosa-erqueira-de-belem-havia-falecido/>. Acesso em: 02 set. 2022.

ACERVO DIGITAL UNESP. Disponível em:

<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/65848/1/Museu%20de%20Artes%20Bel%c3%a9m%20%282%29.jpg>. Acesso em: 21 abr. 2022.

ALMA PRETA. Disponível em: <https://almapreta.com/sessao/cotidiano/janeiro-marcou-os-186-anos-da-revolucao-cabana>. Acesso em: 01 ago. 2022.

CLUBE DE LIVROS TAG CURADORIA. Disponível em:

<https://site.taglivros.com/curadoria/>. Acesso em: 02 mai. 2021.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/imagens/exposicoes-historicas-e-artisticas-2015/norfini-alfredo-201co-cabano-paraense201d-acervo-do-museu-de-arte-de-belem/view>. Acesso em: 14 jul. 2022.

FACEBOOK. Imagem disponível no perfil do MABE. Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=480902915321282&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 16 abr. 2022.

FACEBOOK. Imagem disponível no perfil do MABE. Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2990022384409310&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 17 abr. 2022.

FACEBOOK. Imagem disponível no perfil do MABE. Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3727086964036178&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 18 abr. 2022.

FACEBOOK. Imagem disponível no perfil do MABE. Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3009131859165029&set=pb.100002047336255.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 21 abr. 2022.

FACEBOOK. Imagem disponível no perfil do MABE. Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=2990027977742084&set=pcb.2990057177739164>. Acesso em: 06 set. 2022.

FUMBEL. Disponível em: <https://fumbel.belem.pa.gov.br/wp-content/uploads/2021/06/escadarias-do-Palacio.jpg>.

Acesso em: 16 abr. 2022.

G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2017/03/principio-de-incendio-atinge-predio-da-prefeitura-de-belem.html>. Acesso em: 18 fev. 2021.

G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2022/08/29/10-anos-da-lei-de-cotas-ela-esta-ameacada-o-que-pode-mudar.ghtml> Acesso em: 16 out. 2022.

HISTÓRIA DAS ARTES. Disponível em: https://i0.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2017/11/m_FraAngelicoAnunciacaoSanMarco.jpg?w=537&ssl=1. Acesso em: 15 set. 2022.

II JORNADA PIBID CECULT-UFRB. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=npdKCpTFzXY>. Acesso em: 12 out. 2022.

MABE. Disponível em: <https://mabe.belem.pa.gov.br/acervo/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

O LIBERAL. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/simpatias-e-banhos-especiais-ajudam-a-encontrar-o-par-perfeito-no-m%C3%AAs-dos-namorados-1.156746>. Acesso em: 02 set. 2022.

REVISTA SANKOFA. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/about> Acesso em: 27 jul. 2022.

REVISTA VEJA. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

APÊNDICE A – Termo de autorização de uso de imagem “Vendedor de Caranguejo”



Fundação Cultural
do Município de Belém
FUMBEL



Prefeitura
de Belém
Governo da nossa gente

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

A **FUNDAÇÃO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELÉM – FUMBEL**, Ente Municipal pertencente à Administração Indireta, com CNPJ nº 34.847.335/0001-61 e sede na Av. Governador José Malcher, nº 295, Memorial dos Povos Imigrantes, Bairro Nazaré, CEP: 60.035-062, Belém, Pará, neste ato representada por seu Presidente, Sr. **MICHEL PINHO SILVA**, brasileiro, professor, portador do RG. nº 2674062 SSP/PA, e do CPF n.º 488.700.132-00, doravante designado **CEDENTE**, e **SILVIA RAQUEL DE SOUZA PANTOJA**, brasileira, mestranda em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) portadora do RG. nº 5590544, e do CPF nº 01839711248, domiciliada na Rua Treze, nº 40a, Conj. Júlia Seffer, bairro Águas Lindas, Ananindeua-PA, neste ato designada **CESSIONÁRIA**, ajustam o que segue nos termos do Processo Administrativo nº 1002/22 FUMBEL.

1. DO OBJETO:

1.1. Por meio do presente Termo, o **CEDENTE** autoriza a **CESSIONÁRIA** a utilizar a imagem (reprodução) da obra a seguir listada, de autoria do pintor **Waldemar da Costa**, com o intuito de divulgá-la através da sua dissertação de mestrado.

1.2. A obra requerida e que compõem o acervo do MABE é:

1.2.1. "Vendedor de Caranguejo" - Ano 1940;

2. DOS VALORES E/OU CONTRAPARTIDA FINANCEIRA ENVOLVIDOS:

2.1. A autorização aqui concedida não acarretará ônus à **CESSIONÁRIA**.

3. DAS OBRIGAÇÕES DAS PARTES:

3.1. O **CEDENTE** obriga-se a:

3.1.1. Ceder as imagens das obras do acervo nos termos da comunicação de 03 de



Fundação Cultural
do Município de Belém
FUMBEL



Prefeitura
de Belém
Governo da nossa gente

dezembro de 2021, inaugural do Processo Administrativo FUMBEL nº 1002/22;

3.1.2. Encaminhar, via Museu de Arte de Belém - MABE, todas as tratativas e providências relacionadas ao feito, e;

3.1.3. Defender a integridade e autoria das obras autorizadas e pertencentes ao acervo institucional do MABE/FUMBEL.

3.2. A **CESSIONÁRIA** obriga-se a:

3.2.1. Respeitar estritamente os termos desta autorização, sob pena de ação civil e criminal por parte da FUMBEL, além da possibilidade de revogação do ato;

3.1.3. Referenciar os créditos de todas as imagens autorizadas, devendo contemplar nos créditos a citação dos nomes da Prefeitura Municipal de Belém/PMB, da Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL e do Museu de Arte de Belém – MABE, bem como as informações técnicas das obras corretamente nos termos desta Autorização;

3.1.4. Não ceder ou transferir a terceiros, a qualquer título, as prerrogativas e direitos decorrentes deste instrumento;

3.1.5. Resguardar integralmente o aspecto moral do direito autoral;

3.1.6. Garantir que as cópias sejam fidedignas da peça original, proibindo-se quaisquer manipulações ou transformações das imagens;

3.1.7. Não publicar as imagens autorizadas em baixa resolução, a menos que se destinem a sítio da rede mundial de computadores ou produção multimídia, as quais deverão possuir uma resolução mínima de 72 dpi.

3.1.8. Não vender as imagens autorizadas;

3.1.9. Não integrar as imagens cedidas em nenhum banco de imagem ou arquivo diverso do ora autorizado pelo **CEDENTE**;

3.1.10. Buscar novamente a autorização da FUMBEL, em caso de reedição do Produto Final e;

3.1.11. Compartilhar com o Museu de Arte de Belém - MABE/FUMBEL, em meio físico ou digital, o material produzido com as obras requeridas.

4. DA TUTELA DAS OBRAS:

4.1. Fica responsável em tutelar as obras de arte indicadas/utilizadas pela **CESSIONÁRIA**, o Titular da Diretoria do Museu de Artes de Belém – MABE, Emanuel



Fundação Cultural
do Município de Belém
FUMBEL



**Prefeitura
de Belém**
Governo da nossa gente

Fernandes de Oliveira Junior, no que tange aos trabalhos a serem desenvolvidos.

5. DA RESCISÃO CONTRATUAL:

5.1. O descumprimento das obrigações previstas no presente Termo ocasionará a rescisão contratual, nos termos do artigo 475 do Código Civil, no que couber.

6. DO FORO:

6.1 As partes elegem a seção judiciária de Belém, Estado do Pará, para dirimir quaisquer dúvidas sobre esta autorização.

7. DAS DISPOSIÇÕES FINAIS

7.1 Aplicam-se ao presente contrato as disposições do Código Civil e da Lei nº 9.610/98, no que couber.

7.2 As partes firmam o presente instrumento em 02 (duas) vias de igual forma e teor na presença das 02 (duas) testemunhas abaixo indicadas.

Belém (PA), 21 / 10 de 2022

MICHEL PINHO SILVA

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE
BELÉM – FUMBEL
CEDENTE

SILVIA RAQUEL DE SOUZA

PANTOJA
MESTRANDA EM MUSEOLOGIA
CESSIONÁRIA

TESTEMUNHAS

1.

Nome Dandara Frabelly dos Santos Mendes

CPF 041.509.352-03

2.

Nome Mayara Benfante e Silva

CPF 019748862-55-

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELÉM - FUMBEL
Av. Gov. José Malcher nº 295 – Memorial dos Povos Imigrantes
Nazaré, CEP: 66035-065 Belém-PA
Fone: (91)-3344-1669 - CNPJ: 34.847.335/0001

