

SocioMuseumologia:

Corpos Geradores,
Género e Identidade

Editores

JUDITE PRIMO, JEAN BAPTISTA,
TONY BOITA e MÁRIO MOUTINHO



Edições Universitárias
Lusófonas

DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias - ULHT

LISBOA 2023

Ficha Técnica

[Título]

Sociomuseologia: Corpos Geradores, Género e Identidade

[Editores]

-Judite Primo, Investigadora Principal FCT – CEECIND/04717/2017

Titular da Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”.

-Jean Baptista, Professor Associado nível III. Universidade Federal de Sergipe.

-Tony Boyta, Professor Substituto da Universidade Federal de Sergipe e Editor da Revista Memórias LGBTQIA+.

-Mário Moutinho, Investigador Integrado no CeIED, Coordenador do Departamento de Museologia da ULHT

[Autores]

Aida Rechená

Ana Carolina Eiras Coelho Soares

Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira

Caio de Souza Tedesco

Clovis Carvalho Brito

Hayde Sampaio

Ian Guimarães Habib

Jacson Lopes Caldas

Jean Tiago Baptista

Jezulino Lúcio Braga

Judite Primo

Karlla Kamylla Passos dos Santos

Leonardo Tavares Alencar

Marijara Souza Queiroz

Mário Moutinho

Rildo Bento de Souza

Rogério Satil Neves

Teresa Veiga Furtado

Tony Boita

[Capa] Nathália Pamio

[Paginação]

Maria Fonseca / Hugo Casco

[DOI] https://doi.org/10.36572/csm.2021.book_6

[ISBN]

9798862307207

[Ano de edição] 2023

[Edição]

Edições Universitárias Lusófonas

Campo Grande 376, 1700-090 Lisboa

<http://loja.ulusofona.pt/>

Edição realizada no âmbito do Projeto AGRRIN – Corpos Geradores: da agressão à insurgência. Contributos para uma pedagogia decolonial” - Projeto Ref.: 2022.06269.PTDC

Projeto FCT – CEECIND/04717/2017 (2019-25)

[Contactos]

Departamento de Museologia / Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”

Edifício A. sala A.1.1.

Nathalia Pamio

Tel: 217 515 500 ext: 714 E-mail: museologia@ulusofona.pt

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Campo Grande, 376, 1749 - 024 Lisboa

[Todos os direitos desta edição reservados por]

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e Autor



UNESCO Chair
Education, Citizenship and
Cultural Diversity

Lusófona University, Lisbon, Portugal





Sociomuseologia: Corpos Geradores, Género e Identidade

Editores

Judite Primo, Jean Baptista, Tony Boita & Mário C. Moutinho

Departamento de Museologia
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Lisboa 2023

SOCIOMUSEOLOGIA: CORPOS GERADORES, GÊNERO E IDENTIDADE

Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeIED),
Departamento de Museologia-Universidade Lusófona de Humanidades e
Tecnologias, Catedra UNESCO “Educação Cidadania e Diversidade Cultural”

Editores: Judite Primo, Jean Baptista, Tony Boyta & Mário Moutinho

Lisboa 2023

ISBN: 9798862307207

1. Sociomuseologia 2. Museologia Social 3. Museologia Museologia 4. Corpos
Geradores 5. Género 6. Identidade

CDU - 069

DOI: https://doi.org/10.36572/csm.2021.book_6

Índice |

Prefácio - Sociomuseologia: Corpos Geradores, Género e Identidade	7
Judite Primo & Mário Moutinho	
• Museu Transgênero De História e Arte (MUTHA): museu como obra de arte	11
Ian Guimarães Habib	
• Museus e Género. Da teoria à prática	27
Aida Rechená & Teresa Veiga Furtado	
• Porta-vozes da cultura como corpos geradores: processos museológicos, arte, género e sexualidades entre pessoas em situação de rua no Distrito Federal, Brasil	41
Marijara Souza Queiroz e Clovis Carvalho Brito	
• O que se encontra no âmago da transgressão? História Trans no Museu Antropológico do Rio Grande do Sul	69
Caio de Souza Tedesco	
• Corpos geradores “à letra”: reflexões sobre mulheres mães, maternidade e museus	93
Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira	
• Relatório LGBTfobia e Instituto Brasileiro de Museus: versão Preliminar — uma abordagem <i>Queer interseccional</i>	119
Tony Boita e Jean Tiago Baptista	
• Memórias de sujeitos negros no Museu Casa do Sertão em Feira de Santana – BA	129
Jacson Lopes Caldas	

• Observatório do Patrimônio Cultural LGBTI+: constituição de acervos e processos formativos no combate a homolesebitransfobia	153
Jezulino Lúcio Braga	
• O armário como invenção da modernidade	167
Leonardo Tavares Alencar	
• A Inclusão, uma estranha no ninho dos museus	177
Rogério Satil	
• Museologia Ribeirinha: uma proposta de mulheres ancestrais	193
Hayde Sampaio	
• As vozes, as tramas e os dramas das prostitutas que ressoam no arquivo do Museu das Bandeiras: o bordel de Davina cordeiro na cidade de goiás em 1943	213
Rildo Bento de Souza	
• Eu “a outra”, a Educação Museal e a Museologia Social: relações de gênero na interseccionalidade, pelo olhar da autoetnografia	235
Karlla Kamylla Passos dos Santos	
• Corpos das crianças nos espaços produtores de conhecimento: ou a disciplinarização como forma de (des)educação política para uma existência colonizada	253
Ana Carolina Eiras Coelho Soares	
Notas biográficas d@s autor@s	267

Prefácio |

Sociomuseologia: Corpos Geradores, Género e Identidade

Judite Primo & Mário Moutinho

Este livro sob o título “**SocioMuseologia: Corpos Geradores, Género e Identidade**” foi pensado no âmbito da política editorial do Departamento de Museologia, que em parceria com a Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”, tem vindo desde o ano 2020 a publicar a Série de livros: SocioMuseologia.

Assumimos com este livro o duplo objetivo de, por um lado continuar a aprofundar a reflexão da Sociomuseologia como Escola de Pensamento da Museologia e, por outro lado, abrir espaço para que as problemáticas de género, sexualidade e identidades sejam assumidas plenamente pela teoria e prática sociomuseológica.

A proposta de “Corpos Geradores” fundamenta a edição deste livro que foi sendo desenhada a partir da compreensão de que:

“pessoas alvo de preconceito e exclusões, quando estão em processo de insurreição, assumem-se como corpos-sujeitos e como órgãos políticos que reivindicam o direito à sua plena identidade, que exigem o direito à existência, que exigem respeito pelas suas múltiplas formas de expressão e que se resignam diariamente. Neste sentido, esses seres, enquanto corpos geradores, serão aqueles que poderão tensionar, provocar e mesmo exigir que as instituições produtoras de conhecimento - universidades, escolas e museus – possam redesenhar uma sociedade mais democrática e participativa.”¹
(Primo & Moutinho, 2021)

Assim, foi sendo gestado este livro que se propõe articular as noções de corpos geradores de insurgências e transgressões com o campo da SocioMuseologia, visando reforçar os estudos de género e de identidade.

Sob essa proposta desafiante, nasce esta obra que conta com 17 autores que nos apresentam e analisam seus posicionamentos sobre

¹ Primo & Moutinho, (2021). Corpos Geradores, conceito apresentado no âmbito do Projeto Corpos Geradores: da agressão à insurgência. Contributos para uma pedagogia decolonial 2021- AGRRIN - FCT.

corpos, género e de identidade, nos desafiando a compreender como corpos agredidos e insurgentes têm vindo a ocupar espaços em museus, locais de produção cultural e de conhecimento, ou ainda, como essa ocupação até então se encontra por acontecer.

Neste diálogo, não podemos deixar de referir, de forma parafraseada, a “prece” proferida por Frantz Fanon sobre a influência das experiências do corpo sobre nossas ações e que neste texto assumimos numa tradução livre e adaptada por considerarmos mais condizente com a nossa proposta editorial e de ação sociomuseal: “Oh, meu corpo, faça sempre de mim um ser que questiona!”²

E nesta linha questionadora, são múltiplas vozes corporificadas que se unem em prol de uma provocadora reflexão. Múltiplas vozes que se colocam como intelectuais fazedores, protagonistas nos processos transformadores na Sociomuseologia, que criam coletivamente a possibilidade de atuarmos a partir da assunção de que os museus e as ações museológicas, não sendo neutras, precisam ser tocadas e permeadas pelos valores do humanismo, reciprocidade de saberes, coprodução, cocriação, dialogicidade, educação para paz, cidadania plena e respeito pelas memórias e identidades até então consideradas dissidentes.

É nossa convicção que este livro traz uma proposta importante para um diálogo sério sobre a tríade Sociomuseologia, género e identidade mas que não nos dá respostas simples, ele nos encaminha para a descoberta de novas caminhos, sugerindo leituras, instigando novas percepções, alimentando decisões, abrindo espaço para dúvidas, identificando lugares a ocuparmos, bem como propondo estratégias para o reforço da Sociomuseologia gendarizada, identitária, social e politicamente comprometida com a dignidade humana e com a justiça cognitiva.

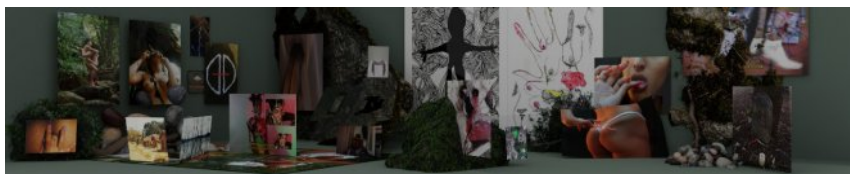
² Frantz Fanon publicou em 1952 o livro “Black Skin, White Masks”, onde podemos ler a frase “*Oh my body, make of me always a man who questions!*” que tem sido adotada por movimentos antirracistas desde então. Nos últimos anos o movimento feminista negro tem vindo a adotar essa frase com uma mudança que a resignifica: “*Oh my body, make of me always a (wo)man who questions!*”. Neste prefácio adotamos uma outra tradução interpretativa que nos permite dialogar com o autor e a proposta adotada por todas as pessoas que assinam os textos aqui publicados.

Museu transgênero de história e arte (MUTHA): museu como obra de arte

Ian Guimarães Habib

O Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA)¹, iniciativa brasileira e virtual, é uma obra de arte de minha autoria. Ele foi idealizado em 2019 pela pesquisa *Corpos Transformacionais*, publicada como livro em 2021 pela Ed. Hucitec. O MUTHA começa nos perguntando: o que é um museu? Como obra de arte, sua perspectiva é *transformacional*, *performativa* e *fabulativa* no que diz respeito aos seus campos conceituais, materiais e estéticos. Mas o que significa um museu que é a própria obra de arte? Significa um museu que vai *além* do conceito de museu como espaço de apresentação, exposição, salvaguarda e testemunho de obras de arte e outros elementos patrimoniais culturais materiais e imateriais de uma sociedade. Mas se o espaço em que se apresenta a obra é a obra em si mesma, temos um processo autopoietico – uma criação de si ao se presenciar criando, isto é, um tornar-se o que se é ao se tornar seu próprio objeto estético – e um processo metamuseológico – em que há um questionamento da própria ontologia do museu ou das circunstâncias de sua performance, como, por exemplo, um museu dentro de um museu ou a problematização da diferença entre mundo ficcional e realidade do evento museal.

Figura 1. MUTHA: Exposição Transjardinagem



Fonte: Ian Guimarães Habib e Débora Paixão.

¹ Disponível em: <<https://mutha.com.br/>>. Acesso em 17 mar 2022.

Mas ir sempre além implica ultrapassar também a autopoiesis e a metamuseologia, já que o MUTHA é um museu em *transpoiesis*: ele *se faz* ao mesmo tempo em que *se devora*, observa, expõe, apresenta, salvaguarda e testemunha se transformando *no outro*. A tarefa *transpoiética* é “uma teoria do *sair de si*” (Habib, 2021, p. 44), ou seja, de:

Pensar *os seus outros*, *os próprios seres*, *os outros dos próprios* e *os outros seres* é especular limites de produção, essência e substância corporal. Especular os próprios limites dos corpos não é produzir em suas bordas mobilidades transpassantes, e, sim, pensar o próprio limite. Ora, para alguns seres todo o mundo e o centro. E para todos os centros, todo o mundo e o resto. Se o limite é o próprio, *ser outros corpos* é não ter limites próprios. (Habib, 2021, p. 25)

O MUTHA é um museu que pensa o próprio limite, e não ter limites próprios é um cruzamento de fronteiras que aponta para o prefixo *trans*:

No Latim, *trans* funciona como preposição e preverbo, e vem do Latim “*trāns*” (Faria, 1962, p. 1012). Como preposição, significa “além de”, “para o outro lado de”, “do outro lado de” e “por sobre”. Como preverbo, além de ter o sentido de “além de”, aponta para o de “de um lado para o outro, inteiramente”. No português, “*trans*” é um prefixo que pode indicar “de um lado para o outro”, “por entre”, “através de”, “ao longo de”, “no decorrer de”, “durante”, dentre outros. O prefixo *trans*, com seus movimentos, trama passagens por identidades *trans** e por analíticas *trans* simultaneamente. (Habib, 2021, p. 46)

As analíticas *trans* perpassam o MUTHA. Elas são os estudos dos acoplamentos do prefixo *trans* em outras palavras, de forma a operarem como movimentadores conceituais. Ao movimentarem conceitos, as analíticas *trans* fissuram fronteiras entre museu e obra de arte, eu e você, criação e fruição, realidade e ficção, humano e não-humano, corpo e mente, dentre outras. Elas são importantes também na abordagem da perspectiva *transformacional* do MUTHA, que começa desde seu nome, construído por obras gráficas que mudam de tempos em tempos. Nesse

sentido, não há uma identidade visual, e sim um conjunto de obras artísticas cujo mote é a transformação corporal e a alteração dos estados da matéria, e que vão se modificando de tempos em tempos para enunciar mutações. MUTHA é uma palavra que em si mesma evoca transmutação:

Do latim *trānsmūtātiō* (Faria, 1962, p. 1015), Transmutação quer dizer transposição, caracterizando a ligação do prefixo *trāns* (...) e *mūtātiō* (Faria, 1962, p. 629) – variação, mudança e mutação; troca ou intercâmbio. Pode-se inferir que a Transmutação, segundo sua etimologia, não necessariamente indica mudanças de forma ou de essência, podendo apontar exclusivamente para a ocultação ou revelação efêmera de processamentos corporais, por meio de uma transposição, isto é, uma suplantação de obstáculo, alteração espacial ou atravessamento, para citar algumas possibilidades. A Transmutação pode alterar, concomitantemente ou não, função, finalidade, desenvolvimento, aparência local ou geral, aspectos morfológicos, ambientais, reprodutivos e de fluxo. Pode apresentar maneiras de modificação de estados corporais mais fluidas, intercambiáveis, liminares e temporárias, ou seja, que perduram unicamente por breves temporalidades. Na Transmutação não há diferenças potenciais entre estados corporais ao longo do tempo. Em outros casos, mutação pode indicar mudanças em estruturas cromossômicas, no DNA ou genes, causando reproduções em diferentes padrões, alterações em produtos de processos e mudança em qualidades e quantidades de função, como exemplos. (Habib, 2021, p. 189 e 190)

Figura 2. MUTHA.



Fonte: Ian Guimarães Habib e Débora Paixão.

Em relação à perspectiva *performativa*, temos que o MUTHA é um museu performativo, já que seu escopo é a ação – pensar o que um museu produz, pensar o museu em sua dimensão de fabricação sob determinadas circunstâncias políticas, sociais e culturais. Um quadro numa parede não é performativo, mas o que esse quadro produz de ação é. Há também um grande apreço pela linguagem performativa, que é aquela que faz o que diz.

Ademais, criei o MUTHA com um conhecimento de corpo dançante. MUTHA é movimento. Eu trabalho com dança e performance há duas décadas. Em 2017 finalizei meu primeiro solo, um espetáculo ritual chamado *Sebastian*. O espetáculo estava em ascensão na crítica e cumprindo sua quinta circulação brasileira em um festival de nome FITUB. Esse evento tinha um projeto de descentralização teatral por meio de parceria com o Festival de Inverno da cidade de Gaspar cuja programação fui convidado a integrar. Contudo, a Prefeitura de Gaspar compareceu a *Sebastian* no FITUB, um dia antes da circulação da descentralização, e o prefeito da cidade, em ato ilegal e autoritário, ordenou seu cancelamento por conta de uma cena de nudez, utilizando como justificativa a faixa etária indicativa. Segundo a OAB a faixa etária em *Sebastian* está correta. O FITUB não me comunicou sobre a censura e me incentivou a deixar o festival, justificando, sem mais explicações, o cancelamento através da suposição de que eu estaria sentindo cansaço. Após a viagem de volta, notei que havia mais de 10 notícias nas mídias sobre a censura, e pessoas negociando o meu corpo e falando por mim. Fui a última pessoa a saber sobre minha própria censura.

Lendo o noticiário, notei algo extremamente relevante para a História da Arte Trans Brasileira: meu nome – o nome da única pessoa presente em cena em um espetáculo autobiográfico solo – não havia sido divulgado por nenhuma das mídias. Comecei a defender que a censura do corpo trans nas artes começa pela supressão, omissão ou eliminação do nome próprio, uma ferramenta cisgênera de objetificação que visa operar a morte simbólica. Após a censura, o solo nunca mais foi aceito em outros festivais e fiquei desempregado. Passei, então, a me dedicar aos arquivos e às memórias de corpos trans nas artes. Em meu processo da

pesquisa, comprovei que a supressão do nome próprio não era individual, mas parte de um projeto político brasileiro destinado a exterminar toda a comunidade transgênera. Decidi fazer da minha dor um projeto político destinado à exponenciação da vida dessa mesma população: o Museu Transgênero de História e Arte, uma ode à transmutação.

Em continuidade, a perspectiva *fabulativa* se dá através de convites para a fabulação de outros corpos, outras formas de existência e outros mundos possíveis, impossíveis ou mais-que-possíveis. Os espaços do MUTHA são todos virtuais, mas quebram as dicotomias entre realidade e imaginação, de forma que um espaço não é imaginário porque não existe, mas porque persiste. Através do MUTHA, você *entra* em Portais transformacionais. E você *fabula* Portais transformacionais. Você não é algo diferente dessa criação. Os Portais se fazem no corpo, são mundos transformacionais coexistentes, em que a realidade é posta em questão através de transportes e em que a comunicação e os comportamentos dos elementos e entes que habitam esses mundos são regidos por protocolos singulares, de forma que a transformação corporal e a alteração dos estados da matéria são amplificadas e potencializadas. Os Portais são novos modos de vida cultural e são inscrições corporais.

Como conjunto de tecnologias de formação de arquivos, o MUTHA é o único museu do Brasil que visa (re)escrever a História e valorizar a Arte de pessoas corpo e gênero diversas, que foram apagadas pelo passado colonial e não apresentam ainda local de reinscrição na sociedade. Nesse sentido, o MUTHA objetiva: 1) Fissurar as fronteiras entre museu e obra de arte; 2) Investigar o museu em seus aspectos *transformacionais*, *performativos* e *fabulativos*; 3) Produzir, presentificar e reavivar memórias das ruínas de séculos de destruição; 4) Investir na criação de arquivos brasileiros sobre História e Arte corpo e gênero variante; 5) Criar incentivos, ferramentas e tecnologias de produção de dados e memórias sobre vivências corpo e gênero variantes no/do Brasil, pretendendo sugerir caminhos artísticos, educativos, políticos e sociais para eliminação das violências cotidianas que perpassam essa comunidade; 6) Impulsionar (re)escritas históricas de processos que foram apagados desde o período

colonial, suprimidos pela ditadura brasileira em outras configurações e perduram como tentativas de extermínio até os tempos atuais; 7) Disputar omissões, discursos, campos epistêmicos, invisibilidades e destruições de arquivo; 8) Produzir eventos e suportes para debates sobre variância de gênero e suas interseccionalidades, como processos étnico-raciais, deficiência, classe, sexualidade e outros; 9) Valorizar memórias, produções artísticas e experiências corporais dessas existências, que não são ainda reconhecidas e visibilizados em espaços de produção de conhecimento; 10) Alavancar mecanismos de empregabilidade cultural; 11) Promover uma justiça epistêmica anticolonial, colaborando com a ética citacional das produções desse grupo, favorecendo o traço histórico das suas vivências e produções, e encorajando ações anti censura, plágio, facetrans, dentre outras; 12) Discutir transontocosmoepistemologias (HABIB, 2021) nas artes; 13) Fomentar novos modos de vida em paisagens em ruína; 14) Celebrar a imaginação; 15) Destruir, por vezes, o que for preciso; 16) Criar paisagens radicais para outros futuros.

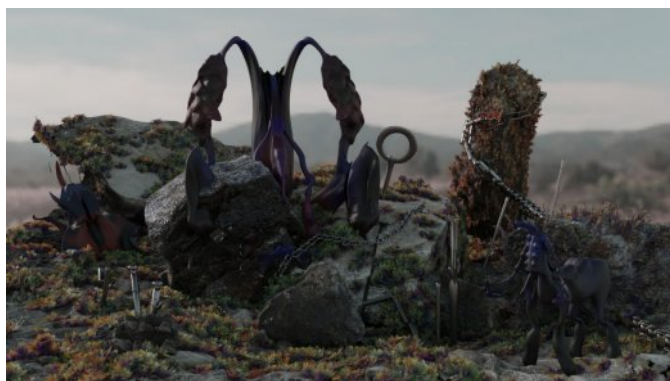
TRANSJARDINAGEM: ARQUIVO COMO OBRA DE ARTE

O MUTHA questiona a separação explícita entre arquivo e repertório, já que parte da ideia de que a matéria também é performativa, ou seja, a matéria age. Os arquivos, como partes da cultura material de uma sociedade, são performativos. Um corpo é um arquivo vivo. Da mesma maneira, um arquivo, por ser performativo, é repertório, já que é engendrado por atos corporais. Penso processos arquivísticos como processos corporais. Arquivos são obras de arte. E esse movimento diz muito da paisagem temporal em ruínas na qual se inscreve esta trajetória. Não desejo propor, como processo de arquivo e memória trans, uma historiografia clássica ou mesmo uma Transarqueologia – ainda que elas possam estar presentes em certos processos do MUTHA –, sendo a arqueologia não um “parente nem da geologia (como análise dos subsolos), nem da genealogia (como descrição dos começos e das sucessões); ela é a análise do discurso em sua modalidade de arquivo.”

(Foucault, 2000, p. 72). Desejo propor uma espécie de jardinagem, o menos irrefutável possível – o que significa que aqui não estão em jogo os regimes ocidentais de verdade:

O jardim em um Transparaíso é uma das paisagens radicais da transformação corporal que proponho com o intuito de romper o pacto colonial na escrita de memórias. Caminhar, irrigar, capinar e existir em jardins-paraísoscatastróficos-tropicais. A produção de um jardim-paraíso combina, na coexistência entre presente, passado e futuro, movimentos climáticos, objetos abandonados, plantas curativas, ferramentas, horticultura multiespecífica e Transespecífica, cipós dispostos esculturalmente, caminhos que duram o tempo dos próprios passos, pederneiras, buracos, cascalhos, brotos, conchas, arbustos, troncos, rastros desenhados por humanos e mais-que-humanos, formações mágicas de pedras, e fluxos polinizadores, simbióticos ou invasivos. As imagens de jardins que se inscrevem sobre ruínas em regiões inóspitas foram as melhores alternativas que consegui criar como incentivos, ferramentas e alternativas à (re)escrita histórica sobre vivências corpo e gênero variantes no Brasil. Como se faz memória, partindo da catástrofe? (...) Uma Transjardinagem é um ritual de cura para criação de memórias. (Habib, 2021, p. 264 e 265)

Figura 3. MUTHA: Transjardinagem.



Fonte: Ian Guimarães Habib e Débora Paixão.

Uma Transjardinagem é uma jardinagem que pretende coletar:

1. Estórias reais e/ou semi-ficcionais sobre pessoas corpo e gênero diversas heroínas e transcestrais, através de memórias transmitidas por variadas comunidades;
2. Apresentação de fatos históricos registrados academicamente pela cisgeneridade sobre pessoas trans heroínas e transcestrais publicados em pesquisas em periódicos científicos ou revistas de alta circulação, que precisem de (re)escrita histórica, em formas que disputem omissões, invisibilidades e destruições de arquivo, apontem equívocos e sugiram transformações;
3. Estórias transgêneras contemporâneas – e/ou estórias de comunidades e grupos onde vivem ou viveram, que se relacionem com a memória e a produção cultural corpo e gênero diversa – reais, ficcionais e semi-ficcionais;
4. Aspectos da história de pessoas trans, das suas existências e das existências de suas comunidades, como memórias sobre artistas, ativistas e outras pessoas membras de seu grupo social, vivas, falecidas ou assassinadas;
5. Aspectos da história dos movimentos político-sociais, ações coletivas e modos de vida comunitários transgêneros, registrados ou não academicamente;
6. Debates sobre História e Arte transgênera brasileira;
7. Debates em perspectivas anti-coloniais, étnico-raciais e transfeministas;
8. Destruição de arquivos de violência;
9. Exploração de processos criativos ou obras artísticas, literárias e/ou intelectuais.²

A Transjardinagem é, como a nomenclatura adianta, um processo transformacional. Ela está mais focada no processo de formação do jardim-paraíso do que no jardim em si, como resultado. Expor então

² Disponível em: <<https://mutha.com.br/sobre/>>. Acesso em 17 mar 2022.

as estratégias de capino, preparo do solo, escolha das plantas, plantio das sementes, seleção de mudas, irrigação e manutenção é uma estratégia política, social e econômica de propagação de sementes, uma exponenciação do arquivo. Eu pretendo, assim, não apresentar um produto historiográfico, genealógico ou arqueológico, mas fornecer algumas chaves de continuidade e pistas possíveis de busca para que outras pesquisas possam, junto das minhas, perpetuar essa árdua tarefa de produção de arquivos corpo e gênero variantes.

O primeiro problema da minha Transjardinagem é: Onde plantar? Como? Podemos pensar, com Derrida, que os arcontes eram magistrados gregos encarregados de produzir e manter arquivos jurídicos e administrativos. E podemos pensar, com Bourcier, que “O princípio arcôntico é, portanto, um princípio de separação, de dissociação, precisamente porque os arquivos contêm o poder de aproximar pessoas e corpos” (Bourcier, 2021, p. 4).

Tão logo ocorra o que Derrida chama de “*rassemblement*” ou seja, esse reagrupamento de arquivos em um lugar institucional dedicado, essa fase de concentração material vai desencadear, em um pano de fundo de intensa cumplicidade com o Estado, supressões de arquivos, desapropriações, restrições, codificações de acesso, seleções em benefício de documentos escritos, tipologizações: por exemplo, as minorias sexuais e de gênero são geralmente os chamados arquivos “sensíveis”, porque são médicos ou políticos. Mas esse “*rassemblement*” se traduz sobretudo por uma separação com os corpos que os produzem, que podem utilizá-los ou colocá-los de volta à circulação durante sua vida, uma separação dos suportes (vamos distinguir entre documentos, livros e objetos), a separação entre os/as produtores/as de arquivos e os/as arquivistas responsáveis pelo inventário, indexação e descrições. (Bourcier, 2021, p. 3 e 4).

Contudo, se o corpo é arquivo vivo, e o arquivo é performativo, há possibilidade de questionamento da rachadura entre “corpos que produzem arquivos”, de um lado, e “arquivistas”, de outro. O corpo, nesse sentido, é o próprio arquivo que se arquiva.

E, como arquivo, o MUTHA é:

1) comunitário, o que significa que o centro será um centro cultural administrado por e para a comunidade LGBTQI; 2) autônomo, isso significa que a prefeitura ou os arquivos nacionais não poderão controlar nossa política científica e cultural ou nossa filosofia de arquivo. Tampouco poderão interferir em nossa governança ou fazer do centro um instrumento de *pinkwashing* e extrativismo a serviço do turismo LG (lésbico e gay) global” (Bourcier, 2021, p. 2).

No preparo do solo, é preciso que se proceda a mais importante operação: uma (re)escrita histórica como ferramenta criativa, com intuito de *disputar* campos epistêmicos, apontando normatividades em fatos registrados pela cisgeneridade branca e sugerindo transformações. Essa proposta justifica-se pela necessidade de historicização da cisgeneridade, como perpetuação política, social e econômica de sua hegemonia ontoepistêmica.

Após o preparo do solo, temos a escolha das plantas. A escolha das plantas leva em consideração todas as variáveis até aqui tratadas, e é sempre relacional. Num jardim-paraíso nada está dado antecipadamente e nenhuma dessas variáveis é independente umas das outras ou independente dos sistemas³ e relações de saber e poder aos quais estão circunscritas, por isso é necessário que se considere seus meios de produção. O arquivo não é grupo de documentos recolhidos por uma cultura, e sim uma entidade viva. O arquivo é a existência acumulada de movimentos, o conjunto de leis não só do que pode ser enunciado e conservado, mas do que pode ser feito, reiterado e transmitido, gerindo o surgimento e a transformação de corpos em circunstâncias determinadas. Arquivos são conjuntos de leis e regras que regem o aparecimento e o desaparecimento de corpos. O arquivo não é documento, nem monumento, é movimento.

³ Sistema cisheteronormativo.

É preciso que se considere igualmente a temporalidade do plantio das sementes:

A primeira coisa a fazer talvez para mudar nossa visão sobre o arquivo é perceber sua dimensão biopolítica e vê-la como um *continuum*. Se não partimos da onipresença do arquivo em nossas vidas, não entendemos seu alcance, a divisão de seu fluxo, a vontade de controle que ele alimenta e sua fibra biopolítica. Porque estamos arquivados, o tempo todo, toda a nossa vida e desde os primeiros dias. Nosso primeiro arquivo é a declaração performativa ao registro civil: o “é uma menina”, “é um menino” ou “outra coisa”. E depois, somos arquivados pelos órgãos administrativos, instituições médicas, militares, policiais e jurídicas. E depois, seremos trabalhados como arquivos pelos pesquisadores. A função administrativa do arquivo é primária, mas esquecemos disso. É preciso dizer que tudo é feito para que nossa visão do arquivo se reduza a um remanescente empoeirado ou precioso, bem guardado em algum lugar e antes reservado aos historiadores que saberiam o que fazer com ele para o nosso bem maior. No entanto, o arquivo não deve ser reservado aos historiadores ou ao passado. O arquivo não pode ser prisioneiro da história, de uma única disciplina e, *a fortiori*, da escrita, da escrita da história. (Bourcier, 2021, p. 2).

Porém, penso temporalidades não só presentes ou futuras. Penso coexistências entre passado, presente e futuro em inscrições de operações temporais de diversas ordens nos corpos: simulações, projeções, criações, reinterpretações, omissões, repetições e fluxos. Isso me levou a criar o conceito de Transtemporalidades:

Transtemporalidades são viagens temporais. Isso significa que o tempo não é uma coisa só, isto é, os tempos são diferenciais, e através deles há movimentos corpoesaciais. (...)Transtemporalidades são as infinitas temporalidades da transformação corporal, em que diferentes movimentos temporais agem diferencialmente sobre matérias. Transtemporalidades são presentes, passados e futuros em coexistência. (Habib, 2021, p. 192 e 193)

Arquivo, como corpo, é um objeto:

Multitemporal e policrônico, Transtemporal, (...) revelando temporalidades reunidas juntas, em pregas múltiplas. Uma implicação dessa concepção de tempo é que a história pode ser lembrada em objetos, de maneira que ela nunca é deixada para trás, visto que os objetos continuam a retornar. Transtemporalidades são movimentos diferenciais, não irreversíveis – se fossem, teriam apenas um sentido. (Habib, 2021, p. 196)

Por fim, temos a seleção de mudas, irrigação e manutenção do jardim-paráiso. Os dispositivos de arquivos estabelecem suas próprias estruturas e organizações de acontecimentos, temas e percursos em meios de produção e difusão dos discursos. As descrições dos arquivos, por sua vez, estão submetidas às leis de existência de ações e suas situações de surgimento. A condição de produção e alteração de enunciados é definida pelas maneiras e limites: a) de ação, que define o domínio performativo, ou seja, o que é possível fazer ao dizer; b) de conservação, que define quais as ações deixam ou não vestígios na memória; c) de memória, que define os processos de validação das inscrições das ações em formações performativas; d) da reiteração, transmissibilidade e reativação, que definem quais e como ações serão reconstituídas; e) de apropriação epistêmica, que define as disputas por domínios performativos.

Plantar é uma relação de vida. Plantar é arquivar:

O arquivamento é, portanto, inicialmente, um princípio de produção e gestão do arquivo para fins de organização e controle. Este arquivo administrativo, burocrático, maciço, enorme, ativo 24 horas, esta gestão arquivística é o oposto da representação corrente que torna o arquivo algo residual, incompleto, inerte, que viria a ser ressuscitado pelo historiador que vai consultá-lo num centro de arquivo. É verdade que o argumento temporal do arquivo dos historiadores, naturalizante e biologizante, é poderoso: as pessoas vivem e deixam arquivos depois de morrer. O arquivo é coisa do passado, *post-mortem* para os corpos que os produziram. A ponto de fazer esquecer que os arquivos funcionam e governam os corpos vivos. (Bourcier, 2021, p. 3)

E como pensar em políticas do arquivo vivo? Para Bourcier, uma das soluções é a iterabilidade e a performatividade.

A iterabilidade do arquivo é tudo o que se relaciona com a sua produção, a sua reprodução, a sua repetição, a sua reativação e a sua circulação, e, especialmente, quando ela é o ato de outros atores que não os atores tradicionais do arquivo. O ato dos/as arquivadores/as vivos/as. A iterabilidade é tanto a *iteratio* (repetição) quanto o *itinerarius* (a jornada) do arquivo. Ela também é assegurada – e como! – pelas minorias e seus centros de arquivos comunitários, cuja primeira preocupação é precisamente não separar ou deslocar, mas mostrar e fazer re-circular os arquivos. Elas multiplicam os ciclos de arquivos, circuitos curtos em resumo, onde as instituições transformam os arquivos em cadeias e multiplicam os obstáculos à sua consulta e divulgação. É essa iterabilidade que é restringida pelos controladores dos arquivos dos quais os *gatekeepers* das ciências sociais fazem parte. Porque não são apenas os historiadores que metem a mão nos arquivos! A iterabilidade do arquivo é o seu potencial de não separação dos corpos produtores de arquivos dos arquivos e de seu poder unificador, coletivo e político em uma temporalidade e projetos comuns. (Bourcier, 2018, p. 4, grifos meus).

Mas o aspecto de *itaratio* da iterabilidade, na temporalidade transformacional que desejo operar já deixou de ser uma questão. Sobre o arquivo, como sobre o corpo, não é possível definir distâncias e proximidades fixas, a reiteração é sempre em atualização. Como se dobrado constantemente, dois pontos que antes estavam muito afastados subitamente tornam-se próximos ou sobrepostos. O arquivo, como o corpo, parece se inscrever em tempo experimentado. No arquivo experimentado, inscrevem-se topologias sempre diferenciais do tempo. No arquivo experimentado, o tempo é transformacional.

Em relação à performatividade, para Bourcier, “ver e fazer os arquivos de forma diferente é perceber que a grande força do arquivo vivo é sua dimensão performativa e em muitos níveis.” (2021, p. 4). Ademais, “a performance é uma força de transmissão e sincronização,

pois aproxima os corpos em um tempo comum ou mesmo em um espaço comum. (2021, p. 6).

O outro nível performativo é aquele que consiste em *reintroduzir* massivamente o arquivo oral na produção dos arquivos das minorias. É ainda o parentesco fraco dos arquivos e da história, este arquivo oral... Mas não se trata de opor escrita e oralidade. É uma questão de distinguir modos de produção e distribuição do arquivo muito diferentes e de ver qual deles é extremamente dominante. O dispositivo de história-escritura está saturado de colonialidade. Foi construído contra a oralidade e em detrimento do que Diana Taylor chama de *arquivorepertório*. O arquivo-repertório não suporta a separação entre o escrito, o oral e o corpo. Encontramos nele rituais, eventos, performances no sentido corrente do termo, gestos, coisas imateriais, textos e inscrições. Não há apenas formas orais. (Bourcier, 2018, p. 5, grifos meus).

Em adição, sobre a relação entre arquivo performativo e história oral Bourcier afirma que:

Esses encontros entre autonarrativa, performance e história oral me fez questionar-me sobre a relação entre performance, história oral e autoarquivo. Como recircula, em vez de “se escreve”, a história coletiva por meio da performance? (2018, p. 6).

Contudo, em um contexto brasileiro, o arquivo oral não precisa ser reintroduzido, ele nunca deixou de ser uma política performativa para memória trans, exatamente por conta do tráfico epistêmico, que faz suas vezes através do pajubá, linguagem trans brasileira que significa fofoca. A fofoca é mais que prática de especulação, é mistério, imaginação, suposição, experimentação de variados regimes de verdade e consentimento, fissura das fronteiras dos binômios público e privado. Fofoca é ter muito ou nada que falar, às vezes simultaneamente. Como todo tráfico epistêmico, a fofoca é um modo de *conhecer*. A fofoca é um autoarquivo, mas também um bioarquivo. A noção de ilegalidade presumida em tráfico, diz aqui mais do gerenciamento biopolítico das

informações, através do jogo, da competição, do humor, da troca e do transhackeamento de sistemas. A fofoca é também um potencial modo de pensarmos em repressão, políticas carcerárias e práticas de cancelamento. Temos as fofocas babadeiras, trukeiras (dar o truque, enganar, postergar), as queimações.

O arquivo performativo também pode ser pensado em termos de cena:

A performance exhibe e difunde um dispositivo, uma força arquivística comunicativa que pode ser facilmente reproduzida e gerar outras tantas práticas arquivísticas. Isso vai contra a despolitização dos arquivos provocada pela individualização da memória ou sua transformação em uma injunção ao “dever de memória”. A proximidade desse modelo de autoarquivo coletivo facilmente reproduzível mantém uma proximidade óbvia com as reivindicações epistemológicas feministas e autônomas dos anos 1970 e +: autoinvestigação, DIY, autonomia e ancoragem na experiência. Não é por acaso que estamos testemunhando uma proliferação da forma de oficina no campo dos arquivos *queer* e transfeministas. (Bourcier, p. 8, grifos meus).

Agora uma pergunta de um performer arquivista: temos espetáculos performáticos baseados em histórias ou narrativas de vida que dependem do autoarquivo. Mas um corpo imóvel em cena não faz memória? Nesse sentido, o MUTHA pensa a performance como o próprio dispositivo, e não como veículo de dispositivos outros.

Referências

- BOURCIER, Sam. (2021). As políticas do arquivo vivo. In: IRINEU, Bruna A.; Et. Ali. *Políticas da vida: coproduções de saberes e resistências*. Salvador: Devires.
- FOUCAULT, Michel. (2000). *Arqueologia das ciências e história do pensamento*. Ditos e Escritos II. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- HABIB, Ian Guimarães Habib. (2021). *Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*. São Paulo: Hucitec.

Museus e Género. Da teoria à prática.

Aida Rechená

Terea Veiga Furtado

Os museus são responsáveis pela ausência das mulheres nas suas coleções, nas narrativas das exposições, nos inventários dos bens culturais. Não há como negar este facto. Esta afirmação é igualmente verdadeira quando nos referimos às minorias, relacionadas com as identidades e expressões de género, étnicas, ou sexuais, que são intencionalmente excluídas dos museus, ou que não se revêm nas narrativas por eles apresentadas.

Ao considerarmos que os museus não são espaços neutros¹, a responsabilidade das escolhas patrimoniais, dos discursos museológicos e expositivos, das desigualdades perpetuadas no espaço museal, é-lhes imputada.

Ao nível da produção e reflexão teórico-científica é ainda pouco frequente falar-se em museologia de género e este âmbito do conhecimento não tem definidos nem os limites nem os conceitos. Apesar disso, a questão da integração de uma perspetiva crítica de género na prática do trabalho diário do museus e na reflexão museológica tem vindo a ser debatida recorrentemente.² Mas a prática museal genderizada encontra-se desfasada e relativamente atrasada quando comparada com o avanço teórico e o pensamento crítico de outras áreas do conhecimento como os estudos de género, estudos queer ou os estudos feministas.

Numa tentativa para compreendermos como podem atuar os museus numa perspetiva integrada de género e de forma a incluir e a visibilizar as diversas identidades e expressões de género, apresentamos

¹ Os museus, ao transformarem os objetos museológicos em mensagens, assumem as representações socialmente dominantes e as interpretações das/os curadoras/es, não existindo por isso neutralidade.

² É exemplo deste interesse no âmbito museal a recente publicação da revista do ICOM, Museum Internacional, de agosto 2020, intitulada "Gender in Museums".

três projetos para a inclusão da crítica de género nos museus e que foram norteados por três objetivos comuns:

- **consciencializar** relativamente à ausência ou representação minoritária das mulheres e identidades LGBTIQ+ nos museus;
- **motivar** para a participação desses grupos em espaço museal;
- **e empoderar** para a mudança social.

A versatilidade dos estudos de género possibilita análises diversas: género numa ótica interseccional com outras categorias promotoras da desigualdade (Coni, 2008; Stolcke, 2000 e 2004), género como uma construção social (Ortner, 1974; Casares, 2008) ou como um sistema simbólico (Rubin, 1975; Rosaldo, 1980), género como relação de poder (Scott, 1986; Almeida, 2000), ou ainda como um ato performativo (Butler, 1990). Por outro lado, a crítica feminista tem vindo recentemente a considerar que os estudos de género perpetuam a visão heteronormativa da sociedade e não rompe com o patriarcado (Thébaud, 1998; Tubert, 2003; Joaquim, 2007).

Para relacionar os estudos de género com os museus e a museologia, posicionamo-nos na perspetiva sociomuseológica que se caracteriza por ser uma vertente da museologia com enfoque nas pessoas enquanto elemento fundamental dos processos museológicos. Mas a nossa proposta é a de uma genderização da sociomuseologia, isto é, a integração de uma perspetiva de género que alarga o campo de estudo museológico, multiplica as abordagens aos objetos museológicos e torna visíveis as categorias de pessoas que habitualmente ficam diluídas num falso neutro universal e homogeneizador.

Metodologicamente, ao optarmos por uma perspetiva integrada de género na museologia, conduziu-nos a construir projetos expositivos num crescendo de complexidade e de envolvimento dos visitantes. Nestes projetos expositivos, adotamos um conjunto de premissas para fundamentar o nosso trabalho, a saber: que a adoção de uma perspetiva de género torna as diversas identidades de género visíveis nos processos museológicos; que os museus não são neutros e transmitem ideias e

assumem posições e compromissos usando para tal os bens culturais preservados no acervo; que a metodologia participativa na elaboração de exposições temporárias em museus permite desenvolver processos de empoderamento, de capacitação e de visibilização.

O primeiro projeto, intitulado “**Museu no Feminino**”³, foi concebido para avaliar como os museus convencionais⁴ podem utilizar as suas coleções para tornar visíveis as mulheres nas exposições, quer como criadoras artísticas, quer como representações visuais em obras de arte; como é que um museu se pode tornar um meio para a mudança social e promover a igualdade de género a partir das coleções do acervo?

Uma das exposições do projeto⁵, intitulou-se “Nós, as Mulheres...” e nasceu ancorada no conceito de exposição-processo, de exposição não linear, tal como a define Hugues de Varine, (1994:51), uma exposição que parte dos conhecimentos da museóloga responsável pelos conteúdos, mas só fica concluída com a participação dos/as visitantes e dos seus contributos na exposição:

“Ainsi regardée, l'exposition vit sa vie propre, qui peut même, à un certain moment, échapper à son concepteur. Elle peut également vieillir, bien ou mal, si elle se poursuit alors que le contexte dans lequel elle est née change... Une exposition ne peut pas se contenter de puiser seulement dans les collections muséalisées, elle ne peut pas ignorer ce qui se trouve «dehors»... Pour moi, l'exposition et chacun des objets, documents, ensembles, étiquettes qui la composent n'existent que dans l'intelligence du public. Cela donne nécessairement à l'exposition une multitude de sens, d'interprétations, d'effets, en fonction de ce qui se trouve auparavant, ou même après, dans la mémoire, dans la banque de données cérébrale du visiteur.”

³ O projeto “Museu no Feminino” é da autoria de Aida Rechená.

⁴ Entendemos por museus convencionais aqueles com enfoque nas coleções.

⁵ O projeto “Museu no Feminino” incluiu 4 exposições temporárias: “As Mulheres na coleção de arte do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior”; “As Mulheres no Olhar dos Homens”; “Nós, as Mulheres...”; “Espelho meu, espelho meu: existe no mundo outra mais bela do que eu?”

Com estas palavras de Varine em mente, lançamo-nos na vertigem que o terreno desconhecido habitualmente nos traz e transformamos o museu num laboratório para o estudo do impacto do género na prática museal e museológica.

A exposição temporária foi concebida como uma exposição experimental e participativa, um processo (e não um produto) em permanente construção até ao dia do seu encerramento ao público:

“Esta é uma exposição experimental e participativa.

Experimental por ser a primeira vez que este museu desenvolve uma exposição sobre a imagem social da mulher.

Participativa porque se pretende que a exposição resulte de uma interação entre o museu e as pessoas, ou seja, VOCÊ.

Queremos que VOCÊ seja o ator e a atriz fundamentais nesta exposição. Para isso precisamos do seu sentido crítico, das suas ideias, da sua criatividade e também do seu bom humor.

Vamos pedir-lhe para “trabalhar” connosco nesta visita. No final, ficaremos todas e todos mais esclarecidos sobre as ideias que a nossa sociedade faz da Mulher.

Na SUA participação, pedimos às mulheres para utilizarem os post its e as folhas de papel de cor rosa e aos homens para utilizarem os de cor azul.”

Este era o texto que acolhia as/os visitantes da exposição “Nós , as mulheres...”⁶ que visava responder às seguintes questões específicas: Será que a perspetiva de género, ao ser introduzida na planificação, desenvolvimento e avaliação de uma exposição museológica, altera o seu significado e o seu resultado? Como podem os bens culturais preservados em museus (coleções materiais) ser usados e interpretados para promover a visibilidade da mulher e o seu empoderamento?

Organizamos a exposição em 3 núcleos que apresentavam a imagem social da mulher, os estereótipos de género e os papéis de género através

⁶ A exposição foi apresentada no Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo-Branco, Portugal, de 30 de outubro de 2013 a 9 de fevereiro de 2014.

de obras de arte da coleção do museu colocadas lado a lado com objetos do cotidiano feminino. No primeiro núcleo abordavam-se as questões da vivência no espaço doméstico, a maternidade e o cuidado com os filhos; no segundo núcleo tratava-se o mito da beleza e a “prisão” da estética, e o terceiro núcleo estava dedicado à erotização feminina principalmente à sexualização do corpo da mulher e à utilização/exploração da social imagem dos corpos femininos.

Colocamos na exposição apenas dez peças da coleção do museu com representações de mulheres e, seguindo as pisadas de Griselda Pollock no seu Museu Virtual Feminista, sem preocupações relacionadas com a categoria ou a tipologia das peças, a escola artística, a época, ou os suportes, misturando escultura, pintura, fotografia e desenho de características muito distintas.

Nenhuma das peças expostas tinha legenda ou qualquer identificação, sendo deixado ao/à visitante que a interpretasse com o seu quadro mental e interpretativo e com as suas representações sociais.⁷ Para completar o discurso expositivo optamos por objetos não museológicos (objetos do cotidiano feminino) e que deviam ser manipulados pelas/os visitantes.

Um conjunto de painéis colocava questões às/aos visitantes ou lançava-lhes desafios. Por exemplo, era solicitado que legendassem as obras expostas, que escrevessem uma palavra (adjetivo) que qualificasse a mulher representada ou que utilizassem os objetos manipuláveis para experimentarem sensações relacionadas com as identidades e expressões de género femininas (como a maternidade, as preocupações com a beleza, a sexualização do corpo), ou que escrevessem um texto sobre as sensações que a exposição lhes provocava.⁸

Foram utilizados post its de cor azul para as pessoas do género masculino inscreverem as suas participações e post its cor de rosa para as

⁷ As representações sociais são, segundo a definição de Denise Jodelet (1994:36-37) “uma forma de conhecimento socialmente elaborado e partilhado, com um objetivo prático e concorrendo para a construção duma realidade comum a um conjunto social.”

⁸ Por exemplo: no núcleo da maternidade era pedido às/aos visitantes que calçassem uns sapatos de salto alto, colocassem uma mala ao ombro, pegassem numa pasta de computador portátil e num “ovo” que transportava um bebé-boneco.

peçoas do género feminino. Era solicitado que indicassem nos post its a idade para que as respostas pudessem ser organizadas e interpretadas por faixa etária e por género masculino e feminino.

A exposição contou com 1.177 participações (457 mulheres e 344 homens) num total de 1.268 visitantes da exposição. As faixas etárias com mais participações foram as situadas nos intervalos entre os 11 e 20 anos, entre os 41 e 50 anos e entre os 51 e 60 anos de idade tanto nos visitantes homens como mulheres.

A exposição participativa permitiu confirmar que as pessoas descodificam a imagem social das mulheres de acordo com as representações sociais, os estereótipos, os papéis atribuídos socialmente e sem grande capacidade crítica. Mas também serviu para lançar um alerta sobre as desigualdades e o posicionamento social da mulher ainda presa aos estereótipos da maternidade, do cuidado, da jornada doméstica e da terceira jornada (da beleza) e a sexualização do corpo.

No dia do encerramento da exposição foram nela colocadas todas as participações recolhidas durante o processo e só nesse momento consideramos a exposição concluída, tendo sido realizada uma finissage com a participação dos media e de visitantes.

Entre 2016 e 2018 realizamos o projeto “**Género na Arte: Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência**”⁹ que incluiu um conjunto de ações entre as quais uma exposição temporária no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado (MNAC-MC), com a participação dos/as artistas Ana Pérez-Quiroga, João Pedro Vale, Ana Vidigal, Vasco Araújo, Gabriel Abrantes, Cláudia Varejão, Carla Cruz, Alice Geirinhas, Horácio Frutuoso, Maria Lusitano, João Gabriel e Miguel Bonneville.

O projeto incluiu uma conferência internacional na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL), uma série de debates com artistas e um concurso de artes para estudantes do ensino superior artístico¹⁰. Estas atividades tiveram

⁹ Género na Arte é um projeto da autoria de Aida Rechen e Teresa Veiga Furtado.

¹⁰ Organizados pelo MNAC-MC, pelo Departamento de Artes Visuais e Design, pelo Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora (UE) e pelo Observatório Nacional

como objetivo debater de um modo transdisciplinar as questões de género no panorama artístico lusófono contemporâneo (século XXI) e reunir pessoas de diferentes contextos e proveniências para debater estas questões num ambiente de troca de ideias, experiências, oportunidades de criação, de partilha e de solidariedade.

Vamos focar a nossa atenção apenas na exposição temporária que recebeu o mesmo título que o projeto “Género na Arte. Corpo, sexualidade, identidade, resistência”¹¹ e teve como objetivo trazer para o campo museal português a questão das identidades LGBTQI+. O conceito subjacente a este projeto expositivo foi o da museologia social e utilizamos a ideia de exposição como “*um espaço social de saber*”. Considerando o museu como um lugar de produção do saber, a exposição tornou-se um processo coletivo de produção do conhecimento através da arte.

Partindo dos estudos de género e estudos queer concebemos uma exposição com uma curadoria partilhada com os/as artistas convidadas/os, em que as decisões sobre a exposição foram tomadas, não exclusivamente pelas curadoras, mas de forma participativa. Essa metodologia de abdicação de poder por parte das curadoras e por parte do museu, incidiu logo na primeira fase de seleção das obras de arte a integrar a exposição que foi feita por cada um e uma das artistas participantes.

Partindo da ideia de Kate Bornstein que, quando conseguimos ultrapassar a questão do binarismo sexual, o género é um “playground”,¹² apresentamos uma exposição onde essas barreiras foram efetivamente quebradas e sentimos estar num “playground” de identidades de género fluidas e não normativas.

A exposição, mais do que uma mera apresentação de obras de arte num museu de arte, tornou-se um manifesto LGBTQI+ de reivindicação e apropriação do espaço museal (espaço de poder institucional) para a visibilização de diversas identidades de género marginalizadas. Ao trazer

de Violência e Género/Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA) da FCSH/UNL.

¹¹ A exposição foi apresentada no Museu Nacional de Arte Contemporânea- Museu do Chiado, de outubro de 2017 a março de 2018.

¹² Kate Bornstein (2017). “Gender is a playground”. Interviews Aperture Magazine. In: aperture.org. Consultado em 15 outubro de 2020.

as/os artistas LGBTIQ+ para o Museu Nacional de Arte Contemporânea sem a presença de outras/os artistas heteronormativos-binários, produziu-se um processo de queerização do museu.

Mais uma vez seguimos a metodologia de Griselda Pollock e colocamos na exposição criações artísticas de categorias distintas, sem hierarquias de qualquer espécie, artistas conceituados com outros/as totalmente desconhecidos/as em início de carreira, obras premiadas, com outras a procurar expressão, validação e reconhecimento entre os pares.

Como seria de esperar, ao realizarmos um projeto desta natureza num museu nacional “convencional”, deparamo-nos com dificuldades e obstáculos imensos que tentaram travar o processo, dos quais destacamos a falta de colaboração do corpo técnico do museu na realização do projeto e a falta de apoio da tutela institucional que o ignorou. Desta forma acabou por ser apenas uma ação pontual de iniciativa da direção do museu e não deixou lastro na cultura organizacional nem na política estratégica do museu.

Apesar da falta de apoio interno e institucional, a exposição ganhou dois prémios: o prémio APOM¹³ na categoria de Melhor Exposição Temporária e o prémio ILGA¹⁴ Cultura, bem como várias menções de relevo na imprensa.

Concluída a exposição e feita alguma reflexão sobre o processo, cruzamo-nos com a seguinte frase do curador Gaudêncio Fidelis (2017: 13): “O aparato institucional, especialmente o museológico, é eficiente em criar artifícios interpretativos capazes de assegurar não apenas o enquadramento dessas formas ao conjunto de rituais da institucionalidade, domesticando-as, mas também suprimindo o seu carácter transgressivo.”

Efetivamente no final da exposição Género na Arte sentimos que tinha sido feita alguma domesticação do carácter transgressivo daquelas obras de arte queer ao trazê-las para dentro de um museu com o peso institucional do MNAC. Coloca-se assim a questão: será que o espaço

¹³ APOM – Associação Portuguesa de Museologia.

¹⁴ ILGA Portugal – Associação Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo.

museal institucional é o ideal para desenvolver projetos que se pretendem transgressores e questionadores das normas?

Na sequência das reflexões que o projeto *Género na Arte* nos propiciou, iniciamos uma mudança na forma de atuação e ensaiamos a aplicação dos processos museológicos fora do espaço museal institucional e (hetero)normativo.

A questão que nos guiou foi a seguinte: como pode uma/um museóloga/a com preocupações de género utilizar as ferramentas da museologia para implementar processos de empoderamento, visibilização das diversas identidades de género e contribuir para a mudança social? Se não tivermos à nossa disposição as coleções dos museus, nem o espaço museal, conseguimos realizar projetos museológicos com uma perspetiva de género integrada? E estaremos, neste caso, ainda assim a trabalhar no campo da museologia?

Para testar estas possibilidades desenvolvemos o projeto **“M.Arte - Museu Virtual Mulheres na Arte.”**¹⁵ Trata-se de um projeto museal e artístico desenvolvido em meio digital, criado com o objetivo de consciencializar, motivar e empoderar as mulheres pela arte, através de projetos de carácter museológico, artístico e social. Encontra-se em fase de conceção e execução e será apresentado publicamente em 2021.

Gostamos de frisar que não se trata da versão virtual de um museu físico, mas da aplicação dos processos de musealização e das funções museológicas de pesquisa, preservação, comunicação e educação às produções artísticas resultante da realização de ações concretas.

A decisão de criarmos um museu virtual para desenvolver processos de igualdade de género a partir da criação artística surge após se verificar que a grande maioria dos museus portugueses não trabalha estas questões nem as coloca na agenda. Os projetos com perspetiva de género que surgem pontualmente em museus portugueses têm origem no interesse particular da direção do museu, ou são produto de modas ou de pressão social. Não são projetos inseridos em estratégias de gestão dos museus e

¹⁵ O projeto M.Arte é da autoria de Aida Rechená e Teresa Veiga Furtado.

por isso não encontramos museus portugueses que estejam a proceder à revisão das coleções com perspetiva de género, ou a rever as exposições de longa duração criando percursos complementares genderizados, ou a proceder a inventários inclusivos e participativos.

O M.Arte surge assim como um espaço museal de liberdade para trabalhar as questões de género. Apesar de focado principalmente no trabalho com e sobre as mulheres, nas imagens sociais das mulheres e nas identidades, expressões e papéis sociais femininos, está aberto às diversas identidades e expressões de género e grupos minoritários, bem como às questões que resultam da interseccionalidade com outras categorias promotoras da desigualdade como a raça/etnia.

Queremos promover ações de arte social e participativa, como catalisadora da mudança, utilizando as plataformas digitais e a internet art como ferramentas preferenciais para combater o preconceito e a desigualdade das mulheres na sociedade. Queremos que sirva para acolher e desenvolver projetos museológicos, recolher e reunir acervos virtuais, promover e realizar reflexões sobre museus, género e arte.

Queremos ainda promover processos de consciencialização relativamente às questões de género numa perspetiva interseccional através de projetos artísticos participativos nas comunidades, nas escolas e universidades e com as associações de defesa das mulheres.

As criações artísticas resultantes dos projetos participativos e de cocriação, bem como a recolha e o registo das experiências e memórias das participantes no projeto, integrarão o acervo (digital) do museu.

Promovendo a interdisciplinaridade entre os estudos de museologia, os estudos artísticos e os estudos de género e feministas, recorreremos à arte social e participativa, ao património artístico e à metodologia da cocriação artística e cocuradoria para fundamentar a ação do M.Arte. Sendo um projeto em fase inicial de implementação, os resultados serão apresentados à comunidade científica oportunamente.

Conclusões

Consideramos válidas as consequências apontadas por Hilde Hein (2010: 59-60) para os museus que adotam a categoria analítica género, nomeadamente o cumulativo abandono da linguagem neutra, do papel de intérprete dos bens culturais expostos, da valorização da “obra-prima”, das “hierarquias” patrimoniais, da organização do património de acordo com a cronologia, a geografia, a origem nacional, a escola, a área científica ou o material constituinte. Os objetos museológicos podem, desta forma, ser reconfigurados em distintos sistemas de ordenação e aumentam a capacidade representativa da coleção ao possibilitarem novas leituras, novos questionamentos e novas interpretações.

Os projetos aqui apresentados assentam na premissa que os museus podem ser laboratórios de museologia e criadores de conhecimento a partir da experimentação. Recusando as normas interiorizadas pelos museus para a execução das exposições e introduzindo uma perspetiva de género numa forma transversal às fases de planeamento, conceção, execução, montagem, e interpretação, construímos projetos inovadores e produtores de conhecimento. Mais, cremos ter conseguido ampliar os significados dos bens patrimoniais utilizados nas exposições ao olhar para eles com a lente de género.

Com o projeto “Museu no Feminino” e a exposição “Nós, as mulheres...” concluímos que, quando introduzimos a perspetiva de género na planificação e conceção de uma exposição, o seu significado e resultado alteram-se e que qualquer bem cultural preservado em museus pode ser utilizado e interpretado para promover a visibilidade da mulher e de outras minorias de género.

Através da exposição “Género na Arte. Corpo, sexualidade, identidade, resistência” conseguimos demonstrar que qualquer museu pode trazer para a sua prática as questões de género e as questões queer e que as metodologias participativas, de cocriação e cocuradoria, possibilitam ao museu transformar-se num espaço de expressão das múltiplas identidades e expressões de género, um espaço igualitário e

inclusivo. Contudo, alertou-nos para o poder institucional e normativo do museu, que consegue domesticar e normalizar as expressões mais transgressoras revertendo parcialmente o objetivo com o que projeto foi desenvolvido.

Com o projeto “M.Arte – Museu Virtual Mulheres na Arte” tentamos contornar a questão do peso institucional e normativo dos grandes museus ao criar um espaço museal virtual que serve de plataforma para a conceção e divulgação de projetos de arte social e colaborativa. É um projeto de impacto na comunidade, com participação de grupos em situação de fragilidade social, que tomam nas suas mãos a criação artística como forma de empoderamento, expressão e reivindicação.

Continuaremos a experimentar com a certeza que a museologia (de género) aliada à criação artística têm a capacidade de produzir processos para a igualdade de género.

Bibliografia

- AAVV. (2020). *Gender in Museums*. Museum Internacional, Paris: UNESCO
- Almeida, Miguel Vale de. (2000). *Senhores de Si. Uma interpretação antropológica da masculinidade*. (2.^a Ed.). Lisboa: Fim de Século.
- Butler, Judith. (2017). *Problemas de género*. Lisboa: Orfeu Negro
- Casares, Aurelia Martín. (2008). *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fidelis; Gaudêncio. (2017). *Queermuseu: Cartografias da diferença na Arte Brasileira*. São Paulo: Santander Cultural
- Hein, Hilde. (2010). Looking at museums from a feminist perspective. In: Lévin, Amy. (2010). (Ed.). *Gender, sexuality, and museums*. Pp: 53 - 70. Nova Iorque: Routledge.
- Joaquim, Teresa. (2007). Feminismos, estudos sobre as mulheres ou “para onde vai este barco?”. In: Amâncio, Lígia; Tavares, Joaquina; Joaquim, Teresa; Almeida, Teresa Sousa. (Org.). (2007). *O longo caminho das mulheres. Feminismos 80 anos depois*. PP. 203/216. Lisboa: Dom Quixote.

- Jodelet, Denise. (Dir.). (1994) *Les représentations sociales*. Paris:Presses Universitaires de France.
- Ortner; Sherry. (2006). "Is female to male as nature is to culture?" In: Lewin, Ellen (ed.) *Feminist Anthropology: a reader*. Blackwell Publishing.
- Pollock, Griselda. (2007). *Virtual Feminist Museum. Time, space and archive*. London and New York: Routledge.
- Rechena, Aida; Furtado, Teresa Veiga (2018). (Dir.) *Género na Arte. Corpo, sexualidade, identidade, resistência*. MNAC:Lisboa
- Rosaldo, Michelle. (1995). O uso e o abuso da antropologia: reflexões sobre o feminismo e o entendimento intercultural. *Horizontes Antropológicos*, vol. 1, n.º 1.
- Rubin, Gayle. (1996). El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo". In: Lamas, Marta. (org.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.
- Scott, Joan W. (1986). Gender: a useful category of historical analysis. *The American Historical Review*. Vol. 91. N.º 5 (Dez. 1986), pp.1053-1075.
- Stolcke, Verena. (2004). La mujer es puro cuento: la cultura del género. In: *Revista de Estudos Feministas*, 12. Florianópolis.
- Stolcke, Verena. (2000). Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad y la naturaleza para la cultura? In: *Política y cultura n.º 014*. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Tejero-Coni, Graciela. (2010). Museo de mujeres: un camino a recorrer en América latina. In: Molina, Nayra Llonch; Benito, Victoria López. (2010). (Coord.). *Mujeres y Museos. HerMus - Heritage and Museography*, n.º 3. Janeiro - Fevereiro 2010. Pp: 43 - 47. Gijón: Ediciones Trea.
- Thébaud, Françoise. (1998). *Écrire l'Histoire des femmes*. Paris: Éditions ENS.
- Tubert, Sílvia (ed.). (2003). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. València: Ediciones Cátedra.
- Varine, Hugues. 1994. L'ecomusée. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES.

Porta-vozes da cultura como corpos geradores: processos museológicos, arte, gênero e sexualidades entre pessoas em situação de rua no Distrito Federal, Brasil

Marijara Souza Queiroz

Clovis Carvalho Britto

“Eu gostei muito de contar minha história. [...] Agora muitas pessoas vão conhecê-la. A revista vai ser um empurrão pra muita gente, eu acredito demais nesse projeto, ele vai abrir um novo horizonte pra gente”. Com essas palavras, Rogério celebrou com entusiasmo o lançamento da revista *Traços*, em 4 de novembro de 2015, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (MuN), localizado em Brasília, Distrito Federal, Brasil. A revista possui uma editoria intitulada 3x4, dedicada a apresentar trajetórias de pessoas que vivenciam ou vivenciaram a situação de rua e/ou extrema vulnerabilidade financeira. Após uma formação, comercializam o periódico e, no projeto, são reconhecidas como porta-vozes da cultura¹. Em sua primeira edição, o periódico apresentou a história de vida de Rogério que destacou a importância da iniciativa como forma de reinserção social: “A gente vai passar a ser conhecido, representar a cultura. A revista vai me reintegrar na sociedade. Acho que era o que faltava, ela vai colocar a gente em comunicação com a sociedade”.

A revista *Traços* é um projeto social e editorial que em seus sete anos de atividade publicou quase 60 edições e oportunizou a atividade de mais de 400 porta-vozes da cultura. Ao ingressar no projeto, cada porta-voz recebe uma quantidade de exemplares para comercialização em locais de grande circulação (como bares, restaurantes e espaços culturais)². Setenta

¹ Embora reconheçamos que as pessoas em situação de rua integrantes do projeto não são apenas porta-vozes, mas produtoras de cultura, optamos neste capítulo por utilizar o vocabulário de motivos difundido pela *Traços* e mobilizado pelas/os participantes. Agradecemos em especial o porta-voz Fábio Júnior, por localizar edições e apresentar informações que foram fundamentais para a pesquisa.

² O projeto *Traços* está presente nas cidades brasileiras de Brasília e entorno, Rio de Janeiro e Niterói. Em virtude da pandemia de Covid-19 foi lançada a loja virtual www.revistatracos.com que converte uma parcela dos recursos obtidos com as vendas online em auxílio financeiro aos porta-vozes da

por cento do valor obtido fica com o porta-voz da cultura e o restante é utilizado para adquirir novas revistas, o que garante a oportunidade de trabalho e renda fixos, contribuindo para uma maior autonomia e conscientização por meio da leitura, do diálogo e da reverberação dos conteúdos publicados, relativos à cultura e à arte local.³

Projetos similares já existem em diversas cidades no mundo, configurando o que Júlio César Mansur Haddad (2007) destacou como *street papers*, jornais ou revistas produzidos e/ou comercializados por pessoas em situação de rua em mais de setenta países nos cinco continentes: “a proposta desse segmento de publicação é atuar como fator de inclusão social do indivíduo, partindo do princípio de integrá-lo às relações sociais por meio do lucro obtido com a venda das revistas e, também, por meio do processo de compra e venda da publicação” (p. 12).

No caso da *Traços*, as/os porta-vozes da cultura são capacitadas/os por meio de oficinas sobre jornalismo, fotografia, vendas, além do código de conduta da revista. O objetivo da revista consiste em gerar um espaço editorial para a difusão de poesia, literatura, atividades museológicas, artistas gráficos e fotógrafos e, ao mesmo tempo, contribuir para a geração de renda de pessoas em situação de rua e auxiliar na transição para o trabalho formal. Para esse objetivo, as/os porta-vozes da cultura recebem treinamento para vendas, planejamento financeiro, atendimento psicológico, encaminhamento para a rede socioassistencial, investimento educacional e acesso em ações culturais.⁴ Ao longo dos anos, a revista tem estabelecido diversas parcerias, a exemplo do Centro Especializado para População em Situação de Rua (Centro Pop), do Centro de Atenção Psicossocial Álcool e Drogas, da Escola de Meninos e Meninas do Parque, de casas terapêuticas e de organizações sociais, além de apoio de diversas empresas e instituições e apoio financeiro da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Distrito Federal. Em 2021, a revista

cultura, além da abertura de cem novas vagas destinadas para pessoas que perderam o emprego durante a pandemia.

³ De acordo com Loane Bernardo (2020), desde o início do projeto, 170 porta-vozes da cultura ingressaram no mercado de trabalho formal e informal e mais de 150 obtiveram moradias fixas.

⁴ Informações disponíveis no site institucional: www.revistatracos.com

recebeu o Prêmio Marielle Franco de Direitos Humanos da Comissão de Direitos Humanos da Câmara Legislativa do Distrito Federal, na categoria de jornalismo.

De acordo com a Política Nacional para Inclusão Social da População em Situação de Rua (Brasil, 2008), as pessoas em situação de rua são a parcela da população que tem a rua como principal espaço de sobrevivência e ordenação de identidades, relacionando-se a partir de diferentes parâmetros temporais e identitários, tendo a rua como espaço de relações privadas e exprimindo o trinômio expulsão, desenraizamento e privação. O Decreto n. 7.053 de 23 de dezembro de 2009, em seu artigo primeiro, parágrafo único, conceitua a população em situação de rua como:

[...] o grupo populacional heterogêneo que possui em comum a pobreza extrema, os vínculos familiares interrompidos ou fragilizados e a inexistência de moradia convencional regular, e que utiliza os logradouros públicos e as áreas degradadas como espaço de moradia e de sustento, de forma temporária ou permanente, bem como as unidades de acolhimento para pernoite temporário ou como moradia provisória (Brasil, 2009).

A partir de revisão de literatura e análise documental investigaremos a atuação de uma parcela dessa população, a partir das articulações promovidas pela revista *Traços*. Neste capítulo, evidenciaremos os porta-vozes da cultura como corpos-geradores, conceito inspirado no pensamento de Paulo Freire (2021) e delineado por Judite Primo e Mário Moutinho (2021), reconhecido como a conscientização dos “corpos-territórios quando estão em processos de insurgência na construção de novas expressões” (p. 34), tornando-se corpos-sujeitos. São corpos que possibilitam a instauração de inéditos viáveis, demarcam o exercício das diferenças culturais e, a partir de seu reconhecimento enquanto corpos-políticos, propiciam transformações coletivas e novas leituras de mundo. Por meio da leitura e circulação dos periódicos, muitos corpos em situação de rua deixam de ser invisibilizados, conquistam autonomia em virtude do conhecimento e da renda e, principalmente, promovem transformações por meio da co-laboração e da análise crítica dos problemas. Do mesmo

modo, apresentaremos a relação das/os integrantes do projeto com a realização de processos museológicos, especialmente no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, e o modo como a revista também evidencia em suas matérias outros corpos geradores em articulação entre diferentes linguagens artísticas e relações de gênero.

Corpos geradores e corpo-política do conhecimento

Desde o século XX diversos/as intelectuais na América Latina têm reconhecido o epistemicídio cometido pelo paradigma da modernidade, denunciando-o e ampliando as reflexões a partir da corpo-política do conhecimento. Segundo Ramón Grosfoguel (2008) é necessário reconhecer que o lugar de enunciação e o corpo que produz a autoria epistêmica questionam a desvinculação dos agentes produtores de conhecimentos do seu lugar geo-corpo-político. A importância consiste na visualização do lugar geopolítico e corpo-político do sujeito que fala, rompendo com o conhecimento eurocentrado que desvinculou o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador.

Essa leitura coloca em xeque discursos hegemônicos, oportunizando uma virada conceitual que advoga uma guinada epistêmica ou aquilo que Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel (2007) designaram como o “giro decolonial”. Essa expressão dialoga com os termos “decolonialidade” e “colonialidade do poder”, expondo as fraturas do capitalismo global quando ressignifica exclusões provocadas pelas hierarquias epistêmicas, regionais, raciais, étnicas e de gênero/sexualidade oriundas do que se convencionou chamar de modernidade:

Portanto, precisamos encontrar novos conceitos e um novo idioma que explique a complexidade das hierarquias de gênero, raça, classe, sexualidade, conhecimento e espiritualidade nos processos geopolíticos, geoculturais e geoeconômicos do sistema mundial. Para encontrar uma nova linguagem para essa complexidade, precisamos olhar ‘para fora’ de nossos paradigmas, abordagens, disciplinas e campos de conhecimento. Precisamos dialogar

com formas não-ocidentais de conhecimento que veem o mundo como um todo relacionado, mas também às novas teorias da complexidade (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007, p. 17, tradução nossa)⁵.

Dessa forma, a crítica decolonial se apresenta como um paradigma outro que reconhece os impactos da geopolítica e da corpo-política na produção do conhecimento a partir de uma ética e de uma política da “pluridiversidade”, nos moldes apresentados por Luciana Ballestrin (2013). Escapando de modelos e projetos pautados na universalidade, essa proposta defende conhecimentos múltiplos que valorem a diferença, não apenas temática, mas a partir de diferentes posições e modos de produção de conhecimento: “desprendimento, abertura, *de-linking*, desobediência, vigilância e suspeição epistêmicas são estratégias para a decolonização epistêmica” (Ballestrin, 2013, p. 108).

Nessa leitura é fundamental reconhecer uma noção ampla de decolonialidade, conforme apresentada por Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel (2018) quando afirmaram que o conceito não está restrito a determinados autores e autoras, mas abarca uma longa tradição das populações negras e indígenas. Assim, afirmam que a decolonialidade estaria na base da luta das populações afrodiáspóricas, “das mulheres negras, dos quilombolas, dos diversos movimentos negros, o povo de santo, dos jovens da periferia, da estética e arte negra, bem como na enormidade de ativistas e intelectuais” (p. 10). Portanto, advogam que negligenciar no projeto decolonial a luta política dessas populações seria uma traição à própria decolonialidade e, neste caso, “a decolonialidade e torna mais uma moda acadêmica e menos um projeto de intervenção sobre a realidade” (p. 10). Em suas análises retomam às discussões sobre a geopolítica e a corpo-política do conhecimento

⁵ “Por ello, necesitamos encontrar nuevos conceptos y un nuevo lenguaje que dé cuenta de la complejidad de las jerarquías de género, raza, clase, sexualidad, conocimiento y espiritualidad dentro de los procesos geopolíticos, geoculturales y geoeconómicos del sistema-mundo. Con el objeto de encontrar un nuevo lenguaje para esta complejidad, necesitamos buscar ‘afuera’ de nuestros paradigmas, enfoques, disciplinas y campos de conocimientos. Necesitamos entrar en diálogo con formas no occidentales de conocimiento que ven el mundo como una totalidad en la que todo está relacionado con todo, pero también con las nuevas teorías de la complejidad”.

como crítica ao eurocentrismo e ao cientificismo, demonstrando como a tradição do pensamento negro consiste em uma crítica ao saber tido como desincorporado e sem localização geopolítica.

Aqui reconhecemos as diversas contribuições do pensamento feminista negro e indígena em diálogo com perspectivas decoloniais como formas de crítica ao conhecimento desincorporado e não georreferenciado (Cf. Julieta Carvajal, 2020; Luiza Bairros, 2020). Exemplar nesse aspecto são as contribuições de Lélia Gonzalez (2020), especialmente o conceito de amefricanidade que, ao mesmo tempo, situa o pensamento feminista afro-latino-americano na geopolítica e a corpo-política do conhecimento. Ao discutir sobre a categoria política-cultural de amefricanidade, Lélia Gonzalez (2020) propõe uma nova forma de compreender a formação histórica brasileira, colocando em xeque as leituras eurocentradas e evidenciando o racismo como sintoma da neurose cultural. Amefricanidade é, segundo a autora, uma categoria visando evidenciar a presença negra na construção cultural do continente americano e modo de enfrentar a ideologia do branqueamento: “o racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter índios e negros na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas” reproduzindo a crença de que “as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais” (p. 131).

Portanto, para a compreensão das distintas geo-corpo-políticas e, conseqüentemente, da diversidade epistêmica construída a partir do conhecimento corporificado, é necessário pensar em perspectiva interseccional, reconhecendo os múltiplos marcadores sociais da diferença e da desigualdade. Pensar a existência de uma multiplicidade de corpos e subjetividades implica, portanto, em considerar as transformações no campo da memória. Trata-se, assim, de identificar distintas performances corporais, experiências que sublinham os afetos e o próprio corpo como marcador social: invisível, subalterno, disciplinado, imobilizado, envelhecido, refletido, violento, degradado, erotizado, liberado (Cf. Elódia Xavier, 2007).

Essas problematizações podem ser evidenciadas de modo contundente na produção de autoras negras em suas análises sobre os corpos negros em cena. De acordo com Leda Maria Martins (2002), o corpo consiste no “local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme” (p. 72). Nesse aspecto, reconhece o corpo como “um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (p. 89). Problematizações que dialogam com as reflexões de Nadir Nóbrega Oliveira (2008) quando evidencia o corpo autônomo como corpo-sujeito, consciente das marcas de opressão e capaz de resistir em busca de uma liberdade coletiva, de uma concepção problematizadora e libertadora:

São corpos/sujeitos que contam suas histórias, criando formas, ondulando, deslizando, saltando, girando, excitando, cortando, demonstrando capacidades corporais de tornar presente sua ancestralidade, ao mesmo tempo em que são capazes de executar tantos outros movimentos, quanto assim sejam necessários, todos, a partir da consciência da existência das marcas da cultura da dominação racial, ferradas, tatuadas nestes corpos, como sinais de subalternidade e estereótipos de submissão. [...] Propõe uma autonomia, a qual chamo de corpo sujeito, ou seja, corpo que realiza suas danças como manifestação de si, de seus desejos e de suas ancestralidades, expressões culturais que são incorporadas como parte legítima de constituição integral desse sujeito, em si e em suas comunidades (Oliveira, 2008, p. 3-5).

A categoria corpos-sujeitos se aproxima da perspectiva de Paulo Freire (2021) quando concebeu o corpo à serviço da ação política como uma das formas de manifestação de visões de mundo e que reflete a situação no mundo, propiciando a “consciência de si e, assim, consciência do mundo, porque são um ‘corpo consciente’, vivem uma relação dialética entre os condicionamentos e sua liberdade” (p. 125). Desse

modo, é possível reconhecermos a importância de problematizarmos, por exemplo, os silenciamentos em torno de determinados corpos, as memórias corporificadas na construção de inéditos viáveis e a importância de compreender a palavra, o tema e o objeto gerador⁶ como frutos de uma corpo-política do conhecimento.

Nessa perspectiva é possível reconhecer os conceitos de palavra e tema gerador propostos por Paulo Freire como resultantes das experiências oriundas dos corpos-geradores, especialmente ao depararmos com a compreensão de que a palavra vocalizada consiste na “linguagem pulsional do corpo inscrevendo o sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder” (Leda Maria Martins, 2002, p. 86). Os temas geradores traduzem os enfrentamentos, a consciência da realidade e a autoconsciência, consistem em temáticas significativas integrantes do universo vocabular dos educandos e educandas e que devem ser identificadas e problematizadas. Segundo Paulo Freire (2021), na etapa da alfabetização a educação problematizadora busca e identifica a palavra geradora, e na pós-alfabetização a busca é pelo tema gerador. Nesse aspecto, são geradores porque “qualquer que seja a natureza de sua compreensão, como ação por eles provocada, contém em si a possibilidade de desdobrar-se em outros tantos temas que, por sua vez, provocam novas tarefas que devem ser cumpridas” (p. 132).

Os corpos em ação podem contribuir para a instauração de uma poética do oprimido, na dinamização de uma nova forma de conhecimento da realidade e na “alfabetização” crítica em múltiplas linguagens. Não sem motivos o primeiro movimento da poética do oprimido proposto por Augusto Boal (1963), entre a catarse e a conscientização, consiste no

⁶ De acordo com Francisco Régis Lopes Ramos (2004), a partir da metodologia da palavra geradora proposta por Paulo Freire, os objetos geradores consistem em uma das possibilidades para a alfabetização museológica: “perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos são criadores e criaturas do ser humano. Ora, tal exercício deve partir do próprio cotidiano, pois assim se estabelece o diálogo, o conhecimento do novo na experiência vivida: conversa entre o que se sabe e o que vai saber – leitura dos objetos como ato de procurar novas leituras” (p. 32).

conhecimento do próprio corpo, suas limitações e possibilidades para, em seguida, torná-lo expressivo:

[...] se torne cada vez mais consciente do seu corpo, de suas possibilidades corporais, e das deformações que o seu corpo sofre devido ao tipo de trabalho que realiza. Isto é: cada um deve ser a ‘alienação muscular’ imposta pelo trabalho em seu corpo. [...] O conjunto de papéis que uma pessoa desempenha na realidade impõe sobre ela uma ‘máscara social’ do comportamento. [...] [Por essa razão é necessário] ‘desfazer’ as estruturas corporais dos participantes. Isto é: desmontá-las, verificá-las, analisá-las. Não para que desapareçam, mas sim para que se tornem conscientes (Boal, 1963, p. 145-146).

Isso pode ser ampliado para as Museologias ao evidenciarmos a possibilidade dos processos museológicos de construir e reverberar memórias corporificadas. Embora algumas Museologias ainda estejam comprometidas com o pensamento considerado desincorporado, neutro e universal, desde o século XX é possível visualizarmos propostas museológicas que reconhecem a poética e a política produzida a partir dos corpos geradores. Conforme destacaram Judite Primo e Mário Moutinho (2021), essa proposta consiste em reconhecer Museologias comprometidas com a “alfabetização” crítica articuladas às palavras geradoras, aos objetos geradores e aos corpos geradores, conceitos inspirados na ação-reflexão de Paulo Freire, quando propôs o delineamento de uma ação cultural para a liberdade. Reconhecem, portanto, que os corpos quando articulados em processos insurgentes assumem-se como “corpos-sujeitos, como corpos-políticos que reivindicam o direito à sua plena expressão, que exigem direito de existência” (p. 34), tornando-se corpos-geradores ao “redesenharem formas e processos mais democráticos e participativos que reconheçam e expressem palavras, objetos, corpos e saberes dos povos historicamente oprimidos e subalternizados” (p. 34).

É nesse intuito de transformar corpos em corpos-sujeitos, respeitando o direito de existência com dignidade, que evidenciaremos a atuação das/dos porta-vozes da cultura no Distrito Federal. Consiste

em um projeto que possibilita uma maior autonomia para pessoas em situação de rua a partir da geração de renda com a comercialização da revista *Traços* que, por sua vez, em ação metapoética, divulga em suas páginas diferentes corpos geradores da cultura e da arte local.

Processos museológicos entre *Traços*

No dia 4 de novembro de 2015 ocorreu o lançamento da revista *Traços* no restaurante do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (MuN) no Distrito Federal. Um conjunto de atividades celebrou a publicação do periódico, chamada de ocupação cultural. A programação contemplou uma feira livre em parceria com o Coletivo Livre, aberta para outros coletivos, movimentos e ocupações, apresentação do Namastê (grupo de dança cigana que promove a inclusão de pessoas com deficiência), vídeo de apresentação do projeto, fala de autoridades, fala de um dos porta-vozes da cultura e apresentação do músico e compositor Davi Silva dos Santos que na época vivia em situação de rua e era um dos porta-vozes da revista *Traços*.

A escolha do Museu Nacional da República para sediar a ocupação cultural de lançamento do periódico não foi aleatória. Inaugurado em 2006, é uma das últimas obras de Oscar Niemeyer em Brasília. De acordo com Wagner Barja (2018), a sua localização foi planejada por Lúcio Costa no centro da Esplanada dos Ministérios junto à Rodoviária do Plano Piloto, que recebe diariamente 150 mil passageiros, o que contribui para repercussões no que se refere ao perfil do público frequentador, recebendo uma média de 1000 visitas diárias, a maioria formada pelos habitantes do próprio Distrito Federal:

A atividade do Museu abarca a arte e suas transversalidades com a ciência, a cultura, a educação e a economia criativa. No que se refere à arte, a instituição volta-se para a constituição de um acervo focado em arte brasileira, num recorte que vai das primeiras manifestações modernas até a produção contemporânea. [...] Em seu Programa da Diversidade Cultural, a bandeira

da inclusão social e do direito à cultura é hasteada permanentemente pelo MuN, em favor de grupos historicamente excluídos ou marginalizados, tanto por meio de suas exposições quanto por eventos e seminários que promove e acolhe. O museu incorpora inclusive representantes desses grupos em seu quadro funcional, entre eles pessoas com síndrome de Down e egressos do sistema carcerário. No que se refere à população de rua do Distrito Federal, o MuN encampa diversos movimentos em prol desse segmento da sociedade. A instituição busca também promover e incentivar a arte urbana e a cultura *hip hop*, com a frequente inclusão de grafiteiros em suas mostras e o apoio a diversas iniciativas desse grupo. (Barja, 2018, p. 4-5)

O Museu Nacional da República já realizava ações com pessoas em situação de rua no Distrito Federal e, em virtude de sua localização, recebe diariamente esse público. Todavia, é importante destacar que essa população ocupava o espaço antes mesmo de sua construção. Conforme destacou Narla Skeff (2020), antes da instalação do Museu e da Biblioteca Nacional, a área do Setor Cultural Sul foi ocupada pelo Gran Circo Lar, que realizava projetos sociais e eventos culturais. A pesquisadora, citando as informações do projeto “Histórias de Brasília”, coordenado por João Carlos Amador, destacou que em 1987, o local foi adaptado como Unidade de Proteção Especial com ensino básico e aulas de circo para crianças em situação de rua.

Em virtude de sua localização e dos projetos realizados com a população em situação de rua, o Museu Nacional da República foi escolhido para sediar a ocupação cultural de lançamento da *Traços*. O museu, antes mesmo do lançamento da revista, abrigou a oficina de fotografia promovida pelo Centro Especializado para População em Situação de Rua (Centro Pop), por meio do Projeto Equinócios: Atividades em Comunidade, que resultou na realização de processos museológicos conectados com as posturas da Museologia Social.

O Projeto Equinócios promoveu oficinas terapêuticas de agroecologia (horticultura e jardinagem), de arte gráfica urbana (estêncil, mural e grafite) e de fotografia e formação de memória imagética, ao

longo de dezesseis meses. Segundo Juliana Sangoi, André Moniz, Carolina Prado (2020), em virtude da greve dos servidores do Centro POP Brasília, a oficina de fotografia foi transferida durante o mês de novembro de 2015 em um espaço cedido pelo Museu Nacional da República, em parceria com a revista *Traços*:

[...] outra estratégia adotada foi a de proporcionar a essas pessoas, por intermédio do manuseio personalizado de câmaras fotográficas, seus desenvolvimentos artísticos e negociais, haja vista as fotografias que elas próprias tiraram, de acordo com suas concepções e perspectivas, selecionadas e mostradas em exposições de arte com o apoio da Revista *Traços*, podiam ser vistas com grande publicidade, inclusive com a participação desses novos artistas, que também podiam comprar exemplares da referida edição da Revista *Traços*, a preços simbólicos, e as revender nas ruas, com lucro, dotados de até de melhor capacidade argumentativa e comercial. As fotografias desses novos artistas também foram impressas em cartões postais financiados pela sociedade e pela ONG ATADOS Brasília, como mais uma forma de geração de renda para tal população. [...] A visibilidade disponibilizada por essa oficina à população em situação de rua propiciou-lhes convites para exporem suas fotografias: no Museu da República, em novembro de 2015; na 15ª Conferência Nacional de Saúde, em dezembro de 2015; no Centro POP Brasília, em dezembro de 2015; no teatro Dulcina, em Brasília, DF, em abril de 2016; e no Metrô DF, em maio de 2016. (Sangoi, Moniz & Prado, 2020, p. 198).

A exposição intitulada “Rua em foco - feita por quem vive fora de foco” foi exibida inicialmente no Museu Nacional da República e inaugurada no dia do lançamento da primeira edição da revista *Traços*. As fotografias foram tiradas pelos porta-vozes da cultura, a partir de uma imersão experimental nas primeiras três semanas da oficina, na busca de ângulos pouco evidenciados de Brasília.

Além de exposições⁷ com pessoas em situação de rua, o Museu Nacional da República recebeu em 26 de março de 2018 a Mostra de Cinema para Pessoas em Situação Vulnerável (Cine Rua), resultado de uma parceria entre o II Festival de Cinema do Paranoá e a revista *Traços*. O objetivo do Cine Rua é difundir o cinema para pessoas em situação de rua, em vulnerabilidade ou que vivem em casas de acolhimento, construir espaços de convivência e estimular o interesse pelo audiovisual, inclusive como uma atividade profissional. Foram exibidos 5 curtas-metragens gravados e produzidos em Brasília e regiões administrativas do Distrito Federal. O Cine Rua ofereceu lanches e promoveu uma confraternização no museu antes da sessão, tendo sido apresentados os filmes “Ursortudo”, de Januário Jr., “Brasília (título provisório)”, de João P. Procópio, “Crônicas de uma cidade inventada”, de Luísa Caetano, “O homem que não cabia em Brasília”, de Gustavo Menezes, e “Meu amigo Nietzsche”, de Fáuston da Silva.

Coerente com a proposta da *Traços* de promover a autoestima e a visibilidade para as pessoas em situação de rua, alguns dos curtas-metragens dialogaram com a realidade dos espectadores e espectadoras. O filme “Meu amigo Nietzsche”, de Fáuston da Silva, narra a trajetória de uma criança que encontra um livro no Lixão da Cidade Estrutural e, por meio da leitura, promove uma revolução na escola. O filme “O Homem que não cabia em Brasília”, de Gustavo Menezes, destaca a trajetória de uma pessoa em situação de rua, um nordestino na capital federal, confrontando a exclusão a partir da literatura de cordel e do humor. De acordo com o cineasta Januário Jr., um dos idealizadores do projeto em parceria com a *Traços*, *o Cine Rua surgiu da convicção da potência transformadora da arte, visando diminuir os abismos sociais e promover a libertação* (Cf. Luiza Garonce, 2018).

Ainda no ano de 2018, a revista *Traços*, em conjunto com Voluntários da Caixa, promoveu a Campanha do agasalho e cobertor, visando

⁷ Além de “Rua em foco - feita por quem vive fora de foco”, em 2015; outro exemplo de exposição realizada no Museu Nacional da República foi “Histórias pintadas”, em 2018, realizada por idosos em situação de rua, abandono, migração ou sem condições de se sustentar, assistidos pela Unidade de Acolhimento Institucional para Idosos (Unai) em Taguatinga.

contribuir para minorar o inverno rigoroso das pessoas em situação de rua. O Museu Nacional da República apoiou a Campanha tornando-se um dos pontos de arrecadação das doações.

O fato é que o Museu Nacional da República está articulado ao projeto Traços em diversos momentos. Conforme destacou Angélica Freitas (2018), mensalmente, “antes de os novos números começarem a ser vendidos, os editores da revista se reúnem com os porta-vozes, em espaço anexo ao Museu Nacional, para apresentar-lhes os conteúdos daquela edição”, destacando que “o objetivo é familiarizá-los com personagens e matérias que a compõem, haja vista que parte dos vendedores não sabe ler” (p. 40). Todavia, isso não significa que os porta-vozes não leiam o mundo. Como nos ensina Paulo Freire (1989), “a leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele” (p. 9).

As experiências aqui sumariamente relatadas indicam que as pessoas em situação de rua integrantes do projeto possuem um desejo de memória, de maneira similar ao identificado por Rafael Machado (2021) quando investigou os processos museológicos em Casas de Acolhida LGBT no Brasil. Do mesmo modo, demonstram o surgimento de novas práticas de preservação, comunicação e/ou pesquisa em prol da salvaguarda e extroversão de outras heranças, “sejam em espaços de cultura ou de outra configuração, onde os processos museológicos se entrelaçam com outros processos sociais, no campo da saúde, da educação, dos serviços etc.” (Primo & Leite, 2015, p. 137), como ocorre no projeto social Traços, no reconhecimento da potência das/os participantes como corpos geradores, mas também na compreensão dos corpos difundidos pela revista (das pessoas em situação de rua, cujas trajetórias são apresentadas na seção 3x4, e das/os artistas selecionadas/os em cada edição).

Corpos geradores, arte, gênero e sexualidades em revista

O primeiro ano do projeto Traços apresentou resultados positivos quanto à inserção dos porta-vozes da cultura na dinâmica social por

meio do cenário cultural. Essa consideração tomou como base o acompanhamento de 152 pessoas em situação de rua que se engajaram nas ações e o depoimento de 6 porta-vozes apresentados na seção 3x4 nos doze primeiros meses da publicação:

É o orgulho de pagar pela própria comida, em vez de depender da generosidade alheia e do garimpo nas lixeiras. É a dignidade que transparece na voz, no jeito de se vestir, no olhar altivo. É a felicidade pela redução significativa – ou até mesmo o abandono – do consumo de drogas lícitas ou ilícitas. É o prazer de entrar pela primeira vez nos espaços culturais (teatros, cinemas, museus) e institucionais (Câmara dos Deputados, OAB etc.) onde antes se limitavam a descansar o corpo, sempre do lado de fora. É a paz de poder, enfim, dormir com os dois olhos bem fechados, longe do perigo das ruas. (Rezende Júnior, 2016, p. 43).

Maria Aparecida dos Santos, destaque da seção 3x4 da edição número 5, começou a trabalhar como porta-voz da cultura grávida de seu quarto filho para evitar que este saísse da maternidade direto para a rua, como aconteceu com os anteriores. A venda dos exemplares garantiu o aluguel de uma casa de dois quartos, cozinha, banheiro, sala e mobília para a família. Para o porta-voz da cultura, a Revista custa um quinto do valor pelo qual que é comercializada⁸ mais o apoio moradia que corresponde ao recebimento gratuito de número de exemplares que corresponda ao valor do aluguel mensal⁹. Maria Aparecida teme voltar a viver em situação de rua onde enfrentou chuva, frio, assédio de traficantes, violência da polícia e noites mal dormidas devido ao perigo que os filhos corriam e aguarda subsídios do Governo Distrital para a moradia própria (Rezende Júnior, 2016, p. 44).

Kelli, destaque na seção 3x4 da edição número 3, observou uma redução no preconceito que sofria inversamente proporcional ao respeito

⁸ Atualmente a Revista Traços custa dois reais (R\$ 2,00) para o porta-voz da cultura e é comercializada por dez reais (R\$ 10,00).

⁹ Para um aluguel de quinhentos reais (R\$ 500,00) o porta-voz da cultura recebe cinquenta (50) revistas gratuitas.

que passou a receber após tronar-se porta-voz da cultura. Acredita que a vestimenta de identificação composta por boné, colete e crachá usados durante o trabalho tenha colaborado com a boa receptividade do público. Contudo, a mudança fundamental está na forma como Kelli e seu companheiro Ricardo, também porta-voz da cultura, se reconheceram como agentes capazes de desenvolver outros modos de vida. O casal voltou a estudar, procurou a Escola dos Meninos e Meninas do Parque voltada para pessoas em situação de rua para melhor dialogar com os clientes e, enquanto Ricardo se prepara para fazer faculdade de Letras, Kelli sonha em ser advogada (Rezende Júnior, 2016, p. 46).

Traços articula projetos de inserção social voltados para pessoas em situação de rua com foco na redução de danos decorrentes do uso de álcool e outras drogas, além de potencializar parcerias institucionais. Das parcerias destaca-se o projeto Cuidando da Vida que atua no tratamento comunitário e prioriza “organização, prevenção, educação, assistência básica, trabalho e tratamento físico e emocional” das/os usuárias/os. Essa metodologia foi sistematizada por Efreim Milanese a partir de uma experiência na cidade do México, em 1989, que reconheceu a interação comunitária como elemento estruturador no processo de recuperação social (Rezende Júnior, 2017, p. 33).

A dependência de álcool e de outras drogas é o primeiro obstáculo a ser vencido na construção de uma nova vida o que decorre de uma luta diária, muitas vezes para romper com legados geracionais de famílias em situação de rua. Este é o caso de Fabiana, filha de uma pessoa em situação de rua, que engravidou a primeira vez aos 14 anos quando cheirava *thinner* nas ruas. Do *thinner* para o *crack*, de 1 filho para 9, Fabiana teve seu estado de saúde e dependência química agravados após a perda dos filhos que lhe foram arrancados pelo Estado ou postos à adoção. Em 2015, Fabiana e o companheiro ingressaram como porta-vozes da cultura e integraram o projeto Cuidando da Vida quando iniciaram a busca e posterior recuperação dos filhos como parte do processo de ressocialização (Rezende Júnior, 2017, p. 32).

Leandra de Fátima da Silva Neiva engravidou aos 13 anos e ficou órfã ainda grávida. Da pequena herança da mãe, comprou um sítio em Assentamento Palmeiras, no interior de Minas Gerais, de onde tirou seu sustento nos 25 anos subsequentes. Quando a seca assolava a vida rural, Leandro embarcava para Brasília, para trabalhar como doméstica e cuidadora de idosos o que lhe assegurava moradia. Nesses períodos aproveitava para estudar e passou em três vestibulares, Letras, Filosofia e Comunicação, que não cursou por falta de recursos. Em 2016 foi aprovada no curso técnico em Agropecuária no Instituto Federal de Brasília (IFB) onde foi possível cursar devido ao alojamento oferecido no *campus* de Planaltina, DF, e ao auxílio permanência para dedicar-se aos estudos, o que evidencia a importância das políticas públicas voltadas não apenas para o acesso.

Aos 53 anos, mesmo com formação, Leandro teve dificuldades para ingressar no mercado de trabalho por ser considerada “velha demais” e pondera que “essa é também uma forma de exclusão social por puro preconceito” etário. Entre idas e vindas da área rural à capital do Brasil, conseguiu moradia na Casa Flor, centro de acolhimento de mulheres, em Taguatinga, DF, onde conheceu o projeto Traços. A identificação com o trabalho foi imediata pela possibilidade de “convivência com a arte e a cultura da cidade”, além do contato com diversos públicos e histórias. Leandro paga sua própria moradia e alimentação e estuda para concurso público com foco bem definido: quer ser pesquisadora da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária – Embrapa. (Leandra Neiva *apud*. Rezende Júnior, 2018, p. 37).

Mulheres são minoria como porta-vozes da cultura, correspondem apenas a 22% dos participantes. Esses dados não especificam a quantidade de mulheres trans, indígenas, negras, jovens ou idosas. Mas a representatividade de gênero e raça na Revista dá-se também pelo conteúdo das matérias que evidenciam outros corpos geradores articulados nas diferentes linguagens artísticas e culturais. Mulheres Tatuadoras, tema da edição número 10 de agosto de 2016, apresentou Hosani Finotelli, goiana radicada em Brasília na década de 1970, como

primeira mulher a se estabelecer nesse mercado de trabalho na capital federal. Aos 20 anos, Hosani decidiu ser tatuadora após procurar e não encontrar uma mulher que lhe cobrisse a cicatriz no peito esquerdo com um coração.

Cinco décadas depois, as mulheres ainda são minoria como profissionais da arte da tatuagem, mas os números têm sido cada vez mais crescentes. Das tatuadoras entrevistadas pela *Traços*, Ana Abrahão compreende a tatuagem como uma forma de abraçar a outra pessoa, devido à conexão que estabelecem durante o risco no corpo usado como suporte para a arte. Gabriela Arzabe define a tatuagem como um quadro fixado na pele que pode ser levado para onde o corpo for. Para Nashari Katherin, a tatuagem é a expressão de um sentimento que se quer marcar até o fim da vida, uma arte móvel que conta histórias. Têssia Araújo filtra os sentimentos e transforma em desenhos, pois acredita que a tatuagem tem o poder de extrair o que está na cabeça e imprimir no corpo, o que representa uma forma de lidar com traumas. Júpiter Coroada ressaltou a reserva de mercado que os homens fazem para invisibilizar o trabalho de mulheres tatuadoras. Todas evidenciaram o machismo como maior obstáculo na profissão (Rezende Júnior, 2016, p. 51-56).

As artistas fotógrafas Ester Cruz e Beatriz Andrade, destaques da seção Instantes de dezembro de 2021, utilizaram a imagem como discurso de afirmação de identidades negras ao idealizar o projeto 365Negro para enaltecimento da beleza negra. Inicialmente publicadas em meio digital via Instagram, o projeto se concretizou em formato de exposição de arte na galeria do Sesc Presidente Dutra, Ceilândia, DF, cidade de origem de Ester que se orgulha de ter nascido e crescido na periferia, assim como Beatriz, originária do Gama, DF, ambas militantes da luta antirracista (Maíra Valério, 2021, p. 59-65).

Também militante da luta antirracista, o professor e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Nelson Fernando Inocêncio, colaborou com a seção Rascunho da edição número 10 de agosto de 2016, com breves reflexões sobre a cultura do estupro na perspectiva de construir outras narrativas. Inocêncio parte do racismo como herança

colonial escravista que objetificou os corpos femininos, sobretudo de indígenas e africanas, e problematiza a própria identidade masculina e as expectativas que a cercam. A masculinidade como construção social está sedimentada no passado colonialista que celebrou a mestiçagem para minimizar a violência de gênero e raça. Nesse jogo de dissimulação, a constituição de masculinidades preserva, pois, permanências do sexismo, do racismo e da pedofilia na contemporaneidade (Inocêncio, 2016, p. 61).

A desconstrução da masculinidade na perspectiva imagética, estética e artística pode ser observada nas obras de Fernando Carpaneda, destaque de capa na edição 49 de agosto de 2021. O artista brasileiro radicado em Nova Iorque, EUA, foi selecionado para a Bienal de Long Island que aconteceu no Museu de Arte Hechscher, em 2020, com as obras intituladas *Cristo Negro* e *Homofobia Mata, Caso nº 17*. A segunda, aborda a negligência do Estado em casos de violência contra a comunidade LGBTQIA+, de modo que o número 17 faz referência ao número do Partido Social Liberal, defensor do conservadorismo social e que em 2018 elegeu o atual presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro. A obra retrata um corpo masculino nu caído ao chão sobre marcas de sangue. Com essa obra, aos 54 anos, Carpaneda relembra de quando foi vítima de homofobia recebendo uma facada pelas costas por encomenda de um político local “que não gostava de homossexuais e muito menos de artistas explícitos” (Devana Babu, 2021, p. 39).

Carpaneda, nasceu em 1967 e no final da década de 1970 já desenhava, pintava quadros e se relacionava naturalmente com outros gays da sua idade. Cresceu em Taguatinga, DF, onde participou de movimentos de rua, feiras de arte e realizou suas primeiras exposições, entre 1982 a 1984. Periférico, como se auto define, vivenciou intensamente o centro da capital federal e ajudou a construir a cena *punk* e *Rock'n Roll* de Brasília na década de 1980 com repercussão nacional. O interesse pela estética *punk* o levou a Londres, Inglaterra, para experimentar a *Bondage*, Dominação e Sadomasoquismo (BDSM) que serviu de laboratório para uma série de obras que narram personagens, cenários e situações em que o artista se envolveu:

Normalmente, quando me apaixonava por algum cara, esculpia seu retrato. Passei então a explorar mais meus sentimentos em relação aos homens e explorar situações que vivi com eles, de forma a retratar objetos que fazem parte da nossa vida ou situações e sensações que vivemos juntos. Minhas representações de gênero masculino são baseadas em pessoas que conheci, convivi e tive a oportunidade de observar (Carpaneda *apud*. Babu, 2021, p. 34-35).

Para além da conotação política, o homoerotismo é retratado com naturalidade, pois faz parte da vida do artista que compartilha suas próprias experiências em forma de arte. A exposição Homem Objeto realizada em 2018, no Museu de Arte Contemporânea de Brasília, reuniu uma série de obras que explicita a crueza do desejo, de acordo com o curador da mostra, Felipe Areda, um dos fundadores do Instituto Cultura, Arte, Memória LGBT de Brasília. A exposição individual ganhou notoriedade após ser premiada no Salão de Arte Erótica de Seattle, EUA, em 2017.

Na desconstrução do “macho normativo”, Rosa Luz, trans, “mina de peito e pau”, conforme rima de seu *rap* de estilo conhecido como *afrotrapfunk*, é destaque da edição número 26, de maio de 2018, na matéria intitulada *E se a arte fosse trans?* Fotógrafa, ativista, performance e estudante do curso de Crítica e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Rosa Maria (Luz) nasceu no Gama, DF e foi criada em Santa Maria, DF. O curso está trancado devido á transfobias que diz ter sofrido no ambiente acadêmico e é do cotidiano da vida na periferia que retira suas letras e roteiros de vídeos para o canal do Youtube chamado *Barraco da Rosa* onde posta desabafos, *raps*, ideias e criações artísticas. (Babu, 2018, p. 47-51).

Por meio da interação social que o ambiente universitário lhe proporcionou, Rosa desenvolveu sua primeira performance artística com o grupo Algodão Choque que performava na área de convivência do Instituto de Central de Ciência, ICC, da Universidade de Brasília. Rosa assistia a ação do grupo quando foi conduzida por Ricardo Caldeira,

artista vinculado ao grupo, e convidada a entrar no que descreveu como “estado performático” ou “estado de não-lugar” onde se pode “ser o que quiser”. Nesse sentido, a performance contribuiu definitivamente para melhor compreensão de sua identidade de gênero, afirma (Rosa Luz *apud*. Devana Babu, 2018, p. 53)

Em 2015, Rosa conseguiu auxílio financeiro da Universidade para residência artística em uma escola de arte nômade no Reino Unido, por onde peregrinou com um grupo de artistas adeptos à nova tendência de escola de arte experimental. A performance *The Silent Path* teve início em um cemitério de Tootin, Distrito de Londres, quando Rosa se despiu completamente e vestiu um vestido de noiva que passaria a ser seu único traje (retirava apenas para dormir) nos 16 dias subsequentes até chegar a Northampton no dia de seu aniversário, 18 de julho, o primeiro de sua vida como Rosa Luz. Durante a performance, Rosa Luz usou o silêncio como metáfora em resposta à violência que as comunidades LGBTQIAPN+ sofrem no mundo todo. Não andava, apenas se arrastava, metáfora às barreiras sociais e traumas psicológicos que impedem o caminhar das pessoas LGBTQIAPN+ com autocompreensão (Devana Babu, 2018, p. 55).

O silêncio também foi usado como resposta a violência e brutalidade contra corpos de mulheres gordas, lésbicas e não depiladas na performance *Pelos pelos* realizada durante o evento *Performance, Corpo Política*, em 2013, pelo coletivo de artistas *Tete a Teta* com as performances Alexandra Martins Costa e Alla Soüb. Segundo Alexandra Costa (2017: 157) “a ação consiste em duas mulheres unidas pelos pelos pubianos e que andam pelo centro da cidade em um horário de grande movimentação”. Alla Soüb, observou que há “estranhamento quando o corpo gordo se empodera de si e traz para si o lugar da nudez não importando para o que as outras pessoas falem”. A performance expressou a força estabelecida na união de corpos de mulheres lésbicas, neste caso, representada por pelos pubianos e olhares cúmplices que expressam sororidade e homo afetividade (Alla Soüb *apud*. Lacerda; Kalogeras; França, 2017, p. 46 - 47).

A performance teve início em uma vitrine voltada para a rua na galeria da Casa de Cultura da América Latina de onde partiu para o Setor

Comercial Sul de Brasília. A reação das pessoas que acompanharam expressava ódio, asco e curiosidade o que permitiu a continuidade da performance pelas ruas por mais tempo. “mal amadas”, “porcas”, “feminazis”, “suja”, “xanatunzel”, “nojentas” e “xontuzeis” foram algumas das palavras enunciadas como discurso de ódio proferido e destacadas para a análise de Alexandra durante pesquisa de mestrado no Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, NEIM, da Universidade Federal da Bahia. Sua análise considerou os desdobramentos da ação performativa a partir da repercussão de *memes* em uma página de Facebook antifeminista. Foram contabilizados 394 comentários de ódio para desqualificar mulheres, por compreender que trazer essas falas para o centro do debate é qualificar mais o discurso feminista (Alexandra Costa, 2017, p. 157).

Pelos pelos compõe a matéria *O corpo não pode ser fechado* com curadoria que cerca a disposição política do corpo nu expresso como “estado declaratório da pessoa” que se despe do que sente na própria pele por meio das marcas de gênero, raça ou classe. O corpo nu neste caso é compreendido para além da estrutura física, pois é dotado de significados sociais e universos simbólicos. *Toda nudez será autuada?* É a questão que introduz o debate na edição número 20 de 2017, que parte da prisão do artista Maikon K, pela polícia do Distrito Federal, enquanto montava sua performance na parte externa do Museu Nacional da República durante o *Palco Giratório*, evento cultural organizado pelo SESC. Segundo o artista, essa não foi a primeira vez que teve problemas com a polícia, o homem nu coberto por uma gosma de gelatina dentro de uma bolha representa uma afronta para o conservadorismo (Lacerda; Kalogeras; França, 2017, p. 46 - 47).

Performance, Corpo Política (2013) reuniu ao longo de 6 dias apresentações performáticas que se expressam por meio do corpo. Foi um evento organizado pelo grupo *Corpos Informáticos* e aconteceu em diversos museus, galerias e espaços culturais de Brasília. O grupo comemorou 25 anos em 2017 com uma exposição retrospectiva no Museu Nacional da República. A nudez é frequente nos trabalhos do grupo que

inspirou e formou uma geração de artistas em Brasília que se expressam por meio do corpo e de corporalidades como discurso político. *Corpos Informáticos* foi criado em 1992 pela artista Bia Medeiros que desenvolveu a perspectiva de arte como *composição urbana*, a obra em diálogo com o que está ao redor, diferente da *intervenção urbana*, onde a obra harmoniza ou tensiona o que está ao redor (Lacerda; Kalogeras; França, 2017, p. 50).

Professora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Bia Medeiros fez do *Campus Darcy Ribeiro* território de corporalidades numa área de aproximadamente 5 mil m² às margens da Via L4 Norte. O *Kombeiro*, como ficou conhecido o percurso denominado *Maria-sem-vergonha*, de acordo com o pixe no chão, se estabeleceu como ateliê e laboratório experimental do grupo *Corpos Informáticos*. As carcaças de kombi coloridas usadas para as composições permanecem espalhadas pelo espaço e integradas à paisagem cultural do *Campus* Universitário. O *Kombeiro* permanece como vestígio das performances e experimentos sensoriais e se constitui como lugar de memórias composto pela interação entre corpos humanos, paisagens naturais, arquitetura e urbanismo atravessados pela ideia de arte.

Em 2022, o curso de Museologia da UnB selecionou o *Kombeiro* para integrar o circuito da exposição curricular intitulada *UnB, espaço de memórias*. No formato de *Tour* virtual em 3D, a exposição destaca experiências cotidianas que constituem memórias processadas na inter-relação das pessoas com os lugares. O vazio provocado pelo isolamento social decorrente da Covid-19 tem sido preenchido por fragmentos de memórias obtidos por meio de depoimentos de pessoas que frequentaram a UnB antes da pandemia com vistas a reocupar os espaços. O conceito de espaço de memórias, neste caso, considera a materialidade, os símbolos e as funções, enquanto a memória opera como dinâmica de vida negociada no jogo entre lembrança e esquecimento.

A memória é individual e depende do processamento coletivo para se constituir, de modo que *Traços* pode ser compreendida como o processamento da cena artística e cultural do Distrito Federal como memória coletiva. Nesse sentido, os corpos geradores aqui representados

constituem um acervo de memórias processadas no *lôcus* político da arte, da cultura e da estética urbana. Esses corpos carregam em si discursos relacionados à aceitação de outros corpos, bem como a afirmação de existências plurais.

Por fim, vale ressaltar que *Traços* foi desenvolvido no mesmo ano em que o pedido de *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff foi aceito pela Câmara dos Deputados, em dezembro de 2015, período marcado por instabilidade social provocada pela crise moral e política que a ala conservadora do Brasil empreendeu como projeto de dominação e manutenção de privilégios de uma elite colonizadora. Até dezembro de 2021, período que demarca esta análise, a censura à arte motivou o fechamento de exposições e galerias de forma crescente no país, o que desencadeou reações populares que buscam minimizar os danos de uma sociedade/Governo que julga, condena e aprisiona corpos humanos e corpos políticos.

Traços constitui, pois, um corpo político gerador de outros corpos e de corporalidades marcadas por movimentos, gestos, expressões e uso do corpo como experiência relacional potente e capaz de emitir e de amplificar discursos.

Imagem 1: Capas da Revista *Traços* edições 12, 20 e 49, respectivamente, de 2016, 2017 e 2021. Foto: Marijara S. Queiroz, 2023.



Notas

10 - Disponível em: <https://instituto.lgbt/old/portfolio.html>

Referências

- Babu, D. (2018). Rosa Luz: E se a arte fosse trans? *Revista Traços*: Brasília tipo exportação, Brasília, 26, 46-55.
- Babu, D. (2021). Sexo, tintas e Rock'n Roll: a vida e obra de Fernando Carpaneda. *Revista Traços*: Fernando Carpaneda, Brasília, 49, 28-39.
- Bairros, L. (2020). Nossos feminismos revisitados. In H. B. Hollanda (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (pp. 206-215). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, 11, 89-117.
- Barja, W. (2018). Museu-Espelho. *Anais do VII Seminário Hispano-Brasileiro de Pesquisa em Documentação, Informação e Sociedade*, Madri.
- Bernardino-Costa, J. Maldonado-Torres, N. & Grosfoguel, R. (Org.) (2018). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Bernardo, L. (2020). *Revista Traços abre 100 novas vagas para porta-vozes da cultura*. Disponível em: <https://www.cultura.df.gov.br/revista-tracos-abre-100-novas-vagas-para-porta-vozes-da-cultura/>. Consultado em: 19 dez. 2021.
- Boal, A. (1963). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brasil (2009). Decreto n. 7.053 de 23 de dezembro de 2009. Institui a Política Nacional para a População em Situação de Rua e seu Comitê Intersectorial de Acompanhamento e Monitoramento, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d7053.htm. Consultado em: 20 dez. 2021.
- Brasil (2008). *Política Nacional para Inclusão Social da População em Situação de Rua*. Brasília: Governo Federal.

- Carvajal, J. P. (2020). Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. In H. B. Hollanda (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (pp. 194-205). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Castro-Gómez, S. & Grosfoguel, R. (2007). Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Costa, A. M. (2017). “Mal amadas”, “porcas”, “feminazis”, “sujas”, “xanatunzel”, “nojentas” e “xontuzeis”: análise dos discursos de ódio sobre a performance Pelos pelos e seus desdobramentos. *Periódicus - Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades*, n. 7, v. 1, maio-out. 2017, Salvador: UFBA.
- Freire, P. (2021). *Pedagogia do oprimido*. 78 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, P. (1989). *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 23 ed. São Paulo: Cortez.
- Freitas, A. P. P. (2018). *Recriações da cidade inventada: Brasília na revista Traços e na série Distrito Cultural*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília.
- Garonce, L. (2021). *Mostra de cinema exibe curtas para moradores de rua de Brasília*. G1 DF. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/mostra-de-cinema-exibe-curtas-para-moradores-de-rua-em-brasilia.ghtml>. Consultado em: 20 dez. 2021.
- González, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar.
- Grosfoguel, R. (2008). *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80.
- Haddad, J. C. M. (2007). *Street papers: comunicação e inclusão social*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero.

- Inocêncio, N. F. (2016). É outra História. *Revista Traços*: Welder Rodrigues, Brasília, 10, 60-61.
- Lacerda, M. V. F.; Kalogeras, A.; França, M. (2017). O corpo não pode ser fechado. *Revista Traços*: Cultura, inclusão, abraços, Brasília, 20, 44-57.
- Machado, R. S. (2021). *Cartografias da transmusealidade*: processos museológicos em Casas de Acolhida LGBT no Brasil. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Martins, L. M. (2002). Performances do tempo espiralar. In G. Ravetti & M. Arbex (Org.). *Performances, exílios, fronteiras*: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: UFMG.
- Oliveira, N. N. (2008). Fogo e trovão expressos no corpo baiano que dança. *Anais do Fazendo Gênero*, Florianópolis.
- Primo, J. S. & Leite, P. P. (2015). Olhares biográficos em museologia: os desafios da intersubjetividade. *Cadernos de Sociomuseologia, Lisboa*, 49, 5, 129-144.
- Primo, J. & Moutinho, M. (2021). Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do mundo. In J. Primo & M. Moutinho (Ed.). *Teoria e prática da Sociomuseologia*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Ramos, F. R. L. (2004). *A danação do objeto*: o museu no ensino de História. Chapecó: Argos.
- Rezende Júnior, J. (2018). 3x4: Leandra. *Revista Traços*: Gurulino, Brasília, 27, 34-37.
- Rezende Júnior, J. (2017). 3x4: Fabiana e Heliovan + Leandro, Alessandro e Tainá. *Revista Traços*: Scalene, Brasília, 19, 30-34.
- Rezende Júnior, J. (2016). 3x4: Os nomes além dos números. *Revista Traços*: Vidas em construção, um ano de Traços, Brasília, 12, 42-55.
- Rezende Júnior, J. (2016). Mulheres Tatuadoras. *Revista Traços*: Welder Rodrigues, Brasília, 10, 50-57.
- Sangoi, J. Moniz, A. L. F. & Prado, C. C. (2020). Projeto Equinócios: intervenção junto à população em situação de rua. *PSI UNISC*, Santa Cruz do Sul, 4, 186-204.

- Skeff, N. (2020). *Entre o monumental e o latente na formação do Museu Nacional de Brasília*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2020.
- Valério, M. (2021). Instantes: Ester Cruz e Beatriz Andrade, identidade negra e luta antirracista. *Revista Traços: Alok*, Brasília, 52, 59-65.
- Xavier, E. (2007). *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres.

O que se encontra no âmago da transgressão? História Trans no Museu Antropológico do Rio Grande do Sul Caio de Souza Tedesco

No final da tarde de uma sexta-feira, em novembro de 2016, coloquei uma das minhas melhores camisas, passei um batom azul e saí de casa correndo — literalmente, com receio de me atrasar — para ir prestigiar a abertura da exposição *Uma Cidade pelas Margens*¹, no Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo². Minha euforia naquele dia tinha dois motivos: estava comemorando meu aniversário de 24 anos e estava indo, pela primeira vez, visitar uma exposição de temática LGBTQIAP+³. Naquela noite, foi emocionante celebrar o orgulho e observar a crítica à marginalização social imposta à população LGBTQIAP+, tensionada por essa exposição que colocou a diversidade de gênero e sexual no centro do debate, em um museu tradicional de Porto Alegre e, também, na região central da cidade em si.

¹ *Uma cidade pelas margens* ficou exposta até dezembro de 2016, contou com uma parte conceitual acerca das relações de gênero, processos relacionados à transição de gênero, fotografias, objetos e uma linha do tempo da história LGBTQIAP+, com foco em Porto Alegre. Na narrativa, mulheres que se relacionam com mulheres (lésbicas, bissexuais ou pansexuais), homens cisgêneros gays ou não-monossexuais, dragqueens e mulheres trans e travestis. Também é interessante ressaltar que a exposição foi fruto de uma curadoria compartilhada entre entidades de movimento social (Nuances LGBT: Grupo pela Livre Expressão Sexual e ONG Igualdade) e instituições públicas (Programa de Pós-Graduação em História e Curso de Museologia da UFRGS, bem como o Memorial do Tribunal Regional), sob coordenação de Leticia Brandt Bauer, diretora do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo no período (BAPTISTA et al, 2022).

² Localizado na rua João Alfredo, 582, no “bairro boêmio” de Porto Alegre, a Cidade Baixa. O Museu Joaquim Felizardo foi criado em 1979 e abriga um acervo arqueológico, uma fototeca e um acervo tridimensional da capital gaúcha.

³ Apesar de “LGBT” ser a sigla mais comum para se referir a pessoas não-cisheteronormativas, uso LGBTQIAP+, considerando a pluralidade de possibilidades de identificações em relação à identidade de gênero e/ou orientação sexual para além de Lésbicas, Gays, Bissexuais e pessoas Trans, abrangendo, também, indivíduos Intersexo (que possuem um código genético não-binário, tal qual XXY, por exemplo), Assexuais (sujeitos que não sentem atração romântica e/ou sexual) e Pansexuais (assim como a bissexualidade, a pansexualidade é uma maneira de categorizar o desejo afetivo-sexual não-monosexual). O sinal de soma, por sua vez, busca demonstrar que há a possibilidade de outras autoidentificações.

Alguns meses depois, em agosto de 2017, outra exposição de temática *transviada* foi inaugurada no centro da capital gaúcha. Dessa vez tratou-se da polêmica *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*⁴ que encontrava-se no espaço do Santander Cultural e, rapidamente, foi censurada por grupos conservadores e pela própria instituição que havia a acolhido. Estive lá na *Queermuseu* em dois momentos: primeiro, visitando a exposição; depois, protestando contra seu fechamento prematuro junto a dezenas de outras pessoas que compreendem a importância do respeito à diversidade de gênero e sexual, bem como da humanização da população LGBTQIAP+.

Se *Uma cidade pelas margens* foi um grande sucesso, *Queermuseu* foi um imenso fracasso. Pessoalmente, experienciei mais uma vez fugir das bombas de gás lacrimogêneo de uma brigada militarizada e truculenta. Coletivamente, experienciamos mais uma vez manifestações artísticas lesbitransviadas serem censuradas.

Agosto de 2017 também foi o mês no qual iniciei minha transição de gênero e, alguns meses depois, me afirmei publicamente como homem trans. Enquanto em minha vida pessoal eu realizava essa jornada intensa voltada ao meu (re)encontro comigo, no curso de História dava continuidade ao meu interesse pelas temáticas de gênero, sexualidade, historiografias *queer* e LGBTQIAP+, estudos feministas e assuntos afins. Além disso, também passei a estagiar no Memorial do Rio Grande do Sul no setor de Educação Patrimonial, onde pude me aproximar do cotidiano de uma instituição focada em história, memória e patrimônio e experimentar a vivacidade e multiplicidade possível de se fazer existir

⁴ *Queermuseu* contava com cerca de 270 obras de arte, em sua maioria pinturas e esculturas, que dialogam com a temática de gênero e sexualidade. Lamentavelmente, o avanço do conservadorismo e do neofascismo que ganharam tremenda força após o Golpe de 2016, tendo como uma de suas bandeiras a LGBTfobia, impulsionou o fechamento da exposição sob o pretexto de que *Queermuseu* incentivava incesto, pedofilia e zoofilia. O Santander Cultural a censurou e, em 12 de setembro daquele ano, nos manifestamos em um ato organizado pelo Grupo Nuances na praça da Alfândega, em Porto Alegre, em frente à instituição. O ato acabou com a chegada truculenta da brigada militar com bombas de gás lacrimogêneo, cassetetes e detenções. Contudo, felizmente o Nuances acionou o Ministério Público Federal e, no início de 2021, foi lançado o edital “Eu Sou Respeito”, através do qual projetos voltados para o combate à LGBTfobia e o respeito à diversidade de gênero e sexual foram contemplados com até R \$40.000,00 cada (PIFFERO, 2017; NUNES, 2019; MARKO, 2021).

em espaços como estes. Desse modo, para meu trabalho de conclusão de curso, articulei ambos interesses e elaborei a monografia “*Nós somos complexos*”: *historiografia queer na contemporaneidade - uma análise da operação historiográfica no National Museum: LGBT history and culture*⁵, no qual, como o título indica, investiguei a operação historiográfica do *National Museum LGBT*⁶ sob uma perspectiva *queer* e transfeminista.

Logo, em dezembro de 2021, ao receber uma mensagem de Letícia Bauer⁷ enquanto retornava da serra para Porto Alegre, com a proposta de realizar a curadoria de uma exposição sobre Histórias Trans no Museu Antropológico do Rio Grande do Sul (MARS)⁸, meu corpo foi tomado por adrenalina e felicidade. Todavia, entre as memórias que me vieram à mente estavam *Uma cidade pelas margens* e *Queermuseu* e, a partir disso, a preocupação de como seria elaborar a primeira exposição sobre histórias trans do Brasil.

Em julho de 2022 o projeto saiu do papel — e da nuvem — e foi inaugurada *No Âmbito da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul*, com curadoria minha e de Morgan Lemes Santos⁹, ambos historiadores

⁵ TEDESCO, Caio de Souza. “Nós somos complexos”: historiografia queer na contemporaneidade - uma análise da operação historiográfica no National Museum: LGBT History and Culture. Monografia (Licenciatura em História), Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/218454>>. Último acesso em: 01/08/2022.

⁶ Disponível em: <<https://www.nationallgbtmuseum.org>>. Último acesso em: 01/08/2022.

⁷ Historiadora. Mestre e doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), foi diretora do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, como mencionado anteriormente e, em 2021 e 2022 foi diretora, de modo simultâneo, de três instituições: o Memorial, o Museu Antropológico e o Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (MRS, MARS e AHRs). Atualmente é professora do Departamento de História da UFRGS. Ao longo de sua trajetória tem sido uma grande aliada no combate à LGTBfobia através de ações culturais, museais e no âmbito da historiografia, sobretudo da História Pública.

⁸ O Museu Antropológico do Rio Grande do Sul foi fundado em abril de 1978 e, atualmente, encontra-se em duas localidades: no prédio do Memorial do Rio Grande do Sul (rua Sete de Setembro, 1020); e na rua Andradas, 1234, sala 1005, ambos no Centro Histórico de Porto Alegre. O Museu possui um acervo composto por itens arqueológicos e objetos de grupos sociais diversos, dispostos através de temas como “etnicidade”, “religiosidade” e “territorialidade”. Para saber mais, acesse: <<https://cultura.rs.gov.br/sobre-mars>>.

⁹ Morgan Lemes é um homem negro trans, diretor e roteirista formado no Laboratório de Narrativas Negras da FLUP/TV Globo e graduando em História na UFRGS. Foi professor de história e organizador do Coletivo pela Educação Popular TransENEM (2020-2022) e ativista do Coletivo Homens Trans em Ação (2017-2022). Atualmente integra o GENHI, o Close e o coletivo audiovisual Macumba Lab/RS. Também é co-fundador do coletivo Homens Negros Trans e Transmasculines em Diáspora (HNNTD/RS).

e homens trans, eu branco e bissexual e Morgan negro e heterossexual¹⁰. Nessa exposição, buscamos tratar da pluralidade do significado de ser trans, historicizar transgeneridade e cisgeneridade e abordar a história do movimento social trans do estado que tem tornado o território sul-riograndense mais habitável para a população transgênera.

Algumas problemáticas caminharam conosco nesse fazer historiográfico e expográfico, tais quais: de que formas podemos expressar o viés antirracista, interseccional e decolonial nessa temática? Será possível ser pedagógico diante de um assunto tão profundo? Como promover a humanização da população trans de maneira sensível, esteticamente agradável, com ludicidade e sem perder a complexidade?

Em meu caso, particularmente, devido a pesquisa efetuada para a monografia, bem como a participação no Close - Centro de Referência da História LGBTQIAP+ — no qual ingressei em 2018 —, passei a compartilhar da compreensão de que a historiografia não faz sentido sem conexão com os anseios do presente¹¹. Além disso, tampouco é significativo e coerente abordar histórias trans sem uma perspectiva antirracista, interseccional e decolonial. Desse modo, em nossas discussões, eu e Morgan colocamos tais vieses como fundamentais para abordar o Âmago Trans.

Afinal, no Brasil cerca de 54% da população é negra e, ainda assim, o racismo estrutura nossa sociedade de maneira cruel, promovendo a necropolítica e a manutenção de dados alarmantes, como mulheres cisgêneras brancas ganharem remunerações cerca de 70% maiores do que mulheres cisgêneras negras (PRUDENTE, 2020), um alto índice de encarceramento e assassinato da juventude negra gerado pelo próprio Estado, seja por negligência, seja através de mãos e armas policiais (ALMEIDA, 2019). No que concerne à população LGBTQIAP+, nosso

¹⁰ Em relação a outros marcadores, nós dois somos pessoas endosso, ativistas, da classe trabalhadora, jovens adultos, sem deficiência física, neurotípicos, latino-americanos, brasileiros e sulistas (gaúchos).

¹¹ Inspirado, sobretudo, em Michel de Certeau, compreendo que toda operação historiográfica inicia em um lugar social que a impulsiona, faz com que alguma temática, alguma dúvida, alguma hipótese e, até mesmo, novos vestígios se tornem problemas historiográficos (CERTEAU, 1982; 2011). Definitivamente, o passado não faz sentido se o presente não lhe atribuir um.

país encontra-se em primeiro lugar como o país que mais mata pessoas trans no mundo. Contudo, é necessário interseccionalizar esse lamentável “título”, pois em torno de 82% das pessoas trans assassinadas são negras (PINHEIRO, 2022). Ou seja: a transfobia e o racismo andam juntos.

Logo, tratar de história trans sem interseccionalidade é tanto elaborar uma operação historiográfica de cunho racista (ao silenciar o recorte de etnia e raça), quanto cisnormativa em si, sobretudo tendo em vista que a cisheteronormatividade contemporânea é fruto da ciscolonialidade (BUTLER, 2015; 2019; SIMAKAWA, 2015). Isto é, a norma constantemente reiterada em nossa cultura e sociedade de que a cisgeneridade e a heterossexualidade são as únicas performances de gênero e sexualidade (respectivamente) saudáveis e naturais provém da Europa, são (re)produzidas no seio da branquitude, das tecnologias de poder colonialistas e ficções europeias que foram impostas aos povos originários das Américas e aos povos africanos durante o processo colonial (LUGONES, 2008; BEEMYN, 2014; JESUS, 2018; 2019; OLIVEIRA, 2018; OYĒWŪMÍ, 2021; SEGATO, 2021).

Infelizmente, tais compreensões acerca dos processos sociohistóricos que costuram a tessitura de nosso presente foram silenciados da grande maioria dos espaços e/ou projetos de história, memória e arte LGBTQIAP+ — museus, galerias, arquivos, memoriais, exposições etc (BAPTISTA; BOITA, 2014; KOSKOVICH, 2014; BOITA, 2018; TEDESCO, 2018; 2022). A fim de elucidar, trago o exemplo da quantidade de espaços de história e/ou memória trans apreendido através de pesquisa bibliográfica, com base nos trabalhos de Jean Baptista (2014), Tony Boita (2014; 2018) e Gerard Koskovich (2014): somente cinco entre mais de 100. São eles: o *Museo Travesti*, fundado por Giuseppe Campuzano em 2003, no Peru; o *Archivo de la Memoria Trans*¹² [Arquivo da Memória Trans], idealizado pelas ativistas transexuais Claudia Pía Baudracco e María Belén Correa e fundado pela última, em 2012, na Argentina; o

¹² Pode-se saber mais em: <<https://archivotrans.ar/index.php>>

*Museum of Transology*¹³ [Museu da Transologia], fundado em 2014, em Brighton (Reino Unido) pelo historiador e homem trans E-J Scott; o *Digital Transgender Archive*¹⁴ [Arquivo Digital Transgênero], de 2016, que trata-se de um projeto universitário de instituições estadunidenses, a *Northeastern University* [Universidade do Nordeste] e a *College of the Holy Cross* [Faculdade de Santa Cruz]; e o Museu Transgênero de História e Arte do Brasil¹⁵, inaugurado em dezembro de 2020 pelo intelectual e artista trans Ian Habib.

É notável, também, o quão recentes são tais iniciativas, em contraponto a outras, como a *GLBT Historical Society* [Sociedade Histórica GLBT], criada em 1985. Inclusive, algo importantíssimo em relação à Sociedade História GLBT que pouco é debatida e visibilizada, trata-se da participação de Lou Sullivan¹⁶, ativista e homem trans gay, em sua fundação e desenvolvimento, o que denota, mais uma vez, a **produção do esquecimento** sobre passados e sujeitos trans, esquecimento este que recai para outras figuras históricas extremamente importantes como Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera, protagonistas da Rebelião de Stonewall que sequer foram mencionadas no projeto do *National Museum LGBT* ou no filme *Stonewall* (CAPARICA, 2015; TEDESCO, 2018; 2022).

Desse modo, em *No Âmago da Transgressão*, buscamos romper com a ciscolonialidade ao colocar não somente pessoas trans brancas, heterossexuais e com expressão de gênero heteronormativas em destaque, tampouco rememorando apenas transcestrais brancos, estadunidenses e europeus. Ainda, procuramos lembrar que o jogo da história está

¹³ Cujo site é: <<https://www.museumoftransology.com/>>

¹⁴ Encontra-se no domínio: <<https://www.digitaltransgenderarchive.net/>>

¹⁵ Localizado em: <<https://mutha.com.br/>>

¹⁶ Lou Sullivan nasceu em Wisconsin (Estados Unidos) em 1951. Em 1976 foi rejeitado pela clínica de identidade de gênero de Stanford por homofobia e heteronormatividade (no período, e até hoje, há o discurso de que uma pessoa “trans de verdade” deve ser heterossexual). Assim, Sullivan realizou seu processo de transição de gênero na década de 1980, com um médico particular. Ainda na década de 1980, tornou-se escritor e ativista, foi co-fundador da *GLBT Historical Society* e da *FTM International* [Internacional FTM - “Fêmea para Macho”]. Em 1991 Sullivan faleceu, em São Francisco, vítima da Aids, ou melhor dizendo, da negligência do Estado norte-americano em relação à prevenção e combate ao HIV e à Aids (STRYKER, 2008).

ocorrendo constantemente e nós, transgêneros, somos agentes potentes de transgressão do tempo presente.

Para tanto, contamos com um projeto expográfico (figura 01) em três eixos: Ser Trans, do fotógrafo Gabz404¹⁷ (figuras 02, 03 e 04); alfabetização em gênero e sexualidade (figuras 05, 06 e 07); histórias de luta e reistência trans (figuras 07, 08, 09 e 10). É relevante compartilhar, ainda, que transcenramos nosso trabalho, a fim de sermos coerentes com nossas perspectivas teórico-metodológicas e políticas em todas as etapas da exposição. Desse modo, junto ao fotógrafo Gabz404, que é uma pessoa transmasculina não-binária, também contamos com a participação do artista trans não-binário Levy, responsável pela criação e confecção das obras cenográficas, interativas e da identidade visual de Âmagos Trans.

Figura 01: Projeto “No Âmagos da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul” disposto na planta baixa da Sala do Tesouro do Memorial do Rio Grande do Sul em



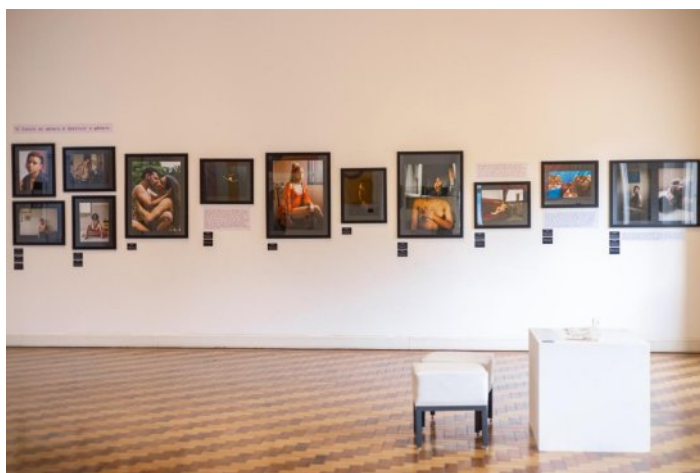
Fonte: Memorial do Rio Grande do Sul

Através das fotografias artísticas de Gabz404 no Projeto Ser Trans, intentamos aproximar o público da multiplicidade e do íntimo do que significa ser uma pessoa transgênera no Brasil. É interessante observar como, a partir de um olhar extremamente delicado e crítico, Gabz capta o

¹⁷ Para saber mais, acesse: <<https://gabz404.com/sertrans>>. Último acesso em: 02/08/2022.

cotidiano e/ou afetividade de indivíduos trans e retrata a “normalidade” presente na pretensa diferença entre a cisgeneridade e a transgeneridade. Digo, “pretensa diferença”, no sentido de que não há um “humano” e um “inumano”, essa é uma ficção ciscolonial¹⁸. Há opressões de gênero sofridas por pessoas trans e promovidas pela cisgeneridade, pela cisnormatividade, pela ciscolonialidade.

Figura 02: Projeto Ser Trans, de Gabz404, em “No Âmbito da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul”.



Fonte: Fotografia de Gabz404.

¹⁸ Neste trecho, vou ao encontro de Judith Butler quando o autore elucida que o conceito de humanidade, da maneira que conhecemos na contemporaneidade, necessitou da ideia de “inumano”, do artifício da criação abjetificadora de um Outro a fim de circunscrever a cisgeneridade e a heterossexualidade no arredoma de únicas performances e subjetivações em termos de gênero e desejo naturais, possíveis, normais, desejáveis e, em última instância, humanas. Desse modo, os fenômenos da transgeneridade e das sexualidades dissidentes foram monstrificados, demonizados, patologizados e desumanizados, propiciando que humanos LGBTQIAP+ recebam tratamentos cruéis, violentos e desumanizadores (BUTLER, 2019). Quando refiro-me à ficcionalidade, por sua vez, não quero dizer que as subjetivações de gênero e os corpos e corporeidades não façam parte do “plano da realidade”, não tenham materialidade, não existam. O que proponho é assinalar a invenção das hierarquizações e da linha imaginária que diferencia pessoas trans de pessoas cis e, apesar de “imaginária”, perpetua-se na realidade de maneira bem contundente nos corpos de cada travesti brutalmente assassinada e de cada cisgênero monstruosamente assassino.

Figura 03: Projeto Ser Trans, de Gabz404, em “No Âmbito da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul”



Fonte: Fotografia de Lau Baldo, registro do evento de inauguração (01/07/2022).

As lentes sensíveis de Gabz abordam complexidades que somente sujeitos trans vivenciam, nossas marcas gravadas nos corpos e nas subjetividades, bem como a diversidade e hierarquizações que existem entre nós — de raça, etnia, classe, regionalidade, diversidade corporal, sexualidade e até mesmo de gênero.

Na segunda parte, a “alfabetização em gênero e sexualidade”, conceitualizamos e historicizamos os termos “transgênero”, “travesti”, “transexual”, “cisgênero”, “identidade de gênero”, “orientação sexual”, “código genético (sexo designado ao nascer)” e “expressão de gênero”. A fim de tornar tal seção mais pedagógica e interativa, Levy criou literalmente uma boneca de gênero (figura 05 e 06), com opções de roupas e perucas que fazem alusão à expressão de gênero e três itens que podem ser colocados nela com velcro e fazem alusão aos outros elementos constitutivos de gênero e sexualidade em uma pessoa na contemporaneidade: um coração (orientação afetivo-sexual), o símbolo do DNA (sexo designado ao nascer) e uma lâmpada (identidade de gênero). Tal boneca foi criada para brincar, diariamente registramos *looks* novos e decidimos não a nomear

considerando que cada pessoa pode inventar um personagem diferente nesta parte lúdico-pedagógica da exposição.

Figura 04: Projeto Ser Trans, de Gabz404, em “No Âmagô da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul”.



Fonte: Fotografia de Gabz404

Figura 05: eixo “Alfabetização de Gênero e Sexualidade” em “No Âmagô da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul”.



Fonte: Fotografia de Lau Baldo, registro do evento de inauguração (01/07/2022).

Figura 06: “Boneca de Gênero”, do artista Levy para a exposição “No Âmbito da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul”.



Fonte: Fotografia de Gabz404

Penso ser pertinente elucidar algumas escolhas concernentes à conceitualização e às bandeiras nesta seção. Primeiro, em relação aos “elementos de gênero e sexualidade” (como caracterizamos em nossos textos expositivos), procuramos ter coerência com o transfeminismo e com a anticisnormatividade.

Levando em conta que há, ainda hoje, uma grande confusão entre identidade de gênero e orientação sexual¹⁹, bem como discursos que associam transgeneridade estritamente à realização de modificações corporais — como se nós nos fabricássemos e pessoas cisgêneras fossem “naturais”, o que inclusive ignora que há uma porcentagem muito maior de cisgêneros realizando cirurgias plásticas, entre outras tecnologias farmacopornográficas, do que pessoas trans (PRECIADO, 2018) —, consideramos fundamental “alfabetizar”. Assim, procuramos aproximar

¹⁹ Por um longo período, as experiências e subjetividades trans se confundiram com o desenvolvimento de uma orientação sexual homoerótica/homoafetiva, a exemplo da ideia de “inversão sexual” difundida entre o final do século XIX até meados do século XX (FEINBERG, 1996; LANZ, 2017; AGUIAR, 2020).

o público do tema com indagações que tem intenção de fazer com que as pessoas olhem para si mesmas e se percebam na trama das relações de gênero e sexualidade: “Identidade de gênero: quem eu sou?”; “orientação afetivo-sexual: por quem eu me atraio?”; “código genético: em qual corpo eu nasci?”; “expressão de gênero: como eu gosto de me expressar?”.

Figura 07: fotografia panorâmica de “No Âmbito da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul”.



Fonte: Autoria de Gabz404.

Além disso, como geralmente os conceitos utilizados para abordar tais elementos são binaristas e fundacionalistas biológicos, a exemplo do uso de “sexo biológico” — o que costumeiramente faz com que nós pessoas trans questionemos, ironicamente, se nossas genitálias são robóticas — buscamos romper com essa lógica. Deste modo, optamos por “código genético” por permitir a discussão acerca da biologização, genitalização e binarização da categoria gênero/sexo ao longo da história ocidental, o que abrange também a problemática da intersexualidade e da endossexualidade²⁰.

²⁰ Endossexual é o sujeito que nasce com os cromossomos XX ou XY, não sendo intersexual (XXY, por exemplo) (VIEIRA, 2021)

No que condiz às bandeiras (figura 05 e 07), tendo em vista que precisaríamos selecionar algumas por questões práticas (espaço), decidimos por quatro: LGBTQIAP+ antirracista, trans, não-binária e intersexo. Para além da obviedade em relação às bandeiras trans (“geral” e não-binária), esta também foi uma decisão em direção às perspectivas transfeminista, antirracista e decolonial. Pois, o marcador de sexualidade tem sido protagonista há décadas dos movimentos LGBTQIAP+, movimento este que conta com outros dois marcadores de privilégio “protagonistas”: a branquitude e a cisgeneridade. Dessa forma, priorizamos promover a visibilidade da luta de pessoas intersexo e, também, a importância do antirracismo para o movimento LGBTQIAP+.

Finalizamos a exposição com o eixo sobre histórias de luta e resistência trans, focando na história dos movimentos pelos direitos humanos trans no RS, a partir das seguintes entidades: Organização Não-Governamental (ONG) Igualdade, o Coletivo Homens Trans em Ação e Coletivo pela Educação Popular TransENEM. Para tanto, elaboramos uma linha do tempo da história trans (figuras 07 e 08), três quadros explicativos acerca das entidades mencionadas, junto a quadros com fotografias e vitrines expositivas com matérias de jornais e objetos de seus acervos (figuras 08, 09 e 10).

Ainda, deixamos uma televisão exibindo continuamente o documentário *Caleidoscópio: Histórias LGBTQIA*, criado pelo Close através do edital Eu Sou Respeito, que tem como problemática central a pergunta “onde estavam as pessoas LGBTQIAP+ no passado?” e, com base nisso, discorre sobre histórias lesbitransviadas do Rio Grande do Sul, a partir de fontes diversas, como relatos orais, documentos digitais provenientes de redes sociais e, também, documentação física selecionada no Arquivo Público do Estado do RS, por exemplo²¹. Além disso, a cenografia desta seção de *No Âmago da Transgressão* ficou a cargo de Levy, que criou a

²¹ O documentário *Caleidoscópio* foi lançado no dia 27 de maio de 2022 na Cinemateca Paulo Amorim da Casa de Cultura Mário Quintana, localizada no Centro Histórico de Porto Alegre (rua Andradadas, 736). É possível assistir o *teaser* do curta no *Instagram* do Close, através do link: <<https://www.instagram.com/p/Cdtf34csfqP/>>.

obra *Luta Fragmentada* (figuras 07 e 09) especialmente para a exposição, tal obra, como pode-se observar, faz alusão às bandeiras LGBTQIAP+ — retalhadas e reordenadas — e à complexidade, heterogeneidade e disputas dentro do movimento.

Figura 08: parte do eixo “Histórias de luta e resistência trans” em “No Âmbito da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul”.



Fonte: Autoria de Gabz404

Figura 09: parte do eixo “Histórias de luta e resistência trans” em “No Âmbito da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul”.



Fonte: Autoria de Gabz404

Figura 10: “Objetos de Luta” no eixo “Histórias de luta e reistência trans” em “No Âmbito da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul”.



Fonte: Fotografia de Lau Baldo no evento de inauguração da exposição, em 01/07/2022.

Nossa linha do tempo iniciou em 1591, com Xica Manicongo, figura histórica reivindicada pelo movimento trans brasileiro como a “primeira travesti do Brasil”²², e vai até 2018, ano no qual a Organização Mundial da Saúde deliberou que a transgeneridade deve ser despatologizada e que o Supremo Tribunal Federal do Brasil garantiu a refiticação de nome e sexo na documentação de pessoas trans sem necessidade de processo judicial ou laudo médico. Em seu decorrer, optamos por inserir acontecimentos, grupos e sujeitos que foram (e são) agentes de transformação para as relações de gênero, buscando inserir a história regional em um contexto mais amplo. Assim, mencionamos a fundação do Comitê Científico Humanitário (Berlim, 1897) e a fundação do Grupo Nuances (Porto Alegre, 1991), por exemplo, abordamos as invenções dos termos

²² Estou ciente do anacronismo presente no uso desta expressão. Contudo, penso ser significativo reforçar os usos políticos do passado realizados por segmentos do movimento trans brasileiro ao enaltecer e reconhecer em Xica Manicongo o primeiro exemplo de transgressão de gênero na História do Brasil. Essa é uma maneira de romper com discursos restritivos e patologizantes acerca das dissidências de gênero/sexo e desejo à cisheteronormatividade, combate a naturalização da cisgeneridade e sua associação estrita ao corpo, descolada das expressões e subjetividades de gênero e, ainda por cima, escancara a relação entre colonialidade, branquitude e cisheteronormatividade. Afinal, Xica Manicongo era uma africana que permitia-se expressar gênero como lhe convinha e que aos olhos ciscoloniais, por simplesmente viver sua vida estava cometendo crimes pecaminosos (JESUS, 2018; 2019; OLIVEIRA, M. 2018).

“transexual” (1949) e “cis” (1994), a publicação de *Erro de Pessoa: João ou Joana?* (1986) — primeira autobiografia de um transhomem, publicada no Brasil, na qual o autor relata seu processo de transição de gênero — de autoria de João Walter Nery, entre outros acontecimentos *transgressores*.

No que concerne às entidades de movimento social, optamos pela ONG Igualdade e pelos coletivos TransENEM e Homens Trans em Ação (HTA) tanto pela relevância e impacto de suas mobilizações políticas e sociais, quanto por questões de representatividade e diversidade dentro do próximo movimento. Afinal, a ONG Igualdade possui, desde sua criação, em 1999, um trabalho majoritariamente voltado para mulheres trans e travestis em situação de vulnerabilidade social²³; o TransENEM, como um coletivo de Educação Popular, realiza um trabalho mais abrangente no que condiz ao recorte de gênero, contudo mais estreito no que diz respeito à classe, pois é necessário ter completado o ensino fundamental para acessar o curso oferecido pelo coletivo²⁴; já o HTA²⁵ é feito por e para pessoas transmasculinas com intuito de criar uma rede

²³ A ONG Igualdade foi a primeira entidade de movimento social trans fundada no Rio Grande do Sul. Seu início se deu durante reuniões do Grupo de Apoio à Prevenção da Aids - GAPA/RS na década de 1990. No ambiente do GAPA, mulheres trans e travestis desenvolveram uma coletividade politizada e, com o passar dos anos, decidiram se organizar de forma independente. Dessa maneira, em 1999 as ativistas Marcelly Malta e Cassandra Fontoura fundaram a Igualdade em Porto Alegre. A ONG combate discriminações sofridas por mulheres trans e travestis por vários meios, atravessando o campo jurídico, de saúde e assistência, sob liderança de Marcelly Malta. Em sua maioria, são efetuadas ações em conjunto ao Ministério da Saúde tendo em vista os projetos nacionais voltados para prevenção e conscientização acerca do vírus HIV e da Aids e a grande quantidade de mulheres trans e travestis que são trabalhadoras do sexo (OLIVEIRA, A. 2018).

²⁴ O Coletivo pela Educação Popular TransENEM foi fundado em 2016 com o objetivo de proporcionar um ambiente de ensino-aprendizado seguro e acolhedor para pessoas trans, atuando no combate ao processo de desumanização sofrido por esse contingente populacional através da humanização vinculada ao direito à Educação. Para isso, o Coletivo TransENEM articula-se junto ao Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidades (NEPGS) do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS), campus Porto Alegre, a fim de promover cursos preparatórios para as provas do ENCCEJA, ENEM e vestibulares. Entre 2016 e 2020, mais de 100 pessoas foram alunas do Programa TransENEM (COSTA et al, 2020; TEDESCO; ALMEIDA, 2021).

²⁵ Em janeiro de 2017 homens trans ativistas do Rio Grande do Sul criaram o Coletivo Homens Trans em Ação, a fim de realizarem um trabalho de base regional com a comunidade transmasculina gaúcha. O HTA tem integrantes na capital, região metropolitana e interior, como Caxias do Sul, Pelotas e Santa Maria. Entre os trabalhos efetuados pelo coletivo está: formações em gênero e sexualidade para a comunidade mais ampla, a criação de uma rede de apoio entre pessoas transmasculinas da região e o tensionamento para a criação de políticas públicas voltadas para este contingente populacional (o que resultou, por exemplo, na criação de três ambulatórios trans em Porto Alegre e um ambulatório em Santa Maria) (TEDESCO; LEMES, 2022).

de apoio, fomentar a politização da comunidade, nossa visibilidade e o tensionamento de criação de políticas públicas que nos reconheçam.

Em nenhum momento tivemos a pretensão de “dar a voz” às e aos ativistas, mas sobre proporcionar mais espaço para que essas vozes sejam ouvidas. Portanto, trechos de reportagens e entrevistas, bem como matérias na íntegra foram inseridas na exposição²⁶. Quanto às fotografias, procuramos apresentar momentos de luta e de celebração, a fim de demonstrar a importância da combatividade bem como da afetividade e estimular a sensibilização sobre nossas subjetividades. Não somos inumanos, não somos monstros, não somos objetos. Somos pessoas que riem, criam laços, possuem desejos, sonhos, dançam e que, entre uma infinidade de coisas, infelizmente ainda lutam pelo direito de existir.

De modo geral, neste terceiro eixo, com a articulação entre a linha do tempo, *Caleidoscópio*, *Luta Fragmentada* e as narrativas sobre o movimento social trans sul-riograndense, buscamos expressar o entrelace

²⁶ ÁVILA, Ana. **Como um cursinho popular tem ajudado trans e travestis chegar à universidade**. In: Sul21. 09/04/2017. Disponível em: <<https://sul21.com.br/ultimas-noticias-geral-areazero-2/2017/04/como-um-cursinho-popular-tem-ajudado-trans-e-travestis-chegar-universidade/>>. Último acesso em: 02/08/2022.

CAMARGO, Eric Seger. **O importante é começar a conversa**. In: GZH Opinião. Agosto de 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/opinioao/noticia/2017/08/eric-seger-de-camargo-o-importante-e-comecar-a-conversa-9883891.html>>. Último acesso em: 30/07/2022.

FOGLIATTO, Débora. **Para além dos estereótipos: homens trans e a busca por uma masculinidade não-tóxica**. In: Sul21. 02/02/2019. Disponível em: <<https://sul21.com.br/noticias/geral/2019/02/para-alem-dos-estereotipos-homens-trans-e-a-busca-por-uma-masculinidade-nao-toxica/>>. Último acesso em: 01/08/2022.

LAMAS, João Pedro. **ONG arrecada alimentos e distribui cestas básicas para a população trans no RS; Saiba como ajudar**. In: G1 RS. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2022/01/06/ong-arrecada-alimentos-e-distribui-cestas-basicas-para-a-populacao-trans-nos-saiba-como-ajudar.ghtml>>. Último acesso em: 30/07/2022.

G1 RS. **Travestis e transexuais poderão escolher nome em documento no RS**. Maio de 2012. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2012/05/travestis-e-transexuais-poderao-escolher-nome-em-documento-no-rs.html#:~:text=Em%20breve%2C%20travestis%20e%20transexuais,daquele%20com%20que%20foram%20registrados>>. Último acesso em: 31/07/2022.

LOPES, Janaina. **TransENEM: Cursinho prepara pessoas trans para enfrentarem as provas do ENEM em Porto Alegre**. In: G1 RS. Novembro de 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/transenem-cursinho-prepara-pessoas-trans-para-enfrentarem-as-provas-do-enem-em-porto-alegre.ghtml>>. Último acesso em: 31/07/2022.

TRAVESTIS criam associação. Zero Hora, Porto Alegre, 11 de jun. de 1999, p. 58.

VALLE, Karine Dalla. **Porto Alegre terá primeiro cursinho preparatório para o Enem destinado a travestis e transexuais**. In: Diário Gaúcho. 08/04/2016. Disponível em: <<http://diariogauchoclicrbs.com.br/rs/dia-a-dia/noticia/2016/04/porto-alegre-tera-primeiro-cursinho-preparatorio-para-o-enem-destinado-a-travestis-e-transexuais-5757349.html>>. Último acesso em: 01/08/2022.

das experiências de transgressão de gênero e lutas trans em meio ao movimento LGBTQIAP+ mais extenso e às relações de gênero no decorrer da história, suas relações de poder, hierarquizações e alianças.

Em última instância, através de *No Âmagô da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul* procuramos elaborar uma narrativa histórica e expográfica que rompa com a ideia de que história trans se trata da “emergência de corpos trans” no século XX, afinal, tal perspectiva é biologicista, patologizadora e cisnormativa. Portanto, essa foi uma exposição sobre o reconhecimento da pluralidade de identidades, corporeidades e experiências de/em gênero e sexualidade diversas e sobre a historicização dos corpos e identidades cisgêneras e transgêneras.

Para finalizar, respondo a pergunta que intitula este ensaio: o que se encontra *No Âmagô da Transgressão*? No âmagô da transgressão há outras possibilidades de imaginar o passado e de desenhar o futuro, há provocações para transgredir a barreira entre humano e inumano que separa a cisgeneridade da transgeneridade, há afronta escancarando a invenção da cisgeneridade. No âmagô da transgressão encontra-se uma convocação para repensar a ficcionalidade do gênero e um convite para escrever outras histórias. Há a humanização do inumano e a desumanização do humano, aproximando-nos da naturalidade que é fabricar a si mesmo e da importância de permitir-se existir.

Figura 11: Cerimônia de Inauguração de “No Âmago da Transgressão: História Trans do Rio Grande do Sul”, na noite de 01/07/2022.



Fotografia de Lau Baldo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro / Pólen. 2019. 264p.
- BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. **Protagonismo LGBT e museologia social: uma abordagem afirmativa aplicada à identidade de gênero**. In: Cadernos do CEOM - Museologia Social - Ano 27, n. 41. Chapecó: Unochapecó. Dez. 2014. Pp. 175-192. Disponível em: 77 . Último acesso em: 06/11/2018.
- BAPTISTA, Jean Tiago; CASTRO, Thainá; BOITA, Tony; BRAGA, Jezulino Lúcio Mendes; ESCOBAR, Jeanine Vargas; TEDESCO, Caio de Souza. **Ensino, Pesquisa e Extensão em Museus e Museologia LGBT+: recomendações Queer à formação museológica**. Revista Museologia & Interdisciplinaridade. Brasília, vol. 11, n. 21. 2022. p. 29 - 52. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/41427/33175>>. Acesso em: 18/06/2022.

- BEEMYN, Genny. **Transgender History in the United States**. E-book. 2014. Disponível em: https://www.umass.edu/stonewall/sites/default/files/Infoforandabout/transpeople/genny_beemy_n_transgender_history_in_the_united_states.pdf. Último acesso em: 02/08/2022.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam. Os limites discursivos do 'sexo'**. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- CAPARICA, Marcio. **Ativistas fazem campanha de boicote contra "Stonewall", o filme**. In: Portal Geledés. Agosto de 2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/ativistas-lgbt-fazem-campanha-de-boicote-contra-stonewall-o-filme/>>. Último acesso em: 02/08/2022.
- CERTEAU, Michel de. **A Operação Historiográfica**. In: _____. A Escrita da História. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1982. pp. 105-119.
- CERTEAU, Michel de. **História e Psicanálise: entre ciência e ficção**. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2011.
- COSTA, C. S. ; OLIVEIRA, G. P. ; PRESTES, L. M. ; TEDESCO, C. S. ; NUNES, E. B. ; RODRIGUES, L. ; SANTOS, M. L. ; REIS, R. C. . **OS NÚCLEOS DE AÇÕES AFIRMATIVAS: UMA CONSTRUÇÃO COLETIVA DE SABERES E PRÁTICAS INCLUSIVAS NO IFRS - CAMPUS PORTO ALEGRE**. In: Andrea Polleto Sonza; Alba Cristina Couto dos Santos. (Org.). Revista Plural. 1ed.Bento Gonçalves: Instituto Federal do Rio Grande do Sul, 2020, p. 1-131
- JESUS, Jaqueline Gomes de. **Travessia: caminhos da população trans na história**. In: GREEN et al (orgs). História do Movimento LGBT no Brasil. 1ed. São Paulo: Alameda. 2018. p. 379-392
- JESUS, Jaqueline Gomes de. **XICA MANICONGO: A TRANSGENERIDADE TOMA A PALAVRA**. In: Revista Docência e Ciberultura. Rio de Janeiro. v. 3, n. 1, jan-abril 2019. p. 250-260.
- KOSKOVICH, Gerard. **Displaying the Queer Past: Purposes, Publics and Possibilities at the GLBT History Museum**. In: QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking. East Lansing: Michigan State University Press. 2014. p. 61-78
- LUGONES, María. **Colonialidad y Género**. Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julio-diciembre 2008.

- MARKO, Katia. **Campanha “Eu Sou Respeito” lança edital para selecionar projetos**. In: Brasil de Fato. Janeiro de 2021. Disponível em: <https://www.brasildefatores.com.br/2021/01/22/campanha-eu-sou-respeito-lanca-edital-para-selecionar-projetos>. Último acesso em: 02/08/2022.
- NUNES, Samarone. **NÓS MUSEOLÓGICOS: OS DISCURSOS QUEER NAS EXPOSIÇÕES HOMO (QUEER REMIXED) (2007) E QUEERMUSEU - CARTOGRAFIAS DA DIFERENÇA NA ARTE BRASILEIRA (2017)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2019.
- OLIVEIRA, Augusta da Silveira de. **“TENHO O DIREITO DE SER QUEM EU SOU”: o movimento de travestis e transexuais em Porto Alegre (1989-2010)**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.
- OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **Por que você não me abraça? Reflexões a respeito da invisibilização de travestis e mulheres transexuais no movimento social de negros e negros**. 210 In: SUR - Revista Internacional de Direitos Humanos, vol. 15, n. 28. São Paulo. 2018. p. 167-179
- OYEWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo. 2021
- PIFFERO, Luiza. **“Queermuseu”: protesto contra o fechamento da mostra tem dois detidos e conflito entre manifestantes**. In: GZH. Setembro de 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-protesto-contr-o-fechamento-da-mostra-tem-dois-detidos-e-conflito-entre-manifestantes-9896763.html>. Último acesso em: 31/07/2022.
- PINHEIRO, Ester. **Há 13 anos no topo da lista, Brasil continua sendo o país que mais mata pessoas trans no mundo**. In: Portal Geledés. Janeiro de 2022. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ha-13-anos-no-topo->

da-lista-brasil-continua-sendo-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo/. Último acesso em: 01/08/2022.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições. 2018.

PRUDENTE, Eunice. **Dados do IBGE mostram que 54% da população brasileira é negra**. In: **Jornal da USP**. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra/>>. Último acesso em: 02/08/2022.

TEDESCO, Caio de Souza. **“Nós somos complexos”: historiografia queer na contemporaneidade - uma análise da operação historiográfica no National Museum: LGBT History and Culture**. Monografia (Licenciatura em História), Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

TEDESCO, Caio de Souza; ALMEIDA, Diana. **Por um ensino de História que transgrida a cisnormatividade: reflexões provocativas e provocadas pela experiência docente no Coletivo pela Educação Popular TransENEM (2016-2019)**. In: WIRTH, Ioli Gewehr; FONTOURA, Julian Silveira Diogo de Ávila; PRESTES, Liliane Madruga (orgs.). **Diálogos insurgentes durante a pandemia: vozes para uma educação (trans)formadora**. Marília: Lutas Anticapital, 2021, p. 123-139.

TEDESCO, Caio de Souza; LEMES, Morgan Santos. **Transmasculinidades no Rio Grande do Sul: movimentos, comunidades e resistências**. In: SCHMIDT, Benito Bisso; WEIMER, Rodrigo de Azevedo (orgs.). **Histórias Lesbitransviadas do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora Taverna. 2022.

TEDESCO, Caio de Souza. **Por uma historiografia transgressora: problematizando a operação historiográfica no National Museum: LGBT History and Culture**. Revista Museologia & Interdisciplinaridade. Brasília, vol. 11, n. 21. 2022. p. 182 - 208. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/41428/33304>>. Acesso em: 18/06/2022.

SEGATO, Rita. **Gênero e colonialidade: do patriarcado comunitário de baixa intensidade ao patriarcado colonial-moderno de alta intensidade**. In:

_____. Crítica da colonialidade em oito ensaios - e uma antropologia por demanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 346p. 2021. p. 85-119

SIMAKAWA, Viviane Vergueiro. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade.** Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2015. 244p.

VIEIRA, Amiel. **Intersexo e intersexofobia: Até quando ser eu será um problema?, por Amiel Vieira.** In: Revista Fórum. 16 de julho de 2021. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/debates/intersexo-e-intersexofobia-ate-quando-ser-eu-sera-um-problema-por-amiel-vieira/>>. Último acesso em: 30/11/2021.

Corpos geradores “à letra”: reflexões sobre mulheres mães, maternidade e museus

Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira

Introdução “A Noite não adormece nos olhos das mulheres”

Tomo o título do poema de Conceição Evaristo (1996) na introdução.
Mais do que isso, trago o poema de palavras ajustadas e precisas.

“A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
vaginas abertas
retêm e expulsam a vida donde
Ainás, Nzingas, Ngambeles
e outras meninas luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas.

A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas

pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.”

Esse escrito representa um esforço que precisa ser dito e nomeado. No tempo do meu dia-a-dia: como mulher, mãe, esposa, feminista, pesquisadora, professora, filha, dona de casa e tudo que me cerca e que torna meu tempo curto, sempre curto, e sobre ter “o luxo do tempo” (bell hooks, 1995) para atender todas as demandas e estabelecer dentro delas as prioridades desse cotidiano atarefado, multi aparelhado, especialmente no momento atual da pandemia de Covid 19 que ainda me afeta. Por isso, nessa introdução quero dedicar o esforço e tempo aqui empenhados à minha amada filha Cecília e à minha querida mãe Jane Maria. As duas pontas nas quais eu sou meio. Mas também à minha avó materna, Maria (Dona Zica) que teve nove filhas (os), todas em casa, sendo a minha mãe, Jane, a mais velha. Minha mãe teve dois filhos, eu e meu irmão Sérgio Augusto que faleceu súbita e precocemente em 27 de dezembro de 2020 com apenas 47 anos de idade. Sérgio era apenas três anos mais velho que eu. Sua partida deste mundo me adoeceu. Me deixou assustada e com saudade imensa. Dedico esse trabalho a ele também, meu amado irmão, grande companheiro, o “mais velho” protetor e professor de mil artimanhas e macetes.

Então, afinal é preciso começar pelo começo. E no princípio não era o Verbo. No começo está o sangue. E o sangue que não “desce”. O sangue que pulsa dentro de nós mulheres. Que reveste o útero, que por sua vez, nessa condição, abriga um óvulo que vem de um de nossos ovários e pode assim ser fecundado por um dos milhões de espermatozóides e que pode gerar uma vida. Começar pela geração, pela maternidade, pelo ato de gerar a vida, de carregar dentro de si, como corpo mulher, no nosso aparelho reprodutivo composto por dois ovários, duas tubas uterinas, um

útero, uma vagina, uma vulva a vida. E ali experimentar e viver a vida se desenvolver dentro de si.

A maternidade, enquanto fenômeno social e histórico, é complexo. Em muitos níveis e instâncias é complexo. Desde o discurso religioso ao científico, desde a sabedoria popular até as anedotas e representações diversas. Como um mosaico da Roma Antiga que desenha no chão cenas que contam muitas histórias e lendas, também a maternidade na contemporaneidade é complexa de ser contada, pois a diferença primordial sexual e não uma distinção biológica imaginária de gênero é factualmente produto da estruturação social da diferença e portanto determinante das assimetrias históricas entre mulheres e homens. Penso no patriarcado como fonte de repressão e aparato poderoso de construção de discursos e verdades, inclusive sobre a maternidade. Eu posso contar um pouco dessa história de longe e de perto, no lugar de mulher e mãe, mas ao mesmo tempo posicionando meu olhar para os discursos elaborados a partir de experiências masculinas sobre a maternidade.

Maternidade. Maternidade?

Como afirma o lúcido filósofo Hans-Georg Gadamer “A essência da interrogação é pôr a nu as possibilidades e mantê-las de sobreaviso” (Gadamer, 1998, p. 69). É preciso interrogar a maternidade enxergando ali os pontos nodais e paradoxais que ela traz. Tendo como referência os aportes das teorias feministas é correto afirmar que a maternidade é uma operadora de divisões na medida em que ela estrutura oposições e se identifica como uma especificidade valorizada, ou seja, é entendida como o poder de dar a vida e nesse sentido a maternidade pauta uma agenda política em nome da qual é possível reivindicar direitos políticos, sociais e culturais. Por outro lado, a maternidade é seguramente também uma das principais fontes de opressão das mulheres, historicamente colocada na dualidade produção x reprodução e debatida muito antes do feminismo ser “reconhecido” como movimento social como a principal causa da

subordinação da mulher ao poder patriarcal. Logo, a função reprodutiva das mulheres é dádiva e também é fatalidade.

Não por acaso, o Manifesto de revolta feminina escrito em 1970 pelas italianas Carla Accardi, Carla Lonzi e Elvira Banotti trouxe uma reviravolta para o universo das feministas e das artistas. Ele foi originalmente panfletado e circulado nas ruas de Roma como um poster, mas seguramente influenciou toda uma geração de mulheres artistas, criadoras nas diversas expressões inclusive o movimento tão conhecido das Guerrilla Girls na década subsequente. O Manifesto em questão traz alguns pontos breves, porém muito contundentes, expressando o que enunciamos acima sobre a maternidade atuar, nas teorias feministas, como operadora de divisões e no sentido do senso comum de ser entendida tanto como dádiva quanto como fatalidade.

Vejamos alguns pontos do Manifesto de revolta feminista sobre a maternidade: “O primeiro elemento de rancor da mulher em relação à sociedade está em ser forçada a enfrentar a maternidade como um tudo ou nada” (2019, p. 47). Esse ponto é bastante preciso ao alcançar um aspecto metafísico da maternidade entendida como um enfrentamento diante do social no qual a mulher é colocada em posição de conflito não superável. Daí a enunciação do rancor. O rancor é definido como uma mágoa profunda e uma das suas características é exatamente a justaposição de situações que se repetem e não se solucionam, causando o sentimento profundo de ressentimento. Nesse sentido, essa enunciação do rancor desvela a repetição, no sentido social, desse enfrentamento e o caráter insolúvel do tudo ou nada. Dependendo do tempo histórico esse “nada” para as mulheres significava uma posição de pária, ou seja, não poder gerar filhos, não ser mãe. Se casada poderia se configurar em grande estigma social, trauma pessoal, ou a depender da cultura, abrir a possibilidade de divórcio compulsório ou de poliginia para geração de herdeiros (respectivamente nas tradições judaicas e muçulmanas, por exemplo).

O “tudo” leva a outro debate, também muito frutífero entre as mulheres e as feministas em especial, sobre o direito ao aborto. As mulheres

seriam então obrigadas a parir compulsoriamente? Principalmente se considerarmos que os métodos contraceptivos mais eficientes, como as pílulas anticoncepcionais, apenas se popularizaram, ao menos no Brasil, na década de 70 do século XX. Nesse ponto o Manifesto traz o seguinte ponto: “A negação da liberdade de aborto faz parte do veto global feito à autonomia da mulher” (2019, p. 47). Outra sentença ligada à maternidade expressa o seguinte: “Não queremos pensar na maternidade a vida inteira e continuar sendo instrumentos inconscientes do poder patriarcal” (2019, p. 47). Por outro lado, demonstrando o sentimento paradoxal já expresso acima sobre a dádiva e a fatalidade o Manifesto expressa que: “A transmissão da vida, o respeito da vida, o sentido da vida são experiências intensas da mulher e valores que ela reivindica” (2019, p. 47).

Muitos outros aspectos estão relacionados à maternidade de um ponto de vista histórico e social, tanto no ocidente quanto no oriente, especialmente no que diz respeito à maternidade, casamento e amor: esses temas se entrelaçam, mas fogem ao escopo deste trabalho nos alongarmos nessas relações. Do ponto de vista ocidental, pensando também no sistema econômico capitalista vale pontuar algumas questões relevantes levantadas por algumas autoras.

Simone de Beauvoir dedica um capítulo inteiro “A mãe” no “O Segundo Sexo” e destaca logo no início, “É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação “natural”, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie” (Beauvoir, 2009, p. 645). Essa frase, que abre o capítulo, introduz a discussão que a autora faz para questionar a maternidade em profundidade. Simone de Beauvoir sinaliza com precisão a relação entre a mulher, o casamento e a maternidade presentes no ideário da mulher burguesa e de classe média ocidental do período. Ela afirma que é precisamente o filho, que segundo a tradição, deve assegurar à mulher uma autonomia concreta que a dispense de se dedicar a qualquer outro fim. Se como esposa não é um indivíduo completo, ela se torna esse indivíduo como mãe: o filho é sua alegria e sua justificação. É por ele que ela acaba de se realizar sexual e socialmente; é, pois, por ele

que a instituição do casamento assume um sentido e atinge seu objetivo (Beauvoir, 2009, p. 644).

Entretanto, para além das condições biológicas que tornam a fêmea capaz de reprodução, a maternidade é uma realidade multiforme, da qual é necessário destacar alguns aspectos, dentre eles as questões ligadas ao controle da natalidade que possibilitam a função reprodutora ser um aspecto controlado pela vontade e não algo compulsório ou ligado ao acaso. Ou a criminalização do aborto, que desconhece o controle social sobre o desejo das mulheres e de seus corpos ainda que tenha sido e seja largamente praticado.

É também no plano ideológico, simbólico e das práticas que compreendemos a “construção” da maternidade, que ultrapassando o biológico reveste-se de aspectos políticos, sociais e culturais. Conforme destaca Michelle Perrot a maternidade “Para as mulheres, é uma fonte de identidade, o fundamento da diferença reconhecida, mesmo quando não é vivida” (Perrot, 2012, p. 68).

Como demonstra Elisabeth Badinter em seu livro “Um amor conquistado – O mito do amor materno”, publicado no Brasil em 1985, o amor materno é um sentimento que pode ou não se desenvolver, dependendo dos interesses socioeconômicos e culturais de um grupo. A obra em questão provocou e ainda provoca polêmica por discordar que o amor materno é algo inerente às mulheres, um “instinto”. Argumenta a autora que os valores de uma sociedade determinam, em grande medida, a forma como a maternidade é construída e vivenciada. Detendo-se na realidade europeia, em especial na sociedade francesa, Badinter analisa as formas como a maternidade e mesmo a infância foram entendidas e modificadas desde o século XII até a atualidade. Os dados são abundantes e demonstram as práticas das mulheres em relação aos filhos ao longo dos séculos XVI, XVII, XVIII que em nada se coadunam com a imagem que temos da “boa mãe”, “devotada aos filhos e ao lar”.

Segundo Badinter, a mãe que conhecemos hoje, amorosa, dedicada e culpada começou a ser moldada no final do século XVIII com a exaltação do amor materno como valor natural e favorável à espécie humana e ao

bem da sociedade como um todo. Para a autora, entretanto, a construção do amor materno surge da necessidade de fazer frente à nova ordem econômica que surgia nas sociedades industrializadas. É importante que a população cresça e as altas taxas de mortalidade infantil devem ser impedidas. As crianças, futuras mãos-de-obra, precisam ser cuidadas. Garantir a proximidade e o cuidado direto das mães, promover as vantagens do aleitamento materno, estimular o desenvolvimento motor abolindo a prática dos enfaixamentos, incentivar que o bebê engatinhe, o cuidado com a higiene (os banhos frequentes passam a ser estimulados para bebês e crianças) dentre outras medidas foram repetidas em obras e tratados de educação, saúde e medicina ao longo do século XIX. O discurso religioso também é acionado e a imagem da Virgem Maria e da boa mãe são valorizadas. Algumas décadas foram necessárias para que as novas mentalidades e práticas se adequassem ao que então passou a ser considerado o “correto.”

Nesse sentido, o Dia das Mães é instituído legalmente em 1920 nos Estados Unidos. No Brasil, em 1932, o presidente Getúlio Vargas oficializou a data comemorativa a pedido das feministas da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), fixando-a no segundo domingo de maio. A iniciativa fazia parte da estratégia das feministas de valorização das mulheres na sociedade brasileira, uma vez que nesse mesmo ano as brasileiras conquistaram o direito ao voto. Ainda no Brasil, em 1947 a data passou a fazer parte do calendário oficial da Igreja Católica. Ao mesmo tempo, à exceção do Natal, a data é a de maior movimento no comércio, sinalizando a relação entre a valorização da maternidade e os interesses econômicos que regem nossa sociedade capitalista.

Maternidade e parto nos museus: experiências plurais e ainda pouco conhecidas

A medicalização do corpo da mulher, já apontada por Michel Foucault, se reflete especialmente na medicalização do parto, intrinsecamente ligado ao tema da maternidade. Soma-se a isso a questão

muito séria da violência obstétrica no Brasil, que marca a experiência da maternidade para inúmeras mulheres de forma negativa ou traumática, especialmente se consideramos os aspectos de classe social e raça.

Muito importante nesse debate é a tese de doutorado de Luciana Palharini (2015) na qual a autora reflete sobre o papel que os museus podem ter na abordagem e construção de narrativas sobre o nascimento e o parto e contribuir para a disseminação de informações sobre o tema, ainda deficitários nas políticas públicas brasileiras. O Brasil é “campeão no índice de partos cesarianos.”¹ Luciana Palharini entende os museus como espaços privilegiados para a comunicação e a inclusão social por meio das exposições e das ações educativas. A autora investigou exposições em museus que abordaram, de alguma forma, o parto e nascimento. Foram analisadas exposições em três museus brasileiros: Museu da Vida, Rio de Janeiro; Museu de Ciência e Tecnologia da PUC Rio Grande do Sul, Porto Alegre; e Museu de História da Medicina do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Conforme destaca a autora é possível concluir que os museus se constituem como espaços férteis para a abordagem do tema e que isso pode se dar por meio de perspectivas diversas, como vimos nessas exposições – pelo acesso à memória de parteiras e médicas; à diversidade cultural no parto e nascimento; das diferentes vias de parto e os atores envolvidos; dos mecanismos biológicos do parto no corpo feminino. A linguagem expositiva é capaz de comunicar por meio da palavra, do texto, da informação, mas também por elementos estéticos, produzindo experiências sensoriais, lúdicas, sensíveis, provocativas. Além disso, o alcance de público dos museus o coloca como espaço privilegiado na comunicação de temas sociais relevantes. (Palharini, 2015, p. 239)

Outro trabalho de extrema relevância na temática é o desenvolvido por Júlia Morim (2020) intitulado “O Museu da Parteira enquanto processo experimental” que descreve o processo comunitário e coletivo

¹ Segundo a Organização Mundial da Saúde o percentual de partos cesáreos indicados é de cerca de 15%. No Brasil esse índice chega a 52,2%. [Disponível em <https://www.pastoraldacrianca.org.br/parto/parto-natural-normal-ou-cesarea-entenda-as-diferencas-e-recomendacoes>. Consultado em 09/02/2022].

de dois projetos que conjuntamente com as parteiras no Estado de Pernambuco ajudam a perceber um “devir museu” (2020, p. 197). Diversas ações e projetos foram desenvolvidos ao longo dos últimos anos, bem como prêmios e reconhecimento pelas ações. Segundo Morim,

A compreensão de que o Museu da Parteira era um museu em processo, inacabado, sem formatação rígida e que tinha como missão a produção de narrativas diversas sobre esse universo a partir do desejo das parteiras o inscreve no âmbito da museologia experimental (Morim, 2020, p. 208).

Outros modelos de museus mais tradicionais nos acervos, formas de expor e nas suas historicidades são aqueles vinculados à faculdades ou cursos de Medicina no Brasil. Esse é o caso, por exemplo do Museu do Parto² – um tributo a Galba Araújo, vinculado à Universidade Federal do Ceará inaugurado em 18 de outubro de 2002, nas dependências da Maternidade Escola Assis Chateaubriand. Um outro museu interessante é o *Museum of Motherhood*³ (Museu da Maternidade) criado em 2003 em Nova York e atualmente com sede e exposições na Flórida nos Estados Unidos. Esse breve panorama apenas desperta nossa atenção acerca da necessidade de um mapeamento sobre museus com essa temáticas, no Brasil e no mundo bem como das experiências, práticas e pesquisas que são desenvolvidas em torno da maternidade e de suas formas de significação.

Representação da Maternidade nas obras de Georgina de Albuquerque e Eliseu Visconti

Comparar, ainda que de forma superficial, produções de artistas mulheres e homens em torno do tema maternidade é um empreendimento que pressupõe a necessidade metodológica de que é preciso se familiarizar

² Blog do Museu do Parto. [Disponível em <http://museudoparto.blogspot.com/>. Consultado em 16/02/2022].

³ Site do Museum of Motherhood. [Disponível em <https://mommuseum.org/>. Consultado em 14/02/2022].

com a função que a tradição desempenha na compreensão das produções artísticas, e sobre o sedimento que ela faz acumular nas leituras releituras e interpretações que lhes são atribuídas por diferentes olhares ao longo do tempo.

Nosso objetivo neste tópico é aproximar artistas que foram contemporâneos no tempo, que se encontraram biograficamente e em seus estilos e percursos. Ainda assim, estamos aproximando diferenças e com isso não pretendemos nada mais que um exercício sobre a produtividade que esse movimento pode gerar. Nesse sentido, trata-se de interrogar o todo presente nessa aproximação, nesse caso em particular o tema “maternidade” e as formas como ele é representado em obras diferentes, por sujeitos diferentes.

Em 1971, Nancy Spero escreveu o Manifesto Feminista no qual ela afirmou: “Supõe-se que as artistas mulheres sejam servis, pela formação e pela história. Nessa ordem social masculina e burguesa, uma mulher é tão boa quanto um homem, mas nem tanto - e sua arte é tão boa quanto a dos homens, mas não tanto -, e essas mulheres que são celebradas como artistas são celebradas, mas não tanto” (Spero, 2019, p. 52).

Georgina Moura Andrade de Albuquerque (1885-1962) foi uma exceção? Diríamos “não tanto”. Sua trajetória acadêmica e profissional, laureada ao final (foi a primeira mulher a ser diretora da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA de 1952 a 1954), celebrada no meio (ganhou prêmios, medalhas), teve o início de sua carreira vinculada a Lucílio de Albuquerque. Em 1904, com 19 anos, vinda da cidade de Taubaté, São Paulo, ingressou como aluna na ENBA. Em 1906, com 21 anos casou-se com Lucílio seu colega de estudos, a quem acompanhou em prêmio de viagem ao exterior para a França, onde permaneceram por cinco anos. Uma mulher artista: pintora, desenhista e professora, cargo que assumiu em 1927 na ENBA. Sua pintura mais famosa é a obra Sessão do Conselho de Estado (1922), acervo do Museu Histórico Nacional, uma pintura de gênero histórico, uma “ousadia discreta” na análise de Ana Paula Simioni (2002) para quem:

Uma coisa era pintar, expor, outra era considerar essa atividade um trabalho que as expusesse para além do espaço destinado à mulher: o doméstico. Em atitude oposta, Georgina, em 1922, exibiu uma tela em que reivindicava o posto antes reservado apenas aos homens: o de pintora de gênero histórico. Sua ousadia estava ancorada em uma carreira artística de prestígio: em 1907, recebera sua primeira menção honrosa, em 1912 e 1914, obtivera medalhas de prata nos Salões nacionais e, em 1919, obteve a premiação máxima: a medalha de ouro com a tela *Família*. Tal feito ensejou oportunidades institucionais. Em 1920, tornou-se a primeira mulher na história da arte brasileira a participar de um júri acadêmico. Sob tais bases sólidas deflagrou a atitude pouco convencional de pretender firmar-se como pintora de história. E não é improvável que almejasse figurar nas salas de algum museu, sendo agraciada com uma encomenda pública e com a perpetuação de seu nome na galeria dos ilustres pintores responsáveis pela criação de uma memória para a nação. (Simioni, 2002, p. 151)

Sua viagem de estudos à França acompanhando o marido Lucílio de Albuquerque (1887-1939) não havia sido tão proveitosa para ela, pois havia tido dois filhos nesse tempo: Dante e Flamingo, os meninos que ela pariu e de quem cuidou, dividindo seu tempo entre estudos, frequentando a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* e as aulas livres da *Academia Julian*. Segundo Campofiorito, ela se tornou a primeira mulher brasileira a obter sucesso nas rígidas avaliações de ingresso da Escola Nacional de Belas Artes francesa. Ainda segundo o autor,

Sua estada em Paris não pôde apresentar igual produtividade à de Lucílio, **pois eram irremovíveis os encargos domésticos com os filhos lá nascidos**. O tempo que restava permitiu-lhe realizar telas que vieram alcançar grande sucesso quando mostradas na primeira exposição do casal de artistas, tão logo retornou ao Rio. De Georgina foram exibidas vinte e seis telas, na Exposição realizada na ENBA, em 1911, além de estudos, desenhos e aquarelas, num total de sessenta e oito peças. (Campofiorito, 1983, p. 32) *destaque da autora*

Sobre a vida do casal e os aspectos biográficos também é interessante a entrevista que João Anygona da Costa (futuro professor de Arqueologia e Etnografia do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional) fez com Georgina e Lucílio em 1927, publicada no clássico livro “A inquietação das Abelhas”. Ali sabemos um pouco da vida do casal, da sua residência no Rio de Janeiro, das opiniões dos dois sobre assuntos diversos da vida artística. Anygona da Costa diz da pintura de Georgina Foge aos cânones consagrados, aos moldes clássicos, que toda gente já utilizou. Tendo de pintar um rosto, pintará a iluminar a fisionomia, o olhar, e não o olho. Assim como a boca, com as atitudes do corpo humano, nos detalhes anatômicos produzidos. Vem daí a movimentação musical dos seus quadros, a alegria pagã das suas telas. (Costa, 1927, p. 86)

A presença das mulheres nas pinturas de Georgina é grande. Ela as pinta muito, em situações variadas, em companhia de amigas, em ambientes internos e externos. Destacamos o iluminado e gracioso retrato de Nair de Tefé (1886-1981) acervo da Fundação Museu Mariano Procópio, Raio de sol (1920) acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e seu Autoretrato (1904) também acervo do MNBA, uma pintura impactante, séria e muito íntima, na qual não há intenção de embelezamento próprio, ou autoglorificação, Georgina parece olhar-se no espelho em um daqueles dias em que não estamos lá muito bem.

Talvez as mais famosas e conhecidas sejam Dia de verão (1926) acervo do MNBA e No cafezal (1926) acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, sendo esta última uma pintura de composição equilibrada, com pinceladas vigorosas e cores harmonizadas entre a paisagem e as diversas figuras humanas.

Escrevendo contemporaneamente, Carlos Rubens publicou em 1941 o livro “Pequena História das Artes Plásticas no Brasil”. Nele há um capítulo intitulado Pintura feminina, no qual o autor discorre sobre a presença das mulheres brasileiras nas artes. Segundo o autor, “A arte tinha feição doméstica, era resultado do aprimoramento da educação” (Rubens, 1941, p. 236). Não obstante, o autor demonstra a entrada lenta

porém expressiva das mulheres no cenário das artes visuais, em âmbito acadêmico e nos salões. Sobre Georgina diz:

E surgiram os nomes mais promissores - nomes que desapareceram ou continuaram brilhando, cooperando para a pujança da pintura nacional e orgulho da intelligencia da mulher. No momento, os pinceis femininos nada ficam a dever aos do outro sexo. Igualam-se na actividade e na gloria. Ascendem a eguaes alturas. É assim que do panorama da pintura feminina de hoje se destacam nomes de raro brilho. Um deles é Georgina de Albuquerque, intelligencia cheia de claridade e uma sensibilidade subtil. Não fosse ella a nossa pintora impressionista, amando a luz quente, a natureza na violencia da sua exhuberancia e na volupia do seu mysterio e rompendo as cadeias dos velhos canones classicos. É uma pintora actual. Moderna. (...) Sósinha ou com Lucilio de Albuquerque, seu marido, tem realizado varias exposições e feito alumnas que se destacam no Salão. (Rubens, 1941, p. 239)⁴

O livro foi publicado em 1941, Lucílio faleceu em 1939. É importante frisar que em 1940 Georgina fundou o Museu Lucílio de Albuquerque em Laranjeiras, no Rio de Janeiro, onde oferecia aulas gratuitas de arte para crianças. Também pretendia preservar a produção artística do marido. Infelizmente o Museu não teve longa duração e êxito. Segundo Quirino Campofiorito, “(...) o acervo foi adquirido pelo Governo do antigo Estado da Guanabara, figurando atualmente em museus do Estado do Rio de Janeiro” (1983, p. 34).

A pintura *Maternidade* tem grandes dimensões, considerando o gênero que aborda “cenas do cotidiano”. Medindo quase 1 metro e sessenta de altura e 1 metro e quarenta de largura ela oferece um amplo espaço para os olhos repousarem e observarem de perto essa cena que podemos considerar prosaica no dia-a dia de uma mãe.

Estamos diante de um momento tranquilo, de relaxamento para a mãe e a criança. Sentada em uma confortável cadeira de vime, ao ar

⁴ A grafia foi mantida como nas obras originais.

livre em um espaço aparentemente particular (um quintal ou um sítio), a mãe inclina-se para a criança que está sentada sobre uma mesa de metal circular sendo amparada pela mãe com as duas mãos. A mulher está de pernas cruzadas, vemos seu sapato e vestido casual, confortável, com caimento largo e suave na cor laranja (vermelho). A criança se vê em atitude comum para essa idade. Provavelmente está começando a sentar-se sem apoio e também por isso, a mãe a ampara com as mãos na altura do torso. Vê-se um brinquedo de madeira na mesa e o bebê leva a mão esquerda na boca enquanto a mãe olha amorosa e diretamente para ele sendo difícil distinguir se é uma menina ou menino. No século XIX e até nessa época, os bebês vestiam os chamados camisolões, comuns tanto para meninas quanto para meninos. E de fato, não parece importar para a pintora estabelecer esse traço que aqui poderia ser facilmente indicado com algum adorno extra. É um dia ensolarado, mas a mãe e o bebê estão completamente entretidos um no outro, na sombra, debaixo de uma árvore da qual vemos os galhos pendidos, em tom marrom. Nota-se o olhar atento e amoroso da mãe para a criança.

Há aqui o que Erich Auerbach chama de “encantamento sensorial” (Auerbach, 2004, p. 10) no sentido da simplicidade da realidade da vida que descreve e representa. É objetivamente uma cena “real”, calma, tranquila, verossímil. Nada nela sugere pose, ao contrário é a descontração de um momento no qual muitos minutos poderiam passar...enquanto a mãe brinca com o bebê.

A solução das cores é compatível com a cena. Ao fundo, uma vegetação em tons de verde e marrom oferece um repouso indefinido para o olhar no estilo impressionista e não porque o fundo não esteja solucionado. As figuras, entretanto, tem contornos precisos, os corpos, as expressões, mas ainda assim com pinceladas diluídas que trazem aos olhos a característica do estilo impressionista, estilo ao qual a própria Georgina se atribui segundo a entrevista já mencionada. (Costa, 1927, p. 88)

A naturalidade dos gestos faz par com a naturalidade expressa na palheta de cores, ao mesmo tempo delicada e vibrante. Poderíamos dizer

que estamos diante de uma cena plausível, no sentido da representação de algo que nada tem de alegórico, no sentido de não expressar nada além do fato em si.

Imagem 1 - Maternidade, Georgina de Albuquerque, c. 1930, óleo sobre tela, 159,5 x 139 cm. Museu D. João VI, EBA/UFRJ



GEORGINA DE ALBUQUERQUE (1885-1962): *Maternidade*, 193-.
Óleo sobre tela, 159,5 X 139,5 cm..
Rio de Janeiro, Museu D. João VI. EBA/UFRJ.

Fonte: DezenoveVinte. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ga_arquivos/ga_193-_maternidade.jpg. Acesso em: 08/02/2022.

Do ponto de vista de uma breve análise contextual e formal comparativa das obras é necessário trazer para a discussão a diferença, potencial, do olhar masculino e feminino na composição do tema em

questão. Para isso, vale retomar algumas reflexões feitas por Griselda Pollock. Segundo a autora, “Qualquer tentativa de lidar com artistas mulheres dos primórdios do modernismo exige a desconstrução dos mitos machistas do modernismo” (Pollock, 1988, p. 122). O artigo de Griselda é especialmente importante para nós nesta passagem, pois ela questiona sobre os aspectos que envolvem a modernidade na Paris do final do século XIX e início do XX e ela o faz perguntando:

Portanto, devemos investigar porque o território do modernismo é tão frequentemente uma forma de abordagem da sexualidade masculina e de seu signo, os corpos das mulheres - por que o nu, o bordel, o bar? Qual relação há, ali, entre sexualidade, modernidade e modernismo? Se é comum enxergar pinturas de corpos femininos como o território através do qual artistas homens reivindicam sua modernidade e competem pela liderança do *avant-garde*, podemos esperar redescobrir pinturas feitas por mulheres nas quais elas confrontam sua sexualidade na representação do nu masculino? É claro que não. A mera sugestão parece ridícula. Mas por quê? Porque há uma assimetria histórica - uma diferença do ponto de vista social, econômico e subjetivo entre ser uma mulher e um homem na Paris do fim do século 19 (Pollock, 1988, p. 23).

Os questionamentos são úteis para nós, pois a articulação entre sexualidade, modernidade, mulheres, nus, não está distante da produção da Eliseu Visconti nesse momento, ao contrário está muito ligada, temporal e geograficamente. Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) nasceu em Salerno, na Itália e teria chegado ao Rio de Janeiro com 1 ano de idade.

Visconti tem, sem dúvida, uma história de “sucesso” reconhecida no âmbito das artes plásticas, visuais e decorativas. Sua trajetória como pintor, precoce, mostra seu talento mesmo durante as intensas reformas políticas do período: a passagem da Monarquia à República. Ainda durante o 2º Reinado em 1887 ingressa na Imperial Academia (Rubens, 1941, p. 160) e segundo Campofiorito, com a Proclamação da República e o restabelecimento do Prêmio de Viagem, Visconti foi seu primeiro detentor, em 1892 seguindo no ano seguinte para Paris onde obtém

excelente classificação no concurso para ingresso na École Nationale des Beaux Arts. (Campofiorito, 1984, p. 24)

E assim é que entre o final do século até 1920 Visconti transita entre Paris e Rio de Janeiro. Nesse tempo é premiado em salões tanto lá quanto cá, inclusive na Exposição Universal de 1900 em Paris com a famosa *Gioventù* e *Dança das Oréadas*, ambas as obras com o tema nu, sendo que as *Oréadas* na mitologia grega são tipos de ninfas que protegiam grutas e cavernas e nunca envelheciam. *Gioventù*, por sua vez, talvez uma das mais famosas pinturas de Visconti, assombra pelo olhar escuro, vazio e sombrio da menina nua representada. Eis uma pintura impossível de passar despercebida. Segundo o Catálogo do MNBA de 1979, ambas as pinturas são o resultado da influência de Visconti pelo estilo pré-rafaelita (MNBA, 1979, p. 104). No caso de Visconti, em que pese a magnitude de sua obra no todo, o nu teve realmente destaque, em especial o nu pré-adolescente, o que causa polêmica e debate nas interpretações mais atuais sobre as relações entre nu, sexualidade e erotismo. Sobre o assunto Quirino Campofiorito afirma

O nu feminino teve em Visconti um de seus pintores mais seguros e delicados. Das primeiras poses dos ateliês livres de Paris a toda uma série de composições que denotam seu carinho no tratamento da figura nua, sua pintura negou sempre a segura imitativa, animou a delicadeza dos gestos e empregou iluminação envolvente. (Campofiorito, 1984, p. 25)

Ao longo de sua exitosa carreira Eliseu percorreu estilos e temas diversos. Esse aspecto é apontado por Carlos Rubens que observa “Trabalhando pertinazmente, libertando-se de quaesquer influencias de artistas e escolas, Visconti apresenta uma pintura forte e brilhante dentro de uma thecnica admirável. Paisagista, retratista, pintor de genero de nú e decorador, Visconti é um mestre” (Rubens, 1941, p. 161).

Especificamente sobre a pintura *Maternidade* de Eliseu afirma Quirino Campofiorito “será o primeiro quadro de cena cotidiana com os aplausos da crítica francesa, quando exposto no *Salon de la Societé Nationale*, seguindo-se composições em que sempre mais se apura a visão impressionista” (Campofiorito, 1984, p. 26).

Assim como a pintura de Georgina, esse é um quadro de grandes proporções. A cena se descortina diante de 2 metros de altura e 1 metro de 65 cm de largura. Diferentemente da pintura de Georgina, temos diante de nós nessa Maternidade uma mãe ricamente vestida com uma ampla saia azul acetinada, blusa branca bufante com rendas e fitilho azul, chapéu branco sem apliques ou penas, mas com rendas e camadas compondo uma figura volumosa, que está sentada aparentemente em uma pequena cadeira, apesar de não ser possível visualizar bem devido ao volume da figura e seus amplos trajes.

A mãe traz o bebê deitado ao colo enquanto amamenta-o. Ela segura o seio no qual amamenta e o menino segura a mão da mãe. Ele aparenta cochilar e a mãe olha carinhosa e diretamente para ele. Enquanto isso, nosso olhar passeia pelo Parque, uma vez que a cena se dá em um espaço público da cidade. Há elementos diversos. O primeiro a chamar a atenção é a menina que se encontra sentada no chão de costas para a mãe e que brinca com uma boneca vestida de azul em um berço de madeira. A garotinha traça um vestido branco de babados com uma fita salmão na cintura, tem cabelos longos e soltos e usa um chapéu de palha com abas largas. Dentro desse primeiro plano chama a atenção também a quantidade de objetos que compõe o núcleo familiar: o carrinho de bebê com mantas brancas e rosa, uma cadeira de palha e madeira na qual repousa o chapéu branco do bebê e principalmente o fato do bebê estar nu na parte inferior do torso sendo possível ver com clareza seus órgãos genitais e com isso, saber tratar-se de um menino.

É um dia ensolarado. A luz preenche o quadro trazendo uma sensação não de frescor e sim de calor. A mãe, o bebê, a menina e todas as suas coisas estão protegidas na sombra. Logo à frente o sol desenha contornos no chão de terra. No segundo plano vemos um monumento, uma estátua grande aparentando uma figura feminina. Muita vegetação frondosa, altas árvores no lado direito da pintura e até o fundo onde é possível ver ainda mais árvores em tons marrons, outro monumento e mais um grupo de pessoas, nas quais se percebe claramente mais um carrinho de bebê, duas crianças brincando no chão e duas mulheres. É

possível ver ainda de forma pouco nítida um outro grupo de pessoas ocupando e dividindo esse mesmo espaço, que supomos ser um Parque ou Jardim público.

A composição é harmoniosa, com óbvio destaque para a cena da mãe amamentando no primeiro plano, na qual nós estamos em uma distância de observadora, nem de perto nem de longe. Após observar a mãe amamentando, o bebê desnudo, a menina brincando absorta, nosso olhar pode circular pelo jardim, descansar daquela “intromissão” e talvez voltar a ela, uma vez que tanto o tema quanto o volume e as cores captam o olhar de volta.

Do ponto de vista da análise contextual e temática, como vimos anteriormente nesse artigo, a maternidade foi sendo construída socialmente e ideologicamente como um valor positivo para as mulheres no ocidente, especialmente na Europa, a partir do século XVIII. A boa mãe, o amor materno, o reconhecimento da maternidade como uma função social que o Estado deve proteger levam a um “feminismo maternalista”. Essa visão é propagada e vigora ainda hoje, ela marca as formas como homens e mulheres enxergam a maternidade. É como se por uma espécie de naturalização, o amor materno fosse um instinto próprio da natureza feminina. Isso tudo leva a uma romantização da mãe e por consequência da maternidade. O ato de amamentar parece ser aí o ponto focal dessa ideologia, uma vez que na aristocracia e na elite de modo geral, a prática de adotar amas de leite só começou a decair no início do século XIX e a amamentação foi progressivamente se tornando uma prática associada à boa mãe e ao amor materno. Esse talvez seja o primeiro ponto a destacar na pintura de Visconti: a idealização do amor materno e da boa mãe configurado no ato de amamentar.

Mas outro ponto nos chama a atenção: a questão da socialização da mulher na sociedade no início do século XIX e a possibilidade real de que uma mulher estivesse amamentando em um parque público. A pintura pode estar em consonância com o movimento higienista que percorreu o século XIX e que visava estimular a prática da amamentação pelas mães como algo natural. Veiculadas em periódicos da época podem encontrar

apoio em pinturas e representações visuais que tornam a amamentação o momento sublime da relação entre mãe e filho. Conforme destacam GOMES *et al* (2016, p. 490)

as ações se caracterizam pela verticalidade das construções e seguem a ideologia que reduz a prática da amamentação a um atributo natural, comum a todas as espécies de mamíferos e simbolicamente traduzida em slogans do tipo amamentar é um ato natural, instintivo, biológico e próprio da espécie.

Imagem 2 - Maternidade, Eliseu Visconti, 1906, óleo sobre tela, 165 x 200 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p415/>>.

Acesso em: 08/02/2022.

Trata-se talvez de mostrar aquilo que deve ser visto e então praticado na época? Podemos realizar um breve comparação entre as obras *Maternidade* de Georgina de Albuquerque e Eliseu Visconti considerando menos os aspectos formais e estilísticos de cada um e mais os “olhares” que nos apresentam. Para isso, trazemos o conceito de ideologia, tal como formulado por Louis Althusser. Segundo o autor, “A ideologia representa

a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência” (Althusser, 1970, p. 77). A primeira condição real de existência dos artistas está expressa nas relações sociais de sexo, algo primordial e que determina as posições que ocupam na sociedade e as hierarquias às quais estão sujeitos, como mulher e homem. A ideologia, nesses termos, como uma relação entre imaginação e existência forja representações. Essas representações, por sua vez, possuem uma ligação interpretativa com a realidade. Nesse sentido, entendemos que a Maternidade de Eliseu nos mostra uma idealização da mulher e do amor materno em voga na época, enquanto a Maternidade de Georgina realiza uma cena entre mãe e filho. São ambas ideologias, no sentido que tomamos acima, mas são ideologias distintas, porquanto dizem respeito à sujeitos distintos com visões de mundo distintas marcadas pela divisão primeira e primária de todas: a sexual.

Insurgências das “mamas” contemporâneas nos museus

Como os corpos das mulheres podem circular e estar nos museus? Amamentar só pode nas pinturas e esculturas? Essas perguntas já formuladas por diversas mulheres marcam o que entendemos como movimentos sociais feministas ou de mulheres na medida em que reivindicam nossa identidade como seres humanos e nossa liberdade. Elas também ecoam casos concretos que ocorreram recentemente.

Queremos encerrar esse trabalho com dois exemplos de manifestações insurgentes de “corpos sujeitos” de mulheres em museus. O primeiro deles, ocorrido em 13 de setembro de 2020 diz sobre a manifestação de mulheres do grupo Femen5 a favor de uma mulher que foi impedida de entrar no museu por usar uma blusa muito decotada.

5 O Grupo Femen denomina-se como um “movimento sextremista”. Criado na Ucrânia em 2002 e atualmente “sediado” em Paris é conhecido por manifestações e protestos de suas ativistas de topless quando são regularmente detidas pela polícia. O grupo é considerado extremista e há várias controvérsias sobre sua fundação e sua sobre breve representação no Brasil. Ver [<https://pt.wikipedia.org/wiki/FEMEN>]. Consultado em 16/02/2022].

O Museu de Orsay se desculpou pelo “incidente”, mas a equação estava novamente posta e em cena. Museus, mulheres e seus corpos.

Imagem 3 - Mulheres ativistas do grupo Femen protestam no Museu De Orsay em Paris



Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada>. Acesso em: 10/02/2022.

O segundo exemplo nos diz sobre os eventos ligados à proibição e/ou restrição da amamentação em museus. Alguns casos chegam nas mídias, porque as mães se manifestam, muitos outros, certamente, passaram, passam e passarão despercebidos. Um deles ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Belo Horizonte no qual duas mães foram repreendidas por amamentarem nas salas de exposição e convidadas a amamentar nos corredores. Esse evento tem uma nuance interessante: sobre onde, dentro dos museus, as mulheres podem amamentar. Algumas já foram orientadas a usar o banheiro para tal. Esse evento coloca a questão específica dos espaços dentro da instituição, lembrando da Lei Municipal 10.940/2016 que assegura o aleitamento em Belo Horizonte, prevendo multa ao estabelecimento que proibir o ato ou constranger a mãe. Fato é que vários atos de manifestação foram acontecendo, os chamados “mamaços”, ao longo dos últimos anos, para protestar contra a proibição de amamentação nos museus, mas também em shoppings, por exemplo.

Imagem 4 – Mamaço no MIS/SP



Fonte: <http://glo.bo/1cdOAj5>. Acesso em: 16/02/2022

Um dos casos que teve bastante repercussão no Brasil ocorreu no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo na ocasião da exposição sobre David Bowie em 2014. Na época uma mãe foi repreendida por funcionários do museu por amamentar sua filha de 7 meses e informada de que era proibida a amamentação no museu. O fato gerou um “mamaço” e outros tantos também já ocorreram, tanto como forma de protesto quanto para incentivar que mulheres mães amamentem em público e com segurança caso seja necessário. Como vemos no cartaz, amamentar é de fato um direito e se integra aos demais direitos humanos tendo como base o princípio da dignidade humana, núcleo dos direitos fundamentais. No caso do Estado de São Paulo é direito pela Lei Nº 17.431, de 14 de outubro de 2021, nos artigos 145 e 146.

Como disse a anarquista Maria Lacerda de Moura (1887-1945) “Em conclusão – a sociedade tal como está organizada – é mentira convencional, precisa ruir. A satisfação das necessidades do indivíduo

deve ir até onde não possa lesar os outros indivíduos; quanto ao mais – que seja livre” (Moura, 2018, p.87). Que seja livre.

Referências Bibliográficas

- Althusser, L. (1970). *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença.
- Auerbach, E. (2004). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva.
- Badinter, E. (1985). *Um amor conquistado. O mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Beauvoir, S. (2009). *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2v.
- Costa, A. (1927). *A inquietação das abelhas*. (o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil). Rio de Janeiro: Pimenta e Mello.
- Campofiorito, Q. (1983). *A República e a Decadência da Disciplina Neoclássica 1890-1918*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque.
- Hirata, H; Laborie, F; Le Doaré, H; Senotier, D. (2009). *Dicionário Crítico do feminismo*. Helena Hirata... (et al.) (orgs). São Paulo: Editora UNESP.
- Evaristo, C. (1996). *Cadernos negros 19*. São Paulo: Quilombhoje; Ed. Anita.
- Fundação Nacional de Arte. (1979). Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro.
- Gadamer, H. G. (1998). *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.
- Gomes, JMF, et al. (2016). *Amamentação no Brasil: discurso científico, programas e políticas no século XX*. In: PRADO, SD., et al. orgs. Estudos socioculturais em alimentação e saúde: saberes em rede.[online]. Rio de Janeiro: EDUERJ. Sabor metrópole series, vol. 5, pp. 475-491. [Disponível em:<http://books.scielo.org/id/37nz2/epub/prado-9788575114568.epub>. Consultado em 14/02/2022].
- hooks, b. (1995). *Artistas mulheres: o processo criativo*. In: História das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp: 236-243.

- Accardi, C; Lonzi, C; Banotti, E. (1970). *Manifesto de revolta feminista*. In: História das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp: 46-50.
- Spero, N. (1970). *Manifesto feminista*. In: História das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp: 51-53.
- Morim, J. (2020). *O Museu da Parteira enquanto processo experimental*. In: Descolonizando a Museologia. Museus, ação comunitária e descolonização. Paris: ICOM/ICOFOM, pp: 193-212.
- Moura, M. L. (2018). *A mulher é uma degenerada*. São Paulo: Tenda de Livros.
- Palharini, L. A. (2015). *A história da atenção ao parto e nascimento: possibilidades dos museus como espaços de comunicação e formação sobre o tema*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. [Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253973>. Consultado em: 13/02/2022].
- Pollock, G. (1988). *A Modernidade e os espaços de feminilidade*. In: História das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp: 121-150.
- Perrot, M. (2012). *Minha História das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto.
- Rubens, C. (1941). *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Simioni, A. P. C. (2002). *Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17, n. 50, out.

Relatório LGBTfobia e Instituto Brasileiro de Museus: versão Preliminar - uma abordagem *Queer interseccional*

Tony Boita
Jean Tiago Baptista

Em uma análise *Queer* interseccional, compreendendo as dissidências *Queer* como categorias relacionadas à cor, classe e gênero, qual a matriz que vigora no Instituto Brasileiro e Museus (Ibram) e nos seus 31 museus? Quais esforços têm sido empreendidos para alocar a população *Queer* nestes espaços?

É a partir de tais problemáticas que o projeto Memória LGBT+, desenvolvido desde 2013, dedica-se neste momento a promover um levantamento e um conjunto de proposições relacionados à questão LGBT+ no Ibram e em seus 31 espaços museológicos distribuídos pelo país. Objetiva, com isso, produzir um relatório avaliando o pacto LGBTfóbico na autarquia e seus museus, considerando o modo como tem absorvido (ou não) os avanços na pesquisa acadêmica no campo da Museologia LGBT+. Após delinear o perfil do Ibram e de seus museus no relacionamento com a questão LGBT+, o projeto pretende apresentar um conjunto de orientações propositivas ao órgão, de modo a pensar sua responsabilidade social no que diz respeito à geração de políticas públicas interessadas na superação da LGBTfobia, na construção de um país mais justo e no fortalecimento da democracia.

Aqui se entende a categoria de LGBTfobia como categoria jurídica inserida à Lei do Racismo (7716/89) desde 2019, o que reforça o uso da sigla LGBT em nossos estudos interessados em políticas públicas (BAPTISTA, BOITA, WICHES, 2021).

A abordagem desta pesquisa se orienta por orientações teórico-conceituais que concebem a existência de uma “matriz heterossexual” que “heteronormativa” a sociedade contemporânea — e por consequência, os museus e a Museologia —, de onde se produz uma “masculinidade hegemônica”, reflexo imperialista de um patriarcado que se expande

pelo mundo desde a colonização (BUTLER, 2003, p. 25-27 e 195-201; RICH, 2010 p. 38; SALIH, 2015; CONNELL, 1995; CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013; BAPTISTA, BOITA, WICHES, 2022). Contudo, essa matriz não é apenas de gênero, identidade de gênero e de sexualidade, mas também sofre interferências raciais e classistas, tal qual diversos estudos *Queer* com abordagens interseccionais têm demonstrado (ROSCOE, 1988 e 2001; FERGUSON, 2003 e 2018; DRISKILL, FINLEY, MORGENSEN, 2011; CAMPUZANO, 2012; ALCONI, 2014; BAPTISTA, 2021; ESCOBAR, 2021; LOPES JUNIOR, OLIVEIRA, 2022; LOPES JÚNIOR, 2022, entre outros).

Neste momento, iremos apresentar alguns dados preliminares da pesquisa, a saber: o mapeamento inicial sobre as comunicações já enviadas ao Ibram provocando-o a atuar sobre a questão LGBTQ+; em seguida, elaborar uma abordagem *Queer interseccional* sobre cada um dos 31 museus do Ibram mediante a coleta de dados a serem incluídas em uma tabela identificando a matriz interseccional vigente em cada instituição e suas ações já realizadas voltadas à população LGBTQ+. O resultado final da pesquisa, a ser apresentado em formato de relatório, está previsto para ser submetido ao dossiê *Memória, Museologia LGBTQ+ e Museus Nacionais*, a publicar-se pelos Anais do Museu Histórico Nacional em fins 2023.

Momentos em que o Ibram foi provocado à questão LGBTQ+

O Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) foi criado em 2009 como uma autarquia do Ministério da Cultura através da Lei 11.904/2009. Sob sua responsabilidade está a proposição de políticas públicas para o setor museal brasileiro, devendo, também, gerir 31 espaços museológicos no território brasileiro.

Por duas ocasiões o Ibram foi instado a colaborar com a pauta de superação da LGBTQfobia por meio do fomento de políticas públicas próprias. Essas solicitações possuem de forma bem delimitada a reação a uma série de ações fascistas contrárias a propostas democráticas em museus e espaços culturais, como aquela que resultou no fechamento da

exposição *QueerMuseu* realizada em Porto Alegre em 2017, no Santander Cultural. Na ocasião, tal incidente se somava a centenas de outros, onde pressões ultraconservadoras procuraram cercear a arte, cultura e exposições, pondo em risco não apenas estes setores, mas a Democracia como um todo, como se comprovou com as eleições em 2018.

Nas figuras 1 e 2 é possível ver alguns dos documentos encaminhados a instituição.

FIGURA 1: Carta da Rede LGBT ao Ibram



Ofício 02/2018

Assunto: Tema para a Primavera de Museus 2018

A/c: Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus

Brasil, 8 de Janeiro de 2018

A Rede LGBT de Memória e Museologia Social foi fundada em 22 de novembro de 2012 durante o V Fórum Nacional de Museus, realizado na cidade de Petrópolis-RJ. Tem como premissa o reconhecimento da memória da comunidade LGBT. A rede possui como intuito a geração de políticas, programas, encontros, seminários, formações, mapeamento, bibliografias e geração de pesquisa sobre a memória e práticas nos museus, pontos de memória e espaços de vocação museológica.

Para tal, solicitamos ao Instituto Brasileiro de Museus e o Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus a realização de uma Primavera LGBT com o tema Museus e Memórias LGBT. Compreendemos que esse tema permitirá a promoção do debate e reflexão sobre a memória de pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros presentes e/ou silenciadas nos museus brasileiros.

Justifica-se essa solicitação uma vez que a Rede LGBT, desde sua criação, atuou intensamente como uma rede temática dialogando com o Ibram através do Programa Pontos de Memória e desenvolvendo diversas ações, que visam garantir o direito à memória, história e à cultura da população LGBT Brasileira. Como exemplos, podemos citar:

Fonte: Rede LGBT de Memória e Museologia Social

FIGURA 2: Carta da Rede LGBT ao Ibram



Ofício 01/2019

Assunto: Tema para a Primavera de Museus 2019

Brasil, 17 de junho de 2019

A Rede LGBT de Memória e Museologia Social foi fundada em 22 de novembro de 2012 durante o V Fórum Nacional de Museus, realizado na cidade de Petrópolis-RJ. Tem como premissa o reconhecimento da memória da comunidade LGBT. A rede possui como intuito a geração de políticas, programas, encontros, seminários, formações, mapeamento, bibliografias e geração de pesquisa sobre a memória e práticas nos museus, pontos de memória e espaços de vocação museológica.

Para tal, solicitamos ao Instituto Brasileiro de Museus e o Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus a realização de uma Primavera LGBT com o tema Museu e Memórias LGBT. Compreendemos que esse tema permitirá a promoção do debate e reflexão sobre a memória de pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros presentes e/ou silenciadas nos museus brasileiros.

Fonte: Rede LGBT de Memória e Museologia Social

Ao contrário do solicitado, o Ibram não acolheu a proposta de realização de uma Primavera nos Museus com o tema LGBT+. Contudo, uma parcela dos museus vinculados ao instituto já se dedicavam ao tema, ainda que de forma tímida. Normalmente, ocorrem entre maio ou junho em diálogo como o Dia Internacional de Luta contra a Homofobia e Transfobia (17 de maio) e o Dia do Orgulho LGBT (28 de junho) que se rememora a Rebelião de Stonewall. Ressaltamos que mesmo o dia 18 de maio sendo o Dia Internacional de Museus, há ainda uma invisibilidade destes espaços de memória, ou seja, as instituições de memória, ainda selecionam o que querem celebrar, mesmo sendo evidente a invisibilização (BOITA, 2022).

Já em 2017, a Rede de Cientistas e Docentes do Campo da Museologia, a maior agremiação de profissionais do ramo, então reunida no III Seminário Brasileiro de Museus (III Sebramus) em Belém do

Pará, aprovou em assembleia geral o envio da solicitação com conteúdo semelhante. Esta solicitação também foi ignorada pela instituição.

Nota-se que o evento Primavera dos Museus é considerado pelas duas redes como um evento-chave para a promoção de políticas públicas anti-LGBTfobia, como já expressamos em texto anterior (BAPTISTA, BOITA, 2018). Isto se deve por se perceber que as temáticas escolhidas por cada edição anual do evento, então a afetar não apenas os museus do Ibram, mas a todos do país, como bem se viu na edição V do evento, Mulheres e Memórias (2011), na VII, *Museus, Memória e cultura afro-brasileira* (2013) e na IX, *Museus e Memórias Indígenas* (2019). Em todas essas ocasiões, os mais de três mil museus brasileiros foram estimulados a tratar de tais temáticas minoritárias, abrindo portas para reflexões até então inexistentes em muitos espaços, além de estimular a pesquisa e reconhecer o local de tais minorias na memória e história nacional por um canal oficial. Ou seja, por meio de um evento desta importância, as duas redes em questão consideravam que seriam atendidas pelo Ibram, o que não ocorreu até o momento.

Mapeamento *Queer interseccional* nos museus do Ibram

Além de reunir documentação que procura caracterizar a relação do Ibram com as demandas anti-LGBTfóbicas, nossa pesquisa também está a promover um mapeamento *Queer interseccional* nos museus que pertencem à autarquia.

Ao se investigar quais dos 31 (51, 61%) museus do Ibram possuem seus nomes ou missões dedicadas de modo majoritário à memória de homens brancos (ou a famílias por eles lideradas) e pertencentes a extratos da elite brasileira, foram identificados 16 museus, a saber: 1) Museu Villa Lobos; 2) Museu Castro Maia/Chácara do Céu; 3) Museu Castro Maia/Museu do Açude; 4) Museu Casa Benjamin Constant; 5) Museu Forte Defensor Perpétuo; 6) Museu Casa de Hera; 7) Palácio Rio Negro; 8) Museu Imperial; 9) Casa Claudio de Souza; 10) Casa Geyer; 11) Museu Lassar Segall; 12) Museu Regional de Caeté; 13) Museu Victor Meirelles;

14) Museu Regional Casa dos Ottoni; 15) Museu do Ouro/Casa de Borba Gato; 16) Solar Monjardim.

Além disso, estamos a estudar como classificar as missões dos 4 museus dedicados à arte católica, bem como dos 9 museus históricos que não citam homens em suas missões, mas que de algum modo parecem estar vinculados ao patriarcado.

Das missões estudadas, duas apresentaram a inclusão da palavra gênero (Museu das Bandeiras e Museu da Abolição) e apenas uma apresentou a palavra sexualidade (Museu das Bandeiras).

Ações anti-LGBTfobia

No que diz respeito à questão LGBTQ+, até o momento foram localizados seis museus Ibram que deram passos significativos, a saber:

- Museu das Bandeiras: primeiro museu Ibram a abrigar uma exposição com temática LGBTQ+ (BAPTISTA, BOITA, 2014) e a incluir a questão de gênero e de sexualidade em sua missão (BOITA, 2021).
- Museu Victor Meirelles: realizou eventos em 2019 e 2021 (*IV Seminário de Política de Acervos: memórias e patrimônios LGBTQ* e *III Seminário Museus, Memória e Museologia LGBTQ+ Resistências*) e edições em sua revista, a *Ventilando Acervos*;
- Museu da República: realizou duas *Jornadas Republicanas*, dedicadas à questão LGBTQ e a exposição temporária *Clovis Bornay: 100 anos*, (CHAGAS, 2022);
- Museu do Diamante: realizou em 2020 uma série de ações no mês do Orgulho, convidando artistas *Queer* de diversas vertentes para se apresentarem na instituição;
- Museu Histórico Nacional: em 2021 promoveu um encontro online com profissionais de museus, história e patrimônio que investigam a questão LGBTQ+, bem como aprovou a proposta de

dossiê temático nos *Anais do Museu Histórico Nacional* dedicado à Museologia LGBTQ+, intitulado *Memória, Museologia LGBTQ+ e Museus Nacionais*, a ser publicado em 2023.

- Museu da Abolição: já recebeu pessoas trans como palestrantes, expos obra de artista *Queer*, possui identidade visual específica para o mês da visibilidade LGBTQ+, possui presença virtual (postagens) sobre temas e elaborou *playlist Queer* afrocentrada. Além disso, realiza eventos com membros dessa comunidade (Ball), possuindo gays e lésbicas na coordenação de projetos e na direção do Museu, bem como colaborou para concepção e execução de *podcast* voltado para adolescentes trans nas escolas.

Considerações

A pesquisa preliminar aponta que todos os espaços que possuem nomes de seus fundadores, doadores ou figuras relevantes relacionadas aos espaços museológicos do Ibram, são masculinas ou remetem à masculinidade, bem como à branquitude e à elite. A partir disso, percebe-se que a matriz que rege ao menos 51, 61% dos museus do Ibram é masculina, cis, branca, burguesa e heterocentrada, estando, portanto, à serviço da promoção e da consolidação da masculinidade hegemônica como fenômeno supostamente natural da sociedade. Este número ainda pode ser maior, na medida em que a análise das missões dos museus dedicados à arte católica e história estão sendo analisados.

No que diz respeito à questão LGBTQ+, a situação é dramática. Como se não bastasse o Ibram ter ignorado as solicitações da Rede LGBTQ+ de Memória e Museologia Social e da Rede de Cientistas e Docentes do Campo da Museologia, em somente 6 das 31 instituições já se realizou alguma atividade relacionada à minoria em questão, em visíveis esforços feitos por membros de suas equipes. Ainda assim, as contribuições promovidas pelo Museu das Bandeiras, Museu da República, Museu Victor Meirelles, Museu Histórico Nacional, Museu do Diamante e Museu da Abolição são históricas e merecem ser reconhecidas como fundamentais para o

desenvolvimento da Museologia comprometida com uma sociedade mais justa, em especial tratando-se do Brasil e do contexto de enfrentamento com setores fascistas representativos.

Tendo em vista este cenário, nosso relatório procurará gerar uma série de recomendações *Queer interseccional* para os museus Ibram a ser submetido ao Dossiê *Memória, Museologia LGBTQ+ e Museus Nacionais*, a ser publicado pelos Anais do Museu Histórico Nacional em 2023, como já dito. Entre diversas recomendações, até o momento podemos citar a necessidade da realização de uma Primavera nos Museus LGBTQ+, a urgente reformulação das missões e nomeações institucionais, evidentemente misóginas, LGBTQófobas, classistas e racistas, bem como o estreitamento dos laços com um conceito de comunidade mais amplo, próprio de um país que anseia em ser verdadeiramente justo e democrático.

Referências

- Alconí, D. (2014). “De lo queer/cuir/cuy(r) en América Latina: accidentes y malos entendidos en la narrativa de Ena Lucía Portela”. *Mitologías hoy*, 10, 95-113.
- Baptista, J. (2021). Entre o arco e o cesto: notas Queer sobre indígenas heterocentrados nos museus e na Museologia. *Cadernos De Sociomuseologia*, 61(17), 43-65.
- Baptista, J. T. & Boita, T. W. Por uma Primavera nos museus LGBTQ: entre muros, vergonhas nacionais e sonhos de um novo país. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 7(3), 252-262.
- Baptista, J. T., Boita, T. W. & Wichers, C. A. de M. (2020). O que é Museologia LGBTQ? *Revista Memórias LGBTQ+*, 12, 4-9.
- Baptista, J. T., Boita, T. W. & Wichers, C. A. de M. (2022). Masculinidades indígenas nas Missões do Paraguai colonial (sécs. XVII-XVIII). *Revista Estudos Feministas*, 30(3), 241-282.
- Boita, T. (2021). Museologia LGBTQ aplicada: uma experiência de gestão no Museu das Bandeiras. *Cadernos De Sociomuseologia*, 61(17), 85-108.

- Boita, T. W. (2022). *Comunicação Comunitária e Sociomuseologia: mídias colaborativas produzidas para a preservação e difusão das culturas e memórias das comunidades LGBT*. Tese de doutoramento. Goiânia: Universidade Federal de Goiás.
- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Campuzano, G. (2012). Andrógynos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú. *Bagoas - Estudos Gays: Gêneros e Sexualidades*, 3, 79-84.
- Connel, R. W. (2017). Políticas da masculinidade. *Educação & Realidade*, 20(2), 185-209.
- Connell, R. W. & Messerschmidt, J. W. (2013). Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, 21, 241-282.
- Driskill, Q. Finley, B. J. G. & Morgensen, S. L. (2011). *Queer indigenous studies: critical interventions in theory, politics, and Literature Tucson*. Arizona: Press/University of Arizona.
- Escobar, G. (2021). Por uma Museologia Lésbica Negra. *Cadernos de Sociomuseologia*, 61(17), 5-41.
- Ferguson, R. (2003) *Aberrations in Black. Towards a Queer of Color critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ferguson, R. (2018). *Queer of Critical Color*. Oxford: Oxford University Press.
- Lopes Júnior, J. (2022). *Direito à lembrança: identidades negras LGNT's nas performances da memória*. Monografia. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto.
- Lopes Júnior, J. L. & Oliveira, N (2022). Epígrafe para o não esquecimento: memórias LGBT negras. *Museologia e Interdisciplinaridade*, 21, 165-181.
- Rich, A. (2012). Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. . *Bagoas - Estudos Gays: Gêneros e Sexualidades*, 4, 17-44.
- Roscoe, W. (1988). *Living the Spirit: A Gay American Indian Anthology*. Nova York: St. Martin's Press.
- Roscoe, W. (1991). *The Zuni Man-Woman*. University of New Mexico Press.
- Salih, S.(2015). *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica.

Memórias de Sujeitos Negros no Museu Casa do Sertão em Feira de Santana– BA

Jacson Lopes Caldas

A história se baseia na interpretação de evidências, registros e documentos que são catalogados enquanto objetos da memória: interrogando, construindo e desconstruindo. Esta operação possibilita criar, a partir de novas leituras, outros significados sobre o passado, tendo o presente como ponto de partida, lugar do questionamento lançado pelo historiador para construção de uma narrativa demandada pelo espaço e tempo. A possibilidade de escrita da história sobre algo ou alguém, sobre um sujeito histórico, uma cidade, um povoado, um monumento, ou referente à identidade cultural de um determinado grupo social se engendra, pela documentação disponível, seja ela escrita ou não. Por textos, notícias, histórias de vida, depoimentos orais, entrevistas e obras literárias; objetos de pesquisa que permitem a compreensão de que escrever a história é caminhar por lugares traçados em outros tempos, por intencionalidades construídas, mesmo que essa escrita seja pautada pela análise dos discursos, dos lugares de fala e das identidades dos sujeitos lidas a contrapelo¹. Pelo viés da dúvida. Pela perspectiva da história-problema².

Na concepção de Walter Benjamin, ler a história a contrapelo deve ser uma premissa do trabalho do historiador diante as suas fontes. Este deve interrogar as mesmas de modo que busque os silenciamentos, o não dito, aquilo que o seu documento não busca revelar. Deste modo,

¹ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

² Marc Bloch e Lucien Febvre fundadores da Escola Dos Annales, contrariando a visão positivista da história que se baseava na narração do que continha no documento fundamentou o conceito de história-problema sob a perspectiva de influenciar uma nova concepção de escrita historiográfica. Para eles, o ofício do historiador permeado por essas novas tendências e teorias da História, deveria interrogar, problematizar as suas fontes, analisar os contextos e as sociabilidades e as culturas e os diferentes sujeitos históricos. Ver em BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2002.

a escrita da história evidenciará não apenas os vencedores, mas também os vencidos, aqueles que por vezes nem foram considerados sujeitos históricos, produtores de cultura e identidade cultural. Escovar a história a contrapelo significa, por esses aspectos, pautar a narrativa historiadora pelo que aparentemente não tem importância ou destaque na elaboração dos monumentos históricos.

Ao discutir o conceito de história e sua relação com a escrita sobre fatos históricos, Walter Benjamin, em frase elucidativa disse que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele de fato foi. Significa utilizar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”³. As recordações, para o referido autor encontram-se alicerçadas aos bens culturais, resistentes às rupturas do tempo, aqueles que, de algum modo foram salvaguardados do silêncio, que através da ação humana em suas relações cotidianas, possibilitaram, ao objeto selecionado pelo historiador, o direito “a fala” e a memória, por formas de fazer lembrar que se colocam em paralelo a dialética do esquecimento, e não se evidenciam como detentoras da verdade sobre o passado. Assim, é possível afirmar que a história é construída por vestígios, pelo que, no momento do perigo colocado pelo apagamento dos rastros - diante as disputas pela permanência e ruptura - tornou-se uma lembrança, um documento que se refere ao que passou ou passará. Um artefato que permaneceu conservado para dar vazão à memória. Um manuscrito sobre uma comunidade que não foi queimado. Uma entrevista gravada em fita cassete que, guardada numa caixa de sapatos tornou-se um documento de análise do historiador. Uma fotografia. Um museu que, erguido por sujeitos interessados na salvaguarda de memórias sertanejas, se equilibrou sob o risco do esquecimento e do silenciamento de vivências, memórias e histórias de sujeitos sertanejos, ao tempo, em que se construiu como lugar para fazê-lo lembrar, se compondo por bens culturais que são “despojos dos vencedores”⁴.

³ BENJAMIN, op.cit, p. 243

⁴ Ibidem, p. 244

Entendendo esses despojos como rastros do passado, memórias construídas sobre sujeitos e lugares são possíveis evidenciar em Feira de Santana, no momento de construção do Museu Casa do Sertão e nos anos que seguem este acontecimento (as décadas de 1970 e 1990) uma eminente preocupação com relação à elaboração de uma narrativa no museu referente aos sujeitos sertanejos que teriam suas memórias salvaguardadas em seu espaço, as quais seriam apresentadas em fotografias, exposição de artesanato, artefatos de usos e costumes, literatura de cordel, entre outros objetos que, visualmente, vislumbrariam uma recordação sobre o passado. Entre os sujeitos representados por peças expostas no museu, ou por outros objetos que organizam e salvaguardam memórias sertanejas, imbuídas de constituírem uma identidade sobre a região que circunvizinha e engloba Feira de Santana, nesta pesquisa se destacaram dois sujeitos negros, que ao comporem as narrativas sobre as memórias e as identidades sertanejas no Museu Casa do Sertão, trouxeram a possibilidade de construção de um problema de pesquisa, acerca do direito a memória da população negra em Feira de Santana, apontando as relações estabelecidas entre o silêncio e a disposição dessas memórias dentro do contexto sociocultural da região compreendida por sertão.

Esses sujeitos históricos, Mestre Muritiba⁵ e Lucas da Feira⁶, quando “homenageados” no museu, evidenciam a elaboração de um argumento sobre o sertão baiano e nordestino que aborda as identidades negras no processo de configuração das identidades sertanejas sendo necessário os destacar enquanto parte da história local, evidenciando que os mesmos são eliminados do discurso hegemônico, por relações de poder que se legitimam enquanto “produto da marcação da diferença e da exclusão”⁷. Mas que são reivindicados enquanto sujeitos históricos pelo Museu Casa

⁵ O Mestre Muritiba é representado no Museu Casa do Sertão pela figura da “Véia”, boneca que amarrava ao seu corpo para se apresentar em festejos populares na cidade de Feira de Santana. Foi também capoeirista e se destacou na cidade por sua participação em eventos culturais.

⁶ Lucas da Feira, homenageado com a implantação no Pavilhão anexo do Museu Casa do Sertão em 1997, compõe uma referência à memória dos sujeitos negros em Feira de Santana.

⁷ HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2009. p.109

do Sertão quando identificados como negros no sertão baiano ao serem retomadas as suas memórias como parte da história, como elemento simbólico de representação de identidades negras no processo de disputa por lugares de aceitação e referência.

Partindo do pressuposto de que o “saber permanece ligado a um poder que o autoriza”⁸, na Casa do Sertão, a salvaguarda de objetos de usos e costumes do povo, dos supostos grupos de populares e sertanejos passou ao longo do tempo por minuciosa seleção e em seguida compôs o museu, construindo um determinado conhecimento sobre o sertão quando se compreende que “a constituição de uma identidade social é um ato de poder”⁹ engendrado por sujeitos que escolhem o que vai ser apresentado no discurso museal, quais as memórias serão selecionadas e quais sujeitos históricos terão “voz” naquele lugar onde, supostamente, o acervo composto por elementos da cultura material não falam em primeiro momento.

Deste modo, se as memórias negras de Lucas da Feira (escravizado) e Mestre Muritiba (capoeirista e animador público), com suas peças e fotografias compoem o acervo do Museu Casa do Sertão, e no caso de Lucas da Feira com um pavilhão anexo que recebeu o seu nome como homenagem, essas escolhas possibilitam uma versão sobre a história da cidade, desconstruindo noções já cristalizadas em outros tempos, evidenciando questionamento referente à participação e atuação do povo negro na construção das identidades e da cultura popular sertaneja, na cidade e no museu. Constituindo a prerrogativa de que, no sertão baiano, o povo negro tem memória e é sujeito histórico.

⁸ CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas, São Paulo. Papirus, 1995.p.58

⁹ HALL, op.cit., p. 110

UM PAVILHÃO “SEM NOME”: O ANEXO LUCAS DA FEIRA NA CASA DO SERTÃO.

Todo discurso se compõe por questões específicas: o dito e o não dito, o revelado e o silenciado. Não foi por acaso que a construção de um pavilhão anexo ao Museu Casa do Sertão, em junho de 1997, compôs um silêncio inicial em Feira de Santana. A manchete do jornal que anunciou a edificação do prédio não revelou o nome que o pavilhão recebeu após sua inauguração. O anexo do museu foi denominado de Lucas da Feira, ao construir lembranças sobre um sujeito histórico que foi escravizado em Feira de Santana. As memórias de Lucas Evangelista, sujeito destemido e revoltado parece que não eram bem qualificadas na cidade, porque o seu nome não apareceu na notícia do jornal *Feira Hoje* que se refere à fundação do pavilhão, um local destinado a salvaguardar engenhocas: grandes peças, artefatos e esculturas que se encontravam expostas na parte externa do museu.

O Museu Casa do Sertão, na Universidade Estadual de Feira de Santana, estará sendo ampliado, com a inauguração de um Pavilhão, amanhã, a partir das 17 horas. Na oportunidade, o evento será comemorado com o “Arraiá do Servidô”. Na sequência, inauguração do pavilhão anexo do Museu Casa do Sertão e anúncio da recuperação das peças do museu que estão ao ar livre, em adiantado estado de deterioração.¹⁰

Como é possível observar, o noticiário se limita a informar que o pavilhão foi inaugurado, mas não há nenhuma explicação acerca do título que recebeu. Construído em 1997, o pavilhão anexo Lucas da Feira constitui um marco temporal, porque se refere às memórias e as identidades selecionadas por dirigentes da Casa do Sertão para constituir referências das memórias sertanejas passíveis de ser preservadas e recuperadas pelo museu em uma tentativa de enlaça-las ao passado da região. Conforme notícia presente no acervo de jornais sobre o Museu Casa do Sertão, o

¹⁰ **FEIRA HOJE**. Feira de Santana. 29 jun 1997. Clipping Jornal *Feira Hoje* 1997.

Pavilhão Anexo abrigaria um tear de tapetes, um capacho de sisal, um tear de redes, uma casa de farinha, uma bolandeira e uma prensa de enfardar fumo, peças que tivessem algum tipo de relação com a história da escravidão na região. Porém, o texto jornalístico, publicado um ano depois da inauguração, também não informou aos seus leitores o referido o nome do pavilhão. Assim percorreu a informação:

O Museu Casa do Sertão está realizando a segunda etapa da restauração do acervo externo. O conjunto de acervo externo da Casa do Sertão, composto por peças de grande porte, desgastadas pela exposição ao sol e a chuva, está agora protegido no pavilhão anexo, construído no ano passado.¹¹

Se os silêncios apontam questões importantes à construção da narrativa histórica, a ausência do nome de Lucas da Feira, nas notícias sobre o Pavilhão Anexo ao Museu, revela um problema a ser discutido. Por que as fontes impressas, jornais e periódicos, compreendidos pelos historiadores, enquanto elementos informativos, formadores de opinião produzem e colocam em circulação notícias que possibilitam enquadrar sujeitos e acontecimentos históricos, mesmo quando a pretensão é desqualificar suas lembranças e memórias? Se os recortes dos artigos de jornais sobre trajetórias de sujeitos e personalidades foram escritos com a intenção de provocar o leitor, de fazê-los lembrar em paralelo ao fazer esquecer, ambas as notícias apresentadas acima, entram em contradição com a proposta do Museu Casa do Sertão que decidiu elucidar, através de seu acervo e pavilhão, a memória e a história de Lucas da Feira. Nesse sentido, é necessário mais uma vez, questionar quais os significados que o museu pretendia construir sobre a história de Lucas da Feira, ao tempo que grupos de moradores da cidade, através de seus veículos de comunicação buscavam apagar as memórias desse personagem do seu

¹¹ Museu Recupera Acervo Externo - Documentação sem data – A documentação encontra-se sem data no acervo, porém a narrativa garante que a notícia foi divulgada um ano após a inauguração do Pavilhão Anexo Lucas da Feira. Deste modo, a data de divulgação da notícia corresponde possivelmente ao mês de junho ou julho de 1998.

cotidiano, ocultando a informação de seu nome, dando pistas do possível esquecimento.

A Casa do Sertão é composta por “um esforço de elaboração de uma memória social, cultural e artística”¹² através da qual, os costumes do povo negro disputam o passado com os olhos do tempo presente, quando a narrativa sobre os saberes e a cultura afro-brasileira dialogam com “o espaço e o tempo, o eu e o outro, o aqui e o longe, o presente e o passado”¹³ mediante apropriações de seus significados no processo de construção de identidades negras e sertanejas.

As narrativas sobre Lucas da Feira podem ser encontradas nos resquícios de memórias da escravidão adotadas pelo Museu Casa do Sertão, cuja guarda foi acomodada no Pavilhão Anexo intitulado de Lucas da Feira, na coluna “*Vida Feirense*” (presente no Jornal Folha do Norte 1937 - 1952), nos folhetos de cordel disponíveis à pesquisa na Biblioteca Setorial Monsenhor Renato de Andrade Galvão (Biblioteca Setorial do Museu Casa do Sertão), como em textos literários e imagens que representam o tão “famoso” escravizado do sertão baiano.

A coluna “*Vida Feirense*”, escrita por Arnold Silva¹⁴ destacou narrativas sobre a memória de Lucas da Feira. Segundo Maiara Mascarenhas, o escravo fujão foi lido e representado por esse intelectual como um cruel assassino, bandido, estuprador e demônio. A análise da referida historiadora ressalta que Arnold Silva destacou alguns pontos específicos sobre a vida de Lucas, dos quais chama a atenção os seguintes termos: “a captura e o julgamento; suas vítimas e delitos cometidos”. Para

¹² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.p.80

¹³ IANNI, Octavio. **Cultura Popular**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº 22. 1987. p.30

¹⁴ Segundo Maiara Mascarenhas, Arnold Silva, já havia sido colunista em outra oportunidade, anterior a criação da coluna “*Vida Feirense*”. Com o pseudônimo de Gil Moncôrvo, assinava a coluna *Crônica Feirense*. Porém, só em 1937 quando ele se afastou da vida política (o mesmo já havia sido prefeito da cidade), é que pode se dedicar as narrativas da “*Vida Feirense*” do Jornal Folha do Norte, através da qual buscou construir relatos e memórias sobre a história da cidade de Feira de Santana, incluindo o caso de Lucas Evangelista, o Lucas da Feira. Ver em MASCARENHAS, Maiara Farias. “**Vida Feirense**”: **Lucas da Feira sob a pena de Arnold Silva. (Feira de Santana – 1937-1952)**. Feira de Santana, BA. Originalmente apresentada como monografia, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010. p. 34.

ela, as narrativas feitas mediante a construção de uma imagem sobre Lucas, atenderam a demanda da elite política feirense, que avaliou o seu assassinato como um ato de justiça ao propagar a ideia de que, naquele tempo, Feira de Santana e região se livravam de um grande mal.

Lucas da Feira representou uma ofensa à população, considerado pela maioria dos feirenses e região como um escravo que roubava, estuprava e matava seus adversários sem remorsos, se “divertiu” com as tentativas das autoridades em capturá-lo. Lucas tinha que ser combatido para servir de exemplo aos negros, mostrar a eles o que não deveriam fazer. Lucas tinha que ser preso, e enforcado para ser esquecido, mas como esse esquecimento não aconteceu, a solução encontrada pela elite de Feira, foi a de transformá-lo na figura do mal. Segundo os escritos de Silva, Lucas deu muitos prejuízos aos habitantes da Vila da Feira e proximidades, estes frequentemente foram assaltados por ele e seu bando, por isso, Arnold Silva enfatizou sua captura e prisão, e afirmou ter sido esse acontecimento bastante comemorado pela população feirense.¹⁵

Seguindo as reflexões de Mascarenhas, é possível compreender que havia a intenção do ex-prefeito em construir, mediante publicação no jornal “A Folha do Norte”, na coluna “Vida Feirense”, seu posicionamento político e moral sobre o sujeito que considerava bandido porque era oriundo da escravidão. Então, se ocupava em desuqualificar esse personagem e fornecia aos leitores pistas para uma memória coletiva da cidade sobre Lucas. Se existia a impossibilidade de afastar do cotidiano de Feira de Santana a lembrança do referido escravizado Lucas, o temor dos sertões, coube, a construção de um imaginário acerca do sujeito, utilizando, o jornal como transmissor de significados sobre a vida e a morte do negro Lucas Evangelista para o povo sertanejo. As memórias elaboradas por Arnold Silva possibilitaram o argumento dos dirigentes do Museu Casa do Sertão para confecção de um folder referente ao Pavilhão

¹⁵ MASCARENHAS, Maiara Farias. **“Vida Feirense”: Lucas da Feira sob a pena de Arnold Silva. (Feira de Santana – 1937-1952). Feira de Santana, BA.** Originalmente apresentada como monografia, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010. p. 38.

Anexo Lucas da Feira¹⁶, que destaca alguns momentos da vida do sujeito, apontando que o processo de sua captura se deu por inúmeras tentativas, até que atingido por um tiro no braço esquerdo em 23 de janeiro de 1848, foi capturado depois de cinco dias, em uma fazenda denominada de Tapera, na região do Rio Jacuípe. Ao que aponta o documento, a saga do escravizado chegava ao fim quando foi condenado à morte por enforcamento e executado em praça pública no dia 25 de setembro 1849. Mas, quem foi Lucas da Feira? Como a coluna da “vida feirense” o caracterizou? Qual a proposta do Museu Casa do Sertão ao colocar em evidência o nome de Lucas da Feira para construção das disputas pela memória, história e identidade negra no sertão baiano?

Arnold Silva apresentou Lucas da Feira, como filho dos pretos gêges, Ignacio e Maria¹⁷. Lucas pertenceu ao Padre José Alves Franco, uma herança que recebeu da madrinha, sua antiga proprietária Antonia Pereira Lago. Nasceu na Fazenda Sacco de Limão, na freguesia de São José das Itapororocas. Enquanto estava no poder de seu senhor exerceu o ofício de carpina, porém logo fugiu para o mato como forma de resistir aos ditames da escravidão que lhe foi imposta. A narrativa de Arnold Silva destacou que Lucas, não sabia “ler, nem escrever”¹⁸, para ele, era algo comum aos sujeitos submetidos ao sistema da escravidão no Brasil. Mas, além dos aspectos morais também se preocupou com uma construção da imagem de Lucas de Feira que ganhava ênfase no detalhamento dos seus traços fenotípicos. Afirmava que Lucas era:

[...] alto, espadaúdo, corpulento, preto, rosto comprido, entrada, barbado, olhos grandes e afumacados, nariz chato, boca grande, peito cabeludo, orelhas pequenas, pés e mãos pequenas, falta de dentes, um do queixo de baixo da frente e outros nos molares, canhoto, com uma cicatriz na mão esquerda que denotava ter sido feita por uma bala tangida por arma de fogo.¹⁹

¹⁶ Pavilhão Anexo Lucas da Feira. Folder. Biblioteca Setorial Monsenhor Renato de Andrade Galvão.

¹⁷ COLEÇÃO VIDA FEIRENSE, 1.838. Folha do Norte, 19/01/1938, livro 01, p. 43

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

As evidências narradas pelo Arnold Silva se relacionam com a construção imagética de Lucas da Feira. Sujeito de características disformes. Negro e alto com os pés e mãos pequenas. Boca grande, falta de dentes, nariz achatado, orelhas miúdas, olhos esfumaçados. Ao descrever o escravizado Lucas, o autor parece interessado em lhe comparar com um animal, quase inumano, afeito ao instinto e a desordem. Detentor de uma maldade natural que se expressava não apenas em seus atos, mas em seu conjunto corporal e psicológico.

As características presentes nas narrativas de Arnold Silva ao longo de 1930 e 1950 repercutem a construção de uma imagem sobre Lucas da Feira organizada sem contextualização com o seu tempo e suas experiências. Representar Lucas da Feira por caracteres que delatam sua premeditada animalidade natural, nada mais foi, do que uma alternativa à camuflagem das práticas desumanas do sistema da escravidão, de modo que, construir o esquecimento ou um significado pejorativo acerca das vivências e atos desse sujeito, correspondia também ao silenciamento de práticas coidianas provenientes da cultura e dos sujeitos históricos afro-brasileiros no sertão baiano ao longo do tempo histórico.

As dimensões argumentativas colocadas por Arnold Silva, objetivavam a construção de uma memória coletiva que resguardasse à Lucas da Feira, o papel de marginal, assassino e salteador, que iniciou a vida adulta pela “carreira de roubo à mão armada”²⁰, tornando-se o chefe de uma quadrilha que amedrontaria os viajantes que transitavam pelas estradas localizadas entre o Sertão e o Recôncavo Baiano entre 1830, quando Lucas da Feira se organizou em bando, se juntando com outros escravos fugidos para efetuar saques e 1848 quando foi capturado. Deste modo, é impossível legitimar a “ingenuidade” do Arnold Silva em seus escritos, como também é contraditório não entender o Lucas da Feira como um escravizado revoltado, que luta, resiste e desafia a civilização

²⁰ COLEÇÃO VIDA FEIRENSE, 1.838. Folha do Norte, 03/06/1939, livro 01, p. 123.

brasileira, a qual, conforme expressão defendida por Arnold desejava se organizar aos moldes da “civilização européa”²¹.

Porém, como as construções de argumentos e memórias se pautam por pretensões, Maiara Mascarenhas, destacou em sua pesquisa que diversos memorialistas destacaram evidências da trajetória de Lucas da Feira enquanto um importante personagem de Feira de Santana e região, por vezes, contrariando as colocações defendidas por Arnold Silva em sua coluna. Longe de se pautar pela construção de uma narrativa sobre a bondade ou maldade de Lucas da Feira, cabe ressaltar que a memória enquanto representação do passado no tempo presente, ainda configura Feira de Santana como a “Terra de Lucas” ou do “Bando de Lucas”, através da permanência de um olhar depreciativo à ação de resistência protagonizada por um sujeito que desafiou a jurisprudência de sua época.

As narrativas sobre Lucas compõem versos de literatura de cordel presentes na Biblioteca Setorial Monsenhor Renato de Andrade Galvão do Museu Casa do Sertão. Esses folhetos permitem uma análise referente à constante revisitação das memórias sobre a trajetória do escravizado através de uma perspectiva que ora se relaciona as interpretações defendidas por Arnold Silva, ora se distancia desta. Propondo-se a uma interpretação que foge a lógica do julgamento de Lucas, mas que reconstrói, por uma linguagem popular, relatos, transformando-o inclusive em “herói negro do sertão” que engloba Feira de Santana.

A cordelista, Ana Maria de Santana²², narrou a história do escravizado da fazenda Saco de Limão, o associando a um cangaceiro, depreciando suas práticas, julgando o seu comportamento de escravo fujão. Para ela, Lucas foi um sujeito destemido em seu tempo, causando medo à população da redondeza de Feira de Santana e do Recôncavo, por desafiar os senhores da época com seus atos de rebeldia, fazendo-os se reunirem para sua captura e extermínio. É evidente, que a narrativa da cordelista denota um julgamento anterior, presente em outras leituras

²¹ Ibidem, p. 125.

²² Cordelista da cidade de Alagoinhas – Bahia, Ana Maria de Santana também foi professora primária e ficou conhecida na cidade e região como trovadora popular.

sobre o sujeito Lucas da Feira, especialmente, quando ela se aprimorou de algumas noções elaboradas sobre ele para montagem dinâmica de seus versos, dizendo:

Lucas era cangaceiro / E a nada se temia / Fazia perversidade/ Nenhum remorso sentia/ Quando ia ser cercado / Facilmente se escondia. A todos causava horror / Tirando assim o sossego / De quem estava em seu labor / Por isso tudo foi preso [...]²³

Os temas abordados por Ana Maria de Santana foram delineados desde o local de origem do sujeito Lucas até, o seu suposto arrependimento pelos atos praticados. Nota-se que a cordelista construiu imagens particulares sobre Lucas da Feira com o objetivo de dar sentido à sua narrativa. Em seu texto, ela destaca a alegria do povo da região de Santo Amaro, Muritiba e Cachoeira que vangloriavam a prisão do escravizado fujão afirmando ter acabado a peleja do “valente Lucas da Feira”²⁴, que até se cristianizou antes de sua morte, se arrependendo de seus pecados e maldades cometidas quando se confessou ao vigário José Tavares:

Padre que me confessou / Meus pecados cometidos / Ele logo perdoou / Só uma moça que matei / A penitencia dobrou. Todo errado nesta terra / Precisa se comportar / Choro hoje arrependido / por conselho não tomar / Já cortaram-me os braços / Resta só me enforcar.²⁵

Dialogando com o texto de Ana Maria de Santana, o cordelista Franklin Maxado Nodestino²⁶, elaborou uma leitura sobre o Lucas da Feira tendo como princípio básico o destaque aos crimes cometidos pelo escravo quando foragido, dizendo:

Lucas foi um negro escravo / que se tornou bandido / foi preso e enforcado / após ter sobrevivido / por mais de 40 anos / muitos deles foragido.

²³ SANTANA, Ana Maria de. **História de Lucas da Feira**. Salvador, BA, 1982. p.2.

²⁴ Ibidem, p. 7.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Foi diretor do Museu Casa do Sertão.

Propagam que matou mais de 150 pessoas / estuprou muitas donzelas /
filhas de família boa / preferia mais as brancas / fossem pobre ou patroa.²⁷

A interpretação de Maxado reduz o escravizado à condição de criminoso e evidencia a sua relevância para estudo da história. O Lucas da Feira narrado por Maxado foi sujeito que atemorizou a elite de sua época, permanecendo no imaginário de gerações. A recorrente narrativa, tanto em jornais, quanto na literatura de cordel afeita pela demarcação do Lucas enquanto sujeito perigoso constitui o fator primordial para despertar a curiosidade referente ao que se construiu temporalmente sobre ele.

Maxado afirmou que Lucas da Feira foi o terror da região, líder de um bando composto por 30 homens que não se organizaram em quilombo, pois, se ficassem parados em um lugar, eram presas fáceis aos capitães do mato. A forma de resistência inaugurada por Lucas e seu bando na região de Feira de Santana, configurou um modo peculiar de luta contra o sistema de escravidão, fator que demonstra a dificuldade de sua captura. Entre as memórias destacadas pelo cordelista, é possível perceber que o escravizado foi para uns “o demônio e para outros, Satanás”²⁸, tornando-se protagonista da história local por seus feitos, inclusive, porque lhe atribuíram o título de “Robin Wood” do sertão, aquele que tirava dos ricos e dava aos pobres. A tentativa de silenciamento do sujeito Lucas da Feira, ganhou destaque na escrita do cordelista, quando o mesmo afirmou que na região, o nome Lucas se tornou um xingamento, de modo que o povo rico não batizava seus filhos com a denominação do escravo executado em 1849. Era preciso apagar todos os rastros que faziam referências a Feira de Santana como “Terra de Lucas”, o Lucas Evangelista, o escravizado.

Feira de Santana foi / Muito tempo conhecida / Como a “Terra de Lucas”.
/ Nenhuma gente enriquecida / Botava o nome Lucas / Em Criança ali
nascida. Mesmo a Igreja tendo / São Lucas Evangelista / Os pais de família
ali / Buscavam graças na lista / Talvez, até a de Judas / Não fosse tão

²⁷ MAXADO, Franklin. **Capitão Lucas da Feira: a verdadeira história**. Feira de Santana, BA. p.1

²⁸ Ibidem, p. 3.

malquista. E isso mesmo se dava / em Feira e na região / Até em Cachoeira,
São Felix, Santo Amaro e Conceição / O nome de Lucas era tido / Como
igual ao do cão.²⁹

No folheto de cordel “Prisão e Morte de Lucas da Feira”, Julivaldo da Silva e Patrícia Oliveira retomam a história do “capitão-escravo” por uma esfera de análise que o referencia enquanto “herói” de seu tempo. Um sujeito de bravura, que dentro de um sistema de opressão ao povo negro, disputou o direito de ser livre. Essa perspectiva de narrar o sujeito Lucas da Feira, dialoga com a concepção de que a memória se relaciona às disputas colocadas pelos grupos humanos ao longo do tempo, atribuindo aos acontecimentos históricos e aos sujeitos uma diversidade de interpretações, quando é possível observar que a imagem depreciativa sobre o escravizado não foi unânime na cidade.

Ele nasceu na senzala / Num engenho da Bahia / Um jovem de liderança
/ Que crescia dia a dia. [...] Mas por causa dos maus tratos / que a família
recebia / Se tornou um revoltado / Que a ninguém obedecia. E quando
estava agitado / A todo instante fugia. Pra defender sua raça / não tinha
arrependimento / E quando o senhor de engenho / Lhe taxava de nojento /
Lucas da Feira ficava / Cada vez mais violento. [...] Ele corria pro mato / pra
casa não vinha mais [...] Vivendo dentro das matas / Esqueceu a escravidão
/ Por certas necessidades / Lucas tornou-se um ladrão / Roubava animais
do campo / Para sua alimentação.³⁰

Nesta narrativa, os atos de Lucas da Feira não foram naturalizados, e os narradores optaram por desconstruir a noção de que a maldade era inerente a sua essência. Os poetas populares de cordel construíram interpretações sobre os motivos que levaram o sujeito nascido na senzala a se tornar um rebelde. No recorte acima foram destacadas evidências referentes às condições em que Lucas da Feira esteve submetido ao longo

²⁹ Ibidem, p. 7.

³⁰ SILVA, Jurivaldo Alves da; SILVA, Patrícia Oliveira da. **Prisão e morte de Lucas da Feira**. Feira de Santana, BA. 2008 p. 1 e 2.

de sua vida junto a outros sujeitos negros sequestrados em África ou nascidos no Brasil e destacam a fuga como uma tática de luta contra a estratégia de dominação incipiente naquele período, praticada pelos senhores de engenho. Lucas da Feira, nessa narrativa, não é reduzido ao lugar de “Demônio da Senzala”³¹, mas é interpretado como um mártir na luta pela liberdade dos escravizados de Feira de Santana e região, que buscou modificar a sua história, transgredindo as imposições de seu tempo.

No Museu Casa do Sertão, a memória sobre Lucas da Feira presente no Pavilhão Anexo foi intencionalmente relacionada a duas peças específicas que compõem o seu acervo, a moenda e o tronco de castigar escravizados.

Imagem 1: Moenda



Fonte: Museu Casa do Sertão, 2016.

³¹ Ibidem, p. 3.

Imagem 2: Bolandeira



Fonte: Museu Casa do Sertão, 2016.

Ambas as peças, quando musealizadas foram dispostas para alimentar uma discussão sobre a cultura popular sertaneja, contextualizadas às memórias da escravidão na região de Feira de Santana, possibilitando uma relação com o passado que permite construir, através do argumento do museu, uma identidade com a cultura afro-brasileira. A moenda apresentada como uma engenhoca de moer cana de açúcar remonta o papel desenvolvido pelos escravizados no processo de configuração da sociedade colonial brasileira, lembrando que esses sujeitos foram os principais responsáveis pelo trabalho braçal nos engenhos. Com o fim da escravidão em 1888, a mão de obra escravizada, responsável por fazer a moenda girar foi substituída pela tração animal.

Outra questão relevante que o Museu Casa do Sertão destacou ao utilizar essas peças como acervo e aparato de memória que a relaciona ao povo negro, diz respeito à construção de argumentos sobre as identidades sertanejas, especialmente, quando as heranças negras foram silenciadas em outros tempos região. O tronco, por exemplo, faz referência no museu, aos castigos corporais dispensados aos escravizados; sugere a perspectiva da tortura a sujeitos que cometiam “crimes”, ou seja, infrações às normas da jurisprudência da época, preconizadas por sujeitos que na condição de escravizados subvertiam a ordem e reconstruíam as sociabilidades impostas. Deste modo, a representação de Lucas da Feira no Pavilhão

Anexo no Museu Casa do Sertão foi composta para garantir o direito a memória e a história de indivíduos escravizados. Assim, quando a cultura material é utilizada como imagem do passado no presente, possibilita reelaborar as interpretações sobre as experiências dos escravizados ou não mediante narrativas referentes às culturas afro-brasileiras no sertão baiano e nordestino por inúmeras formas de resistência, materializadas em práticas de cultura popular e de identidade negra.

MEMÓRIAS DO MESTRE MURITIBA: UM SERTÃO PRETO NO MUSEU.

Bartolomeu Dias, o mestre Muritiba, chegou a Feira de Santana em 1963, vindo do Recôncavo Baiano, especificamente de Muritiba.³² Se tornou conhecido na cidade sertaneja por suas mostras culturais: a capoeira, o samba de roda³³, o bumba-meu-boi, a dança com a “véia”, a feitura de berimbau. Mas, de todas suas habilidades, a produção artística de sua autoria que ganhou representação no Museu Casa do Sertão foi a exposição da “véia”: uma boneca feita de pano que amarrada ao corpo do mestre era utilizada em apresentações públicas. Inserido na cultura de jogar capoeira desde os 13 anos de idade, suas apresentações reuniam elementos do batuque com o samba de roda, associando-os ao reisado e ao bumba-meu-boi; difundindo na cidade do sertão baiano, elementos da cultura popular do recôncavo às manifestações culturais de outros estados nordestinos.

As fontes utilizadas para trabalhar as memórias sobre esse Mestre foram compostas por uma notícia de jornal, um folheto de cordel

³² Conforme a documentação da Funarte elaborada em parceria com o MEC e o Museu Casa do Sertão, o apelidado de Mestre Muritiba foi concedido a Bartolomeu Dias por Franklin Maxado em 1963, devido ao local de origem do mestre de capoeira. Ver em **O Samba de roda do Mestre Muritiba**. Museu Casa do Sertão – Universidade Estadual de Feira de Santana. MEC – SEAC – FUNARTE.1980.

³³ O samba de roda é uma dança de origem africana, introduzida pelo negro, nas manifestações culturais da Bahia, principalmente em Salvador e nas cidades do Recôncavo, como Cachoeira, Santo Amaro, Muritiba, chegando, inclusive em regiões culturalmente denominadas de sertanejas, como foi o caso de Feira de Santana. Ver em **O Samba de roda do Mestre Muritiba**. Museu Casa do Sertão – Universidade Estadual de Feira de Santana. MEC – SEAC – FUNARTE.1980.

intitulado “O folclore de Muritiba não Morreu” de autoria de Franklin Maxado Nordestino, uma fotografia e uma espécie de livreto denominado “O samba de roda do Mestre Muritiba”, elaborado pelo Museu Casa do Sertão em parceria com a Universidade Estadual de Feira de Santana e a SEAC – FUNARTE na década de 1980. As contribuições do Mestre Muritiba na composição das identidades populares e sertanejas apresentadas pelo Museu Casa do Sertão foram organizadas de modo a inseri-las no debate cultural da região a influência das culturas do povo negro no contexto de formação das identidades regionais e locais, por uma perspectiva de construção de identidades que reelaboraram valores culturais peculiares de determinadas regiões da Bahia.

As narrativas sobre o passado do mestre de capoeira e animador público foram elaboradas pelo Museu Casa do Sertão junto à mídia local após seu falecimento. Mestre Muritiba foi assassinado nas imediações de Feira de Santana em maio de 1985 e sua morte desencadeou uma homenagem prestada a ele pelo museu em agosto do mesmo ano. Através de atividades realizadas durante a VII Exposição do Folclore, mais de cinquenta peças que representavam manifestações culturais do Nordeste foram expostas, incluindo o suposto “folclore” do Mestre Muritiba:

A grande virtude de Mestre Muritiba foi dar uma coloração especial ao folclore feirense, realizando um verdadeiro sincretismo folclórico: ao samba de roda, ele unia elementos do bumba-meu-boi e do reisado, e no bumba-meu-boi intercalava a passagens do samba-de-roda. No “segura a véia” uma armação de uma mulher, colocada na frente do capoeirista, e metade de um corpo masculino, fixada na parte de trás, formando o casal – além do xaxado e do baião, para dar o clima de forró. Muritiba enxertava o samba-de-roda, valsa, o frevo pernambucano.³⁴

Conforme o noticiário, as apresentações do Mestre Muritiba aconteciam nas ruas de Feira de Santana, em festas de largo nos bairros da Kalilândia, Tomba, Cruzeiro e na Praça da Matriz. Essas manifestações eram comuns em lavagens e micaretas. Vale ressaltar que a notícia,

³⁴ **FEIRA HOJE**. Feira de Santana. 29 set 1985. Clipping Jornal Feira Hoje 1985.

por uma perspectiva hierarquizante, denominou as apresentações do mestre e de seu grupo, como “práticas sincréticas e folclóricas” que ao ser compostas pela assimilação de vários elementos da cultura popular, representavam, ao mesmo tempo, um número cômico e pitoresco, ao que parece ausente das classificações de um conhecimento erudito, e sem muito valor simbólico para composição da cultura local. Essa afirmativa do noticiário entra em contradição com a proposta de preservação da cultura popular e sertaneja pautada pelo Museu Casa do Sertão.

Em Feira de Santana, o mestre de capoeira fez circular, através de suas apresentações, a riqueza e diversidade de elementos da cultura e identidade nordestina, construindo a sua identificação com o lugar sertão. A fusão de diferentes elementos culturais e artísticos compunha a peculiaridade da arte representada pelo Mestre Muritiba e seu grupo. A tradição oral e os elementos da cultura afro-brasileira estavam presentes em suas apresentações; quando o samba-de-roda composto por “seis mulheres vestidas de baiana, com saia rodada e pano-da-costa”³⁵ dançavam junto a outros seis homens, acompanhados pelo ritmo da “viola, chocalho, agogô e atabaque”³⁶ através de um batuque ritmado, com letra de música que dizia “vamos sambar na Bahia”, convidando o público para participar da brincadeira, quando finalmente entrava o Mestre Muritiba, dançando com gestos maliciosos e “provocando risos na plateia”³⁷

As apresentações ecléticas do Mestre Muritiba lhe trouxeram reconhecimento em Feira de Santana desde a Fundação do seu grupo de samba de roda em 1964. Homem negro, o mestre de capoeira projetou para a história da cidade uma disputa pela permanência de valores culturais e de identidade expressos em apresentações que misturavam o bumba-meu-boi ao maculelê, xaxado, forró, baião, coco e frevo. Talvez, as apresentações do grupo do Mestre Muritiba, conforme é possível se observar na imagem abaixo, se configuravam como expressões

³⁵ **O Samba de roda do Mestre Muritiba.** Museu Casa do Sertão – Universidade Estadual de Feira de Santana. MEC – SEAC – FUNARTE. 1980.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

que disputavam visibilidades na cidade, cujo ideário dos grupos estabelecidos no poder defendiam imagens orientadas por uma demanda desenvolvimentista. A defesa arraigada desta concepção de progresso possibilitou a caracterização daquela arte dinâmica, referenciada em diversas manifestações culturais como uma representação de práticas ligadas ao folclore de outro tempo, portanto do passado, mas que ainda permanecia vivo em algumas localidades da cidade e eram utilizadas para o divertimento do povo, ou seja, os grupos de pobres em períodos de festejos populares.

Imagem 3: Mestre Muritiba



Foto C-10

Numa roda de tocadores, no sítio da Festa de Santana, a presença de um mascarado e sua 'vêia' parceira de dança. Comuns em outros tempos, tais figuras mascaradas já eram uma raridade naquele momento. Década de 1970

Fonte: Antônio Ferreira de Magalhães, 1970.

O número do “segura-a-veia”, artefato que compõe o acervo do Museu Casa do Sertão, trouxe fama e expressividade a arte do Mestre Muritiba. A boneca confeccionada por ele era amarrada ao seu corpo nas apresentações. Feita de “armação de vergalhão e vestida com chita colorida”³⁸. “Dona Véia” era presa a cintura do mestre, que fazia movimentos imitando uma suposta dança de um “véio” com uma “véia” era acompanhado pela seguinte letra: “Segura a véia se não ela cai, se não ela cai, se não ela cai. Segura a véia, ela é boa demais, ela é boa demais”³⁹. Nas apresentações, o Mestre Muritiba destacava o samba-de-roda enquanto sua raiz cultural, por mais que ele incrementasse elementos da cultura sertaneja, a exemplo do reisado, do xote e do baião, era na cultura do samba do Recôncavo que ele construiu significados sobre o seu lugar em Feira de Santana. Nesse sentido, dava ênfase às heranças da cultura e identidade afro-brasileira características do Recôncavo baiano, porque “ao invés de adaptar o samba-de-roda ao bumba-meu-boi ou ao reisado, incluiu elementos destes no samba de roda”⁴⁰. A retificação desse argumento pode ser vista, inclusive nas memórias construídas por Franklin Maxado no folheto de cordel que tematizou a trajetória do Mestre Muritiba em Feira de Santana:

Batia candomblé / Cantinga satamarense / A xula de boiadeiro / da região jacuipense / compunha sambas de roda / conhecidos dos feirenses. Tocava bem a viola / Pandeiro e berimbau / reco-reco e atabaque / agogô e o timbau / Ensinava a capoeira / E maculelê com pau.⁴¹

Os versos do folheto de cordel acima apresentam as inter-relações culturais mediadas por uma narrativa poética que privilegia o sertão, apresentando formas de inclusão da cultura afro-brasileira, que é menosprezada porque é interpretada como folclórica, é menos expressiva na composição da identidade dos sujeitos que vivem no sertão. Porém,

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

tais manifestações são constitutivas de formas de viver e experimentar a cidade e os seus espaços de sociabilidades e, nesse sentido, o mestre Muritiba disputou, construiu saberes e propôs novos significados no ambiente urbano de Feira de Santana através de elementos da identidade e cultura negra. Introduziu na cidade lida por sertaneja a sua cultura e foi também, por ela influenciado, através de um processo de difusão e assimilação de culturas.

Referências

- BENJAMIN, W. (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- BLOCH, M. (2002). *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- CERTEAU, M. (1995). *A cultura no plural*. São Paulo: Papirus.
- HALL, S.(2009) Quem precisa da identidade? In T. T. da Silva (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. (pp. 109-110). Petrópolis: Vozes.
- IANNI, O. (1987). *Cultura Popular*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 22, 29-30.
- JÚNIOR, D. M. A. (2009). *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.
- MASCARENHAS, M. F. (2010) “Vida Feirense”: *Lucas da Feira sob a pena de Arnold Silva. (Feira de Santana – 1937-1952)*. Monografia. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana.

Notas:

O Mestre Muritiba, negro que nasceu e foi criado no Recôncavo Baiano, em Feira de Santana foi debate da memória e da história através da exposição de “Dona Vêia” no acervo do Museu Casa do Sertão, fator que possibilitou a sua leitura enquanto difusor de cultura popular. Agente da história que impulsionou a diversidade da identidade cultural afro-

brasileira em Feira de Santana, quando a capoeira, o candomblé, o ritmo do atabaque, do timbau, do berimbau e do agogô reconstrói e nos faz discutir, a dialética de formação dos espaços, pois o Museu Casa do Sertão, ao evidenciar uma heterogeneidade de sujeitos e memórias, nos permite questionar ainda hoje que sujeitos históricos constroem os discursos sobre a cultura sertaneja, ou melhor, quais sujeitos são selecionados para composição das disputas de memórias acerca das influências na formação dessa cultura denominada de popular tendo como ponto de partida as contranarrativas negras.

**Observatório do Patrimônio Cultural LGBTI+:
constituição de acervos e processos formativos no combate a
homolesbobitransfobia**

Jezulino Lúcio Mendes Braga

Em 2017 veio a público um caso de lesbofobia no CCBB do Rio de Janeiro. Um casal de lésbicas visitava uma das exposições do Centro Cultural quando viu gravada em um quadro destinado a participação do público visitante os dizeres: Fora Lésbicas. O caso foi relatado em uma rede social e imediatamente ganhou repercussão nacional. A instituição cultural foi a público e disseram repudiar qualquer ato de intolerância. Uma funcionária foi afastada do CCBB por ter colaborado com as ofensas.

No mesmo ano mais um caso de lesbofobia aconteceu em Curitiba. Duas mulheres foram repreendidas por um segurança no Museu Paraense em Curitiba ao trocar um beijo. Ao portal Géledes, contam que a abordagem do segurança se deu a partir do momento em que demonstraram o afeto que sentem uma pela outra dentro do museu.¹ Como o CCBB, o museu disse repudiar atos homolesbobitransfóbicos e que tomaria medidas para conscientizar os funcionários para que na próxima visita o casal se sentisse acolhido.

Os dois casos que vieram a público são uma ponta do iceberg de intolerâncias contra visitantes que ocorrem nos museus. Profissionais de museus não estão preparados para lidar com a diversidade de corpos que acessam estes espaços em busca de entretenimento, fruição da arte, conhecimento e informação.

É raro que os cursos de graduação em museologia e cursos de formação de educadores e equipes de museus, insiram o debate sobre gênero, identidade e sexualidades dissidentes. Em um mapeamento recente feito pelo grupo de pesquisa MUSASEX, as atividades de pesquisa,

¹<https://www.geledes.org.br/casal-sofre-homofobia-de-seguranca-museu-paranaense-e-sao-colocadas-para-fora/> (acessado em 15/11/2022)

ensino e extensão nos cursos de museologia são tímidas frente ao desafio de superação da homolebóbtransfobia no Brasil (BAPTISTA: 2022).

É necessário que os museus se tornem ambientes de acolhimento para pessoas LGBT's com ações educativas que ressignifiquem a expografia e que educadores de museus e demais profissionais da equipe sejam preparados para receber pessoas LGBT. Para tanto, é preciso investir em processos formativos que considerem as questões de sexualidade e de gênero. Além disso é necessário dar acesso a documentos históricos que ajudem a

Neste texto apresento ações desenvolvidas na disciplina Museus e Diversidade e no projeto de extensão Observatório do Patrimônio Cultural LGBTI+ que têm como objetivo referenciar acervos, museus, personalidades, lugares que podem ser considerados patrimônios da população LGBT. O Observatório pretende ser uma ferramenta para o combate a homolebóbtransfobia e consiste em ações nas redes sociais, podcasts, encontros com pesquisadores do campo da museologia e áreas afins e cursos para profissionais de museus.

Destaco, também, a exposição *Impresnsa em Cores: bastidores da resistência* elaborada pelos estudantes do curso de museologia a partir do acervo que está sob a guarda do NUH (Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT) da UFMG.

Histórias LGBT'S em arquivos e museus

Entendo que os museus são instituições porosas, permeáveis e abertas que convidam à aprendizagem sensível de maneira dinâmica e pluralista, sem pressupor totalizações ou univocidades. Situo os museus em circuitos culturais e sensíveis da sociedade que refletem como esta mesma sociedade quer ser lembrada e que, portanto, estão compreendidos em suas narrativas gestos arbitrários de salvaguarda e perda. E neste caso são locais privilegiados de aprendizagem uma vez que nesses ambientes ricamente estruturados a educação realiza-se tanto pela compreensão

reflexiva dos sentidos da preservação quanto pelas possibilidades sensíveis de encantamento, fruição e horror.

Museus são instituições culturais que revelam formas de pensamento em discursos poéticos e políticos, em redes de narrativas fractais tecidas no passado e presente em que os visitantes podem ressignificar suas posições éticas e estéticas. São ambientes ricamente estruturados que conservam referências materiais, registros de memória, e que também nos remete a própria idéia do patrimônio, pois nos gestos de salvaguarda e perda estão implícitas as estruturas mentais da sociedade e a forma como a sociedade quer ser lembrada.

Em um dos seus contos, o argentino Jorge Luiz Borges nos apresenta a Biblioteca de Babel, local que reúne **idealmente** todos os registros possíveis de uma sociedade. Na entrada desta biblioteca existe um espelho que fielmente duplica as aparências. Segundo o autor. *Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para quê essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito...*²

Essa metáfora da necessidade humana de conservar indícios de sua passagem pelo mundo é também uma provocação para pensarmos o museu. Os museus pretendem conservar indícios do real. Os museus, de certa forma, pretendem que os visitantes se identifiquem com a narrativa que produzem. Lembro que os espelhos não produzem uma imagem real, idêntica, mas aquilo que vemos da imagem projetada de nós mesmos. Afirmo então o museu como cenário que propõe não só uma nova morada para os objetos, mas que provoca nossa forma de olhar e sentir esses objetos a partir de nossa inserção na cultura.

Estes cenários estabelecem tramas hermenêuticas que expressam narrativas memoriais ao mesmo tempo em que silenciam outras. Essas tramas são montadas a partir de objetos, focos de luz, legendas e paredes

² <http://site.ufvjm.edu.br/cafeliterario/a-biblioteca-de-babel-jorge-luis-borges/>
(acessado em 15/11/2022)

vazias. E quase sempre, por meio dessas tramas, são estabelecidos discursos heteronormativos, cisgêneros, racistas e misóginos.

Os museus podem contribuir para a superação das fobias de condição sexual, identidade e gênero empregando diversas estratégias: dialogando com seus públicos, pesquisando suas coleções, montando outras tramas hermenêuticas em suas galerias de exposição com objetos e na revisão de textos de legenda.

Para Tony Boita as práticas museais foram produzidas em contextos fóbicos, invisibilizando diversos grupos e entres eles os LGBTQIA+:

Chamo de homolesbotransfobia museológica todo e qualquer procedimento da cadeia operatória que é utilizado como argumento para invisibilizar e/ou ignorar as pessoas LGBT, priorizando, escondendo ou até estimulando a desinformação ou a deterioração dos bens culturais museológicos. Em resumo, ao estimular a invisibilização, os museus incentivam a homolesbotransfobia. Ignorar um objeto pertencente a esse grupo é negar o direito às memórias da população LGBT, tão humilhada e maltratada pela sociedade e pelo Estado. (BOITA: 2020, p 107)

No Brasil os museus que se dedicam prioritariamente ao tema das sexualidades dissidentes são em número reduzido, sendo o Museu da Diversidade Sexual em São Paulo um dos mais conhecidos. E nos museus que não se dedicam prioritariamente ao tema, é necessário que os profissionais vasculhem as coleções em exibição ou as que estão depositadas na reserva técnica. Muitas vezes os vestígios históricos referentes a população LGBT e suas sexualidades dissidentes foram classificados por uma prática hetero-androcêntrica interditando as interpretações que poderiam ser feitas sobre suas memórias (BOITA & BAPTISTA, 2018).

De outro lado o acesso a documentos de pessoas LGBT's é dificultado pela maioria das instituições cujo caso mais conhecido foi o da Fundação Casa Rui Barbosa que tentou impedir acesso à única das quinze correspondências entre os intelectuais que permanecia em sigilo, enviada a Manuel Bandeira, na qual Mário de Andrade cita sua "tão

falada” (pelos outros) homossexualidade”. A resistência da fundação em liberar o documento alegando preservar a integridade do autor revela a resistência da instituição em debater tema em um momento no qual a posituação de memórias da população LGBT pode ser uma estratégia para superação das fobias em relação a condição sexual e de gênero (BOITA & BAPTISTA: 2015)

Pesquisadores e pesquisadoras tentam romper com a lógica excludente dos espaços tradicionais de memória, salvaguardando e difundido por meio da internet documentos históricos das pessoas LGBT como no caso do Acervo Bajubá e do Arquivo Lésbico Brasileiro. O Acervo Bajubá é uma iniciativa comunitária sob a coordenação do pesquisador Remom Bortolozzi que além da manutenção do acervo documental, desenvolve e colabora com exposições, capacitações e projetos de produção, mediação e circulação de narrativas sobre as histórias de pessoas LGBT+. O Arquivo Lésbico Brasileiro disponibiliza através do site <https://www.arquivolesbicobrasileiro.org.br> documentos históricos para pesquisas em lesbianidades.

A constituição de acervos específicos sobre a história LGBT abre a possibilidade para que futuros pesquisadores produzam conhecimento sobre outras subjetividades presentes na sociedade, dando visibilidade a personagens declaradamente homossexuais que não têm suas histórias narradas em museus em exposições de curta ou longa duração. Enfatizar a luta por garantir sua existência em uma sociedade marcada pela homofobia poderia servir de parâmetro para as futuras gerações.

Constituições de acervos de pesquisa para Museologia LGBT

Em 2018 o curso de museologia da UFMG em parceria com o NUH (Núcleo de Cidadania e Direitos Humanos LGBT) recebeu o acervo do pesquisador Luiz Morando.³ Compõe o acervo recortes de jornais, fotos,

³ Luiz Morando é mestre em Literatura Brasileira e doutor em Literatura Comparada, ambos pela Universidade Federal de Minas Gerais. (UFMG). Luiz foi atuante em trabalhos de prevenção ao HIV realizados pelo Grupo de Apoio e Prevenção à Aids de Minas Gerais (GAPA) e há décadas ele se

cartas pessoais, materiais de propaganda, livros e objetos sobre a história da população LGBT em Belo Horizonte.

A partir da recepção do acervo foi constituído um Grupo de Trabalho para pensar em ações de gestão, preservação e extroversão. O grupo interdisciplinar resolveu iniciar um inventário do acervo e posteriormente disponibilizar as coleções propostas no software livre TAINACAN.⁴ Infelizmente com a pandemia da COVID 19 as ações do projeto tiveram que ser paralisadas e somente em 2022 foram retomadas.

Imagem 01-Parte do acervo de boletins e revistas



Foto: do autor

dedica à pesquisa sobre memória e performatividades LGBTQIA+ em Belo Horizonte e no estado.

⁴ O Tainacan é desenvolvido pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília, com apoio da Universidade Federal de Goiás, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do Instituto Brasileiro de Museus. O Tainacan é um software livre, e não tem nenhum custo de instalação ou atualização, podendo ser usado, copiado, estudado, modificado e redistribuído sem nenhuma restrição. Ou seja, você pode não só baixar e utilizar gratuitamente o Tainacan, como pode contribuir para o seu desenvolvimento e melhoria.

discutindo questões de gênero nos acervos e as possibilidades de elaboração de protocolos de documentação museológica que considerem as dissidências sexuais.

O pesquisador poderá encontrar no acervo documentos que ajudam a compor a história do movimento organizado das pessoas LGBTQ na cidade de Belo Horizonte. Existem exemplares das Revistas Ego e Young Bee e do boletim Raimbown. Também está no acervo o único número do jornal 'Expressão GLS' do ano de 1997. Este material jornalístico circulou na cidade, configurando uma imprensa que trazia a público as vivências das pessoas LGBTQ.

Imagem 03-Parte do acervo da imprensa LGBTQ em BH



Foto: do autor

Outra ação do Observatório é a oferta de disciplinas na graduação e cursos de formação para educadores e profissionais de museus. A disciplina Museus e Diversidade é ofertada no curso de museologia e na Formação Transversal em Gênero e Sexualidade: Perspectiva Queer/LGBTI, ampliando as vagas para as graduações da UFMG.

A disciplina tem como dinâmica leitura de bibliografia pertinente, apresentação de seminários e aulas abertas com a participação de pesquisadores e pesquisadoras do campo da memória LGBT e das questões de gênero, museus e sexualidades dissidentes. Nestas aulas é possível discutir experiências de exposições em museus, pesquisas em andamento sobre usos da cidade e sexualidades dissidentes, cartografias LGBT em Belo Horizonte, arquivos para estudos da memória LGBT, entre outros temas. Realizamos, também, visitas a museus com o objetivo de investigar a presença da narrativa sobre as pessoas LGBT nas exposições.

O fato de a disciplina Museus e Diversidade estar em um programa de extensão atende a resolução 10/2019 da UFMG que regulamenta a integralização mínima de 10% da carga horária dos cursos de graduação em ações de extensão. Além disso, possibilita que sejam elaborados cursos com carga horária específica para profissionais de museus.⁵

Durante a primavera de museus de 2022 foi ofertado o curso *Questões Socialmente Vivas nas Coleções dos Museus* no qual foi debatido um acervo fotográfico doado ao Museu Histórico Abílio Barreto que faz referência a história de luta das pessoas LGBT durante a epidemia da HIV/AIDS. O acervo pertencia ao Grupo de Apoio e Prevenção à Aids de Minas Gerais (GAPA) e está na fase de organização pelo setor de documentação do museu. Neste momento, os profissionais do MHAB pesquisam descritores de acervo mais abrangentes e que deem conta de diferentes sujeitos e realidades representados nas fotografias, documentos e objetos, de forma a dar visibilidade ao que até então, não era evidenciado.

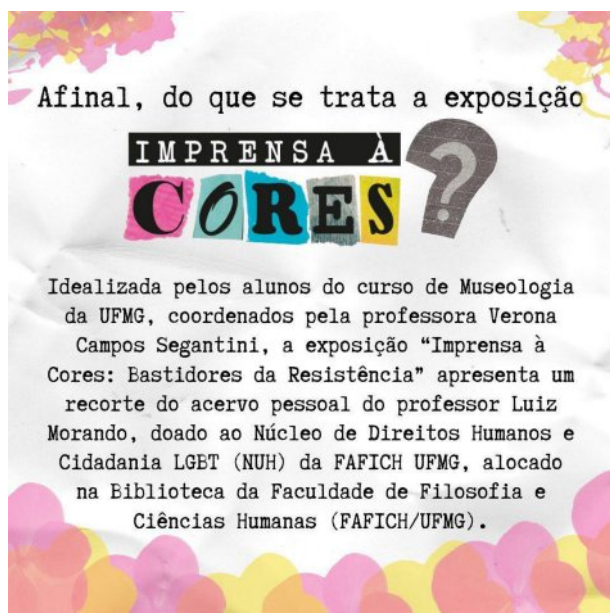
Para o próximo ano, estamos organizando outras atividades de formação que tenha como público-alvo profissionais de museus e educadores da rede pública municipal. A ideia inicial é a de usar o acervo que está em fase de organização em ações de formação para o combate a homolebóbtransfobia.

⁵ Resolução de 2018 do Conselho Nacional de Educação torna obrigatório que 10% da carga horária da graduação seja voltada à extensão a partir do ano letivo 2023/1

Em 2022 a exposição curricular do curso de museologia apresentou uma extroversão de parte do acervo. O processo de pesquisa, seleção do acervo, projeto de exposição e execução foram conduzidos pelos docentes Museografia, Exposição Curricular e Conservação de Acervos.⁶

Os estudantes fizeram pesquisa no acervo e recortaram como tema a imprensa LGBT em Belo Horizonte. A exposição *Imprensa a Cores: Bastidores da Resistência* foi inaugurada em novembro nos espaços físicos da Escola de Ciência da Informação (ECI). O objetivo principal da exposição foi o de divulgar o acervo que está sendo organizado no programa de extensão Observatório do Patrimônio Cultural LGBTI+.

Imagem 04-Identidade visual da exposição



Fonte: Instagram da exposição

⁶ A exposição foi coordenada pela professora Verona Segantini com o apoio da professora Jussara Vitória e do professor Felipe Eleutério Hoffman e elaborada pelos estudantes Alexandro Claudio da Silva, Alice Oliveira Rodrigues, Barbara da Silva Oliveira Francisco, Camila Bueno Marques Salera, Daniel Augusto Violante Daldegan de Paula, Ingrid Ferreira das Dores Andrade, Isabele Ienacco, Lara de Prado Cunha, Letícia Souza Castro, Lígia Dutra da Silva, Lorrayne Pelizari Drumond, Maira Paula Gil, Natália de Oliveira Rocha, Priscila Tórres Portugal, Raphaela Luiza Damato Lima, Rosiane Nunes, Thamires Gomes da Silva Caetano.

De acordo com parte do texto curatorial:

Produzir materiais impressos diversos e colocá-los em circulação foi uma estratégia de muitos jornalistas, ativistas, pesquisadores, organizados em associações e coletivos como estratégia de luta, promoção de debates, defesa e construção de políticas sociais para comunidade LGBTQIA+. Dar rostos e vozes a nomes do movimento LGBTQIA+ da últimas décadas como performers, advogados, pesquisadores, atores, escritores e ativistas políticos, ouvir sobre suas histórias, conquistas e lutas, e de suma importância para o fortalecimento do protagonismo LGTBT+. Foram e são bastidores da resistência. (Excerto do Texto Curatorial)

Como dissemos acima, os jornais que circularam em Belo Horizonte na década de 90 estão preservados no acervo e já foram inventariados antes de compor a exposição que foi aberta no dia 11/11/2022 na Biblioteca Etelvina Lima da Escola de Ciência da Informação da UFMG.⁷ A exposição pode ser visitada até o início de 2023 e estão sendo feitas atividades educativas com o público visitante com o objetivo de apresentar a história da população LGBT na cidade de Belo Horizonte.

Imagem 05- Exposição Imprensa a cores



Foto: Do autor

⁷ Vale ressaltar que o espaço da biblioteca colocou desafios para a equipe de montagem da exposição. A iluminação inadequada fez com que os estudantes optassem por parte do acervo que pudesse ser exposto a forte luz e calor do dia.

O visitante terá acesso a fotos, cartazes, panfletos, revistas que ajudam a constituir a história da luta pela livre orientação sexual e os espaços de sociabilidade da população LGBT em Belo Horizonte.

Imagem 06 - Abertura da exposição Imprensa a Cores



Foto: Do autor

A extroversão de parte do acervo divulga o trabalho que está sendo feito no Observatório do Patrimônio Cultural LGBTI+ e para além disso, mostra a importância da constituição e preservação da história das pessoas LGBT para romper com invisibilidade imposta em projetos de memória de arquivos e museus.

Considerações Finais

As ações que estão sendo desenvolvidas no curso de museologia da UFMG contribuem para o campo de conhecimento da Museologia LGBT uma vez que potencializa a reflexão sobre as dissidências sexuais, preserva e faz extroversão de acervo constituinte do patrimônio cultural das pessoas LGBT. Dessa forma potencializa as ressignificações e

reposicionamentos éticos estéticos e sensíveis de grupos considerados minoritários que encontram na cultura eco para expandir sua luta por direitos.

No que diz respeito a formação em museologia, a disciplina *Museus e Diversidade* é ofertada desde 2019 e traz bibliografia pertinente à museologia LGBT, além de provocar o olhar do graduando para subjetividades políticas historicamente interdidas pelo Estado. O debate que vem sendo feito na disciplina foi primordial para a escolha do tema da exposição curricular de 2022, a primeira que traz as vivências de pessoas LGBT.

Referências Bibliográficas

- Baptista, J. T., Castro, T., Boita, T. W. ., Braga, J. L., Vargas Escobar, G. ., Tedesco, C., Giovanaz, M., Britto, C., Wichers, C. A. de M., Silva, A. P., & Ynanhia Silva de Faria, K. . (2022). Ensino, Pesquisa e Extensão em Museus e Museologia LGBT+ : recomendações Queer à formação museológica. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 11(21), 29–52.
- BOITA, T. & BAPTISTA, J.. Por uma Primavera nos Museus LGBT:entre muros, vergonhas nacionais e sonhos de um novo país. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. UNB, V 7, N 13, 2018.
- BOITA, T.. & BAPTISTA, J. Protagonismo LGBT e museologia social. Uma abordagem afirmativa aplicada à identidade de gênero. *Cadernos do CEOM* - Ano 27, n. 41, 2014.
- BOITA, T.. Lgbtobia Museológica: algumas reflexões sobre as estratégias simbólicas utilizadas nos museus para invisibilizar pessoas LGBT. *Revista Ventilando Acervos*. Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. especial, n. 1, p. 104-115, jul. 2020.
- DIAS, M. C. D.. Os museus podem contribuir para a dignidade da pessoa humana para a dignidade social. (Entrevista com Mário Chagas). **Confluências Culturais**. V 3, Setembro de 2014.

JULIÃO, L., GARCIA, L. H. A. & SABINO, P. R.. O curso de museologia da UFMG. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v.20, número especial, p.1-8, out./dez. 2015

O armário como invenção da modernidade

Leonardo Tavares Alencar

Ufa! Estou de fora! Finalmente! Já não aguentava mais ficar ali. Ali? Ali onde? Que lugar caótico, estranho e angustiante. Apesar de tudo, como fui parar ali? Já sei, algo sobre o mandato da masculinidade. A sociedade manda e você tem que obedecer. Contudo, cara leitora, de modo breve, esclarecerei onde vivi algum tempo da minha vida.

Primeiramente, tudo começa com nossos corpos. Eles, nossos corpos, possuem etiquetas que nos classificam institucionalmente e socialmente, que nos levam a um manual social, para cada corpo representar o que chamam de gênero. Portanto, a sociedade está formatada assim, ou melhor, se fez construir nesse molde. Aqui, fora do armário, encontro Tania Navarro Swain. A autora tem uma assertiva que me elucida algumas reflexões. Que corpo é este que me impõe uma identidade, um lugar no mundo, que me conduz no labirinto das normas e valores sociais/morais? (SWAIN, 2000 p.47).

Que materialidade do corpo é essa que é sinônimo de tanta opressão? A questão que me enlouquece, de certa forma, é o discurso sobre as classificações do corpo. Não aceitar esse discurso de enquadramento de gênero, que foi construído e imposto aos nossos corpos, nos expõe à violência. Esse discurso faz parte de algo denominado como norma. Aprendi, quando criança, pelo discurso do corpo e do gênero, que o binarismo homem/mulher possui uma função. Essa função leva o corpo para determinadas ações e costumes sociais que devem ser mantidos.

A etiqueta que fixaram em meu corpo é chamada de *homem*. Eu tenho que honrar esse nome mais que tudo, fazer jus a função do meu corpo. Pelas narrativas construídas isso me remete que devo ter uma mulher ao meu lado, que devo me casar com uma mulher e ter filhos. É um mandato social. Os mandatos se desdobram e, assim, descobri que a homossexualidade era parte do que é classificado como “homem de verdade”. A sexualidade normativa, privilegiada, legitimada a ir e vir, e

que está estampada em todas as esferas. Enquanto eu, para “existir”, tive que me esconder.

E, então, encontro Judith Butler, filósofa que atua no campo do gênero e da sexualidade e que com seus estudos gera um incomodo na norma. Eu acho o máximo. Essas condições normativas para a produção do sujeito produzem uma ontologia historicamente contingente, de modo que nossa própria capacidade de discernir e nomear o ser do sujeito depende de normas que facilitem esse reconhecimento (BUTLER, 2019 p.17).

Quando criança, visito a primeira instituição cultural e fico aborrecido. O que eu deveria me tornar estava ali, diante de mim, na minha frente. O que chamam de *homem*, que para mim era a sombra do meu medo. Naquele momento um balde de água fria se consumia em minha narrativa, em meu ser, e em tudo que criei e pensei que poderia ser. Crescer e me tornar meu medo é um pouco contraditório. Não correspondia ao que eu defendia. Mesmo criança eu defendia a liberdade e questionava: Por que devemos nos classificar e impor uma identidade pautada em órgãos genitais? Por que não nos classificamos pela liberdade do que podemos ser?

Olho para norma, olho para as representações culturais, sociais, institucionais, para os papéis de gênero, para as narrativas construídas e não me encontro. Percebo que sou diferente de tudo que já foi proposto. Descubro que minha atração não é pelo sexo oposto, e sim pelo “sexo igual” e, com isso, instala-se um problema. Vejo como a sociedade trata pessoas que são variantes e que contestam os discursos normativos e hegemônicos e chego a seguinte reflexão: Como viver em uma sociedade onde você não é igual a todo mundo? Você se esconde. Se você revelar, você sofre e paga das piores maneiras. Falando nisso, deixa eu ver aqui onde posso me esconder[...]. Já sei, o armário.

Assim, podemos concluir que muitos preconceitos morais que os direitos humanos tentam combater, agora considerados “costume” ou “tradição”, são, na verdade, preconceitos modernos. Esses preconceitos, costumes

e tradições tem sua origem no padrão estabelecido pela colonial-modernidade. Em outras palavras, “costumes” homofóbicos e outras ideologias nocivas são de fato modernos e, novamente, descobrimos que a modernidade apresenta um antídoto legal para os males que introduziu e continua a pagar. (SEGATO, 2021 p. 113)

Por causa da modernidade e do processo histórico da colonização meu eu ficou guardado ali dentro. Logo, o eu moderno tomava o espaço, tentando determinar tudo em minha vida. Esse eu moderno foi criado para sustentar normas e replicar os valores coloniais. O outro eu, guardado no armário, vivia em um lamaçal de dúvidas, questões, choros, angústias, cada vez mais machucado por inexistir e se reprimir. Eu fui formatado com as regras da modernidade e seus mandatos. E, então, eu me soltava quando estava só. Queria conhecer o que era liberdade, o que era ser livre. Foram poucos os momentos que me conheci, mas os poucos que tive, aproveitei. Isso tudo foi permeado pela experiência de não ser heterossexual. Sou um *homem* homossexual. Hoje, tento resgatar o que sobrou de um eu não moderno, que ficou trancafiado no armário.

Chego à museologia e logo quero sanar minhas dúvidas relacionadas ao gênero e à sexualidade e ao que tive que performar muito para poder não sofrer, a masculinidade. Descubro a existência da Museologia LGBT. Isso é um curativo para um corpo cheio de traumas e cicatrizes. Um corpo cansado, que não via esperanças em continuar trilhando. O amor e a fé em mim me libertaram do armário. Chego cansado. Porém, chego liberto de todas as correntes que me aprisionavam. Deixo aqui, sobre meu conforto em ler sobre a museologia LGBT

Ser produzida por pessoas que pertencem a determinadas comunidades com sexualidades dissidentes da matriz heterossexual, dotadas de conhecimentos específicos próprios dessas comunidades, falantes do pajubá e comprometidas com uma história, memória, patrimônio e luta social comum — ou seja, é uma Museologia produzida por quem utiliza o pronome “nós” e não apenas por quem é gay ou lésbica, por exemplo,

gerando potentes conjugações interessadas na defesa de um coletivo (BAPTISTA; BOITA; MORAES WICHERS, 2020, p. 5)

Pela nomenclatura dos gêneros binários, me etiquetaram como o nome *homem*. Esse nome não me representa. Sou eu este nome? Sou um corpo que questiona esse rótulo. – o que é um homem? Não materializem esse nome em mim.

Sou homossexual, branco e de classe baixa. Os marcadores sociais da diferença quando interseccionados me ajudaram a entender como a sociedade ocidental moderna é composta e disposta. Teoricamente, como um *homem* gay, minha vida sempre está nas mãos de outras pessoas, as pessoas decidem se posso continuar com minha vida, meus objetivos e sonhos. Afinal, o Brasil é o país que mais mata pessoas LGBT.

A masculinidade é uma regra que coube ao meu corpo performar, uma prática para validar a identidade do meu corpo e me enquadrar nas normas de gênero. Outra questão que me enlouquece é como a modernidade ocidental tem o poder de fixar nomes, identidades, sem antes mesmo perguntar o que eu quero e não quero ser. A modernidade não te dá opções, ela oferece um mandato.

Welzer-Lang (2001), afirma que passamos por um processo de iniciação da masculinidade, a homossociabilidade. Eu queria ser livre, mas a masculinidade me enquadrava, eu queria dissociá-la de mim, recusando essa identidade, essa subjetividade imposta em desenhar meu corpo, a sociedade me puniu e continua até os dias atuais, o preço? É a vida. A dor prodigalizada é punição, marca na carne a falta moral ou presumida como tal; ela sanciona o desvio de comportamento (LE BRETON, 2013, p. 193).

Enquanto graduado no curso de bacharel em museologia, tive a oportunidade de compor minha grade com matérias voltadas para gênero e sexualidade, bem como discussões que atravessam distintas disciplinas, cursadas com a professora Camila Moraes Wickers e com o professor Jean Baptista, do curso de Museologia, e com a professora Eliane Gonçalves, da Sociologia. Minha monografia intitulada “A masculinidade Hegemônica

e a colonialidade no fazer museal”, ao abordar a masculinidade nos museus, foi um passo importante no processo. Na monografia indaguei e exemplifiquei como os museus materializam o homem moderno, branco, burguês e heterossexual. Ademais, faço parte atualmente do Ser-Tão-Núcleo de ensino e pesquisa em gênero e sexualidade (FCS/UFG) e da ROPA - Rede de Ocupações e Parcerias Acadêmicas (FCS/UFG).

Em minhas pesquisas objetivo investigar como os museus e bens patrimoniais goianos são dispositivos que atuam no processo de construção de uma masculinidade hegemônica (CONNELL¹; MESSERSCHMIDT, 2003) imbricada com a colonialidade (QUIJANO 2005).

Os museus são grandes casas (em sentido material e figurado), espaços consagrados e consagradores de histórias, lugares de memória, de colecionamento e de armazenamento de objetos. São também espaços de exposição, de apresentação, de comunicação (ABREU, 2019, p. 182).

Segundo Michel Pollack (1992), a memória é seletiva. Nesse sentido, os processos de patrimonialização e musealização são dispositivos que atuam na construção e no apagamento de memórias.

Os discursos que emergem do patrimônio, consequentemente, sustentam uma norma social construída, uma identidade social de gênero binária, que causa tensões aos corpos que não se reconhecem com essa estrutura. Dessa forma, uma das normas que sustentam a sociedade ocidental moderna para que o sujeito se reconheça, são as normas de enquadramento de gênero.

Como indiquei, a modernidade ocidental enterrou as possibilidades de ser quem eu sou. Aqui, só existem duas maneiras de existir. As diferenciações estarão formatadas em um discurso binário para regular e enunciar a heterossexualidade como sexualidade naturalizada. “[...] O casal, legítimo e procriador, dita a lei, impõe-se como modelo, faz reinar

¹ Raewyn Connell é uma mulher transexual. Contudo, antes do seu processo de transição, assinou vários de seus textos com o nome designado de Robert William Connell. Para mais sobre a pesquisadora, acessar seu site pessoal: http://www.raewynconnell.net/p/about-raewyn_20.html

a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 7).

A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. (BUTLER, 2019, p 53)

Subjetividades que são postas para fundamentar e adjetivar os gêneros. E por meio dessas subjetividades, toda esfera será moldada para reiterar esse discurso binário, agindo como memórias compulsórias, causando, assim, opressões a outros gêneros, sexualidades e qualquer possibilidade de dissociação desse formato binário.

O conceito de masculinidade hegemônica é nomeado para dissertar sobre uma masculinidade normativa que subalterna e hierarquiza outras masculinidades, moldando esferas e estruturas sociais que sustentam opressões, direcionadas às mulheres e aos homossexuais.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Os homens subordinados são aqueles que não exercem a prática de ser um homem normativo. A ideia de uma hierarquia das masculinidades cresceu diretamente a partir da experiência de homens homossexuais com a violência e o preconceito de homens heterossexuais. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013 p.).

Hall (2013) afirma que a modernidade vive a longa tutela da dependência colonial. O Estado-Nação não é colônia, mas é marcado pela colonialidade. Para conceituar colonialidade, Quijano afirma que,

partindo da colonização, obteve-se a invenção da raça e implantação do capitalismo na América Latina. A colonialidade é um controle estrutural e mental que molda e solidifica a sociedade ocidental moderna e sua história.

E na medida em que as relações sociais que se se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população (QUIJANO, 2013, p. 117).

A antropóloga colombiana Mara Viveros Vigoya em seu livro “As cores da masculinidade - Experiências internacionais e práticas de poder na nossa américa” afirma que os únicos que puderam se beneficiar totalmente da modernidade foram os homens brancos heterossexuais e de classes superiores, que monopolizavam as regras do controle moral e o privilégio da honorabilidade (VIGOYA, 2018 p. 139).

Masculinidade hegemônica e colonialidade se imbricam. Partindo da classificação da população pela raça, apenas corpos brancos possuem o privilégio de representação na esfera patrimonial e museal. Destaco que esses corpos são brancos, homens, heterossexuais, burgueses e que se beneficiam de uma masculinidade normativa e hegemônica.

Dessa forma, tenho observado como esses processos se dão nos patrimônios e museus goianos, nos espaços que constroem memórias, bem como apagamentos, normatizando corpos e subjetividades.

Sem dúvida, algumas questões desde minha infância começaram a ser sanadas. Hoje, entendo o quão violenta foi a colonização, e quão forte é a colonialidade. A museologia, as minhas professoras e os grupos de pesquisa foram cruciais para esse avanço. Claro, pretendo continuar minha pesquisa para trabalhar outras questões. Afinal, existem centenas de questões a serem dissertadas. Existem muitas coisas que são questionáveis. Mas é como a música dos Titãs nos fala; “é caminhando que se faz o caminho”.

Contudo, sigo escrevendo, para libertar minha dor, para ajudar outras pessoas, e para construir outros saberes, não heteronormativos. E, conseqüentemente, levar afeto para as pessoas que assim como eu, carregam uma dor dentro de si, por simplesmente serem quem são. Onde uma vida não tem nenhuma chance de florescer é onde devemos nos esforçar para melhorar as condições de vida (BUTLER, 2019; p. 43). Ufa! Estou de fora! Finalmente!

Referências Bibliográfica

- ALENCAR, Leonardo Tavares. A masculinidade hegemônica e a colonialidade no fazer museal. Monografia, Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Goiás, 2021.
- BAPTISTA, Jean.; BOITA, Tony.; MORAES WICHES, Camila A. de. O que é Museologia LGBT? Revista Memórias LGBT, v.7, p.4-9, 2020.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2019a.
- BUTLER, Judith. Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2019b.
- CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade Hegemônica: repensando o conceito. Revista Estudos Feministas, 21 (1), p. 242-282, 2013
- FOCAULT, Michel. História da sexualidade 1: A vontade de saber. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- HALL, Stuart. A questão multicultural. In: HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LE BRETON, David. Antropologia da Dor. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, p. 117-142, 2005
- SEGATO, Rita Laura. Crítica a colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda. I. ed.- Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

- SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez do nomandismo identitário?”. *Textos de História. Revista do Programa de Pósgraduação em História da UnB.*, v. 8, n. 1-2, p. 47-84, 2000.
- VIGOYA, Mara Viveros. *As cores da masculinidade. Experiências internacionais e práticas de poder na Nossa América.* Trad. de Allyson de Andrade Perez. Belo Horizonte: Papeis Selvagens, 2018.
- WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Revista de estudos feministas*, 9(2), p. 460-482, 2001.

A Inclusão, uma estranha no ninho dos museus

Rogério Satil

Introdução: a busca pela desordem

Normativamente, o uso da terceira pessoa no singular/plural alude a uma dissimulação da opinião do autor. Há uma ideia de neutralidade intrinsecamente conectada a essa concepção. Por outro lado, por que não sair desse armário? Gostaria de apresentar-me: eu sou um homem homossexual latino-americano e imigrante. Como museólogo, sempre me seduziu os espaços de representação e como esses lugares artificiais construídos ilustram a potência da mente humana em torna nossa imaginação em um espaço real.

Nestes espaços, suas representações são, em seu íntimo, imagens de como vemos o mundo e o classificamos; lugares que representam a ordem— e proporcionam o desejo de estabilidade. E, sua ordem, quando desafiada ou questionada revela que esse sistema tende a manter certas classificações e significações sobre o que nomeamos enquanto nossa cultura material, imaterial e natural. Ou seja: tudo aquilo que antes era desconhecido, agora, quando descoberto, tornasse parte de nossa cultura— ou, da cultura do outro. O interessante nesse argumento é como o processo de nomeação e significação esta contaminado por aqueles que o definem, revelando que a neutralidade na qual o espaço anuncia não seria mais do que uma dissimulação que esconde sua verdadeira identidade: um espaço de poder e ordem. Entretanto, há coisas que são conhecidas, mas são rejeitadas por esse sistema. Há coisas que podem desestabilizar a ordem e a estrutura.

Desde a graduação, quando entro em um museu, procuro de forma inquieta se esse espaço apresenta um compromisso social— ou representações que desestabilizem a ordem hegemônica. Quero dizer, o papel social do museu e sua atenção ao indivíduo e a comunidade, como

define a carta de *Carta de Santiago do Chile de 1972*¹ e na *Declaração de Quebeque de 1984*². De fato, essa busca— quase romântica e platônica— acaba por muitas vezes a decepcionar. Ainda assim, há museus e ações de inclusão que me fazem acreditar no potencial de mudança e transformação.

Uma das inspirações para escrever este artigo foi a *Memorial lectural* (Aula Memorial) que aconteceu durante a 26^a Conferência Geral do Comitê Internacional de Museus (ICOM), em 2022, Praga. Durante o evento tive a oportunidade de ouvir painéis com especialistas sobre temas que tocam os museus e as suas práticas. A Aula Memorial sobre museus LGBTIQ+ foi ministrada por Ben Garcia, diretor executivo do *American LGBTQ+ Museum*— que está em processo elaboração, em Nova York— e Craig Middleton, curador sênior do *National Museum of Australia*.

Essas duas personalidades representaram, nos seus discursos, assuntos distintos que estão conectados a minha pesquisa. Por um lado, Gracia abordou o processo de criar um espaço designado a essa comunidade, isto é, a criação de um espaço pertencente. Por outro lado, Middleton argumentou sobre a difícil tarefa de ter um olhar “*queer*” sobre as coleções tradicionais e mudar o valor que determinado objeto reflete dentro de uma cultura baseada e cultivada na heteronormatividade. Ou seja: de *incluir* algo que não pertence àquela realidade.

Neste artigo, aponto para os processos de inclusão enquanto práticas de ruptura de valores da representação vigente. E, olho para essas práticas como uma das formas para desordenar o discurso hegemônico. Como um diário de pesquisa, exponho argumentos sobre a natureza constituída e construída dos museus tradicionais e as questões de inclusão e exclusão que permeiam as práticas de representação. E, apresento, como um exemplo, uma ação de releitura (inclusão de outros discursos) realizada

¹ Para mais informações, acessar: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html>

² Para mais informações, acessar: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/4894-1984-declaracao-de-quebec.html>

na exposição *permanente* “Planeta Vida” do Museu de *Ciències Naturals* de Barcelona.

Museus:inhos para preservação e reprodução de práticas heteronormativa

“Eu acredito que essas instituições são como inhos. Quero dizer, são palcos que acolhem uma coisa; alimentam essa coisa; ensinam a “coisa” a falar como eles falam; a cantar como cantam; a comportar-se como eles. E, cuidam para que a “coisa” não morra. Ou seja: impõem os seus valores sobre aquela coisa. E, eles exibem para o outro, que assiste esse processo, como deve ser a reprodução daquilo. No final, eles dizem que a coisa não é mais coisa, mas parte da sua cultura material — seu patrimônio. (Diário de pesquisa, dia 3 de setembro, 2022. Visita ao museu de *Ciències Naturals* de Barcelona)³

Sem dúvida, museus tradicionais são instituições de caráter ocidental e colonial. Segundo essa concepção, podemos traçar um paralelo com essas instituições e os valores que a sociedade apresenta. A ideia de uma cultura heteronormativa sempre esteve presente em museus ocidentais. Na introdução do livro *Gender, Sexuality and Museums*, Amy K. Levin (2010:7) pontua como muitas investigações acadêmicas sobre a história dos museus ocidentais demonstram um ponto em comum: a “construção de uma heteronormatividade masculina branca”. Com efeito, essas instituições⁴ expõem um sistema representacional que retrata a

³ Nota retirada do meu diário de pesquisa. Esse fragmento expõe uma reflexão sobre o a visita realizada, em um primeiro momento, no Museu de *Ciències Naturals* de Barcelona.

⁴ Os estudos de gênero desde o surgimento do movimento feminista impactaram a academia em várias áreas do conhecimento. De certo modo, o surgimento da Nova museologia contribui para uma nova forma de olhar a natureza dos museus tradicionais. Por exemplo, o livro organizado por Peter Vergo (1989), “A Nova Museologia” apresenta casos de estudos e reflexões que implicam no papel dos museus e um olhar para além de uma estética da montagem de uma exposição. Ou seja: um olhar crítico sobre a natureza dessas instituições e o impacto dos seus discursos sobre os públicos. E, de acordo com Irene Vaquinhas (2014:2) a “museologia de gênero” resulta em novas investigações, entrelaçadas com os estudos feministas, nas quais apresentam um “discurso crítico do papel social e político dos museus”.

construção e naturalização da heteronormatividade baseada em uma rede de valores. E, consequentemente, os valores que são inseridos nas suas coleções tendem a abraçar a mesma perspectiva, independente da tipologia de museu. Em outras palavras, a heteronormatividade esta para além de museus que ilustram a história da nossa espécie. Afinal, a representação do patrimônio material, imaterial natural é permeada por uma visão antropocêntrica que expressa complexas relações de poder.

Como se vê, esses espaços hegemônicos carregam discursos nos quais a reprodução de uma cultura heteronormativa seja institucionalizada e cultivada para os seus visitantes. E, a lógica binária e heteronormativa é revelada através de objetos que contam uma história com determinado gênero, sexualidade e raça; uma história e memória que chegou nas ex-colônias em palcos que ofereciam “cultura” e “entretenimento”. Citando um caso análogo, Carol Duncan (1995:425) em seu livro *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* argumentou como estes espaços— os museus nacionais no século XIX e no século XX—, enquanto espaços rituais, foram utilizados para regular os comportamentos e representar a “verdade” dos indivíduos que ocupam uma posição de poder, seus discursos, valores e práticas no quadro social.

Tony Bennett (1995:59) abordou, em sua pesquisa, como essas instituições de guarda e preservação apresentam mecanismos de controle e poder em sua emergência. De acordo com ele, essas instituições exibem um “complexo exibicionário”. O conceito de “complexo exibicionário” está relacionado com a ideia de “disciplina”. Bennett (1995: 61) desenvolveu esta noção com base na teoria de Michael Foucault sobre a “prisão” — um local de confinamento e disciplina — onde se exibem tecnologias para controlar o outro. De acordo com Bennett, nos museus irão circular diferentes disciplinas, ordenando “coisas” e transformando-as em “cultura”. Ou seja: o museu como um aparelho institucional que representa a ordem social de acordo com o seu tempo histórico.

Seguindo essa abordagem, permitam-me ir um passo além: esses mecanismos de controle e confinamento encapsulam a preservação de

valores⁵ de determinada comunidade sobre o objeto. E, este objeto ilustra valores pré-determinados aludindo não somente sua funcionalidade, mas posições de poder, ilustrando e reforçando categorias de gênero, sexualidade e raça. Por exemplo, durante a Aula memorial que aconteceu na Conferência Geral do ICOM, Craig Middleton apresentou uma imagem de um objeto conhecido como “*my little pony*” para delinear como a exposição deste objeto ao olhar (*the gaze*) do visitante, em certas narrativas, demonstra que existem valores pré-estabelecidos para a decodificação e a interpretação do objeto. No caso do “*my little pony*”, categorias de gênero baseadas na sexualidade tornam-se visíveis ilustrando um desafio para redimensionar a interpretação do objeto. Neste caso, imaginar uma exposição sobre brinquedos de crianças coloca em questão um desafio de subverter esse jogo de valores.

Então, seguindo essa linha de pensamento, a ideia do confinamento revela que a preservação não está somente interessada na guarda material, mas no valor que aquele objeto concebe no quadro social da representação de determinada comunidade. Afinal, o objeto escolhido, entra na lógica de nomeação do patrimônio. E, se torna parte da cultura material humana para representa uma comunidade, podendo ser classificado em níveis regionais, nacionais, ou — em termos “universais”. O que parece ser interessante nesse fenômeno é pensar como a representação do objeto, o seu discurso, demonstra valores para o visitante pré-determinados e expostos como categorias interpretadas enquanto naturais e verdadeiras.

Há uma importante lição que aprendi durante as minhas classes de expografia sobre questões que permeiam a contextualização em exposições: objetos não falam por si só e precisam ser contextualizados

⁵ Valores enquanto elementos que guiam e moldam a estruturação de um grupo social. Ou seja: existem valores éticos, religiosos, familiares etc., com determinadas regras que validam as práticas sociais. O museu preserva objetos que pertenceram a certo tempo histórico, e consequentemente, preserva os valores que uma comunidade acredita que sejam “verdadeiros”, como argumenta Dunca (1995). Para além de preservar, uma forma de manter e reproduzir é comunicá-los em uma narrativa. Sem dúvida, uma exposição que narra a história de certa comunidade expõe os seus valores. Em primeiro momento, não há dúvida que se precisa representar a comunidade enquanto ela foi. Entretanto, um museu que não reflete sobre o papel desses valores na atualidade e não abre espaço para repensar, por exemplo, sua cultura, reforçará e manterá práticas heteronormativa.

dentro de uma narrativa. Contudo, o contra-argumento que gostaria de fazer aqui é sobre essa perspectiva: objetos, sim, falam por si só, quando não são contextualizados dentro de uma narrativa. Sua funcionalidade e materialidade esta conectada com rituais que ilustram gênero, sexualidade, raça e classe. E, esses objetos que carregam determinados discursos e reforçam a exclusão de outros. Para além de uma discussão sobre a contextualização de uma obra de arte contemporânea que expõe, por muitas vezes, a necessidade do conhecimento do processo artístico e do artista, precisasse contextualizar (desnaturalizar/desordenar) objetos cotidianos que reforçam determinadas categorias de gênero e sexualidade. Como se vê, exibir um objeto sobre a descrição de sua funcionalidade, sem contextualizá-los e questioná-los, é deixá-los “falar” por si só. Ou seja: reproduzir e preservar uma cultura heteronormativa, reforçando o que argumenta Tony Boita (2020:114) sobre “(...) a heteronormatividade domina a cultura material, imaterial e a memória.”⁶ E, esses espaços tradicionais ilustram como narrativas *logo centristas*⁷ representam uma cultura que atua sobre a base de uma cis heteronormatividade enquanto uma norma social.

A preservação precisa ser questionada; ao invés de um discurso que consagra somente uma preocupação materialista e funcional do objeto em si. Todavia, essa preocupação que parece agir de forma neutra possui um outro lado. Ela é a continuação de um processo de reprodução preservação de valores e relações de poder para o futuro— ou, colonização. Com efeito, o que é curioso nesse fenômeno é perceber como a representação

⁶ A pesquisa de Boita (2020) sublinha o contexto brasileiro de museus. Contudo, cabe destacar que esse argumento, para além da realidade brasileira, ilustra o legado da gênese da instituição museu. Ou seja: o contexto da representação da cultura material e imaterial tem enquanto referência, ou herança, uma lógica colonial e heteronormativa. Para além da pesquisa de Boita, a pesquisa de Levin (2010) e Rebecca Machin (2010) demonstra bem como os museus tradicionais foram— e são, em muito dos casos— uma das figuras utilizadas para manter e reproduzir uma prática heteronormativa.

⁷ Logocentrismo é um termo Jacques Derrida (1973) desconstrói pensando a linguística e a representação. De acordo com Derrida, a ideia esta baseada em uma filosofia que segue um desejo por uma absoluta verdade. Essa absoluta verdade precisa se expressa enquanto um conjunto de significados estáveis e verdadeiros. Neste artigo, redijo minha atenção as exposições com narrativas hegemônicas assumidas enquanto verdadeiras e estáveis. Ou seja: narrativas hegemônicas enquanto narrativas Logo Centristas. E, como, por consequências, essas narrativas que se mantem significados “verdadeiros” e “estáveis” com interpretações pré-determinadas.

desses objetos pode revelar os valores atribuídos a eles. E, como o conceito “complexo exibicionário” pode ilustrar poderes institucionais e práticas de controle social. Afinal, um objeto de museu, está inserido em uma lógica de “confinamento” e “disciplina”. Ou seja: ordenação dentro do seu quadro representacional. Neste ponto, cabe perguntar: como implantar meios para corromper (desordenar) esse “complexo exibicionário”?

Inclusão: A estranha no ninho patriarcal

Uma das grandes questões quando penso em processos de inclusão em um museu é encontrar formas que possam ir além de representação (inclusão) de discursos que estão invisíveis— não somente em um formato de naturalizar esses discursos agora “incluídos” enquanto também verdadeiros— mas como a prática de inclusão possa desestabilizar (desafiar/desordenar) uma narrativa hegemônica. Em outras palavras: há maneiras que podem incluir novos discursos; desde exposições temporárias às mediações em torno de coleções tradicionais com outro olhar. Contudo, o que acontece quando a “inclusão” entra no ninho que representa um discurso que perdura sobre uma narrativa *logo centristas*?

Nos dias atuais muitos museus tradicionais ainda apresentam em sua estrutura exposições que permanecem— ou seja: que mantem a essência discursiva da instituição. Apesar de apresentarem exposições temporárias ou outras ações que visam, em sua maioria, uma maior ponte de comunicação e inclusão com outros indivíduos e discursos, elas têm determinado tempo de duração— um tempo efêmero. Ainda assim, as exposições de longa-duração, resistem e continuam “ali”.

Essas exposições perduram no espaço para apresentar e representar a instituição. Então, cabe questionar: como subverter narrativas em um espaço que é classificado como um lugar que apresenta um discurso de longa duração em uma sociedade que requer uma mudança de valores para a inclusão daqueles discursos que não estão incluídos em uma narrativa hegemônica? Há trocas de objetos, modificações no espaço e mobiliário, mas seu discurso é de longa-duração— ou, ele deveria ser

classificado como a nomenclatura de diversos museus europeus, enquanto permanente? E, se olharmos para o museu enquanto um lugar que reproduz e legitima seguindo a perspectiva de Bennett (1995), — como uma forma de reflexão— então, a exposição de longa-duração talvez seja um dos elementos que exemplifique como esses valores inseridos nas coleções perduram e são mantidos sobre o tempo e o espaço.

Contudo, seria um erro compreender que esses valores que perduram sobre o tempo sejam os mesmos desde a criação da coleção de um museu. O argumento que gostaria de fazer aqui é sobre esse ponto. Uma coleção é construída; sua constituição é formada e recebe significado —de acordo com o seu tempo histórico— ilustrando que os valores atribuídos a ela revelem a sua essência— ou, sua aparência—, em seu presente. Ainda assim, esses valores no presente não são os mesmos do seu passado. Há mudanças no jogo de representação de significação que a coleção recebe ao longo do tempo. Porém, a resignificação de um objeto e os valores atribuídos a ele não, necessariamente, corresponde a subversão das relações de poder. Cabe questionar, por exemplo, sobre a razão por trás, durante a Revolução Francesa, aquelas coleções —que pertencem à monarquia —não foram destruídas, mas incorporadas à memória pública com o surgimento do Museu do Louvre como uma instituição pública.

Em outras palavras, estas coleções, do privado ao público, tornaram-se o patrimônio da nação aberto a seus cidadãos. Estas coleções representavam uma estrutura de classificação do conhecimento baseada no domínio masculino—uma marca do sistema patriarcal. Portanto, o argumento que gostaria de fazer aqui é: destruí-las implica subverter o domínio masculino sobre uma estrutura de dominação. Ou seja: o sistema patriarcal deve ser perpetuado mesmo que seus proprietários sejam decapitados para mudar o regime. Mudar o regime não significa sempre substituir o sistema de dominação, mas melhorá-lo para ser implementado e reproduzido, ou seja, a continuidade e reprodução deste sistema terá outros mecanismos de poder e controle e seu núcleo e ganhará novas ferramentas, assim como novas formas de ordem. Por exemplo, Pierre Bourdieu (2016:46) demonstrou como a dominação

masculina é “mantida” e “sobrevivi” desde o período neolítico em seu livro *A dominação Masculina*. Então, seguindo esse tipo de argumentação, podemos ver que a mudança das narrativas hegemônicas em um curto período requer um significativo processo de inclusão.

Além disso, não somente a coleção pode ilustrar complexas relações de poder, mas outros elementos, como a nomeação da instituição. Por exemplo, o surgimento do Museu do Homem americano, no Piauí, Brasil. A coleção do museu e os restos materiais contestam uma teoria hegemônica norte americana da arqueologia, Clovis First⁸. Em um primeiro momento, notamos a necessidade da criação de um espaço material no tempo para contestar determinada narrativa hegemônica e dar ênfase que “americano” não está somente, dentro de um imaginário imperialista— ou essa doutrina que ainda ecoa sobre o imaginário social: América para americanos—, correlacionado ao território estadunidense. Entretanto, a nomeação da instituição revela como essas relações de poder e dominação permanecem. O museu representar os vestígios materiais que reconstroem a história e memória do processo de ocupação do território sul-americano sobre o nome do “homem”. E, demonstra como o jogo de poder e confinamento apresenta diversas amplitudes quando olhamos sobre uma ótica interseccional, revelando que ao menos tempo que contesta uma narrativa hegemônica da arqueologia norte americana, reforça que o museu apresenta, em seu nome, a cultura material do “homem” americano. Ou seja: manter um sistema patriarcal.

Então, cabe refletir sobre como subverter esse jogo que é de “longa-duração”. E, compreender que, talvez, a estrutura do museu, em seu cerne, requer artifícios (processos de inclusão) que desregulem essas narrativas e desestabilize o discurso hegemônico; criando rachaduras que demonstrem novas perspectivas, outros olhares e questionamentos.

⁸ Para maiores informações sobre o surgimento do museu, sua coleção e a contestação da teoria norte americana Clovis First, consultar o artigo de Maraisa Lopes (2020). Lopes, M. . (2020). Museu, para quê? : compreensões sobre o Museu do Homem Americano. RUA, 26(2), 591–614. <https://doi.org/10.20396/rua.v26i2.8663441>

Museu de *Ciències Naturals* de Barcelona: a inclusão em sua narrativa permanente

O que me chamou a atenção no Museu de *Ciències Naturals* de Barcelona (MCNB) foi a estratégia utilizada para impactar o público e a própria natureza do museu. Isso porque geralmente práticas inclusão que visam mudar determinado discurso estão, por vezes, pensadas sobre uma perspectiva de incluir o indivíduo ou a comunidade, marginalizada, em narrativas hegemônicas. E, o ponto interessante em museus de ciências naturais é seu caráter discursivo de apresentar fatos e teorias científicas, não somente sobre nossa espécie, mas sobre a vida.

Ludmilla Jordanova (1989) argumentou, no capítulo *Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums*, do Livro Nova Museologia, o papel dos Museus de Ciência Natural e Medicina. De acordo com Jordanova (1989:33) a classificação do conhecimento e de mundo, nessa tipologia, acontece de forma autoritária uma vez que estes “são veículos centrais para a promoção das ‘crenças e valores mais reverenciados da sociedade’(...)”. Ou seja: essas instituições seguem— e seguem— um projeto de representação de fatos e teorias na qual o visitante tende a aceitar aquele discurso de forma “passiva”. Afinal, são instituições que ilustram para o visitante como a vida acontece. Contudo, o ponto central é questionar quais discursos— descobertas científicas — estão ali e quais outros estão invisíveis sobre o olhar do visitante.

Aqui, começa a minha visita ao Museu de *Ciències Naturals* de Barcelona. A exposição permanente (longa-duração) “Planeta Vida” do museu é dividida em períodos geológicos na qual confere para o público uma viagem no tempo até o aparecimento dos *Homo sapiens sapiens*, a fauna, o mundo vegetal e animal não humano. A exposição permanente alude o desenvolvimento do “planeta terra”, demonstrando a cada sala expositiva o desenvolvimento da vida. De fato, uma narrativa que segue uma tendência de fertilização do planeta terra ilustrando a naturalização dos processos de evolução. Nessa narrativa, algo estava presente na entrada

da exposição: um painel (Imagem 01). Esse painel avisa o público: *Una Mirada LGTBI+ a Planeta Vida* (um olhar LGBTQ+ ao Planeta Vida).

Imagem 01 -Painel Una Mirada LGTBI+ a Planeta Vida



Fonte: Cristina Serradell/MCNB9

(...) consiste em 12 painéis que convidam à reflexão sobre esta diversidade sexual no mundo animal: Quantos sexos existem? O que é o hermafroditismo? O que é a intersexualidade? É necessário mais do que um indivíduo para se reproduzir? O que é a orientação sexual? Como é que os animais demonstram interesse nos outros? Como é que os animais

⁹ Acesso: https://museuciencias.cat/es/exposicio_temporal/una-mirada-lgtbi-a-planeta-vida/

acasalam? As relações sexuais estão sempre centradas na reprodução? O que é uma família? O que é o gênero? (site do museu, tradução do autor)¹⁰

Em um primeiro momento, a organização da exposição pareceu-me igual a muitos outros museus de ciências naturais: taxonômica e evolutiva. Os painéis coloridos, entre as vitrines, destoam e chamam a atenção em relação a expografia de cubro negro da exposição na sala de exposições de animais. Por um momento, o visitante pode conferir diversas espécies de acordo com sua localização geográfica e seu nome científico.

Nas vitrines, a representação assemelha-se ao modo convencional de um museu de história de ciências naturais. Comparações entre “fêmeas” e “machos”, em relação ao tamanho, cor etc., ou seja: suas diferenças fenotípicas. Assim como, a representação das diferenças entre outras diferentes espécies não humanas, mas da mesma família.

Por um lado, a exposição ilustra uma determinada prática de representação de espécies comum entre museus de ciências naturais: a taxidermia. Donna Harway (1985) analisou em seu artigo “*Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden*” como os dioramas—uma técnica de representação tridimensional— são formas de representação com o objetivo realista de recriar o “real”. E, consequentemente, olhar esse “real” —neste caso, a espécie taxidermizada— alude ao visitante, que percorre a narrativa, conferir algo verdadeiro. Afinal, porque não seria “real” a demonstração exata de uma espécie? Por outro lado, essa representação *realística* focalizada no animal revela algo estático que reproduz um discurso preocupado com as características biológicas, sem contextualização. Ainda assim, esse discurso esconde sobre o olhar do visitante uma narrativa que poderia explorar as investigações sobre o comportamento, sexualidade, parentesco etc.

¹⁰ Texto Original: La intervención en Planeta Vida consiste en 12 paneles que invitan a hacer una reflexión sobre esta diversidad sexual en el mundo animal: ¿Cuántos sexos hay? ¿Qué es el hermafroditismo? ¿Qué es la intersexualidad? ¿Es necesario más de un individuo para reproducirse? ¿Qué es la orientación sexual? ¿Cómo muestran los animales interés hacia otros? ¿Cómo se aparean los animales? ¿Las relaciones sexuales siempre se enfocan a la reproducción? ¿Qué es una familia? ¿Qué es el género?

Entretanto, dentro dessa dimensão realista estática, entre as vitrines, os painéis coloridos surgem com questionamentos. Por exemplo, entre a representação de diferentes mamíferos não humanos, empalhados, surge um painel que pergunta: “o que é uma família?” (imagem 02).

Imagem 02- o que é uma família?



Fonte: Cristina Serradell/MC

A ação de inclusão dos painéis contextualiza um discurso naturalizado, questionando o público, com perguntas: se eles sabiam deste “fato” científico. E estendem-se a desconstruir, por exemplo, o conceito de família, dentro do mundo animal não humano e outros temas que geralmente não são discutidos e apresentados nessa tipologia de museu. Ou seja: deslocar uma visão antropocêntrica sobre o discurso. O interessante nesse tipo de estratégia é perceber que em cada painel começa com uma questão, não uma afirmação, mesmo que sejam apresentados fatos científicos observados e investigados sobre determinada espécie. E, como o questionamento pode abrir novas janelas sobre o discurso que apresentado e debater temas contemporâneos. Por um momento, a minha atenção se redireciona a olhar aquela sala expositiva enquanto uma narrativa que apresenta um compromisso social e não somente de guarda

material e uma comunicação baseada em olhar o visitante enquanto um agente passivo.

Ao parecer, esse tipo de ação poderia ser implementado de diversas formas para além de painéis. Entretanto, outras ações podem demandar uma quantidade significativa de recursos econômicos, humanos e políticos — que são fatores que podem limitar determinada emergência. E esse exemplo, expressa que há maneiras de repensar exposições de longa duração de forma viável.

Considerações finais

Museus, no seu cerne conceitual, são em essência projetos que estabelecem relações de poder. Como se vê, negar a essência dessas instituições e os seus moldes de produção e reprodução seria não enfrentar o problema que o valor da sua gênese põem sobre a gestão dessas instituições.

A inclusão — pensada aqui enquanto releitura de coleções e/ou ações para modificação de valores da coleção— precisa ser ponderada enquanto um projeto sustentável. Por exemplo, um museu que realiza uma releitura não somente em forma de exposições temporárias, mas que modifique a apresentação da sua exposição de longa duração. No caso da exposição “permanente” do Museu de *Ciències Naturals* de Barcelona, os painéis são formas de incluir discursos em uma narrativa hegemônica petrificada, demonstrando a biodiversidade e questionando categorias de gênero, sexo e práticas heteronormativa.

No sistema brasileiro de museus, a nomenclatura de exposição “permanente” foi trocada por “longa-duração”. Chamar uma exposição “permanente” de “longa duração” pelo fato da mudança de objetos e redimensionamento da narrativa é devidamente compreensível porque uma exposição sempre mudara seus moldes e discurso. Porém, se os valores que estão associados a exposição de “longa-duração” ainda residem nos mesmos que sustentam um discurso hegemônico: não seria

essa exposição de “longa duração” uma exposição “permanente” pelo fato que mantem e preserva os mesmos valores com um rearranjo diferente?

Por fim, ações de inclusão e releitura são fundamentais porque promovem o debate e a construção de uma outra realidade. E, de fato, elas podem impactar os visitantes e abrir uma nova janela para que o museu possa repensar as suas coleções. Contudo, ações pontuais não podem ser vistas como uma estranha no ninho— enquanto não pertencente aquela estrutura— ou seja: como um corpo deslaçado do corpo do museu, mas enquanto um corpo que *pertence* ao campo representacional do museu. Desta maneira, —talvez—*incluir* possa subverter as relações de poder estabelecidas naquele espaço.

Bibliografia

- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Boita, T. (2020). LGBTfobia museológica: algumas reflexões sobre as estratégias simbólicas utilizadas nos museus para invisibilizar pessoas LGBT. *Ventilando Acervos* [Online] (1), 104-115. [Disponível em <https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/08/08.-Tony-Boita.pdf>.]
- Bourdieu, P. (2016). *Habitus*. In J. Hillier and E. Rooksby (Ed.), *Habitus: A Sense of Place* (2nd revised ed.) London: Routledge, 43-52.
- DERRIDA, J. (1973). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. New York: Routledge.
- Haraway, D. (1984). Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936. *Social Text*, 11, 20-64. <https://doi.org/10.2307/466593>
- Jordanova, L. (1989). Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums. In P. Vergo (Ed.), *The New Museology*. London: Reaktion Books, 22-37.

- Levin K, A. (2010), Straight talk: evolution exhibitions and the reproduction of heterosexuality. In A. K. Levin (Ed.), *Gender, Sexuality and Museums*. London: Routledge, 187–200
- Machin, R. (2010). *Gender Representation in the Natural History Galleries at the Manchester Museum*. In A. K. Levin (Ed.), *Gender, Sexuality and Museums*. London: Routledge, 2001-212.
- Una Mirada LGTBI+ a Planeta Vida** . (n.d.) Museu de *Ciències Naturals* de Barcelona. Retrieved September 12, 2022, from https://museuciencies.cat/es/exposicio_temporal/una-mirada-lgtbi-a-planeta-vida/
- Vaquinhas, I. (2014). Museus do feminino, museologia de género e o contributo da história, MIDAS [online], 3 | 2014, posto online no dia 08 junho 2014, consultado no dia 10 setembro 2022. URL: <http://journals.openedition.org/midas/603>; DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.603>

Museologia Ribeirinha: uma proposta de mulheres ancestrais

Haydèe Sampaio

Os esforços memoriais são esforços identitários, guiados pela ânsia de conservar o passado. Da mesma forma que um rio busca o mar pelo seu contínuo movimento, assim também está o campo museal. As populações se refazem e as necessidades ressurgem mostrando o que está em jogo. E o que está em jogo nos museus e no domínio do patrimônio cultural é memória e esquecimento, resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação. E por tudo isso interessa compreendê-los em sua dinâmica social e o que se pode fazer com eles, contra eles, apesar e a partir deles (CHAGAS, 2007, p. 5).

Este artigo tem por hipótese o reconhecimento da sociedade ribeirinha enquanto um campo de saberes e resistências em que é possível observar a pluralidade epistemológica do mundo, seus limites e potencialidades, o que permite sua legitimidade na Museologia, no que se refere a cartografia de memórias e bens culturais, em uma articulação possível entre o patrimônio/ identidade/ memória e seus repertórios. Sabemos que a Museologia tem como objeto a extensão da ação humana, presente nos mais diversos contextos. Segundo Maria Cristina Oliveira Bruno:

[...] está em permanente busca de novos enquadramentos e superação de paradigmas, que atingem a sua consistência teórica e o elenco dos seus procedimentos metodológicos; permeiam a produção científica e influenciam os cursos de formação acadêmica e profissional. Consta-se que há permanente inserção dos desafios socioculturais da atualidade nos meandros da dinâmica dos fenômenos museológicos e, via de regra, impondo novas construções de fatos museais. (BRUNO, 2020, p. 25).

Isso permite engendrar mudanças e uma inclusão conceitual efetiva em ações que possam contribuir com novas formas de pensar uma participação ampliada no exercício da cidadania. Ademais, podemos fomentar possibilidades de reconhecimento da legitimidade do saber Ribeirinho, retirando deste a condição de incapaz e afirmando a sua capacidade de produção de saberes válidos, como resistência ao apagamento de costumes e a domesticação.

Diante disso, proponho pensar uma dimensão própria da Museologia, pautada em meus saberes ancestrais, que tenho denominado como *Museologia Ribeirinha*. Trata-se de uma reflexão sobre o conhecimento popular enquanto patrimônio identitário na Museologia, uma práxis museal de reciprocidade de saberes nos moldes propostos pela Sociomuseologia. Posso examinar esta proposta por meio de um caleidoscópio de ideias, um momento de olhar que está de fora e dentro, restabelecendo os lugares na ordem natural. Aqui, a pessoa no lugar de referência é o eixo fundamental e o objeto no lugar da materialidade do olhar humano.

Em Museologia, os indicadores materiais e imateriais do armazém da memória podem ser mapeados, identificados, articulados, manipulados, projetados e preservados em processos museológicos que, por sua vez, são apoiados em protocolos de salvaguarda e comunicação, como referências patrimoniais que emitem suas ideias e dissemina-as, “... como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade” (Pollak, 1989, p. 4)

Os fatos sociais referem-se ao “não dito” das memórias subterrâneas, dos silêncios, das memórias abandonadas e do exílio da memória, que tem suas formas singulares ao participar do sistema de administração de memórias e seus domínios nas negociações culturais, não raro a produzir memórias exiladas (BRUNO, 2020, p. 26). Esse exílio trata de um certo redimensionamento do conceito de musealidade nas particularidades dos olhares que a identificam, das práticas que a consolidam e das responsabilidades que as traduzem com herança cultural. Revela, ainda, a energia das lembranças individuais e coletivas, na sua forma e

na resistência dos seus suportes. Esse parâmetro de realidade machuca como um espinho de tucumã, quebrado dentro do corpo, mesmo sendo ignorado. Ele está ali lembrando o tempo todo que existe, propondo um diálogo minimamente simétrico entre o esquecido retratado e o desatento espectador.

Ao se relacionar o conhecimento ribeirinho com o pensamento museológico, é preciso colocar, em primeiro plano, a diversidade e a disposição de escutar vozes distintas, sem julgamentos, como base para uma reflexão, sobre a superação de restrições vigentes, do que é prioridade para as particularidades do saber ribeirinho. Ou seja, “não ter voz ou não se ver representado pode significar nada menos que opressão existencial” (ITUASSU, 2016,p. 13)

Nesta proposta, o pensamento museológico pode esquecer o papel de porteiro de instituição e passar a atuar como parteira do diferente, que recebe, acolhe e traduz os entrecruzamentos flexíveis da multiplicidade humana, seus significados e anseios de pertencimento, enquanto espaços de consensos e diversificação identitária. E como tal, exercer seu poder de desestabilizar estereótipos que mantêm um imaginário cristalizado. Pensamento apoiado na crença de que os ribeirinhos não têm conhecimento, método ou formação de práticas sedimentadas na lógica, com valor e efeito real, que seu saber é uma espécie de aleatoriedade, folclore, criado à “Deus dará”. Esse imaginário cristalizado desqualifica lógicas e sistemas de pensamento, de qualquer modelo de parecer, que opera dentro de uma lógica e forma diferente do sistema herdado da matriz europeia.

Gosto de pensar o impacto de uma Museologia Ribeirinha na cadeia operatória, essa que apresenta ações específicas, que, por si, podem acatar a transmissão oral, escrita, imagética e sonora da narrativa, como forma de questionar e, até mesmo, banir a visão “não crítica” da continuidade. Posiciona-se em um intercâmbio verbal de uma metodologia reflexiva, transdisciplinar e colaborativa, disposta a traduzir as mensagens cosmopolíticas da arte verbal, imagética e sonora das populações ribeirinhas. Além disso, esta matriz precisa legitimar o sentido

performático e presencial da oralidade e seus elementos heterogêneos, que, colocados nesse “fazer parte”, se reconhecem e interatuam em uma sensibilidade coletiva e compartilhada de subjetividades. É necessário observar, para que não haja degradação ou diminuição na tradução de formatos, que confrontam a incapacidade de representação em modelos pré-estabelecidos. Com isso, evita-se o apagamento dos lugares, o crescente elitismo e a universalidade replicada em processos mercadológicos do saber.

A centralidade da resistência e da luta exige novas conceptualizações do político. As disciplinas e as categorias analíticas desenvolvidas pelas ciências modernas e as humanidades impedem-nos de identificar e valorizar o artesanato de práticas de resistência. Nesse artesanato reside o que chamamos a sociologia das emergências, um dos conceitos-chave das epistemologias do sul. Como aprender e ensinar a sociologia das ausências (produzidas pela linha abissal) e a sociologia das emergências (o ainda não, o futuro sob a forma de presente)? Como reconhecer e valorizar a narrativa dos esquecidos, a voz dos silenciados, a linguagem do que foi tornado impronunciável. (SANTOS, 2016, p. 212)

O fato museal enquanto matriz de pensamento sempre terá a necessidade de recortes e portas entreabertas, pois elas são emergências de tempos fluidos, que possibilitam vislumbrar novos desdobramentos no campo da Museologia, sendo esta um campo produtivo, por ter como seu objeto “o museal”, o fazer humano, que se apresenta nos mais diversos contextos. Isso torna possível engendrar mudanças em práticas que contribuem para novas formas de pensar. A interação dos processos de musealização, com as populações em sua ação, pode reconfigurar o passado e desenhar o presente, indo além da estética dos sentimentos e ampliando a ética da negociação existente.

Nesse contexto, a musealidade é produto de um sistema com valores específicos de cada cultura, na qual todo e qualquer enfoque teórico-metodológico tem em si o seu lugar de produção, um referencial histórico-cultural e ideológico, de onde se contempla seu mundo concebido. Porém,

existe um fato histórico elementar, mais devastador que o territorial e político-econômico. Este é internalizado por um sistema de projeções e de identificações específicas, com função colonizadora, gerada por intervenção cultural e de agregação social e que afeta aspectos psíquicos de uma sociedade. Segundo Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (2010, apud BORGES, 2019, p. 119), esse neocolonialismo cultural e psíquico carrega no seu bojo um dado que deve ser considerado. Esse dado permeia o sistema socioeconômico, que aciona o desequilíbrio sem simetrias entre os povos da terra.

Suspeitar ou desprezar a idoneidade de quem está nas margens, duvidar que não sejam capazes de fazer suas próprias reflexões, compor categorias específicas de pensar e explicar e estar no mundo, instiga injustiças e ganância e geram legiões de invisíveis, amordaçados às margens da história por meio da dominação cultural, que é uma forma de alterar sutilmente os valores de um grupo de indivíduos (território, região, país), através da domesticação, fazendo com que, muitas vezes, estes sejam desapossados de parte dos seus bens culturais. Reitera-se que o que se diz é tão importante quanto o que se nomeia e que a medida que descemos na escala econômica e educacional diminui a capacidade de apropriar-se do capital cultural oferecido pelas instituições. (Canclini.2003.pag 194)

As possíveis relações entre Museologia, memória e patrimônio podem se revelar em aspectos, que auxiliam na identificação, fortalecimento e reconstrução dessa identidade ribeirinha. Os ribeirinhos estão esquecidos pelo poder público há séculos, sem saneamento básico e, boa parte, sem energia elétrica, educação, saúde e acesso à aos padrões básicos de dignidade, longe da modernidade. Continuamos abandonando lugares, fugindo das perseguições, adaptando-se, recomeçando sempre que necessário. Padrões guardados nas noites dos tempos, sempre que ressurgem o sentimento de pertencimento e interpretação de esquemas culturais, onde podemos nos reconhecer. Acionamos, então, nossas crenças, seguramo-nos no cabelo da água e acreditamos no prisma que Judite Primo nos aponta, de que é possível visualizar uma museologia ribeirinha:

A museologia assume-se como uma ciência aplicada. Nesse sentido, reconhecendo que as narrativas biográficas são utilizadas em diversos contextos por diferentes disciplinas, que vão desde as aplicações no campo do empoderamento social, da psicoterapia, da capacitação profissional ou nos trabalhos sobre os Direitos Humanos, a museologia utiliza as narrativas biográficas quando se trata de produzir um saber emancipatório e solidário. Como um método que se utiliza quando se procura resgatar os conhecimentos e memórias das comunidades. Como metodologia qualitativa ele é também uma proposta de ação social. Um modo de conhecer para transformar a vida, o trabalho a relação com os outros no âmbito duma museologia social. (PRIMO, 2015, p. 133).

Se há diversidades de conhecimentos no mundo, elas continuam sendo ameaçadas pela monotonia e pela uniformidade. A Museologia neutra é ficção e esse saber ilumina os corredores ainda não trilhados da Museologia. Outros símbolos, valores, mitos e imagens apresentam novas e infinitas possibilidades para a mágica da criação do mundo sempre que necessário.

O pensamento museológico Ribeirinho, acredita que, ao adotar uma visão integrada da realidade, que passe pela legitimação do etéreo como condição *sine qua non* para o reconhecimento do real significado de patrimônio, sobretudo, para preservá-lo, e torná-lo algo visível e possível, sem manter a distância do inusitado, que permeia problemas sociais, económicos e políticos. Em consonância com a carta de Quebec, em seu item 1, a museologia pode interessar-se:

[...] em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo que as associa aos projetos de futuro. Este novo movimento põe-se decididamente ao serviço da imaginação criativa, do realismo construtivo e dos princípios humanitários definidos pela comunidade internacional. Torna-se, de certa forma, um dos meios possíveis de aproximação entre os povos, do seu conhecimento próprio e mútuo, do seu desenvolvimento cíclico e do seu desejo de criação fraterna de um mundo respeitador da sua

riqueza intrínseca. E adota o que se segue: A - que a comunidade museal internacional seja convidada a reconhecer este movimento, a adotar e a aceitar todas as formas de museologia ativa na tipologia dos museus [...]. (PRIMO.1999).

Da mesma forma como a Museologia LGBT e a Museologia das Mulheres, a Museologia Ribeirinha pode ser entendida como uma categoria conceitual, criada para ser aplicada no conjunto de iniciativas da América Latina, tal qual tem sido demonstrado em distintas ocasiões (BAPTISTA; BOITA, 2017; BAPTISTA; BOITA; WICHES, 2020), de onde se pode depreender cinco características básicas:

1. Ser produzida por pessoas comprometidas com uma história, memória, patrimônio e luta social comum, privilegiando direito ao espaço das populações ribeirinhas, desde o lúdico até as atividades de produção, de sobrevivência do coletivo e de sua relação com o rio enquanto referência identitária do coletivo;
2. Desenvolver a reflexão e ações políticas que direcionam, por meio da produção social do espaço e das paisagens em suas atividades, sejam elas simbólico-culturais, econômicas e políticas, e que permitam às populações ribeirinhas compreender e intervir nos processos de produção e de vida política;
3. Valorizar vivências e referências simbólicas e territoriais para as populações ribeirinhas, que ali mantêm seu espaço de existência, materializadas no cotidiano e entremeadas com elementos próprios de sua realidade social, em suas verticalidades e horizontalidades, concebendo e promovendo ambientes de rememoração e conservando bens de valor cultural, em todos os níveis de tipologia patrimonial;
4. Resistir contra a inclusão abstrata do capitalismo e seus agentes, nas tentativas de expropriação de seus patrimônios e imposição de planejamentos, vivências de atitudes homogêneas, que ocasionam uma visão distorcida das práticas cotidianas,

- historicamente materializadas nesses espaços. Em especial, estas práticas são empreendidas por pesquisadores acadêmicos, políticos demagógicos, ONGs elitistas, igrejas e milícias, marketeiros, entre outras organizações exóticas às comunidades;
5. A Museologia pode ser nomeada como Museologia Ribeirinha, comprometida com a aquisição de saúde cultural dos participantes, envolvidos na tarefa de salvaguardar e preservar os bens culturais imateriais, os quais possibilitam a formação da identidade cultural e a elevação da autoestima e do compromisso engajado e solidário.

Palavras, herança, patrimônio e bens, geralmente, estão associados à metáfora do espólio, em que o valor primordial é o valor econômico. Algo que pode ser mercantilizado e que está na mira do prejuízo financeiro. No entanto, nas beiras dos rios, essas palavras, apesar de entre nós, podem ser usadas com outra conotação. Não existe ingenuidade pois sabemos que somos marcados pela invisibilidade que impõe a negação de direitos específicos (direitos socioambientais). Essa invisibilidade subtrai as condições de manutenção do modo de vida convencional das comunidades locais, detentoras de conhecimentos de práticas de manejo ambiental. E por meio da pressão do capital, as normas sócioambientais governamentais cedem às pressões empresariais. Reconhecer quem somos é um ato social, revelado na lida diária de quem busca o bem viver, o sobreviver e a construção de si mesmo. Definir seu lugar social é ter uma coerência de pertencimento com este lugar nas suas relações com o outro.

Me chame pelo nome, identidade ribeirinha.

Somos indivíduos moldados sob o signo da provisoriedade, multiétnico, migrante, mestiço e adaptado à instabilidade camaleônica, que se transforma diante das necessidades. É aquele que tem na memória afetiva e histórica, o porto seguro que sustenta sua integridade. Ao narrar de si mesmo, faz emergir o passado, sob forma de imagens e de outras

aprendizagens adquiridas na infância e ao longo da vida, sendo esse a matéria-prima para construção do presente. Neste limiar, observa-se um conhecimento coletivo de caráter plural que se revela em “fragmentos” de uma construção identitária, refletidos em certos tipos de experiência éticas e estéticas, que se revelam nas perdas e na desigualdade a possibilidade de pensar de maneira diferente sobre a história e sobre nós mesmos.

O encontro de tantas e tão variadas matrizes formadoras resultou essa sociedade multiétnica, dilacerada pela oposição de integrantes diferenciados e misturáveis. Nossa gente não foi de todo dominada na sua busca por liberdade. Revelaram formas de resistências e utilizaram seu talento para elaborar fugas, para manter sua cultura ancestral-original, destruída por força da destribalização, catequese, servidão, extermínio físico e da exploração de nossos corpos. Criamos rotas de fugas em direção a resistência social em meio a um cenário de erosão cultural.

Nós, os ribeirinhos, não temos certificados em material impresso que atestem uma realidade sólida de nossa existência. Temos apenas memórias borradas pelo sofrimento, assombradas por uma herança cultural comum, que não está situada apenas na proximidade das águas, mas banhada por elas, com diferenças representadas de uma face, em múltiplos níveis, e, nem sempre, objetivamente apreensível por nenhum critério geográfico, demográfico, sociológico, religioso etc. – o que não daria conta, por si só, de delimitar os contornos dessa população esfarelada. Pois as populações ribeirinhas, além de não estarem caracterizadas por limites geográficos, são marcadas pela presença das águas, de modo incontestável.

O rio enchendo a vida do homem de motivações psicológicas, o rio imprimindo à sociedade rumos e tendências, criando tipos característicos na vida regional, O rio, sempre o rio unido ao homem, em associação quase mística (...), onde a vida chega a ser, até certo ponto, uma dádiva do rio, e a água uma espécie de fiador dos destinos humanos (TOCANTINS, 1961, p. 251).

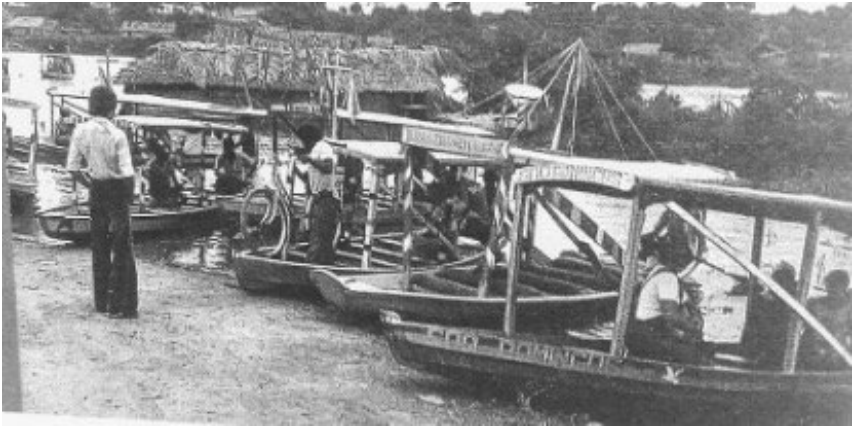
O invisível está nos gestos, nas lembranças e na complexidade do nosso silêncio diante do que nos falta, nos encontros se desmanchando. Sobreviver é a face real da prática de um poder ancestral, que consiste em nos manter acordados e presentes. Nossas lembranças são recursos que nos permitem ver e reconhecer o que está nas palavras, nos lugares e nas imagens que nos alimentam e nos mantém vivos e perceptivos. O que guardamos são memórias, campos de conhecimento que desenham fronteiras e ampliam zonas de alcance, o que nos permitem renascer, brotando como um grão verde na terra preta. pois segundo Cruz (2008)” toda vez que se fala da identidade das populações amazônicas, “inevitavelmente a imagem do ribeirinho é lembrada como uma espécie de personificação daquilo que se considera como mais típico da cultura regional.” (p. 49). Mas como superar os olhares simplistas e colonialistas sobre a identidade ribeirinha? A tradição se reinventa a cada geração e sabemos que não estamos congelados no tempo. No nosso ritmo, acompanhamos a história. Não pretendemos desaparecer no silêncio.

Figura 1-lavadeira 2021



Haydee sampaio

Figura 2. Porto do bairro Amapá Marabá/Pa



Luís Carlos Wichert

De acordo com Karl Heinz Arenz (2000, p. 79) “os ribeirinhos foram um povo que ‘ensinou’ uma lição como manter vivo o seu projeto de vida em meio à discriminação e repressão”. Fazemos parte da história social e estamos no presente, vivendo em uma sociedade onde “grande parte de nossa presença identitária e cidadania foi deslocada para as relações de consumo” (BARROS, 2007, p. 4), às quais nosso acesso é ínfimo. Por outro lado, existe uma espécie de confirmação hipnótica, que exige solidez das comunidades, como a delimitação de campos, o que não se legitima pela oposição falsidade/autenticidade e sim pelo estilo. O que podemos fazer, se a nossa identidade corre sobre as tábuas soltas, como passarelas sobre a instabilidade das águas e da epistemologia?

Apesar de habitar-mos o limbo social e dividirmos a cama com as desigualdades, reconhecemos que é na precariedade da vida que se concebe estruturas de afetos e que se promove sentimentos de pertencimento e interpretação de esquemas culturais entre pessoas. Promove-se, pois, interpretação e traduções da ideia de um “nós” coletivo, irmanando relações com o diferente, trazendo ambiguidades à superfície. Certezas só são possíveis em algumas formas de existir e quando não se tem um acesso privilegiado à estrutura de uma hierarquia epistemológica (relevância + reconhecimento + ação), Sem esse acesso as certezas se

transformam em incertezas mediúnicas, em meio a distanciamentos estéticos. No entanto, há luzes que nos faz acreditar na materialização da mensagem trazida pela Mesa Redonda de Santiago, realizada em 1972:

[...] especialmente nos países latino-americanos, eles devem responder às necessidades das grandes massas populares, ansiosas por atingir uma vida mais próspera e mais feliz, através do conhecimento de seu patrimônio natural e cultural, o que obriga frequentemente os museus a assumir funções que, em países mais desenvolvidos, cabem a outros organismos [...]. (PRIMO, 1999).

O conhecimento ribeirinho foi construído por eternidades de observação minuciosa, ativa e metódica, com experiências repetidas obstinadamente e comprovações. Não foi uma conquista fácil e nem obra do acaso. Conseguir sobreviver no limite da pobreza, diante das hostilidades do ambiente e estabelecer uma ligação com a natureza, apoiado nas memórias, impôs ao ribeirinho a escuta e o respeito, à tradução, que permite aprender com a natureza e a construir saberes, além de fazer essa instrução andar, por meio do compartilhamento, da colaboração e da confluência que habita o cerne das ideias de conceber o mundo.

Essas experiências assinalam as diferenças que estão na capacidade intrínseca de cada indivíduo, tanto na comunicação, quanto nas práticas do observar e do fazer, mergulhadas em um aprendizado estruturado na ação. Isso permite ao indivíduo viver e sobreviver sem receitas prontas, guiados pela necessidade e pela intuição. Suspeitar ou desprezar a idoneidade de quem está nas margens, duvidar que não sejam capazes de fazer suas próprias reflexões, compor categorias específicas de pensar e explicar e estar no mundo, instiga injustiças e ganância e geram legiões de invisíveis, amordaçados, às margens da história por meio da dominação cultural, que é uma forma de alterar sutilmente os valores de um grupo de indivíduos (território, região, país), através da aculturação, fazendo com que, muitas vezes, estes sejam desapaosados de parte dos seus bens culturais.

Nosso patrimônio se espalha em todos os momentos da vida, presente sempre em nosso pensamento. Somos orientados, desde cedo, a

não responder às vozes quando nos chamam, apenas uma vez, pois podem ser os laços dos encantados que querem nos emaranhar no esquecimento de quem somos e roubar a nossa voz. Por isso, os cuidados são necessários, pois somos comunidades despedaçadas. A fotógrafa Paula Sampaio disse resume essa ideia:

Homens e mulheres sem face e sem nome. Nossos rostos se misturam a outros seres, rios, estradas, florestas, entre outras coisas do mundo. Nossa identidade se inscreve e se impõe pela força do corpo, organicamente ligado ao ambiente.: “Esses seres sem rosto, nem nome, somos NÓS. Todos parte de uma natureza só. (SAMPAIO, 2006).

A conscientização desse aspecto subjetivo permite para alguns uma aproximação necessária de reconhecimento da identidade social de ser invisível, que refletirá em adaptação e integração social dos ribeirinhos, por onde quer que caminhem. Sobre essa prática de ver por meio dos sonhos, está também construído o nosso patrimônio identitário. A margem é nosso território. Compartilhamos uma visão de mundo que é modificada pelo silêncio, principalmente para sobreviver ao esquecimento e ao destino “As mestiçagens nunca são uma panacea; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados”. (GRUZINSKI, 2001, p. 320).

Nessa perspectiva, buscamos autenticar as nossas histórias de domesticação e desenvolver estratégias de resistência e sobrevivência diante dos deslocamentos culturais e da discriminação que estão submetidas nossas tradições e traduções culturais. Estas tradições são construídas, e estão sendo reconstruídas e continuam em construção não só com raízes, mas também como rotas e rumos. Não estão limitadas a “quem nós somos”, mas também “quem nós podemos nos tornar.”

Por isso, ritualizamos conhecimentos quando lançamos cuias com chamas acesas, para sondar os rios de nossa memória, pedindo que o banzeiro da vida as conduza ao encontro de uma resposta. Essa é antiga tecnologia ribeirinha de resgate de afogados com a cuia, usada para pedir às águas que devolvam os corpos desaparecidos. Pede-se simbolicamente também que as águas mágicas do esquecimento devolvam nossa

identidade, para que seja possível reconhecer os que são da mesma casa e quem somos e assim, rasgar o manto da invisibilidade.

Acreditamos nos trajetos transcendentais das cuias, como gesto de busca, de recuperação. É um gesto utópico que pretende buscar uma identidade massacrada, naufragada e perdida no tempo e na memória dos remanescentes. Um lamento aos mortos de todas as tribos desaparecidas. Lágrimas derramadas dos ribeirinhos que estão vivos e se tornaram imperceptíveis. O resgate com as cuias é um pedido de resgate de uma raiz, de uma herança imaterial, que por ser assim é eterna. De tempos em tempos o pedido de socorro e realinhamento é revivido. O pedido é feito para que sejamos resgatados em nossas diversidades. Assim como somos banhados de cor, rostos e paisagens ribeirinhas, aguardamos na linha da ribanceira.

Entretanto, se estamos nas margens, será que estaremos fadados à domesticação? Ao triste destino de apenas reproduzir valores, de formas classificatórias de saberes, que não são os nossos, que não entendemos e que se prestam ao jogo de interesses dos proprietários dos meios de produção? Seremos sustentados por regimes de autorização discursivos, amparados por posições definidas, marcados em políticas próprias de um mundo organizado por distribuições ilusórias, que transformam a necessidade em virtude? Tudo isso significa violência contra muitos e acesso para poucos.

O valor e efeito real de saberes e a diversidade nos alimentam. Semeiam sonhos de dignidade e respeito e nos aproximam da paz. São coisas que muitos sabem, mas pouco se falam. Em boa parte das vezes, o bom é deixar de lado o melhor que foi pensado, ou o estabelecido. Como diz José Saramago, “É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós” (1998). É preciso propor questionamentos legítimos que mantenham afastadas as justiças poéticas rentáveis e os oportunismos de modelos consagrados; dispor-se a fazer uma aliança com a estética da veracidade e da necessidade. Quando isso acontece, despertam-se conteúdos adormecidos antes embrulhados em sentimento de que “não há nada em jogo”, mas ideologicamente são eficazes.

Conclusão

As realidades intrincadas nos levam ao encontro de novas possibilidades, na superação de prismas naturalistas e homogeneizantes, que ocultam a face humana do diferente e que tornam irrelevante o entendimento da realidade, para tornar visível o que é invisível, dar voz ao que foi silenciado, transformar em presenças as ausências e resgatar existências. Faz-se necessário questionar práticas discursivas, representações em espaços concebidos de resignificações e construções de identidade.

A Museologia, por ser uma narrativa de resistência, é campo fértil para o desenvolvimento de processos de cura de mazelas do pensamento humano. Permite a tentativa de delinear a formação de um pensamento museológico ribeirinho, que vem contribuir na construção das condições de dignidade de seres humanos vindo de outras realidades.

Reconhecer que a identidade ribeirinha tem legado, mas também tem tradição e traduções, rotas e opções como identidade territorial é resultado de um longo processo de adequação à natureza, com uma consciência sócio espacial própria de pertencimento, que é muitas vezes desconsiderada como forma de desqualificar os direitos da população, que se distinguem como ribeirinhas.

Essa identidade é construída na e pela desigualdade. É preciso desconstruir o olhar “político” da diferença, também na Museologia, e passar a ouvir as múltiplas vozes históricas, descentradas de sistemas classificatórios, que são sustentados pela heterogeneidade histórica social. É essencial iterar e entender saberes e fazeres vividos cotidianamente, experiências culturais, modo de viver com ritmos resultantes de uma construção sistêmica de desequilíbrio, promovida pelo sistema econômico.

Outrossim é fundamental, criar redes e alianças e estabelecer parcerias em escalas e espaços diversos que podem auxiliar a redefinir novas formas de resistência e luta dessa população, tanto na sua forma de existir, quanto no seu modo de vida diferenciado por seu modo de sentir, agir e pensar.

A população ribeirinha tem o rio como referência identitária. Sempre ressurge a premência da complementaridade, de revisão e reelaboração, que podem contribuir para a ampliação dos significados e que dignifique a experiência cultural dessa população. Apesar da discrepância a que somos submetidos, o contato com o rio imprimiu na população ribeirinha uma intimidade com a natureza da instabilidade das águas que os preparou para interferir na sua realidade sem estar submetido a “dependências”.

Cecília Meireles nos diz que “a vida só é possível reinventada”. (MEIRELES, 1996, p,35). Portanto é necessário outros mergulhos, pois existem outras faces, que ainda estão submersas sob as águas desse caudaloso rio.

Ao olhar para a cultura ribeirinha, provocou mais perguntas do que respostas. Acredita-se que, através da visibilidade e do reconhecimento, essas populações possam adquirir direito de poder nos processos de tomada de decisão para a sua voz seja escutada, possibilitando que seus problemas sejam devidamente estudados, documentados e solucionados. E que todos possam reconhecer sua diversidade étnica cultural, apoiando-as e desenvolvendo enredos de comunicação, que tenham como finalidade contribuir para a visibilidade do patrimônio identitário das populações invisíveis.

Referências Bibliográficas

- ARENZ, Karl Heinz. **Filhos e filhas do beiradão: a formação sócio-histórica dos ribeirinhos da Amazônia**. Santarém: Faculdade Integrada do Tapajós, 2000.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CATANI, Afrânio Mendes. **A Cultura não é um Privilégio Natural (Apresentação)**. In: BOURDIEU,
- CRUZ, Valter do Carmo. **O rio como espaço de referência: reflexões sobre a identidade ribeirinha na Amazônia**. In JÚNIOR, Saint-Clair Cordeiro da

- Trindade e TAVARES, Maria Goretti da Costa (Orgs.). *Cidades ribeirinhas na Amazônia: mudanças e permanências*. Belém: EDUFPA, 2008, p. 49-67.
- BAPTISTA Jean; BOITA Tony. **Memória e esquecimento LGBT nos museus, patrimônios e espaços de memória no Brasil**. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, nº 5, set. 2017.
- BAPTISTA Jean; BOITA Tony; WICHES Camila Moraes. **O que é museologia LGBT**. Revista Memórias LGBT, ed.12, 2020.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Paulo Neves (trad.), 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORGES, Luiz C. **O Sulear, a Museologia Latino-Americana e seus Desafios na Arena Epistemológica e Geopolítica**. In: Edição Especial Dossiê SULEar, nº 2, set. 2019.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museologia: entre abandono e destino**. In: *Museologia & Interdisciplinaridade* Vol. 9, nº17, jan./ jul. 2020.
- CHAGAS, Mario. **Casas e portas da memória e do patrimônio**. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 207-224, jul./ dez. 2007.
- EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- _____. **Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face**. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. (Orgs.) *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia Editora Ltda. p. 201-212, 2005.
- EVANGELISTA Roberto, HERKENHOFF, Paulo. *Travessias e Dissoluções*. s/d. Disponível em: < http://www.experienciamazonia.org/site/artistas/roberto-evangelista/Travessias_e_Dissolucoes_RobertoEvangelista_Paulo-Herkenhoff.pdf >. Acesso em: 01 de maio de 2021.
- FECHINE, Elaine Filgueiras Gonçalves. **Mulheres Ribeirinhas do Rio Madeira: cotidiano envolto em brumas**. 169 f. 2007. Dissertação de Mestrado (Desenvolvimento Regional e Meio Ambiente) – Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2007.
- FERREIRA Amanda Crispim. **Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães**. 2013. 114 f. Dissertação de

- Mestrado (Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2013.
- GALEANO, E. **Las Palabras Andantes**. Argentina: Catálogos, 2001.
- _____. **O Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- ITUASSU, Arthur. Hall, **comunicação e política do real**. In: HALL, Stuart. Cultura e Representação. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Apicuri, p.9-13, 2006.
- NIETZSCHE F. W. **Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida**. In **Escritos sobre a história**. Rio de Janeiro: Resume Dumará, 2003.
- PAES LOUREIRO. João de Jesus. **Meditação e devaneio: entre o rio e a floresta**. Somanlu Revista de Estudos Amazônicos de FAPEAM, editora Edua, ano 3, n. 1/2, jan./dez. 2003.
- PAULINHO DA VIOLA. Foi um Rio que Passou em Minha Vida. São Bernardo do Campo, Odeon, 1970.
- POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, p. 3-15, 1989.
- PRIMO, Judite; LEITE, Pedro Pereira. **Olhares biográficos em museologia: os desafios da intersubjetividade**. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 49, n. 5, p. 129-144, 2015.
- PRIMO, Judite. **Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação**. **Cadernos de Sociomuseologia**, nº 15; ULHT; Lisboa, Portugal. Tradução: Marcelo M. Araújo e Maria Cristina Bruno, 1999a.
- _____. **Pensar contemporaneamente a museologia**. **Cadernos de sociomuseologia** n.16, 1999b. Disponível em <https://www.academia.edu/7481691/Pensar_contemporaneamente_a_Museologia>. Acesso em: 16 de abril de 2021.
- _____. **Os Desafios Contemporâneos na Investigação em Sociomuseologia**. 2019c.
- ROSA, Guimarães. Tutameia (Terceiras estórias). 9.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- ROSSI, Paolo. **O Passado, a Memória, o Esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: Unesp, 2010.

SAMPAIO, Paula. **Paula Sampaio dá voz aos invisíveis**. 2015. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/monica-zarattini/paula-sampaio-da-voz-aos-invisiveis/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

_____. Projeto **“Lago do Esquecimento”**. 2012. Disponível em: <<http://paulasampaio.com.br/projetos/lago-do-esquecimento/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

_____. Série “Nós”. 2006. Disponível em: <<http://paulasampaio.com.br/projetos/nos/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Da universidade à pluriversidade: Reflexões sobre o presente e o futuro do ensino superior**. [Entrevista cedida a] GUILHERME, Manuela; DIETZ, Gunther. Revista Lusófona de Educação, Lisboa, v. 31, n. 31, p. 201-212, fev. 2016.

SHOPENHAUER, Arthur. **Esboço de uma história da doutrina do ideal e do real**. S/d. Disponível em: <<https://abdet.com.br/site/wp-content/uploads/2015/01/Esbo%C3%A7odeumaHist%C3%B3ria-da-Doutrina-do-Ideal-e-do-Real.pdf>>. Acesso em: 12 de março de 2021.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida. Uma interpretação da Amazônia**. 2. ed. (revista e aumentada). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961

As vozes, as tramas e os dramas das prostitutas que ressoam no arquivo do Museu das Bandeiras: o bordel de Davina Cordeiro na cidade de Goiás em 1943

Rildo Bento de Souza¹

Após a consulta em quase 2.500 documentos que integram o *Fundo da Delegacia Especial de Polícia da Cidade de Goiás* (1924-1951) do Arquivo do Museu das Bandeiras, constatei que o maior número se referia ao período da ditadura do Estado Novo (1937-1945).² E lendo e relendo a documentação vozes e personagens até então esquecidos, não somente pela historiografia, mas pela própria narrativa expográfica do Museu das Bandeiras (MuBan), foram surgindo: prostitutas, loucos (as), dementes, negros (as), perseguidos políticos, ladrões, assassinos, dentre outros (Souza, 2022). Nesse emaranhado de possibilidades, apresentarei neste artigo as vozes das prostitutas e as tramas nas quais elas se embrenharam, com vistas a divulgar o rico arquivo e – oxalá! – possibilitar novos trabalhos acadêmicos ou até mesmo futuras exposições.

O texto encontra-se dividido em três partes, quais sejam, na primeira apresento o histórico do Muban e seu arquivo; em seguida, discuto brevemente a ausência das prostitutas na historiografia goiana; e por fim, analiso, a partir dos documentos, a Casa de Tolerância de Davina Cordeiro, um local completamente silenciado tanto nos livros de história quanto de memória sobre a Cidade de Goiás.

Embora o enfoque seja no referido bordel, há na documentação, muitas menções as prostitutas, principalmente no que se refere a

¹ Doutor em História. Professor Adjunto da Universidade Federal de Goiás, com atuação no curso de bacharelado em Museologia e no Programa de Pós-Graduação em História. E-mail: rildo_bento@ufg.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1437-9595> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2134103203642036>

² Regime ditatorial civil liderado por Getúlio Vargas, “garantido pelas forças armadas, em que as manifestações políticas eram proibidas, o governo legislava por decreto, a censura controlava a imprensa, os cárceres se enchiam de inimigos do regime”. Ou seja, o Estado Novo “não queria saber de povo nas ruas”. Era um “regime autoritário, não totalitário ao estilo do fascismo, do nazismo, ou do comunismo” e encontra-se “mais próximo do salazarismo português, que misturava repressão com paternalismo, sem buscar interferir exageradamente na vida privada das pessoas”. (Carvalho, 2006, p. 109).

prisões correcionais por perturbação da ordem pública, quase sempre acompanhadas de um estado de embriaguez, como o que ocorreu em 25 de Maio de 1937, quando o delegado Virgílio Lopes da Costa comunicou ao Juiz de Direito que após “constantes reclamações dos moradores da rua ‘Boa Vista,’ desta Cidade, recolhi á prisão, correcionalmente, hoje as meretrizes: Ana Machado, Elvira Baptista de Souza, Domingas Jandira de Bessa, Julieta de Araújo e Maria Moysés”, por “perturbação da ordem pública, em estado de embriaguez” (Museu das Bandeiras. Caixa 2. Envelope 16. Documento nº 01). É dessa forma que conseguimos saber seus nomes, seja por meio de denúncias feitas contra ou pelas meretrizes.

1- O arquivo e o Museu

A invasão ao atual estado de Goiás, por um bando de bandidos, assassinos, ladrões e arrivistas, também conhecidos como bandeirantes, completou 300 anos em 2022. Foi em 1722 que a descoberta do ouro fez a Coroa Portuguesa se interessar pela região central do Brasil. Esse processo de colonização, com base na exploração aurífera, foi erigido em cima do sangue de milhares de indígenas, que aqui estavam, e escravizados negros vindos do continente africano. Em 1729 foi fundado o Arraial de Santana, às margens do Rio Vermelho, aos pés da Serra Dourada; em 1736, o pequeno núcleo urbano foi elevado à categoria de vila com nome de Vila Boa de Goyaz, que viria a ser a capital da Capitania, da Província e do Estado, até 1937, quando perdeu o título para a recém-construída Goiânia. Em relação à capitania, ela esteve atrelada a de São Paulo até 1748, quando tornou-se autônoma com o nome de Capitania dos Guayazes. A partir desse momento, foi necessário dotar a capital de condições mínimas como uma casa de fundição, criada em 1750, o Palácio do Governo, de 1751, e, o mais importante, e que representava o símbolo máximo na colonização portuguesa: uma Casa de Câmara e Cadeia.

Imagem 01: Museu das Bandeiras



Fonte: Suzi Rodrigues, 2021

O imponente prédio da imagem acima, a Casa de Câmara e Cadeia da Cidade de Goiás, que viria, em 1949, abrigar o MuBan, foi inaugurado em 1766, a partir de um projeto enviado de Portugal, passando a representar “não só parcela de poder diante da comunidade mineradora como também o poder agora escudado na monumentalidade de um edifício de grandes proporções” (Coelho, 2013, p. 118). Situado no largo do Chafariz, na parte alta da cidade, onde outrora dividia espaço com o pelourinho, foi “o único edifício institucional da cidade construído para um fim específico, pois os demais foram adaptações menos ou mais felizes de edificações residenciais – modificações, acoplagens, espichados, etc.” (Lima, 2017, p. 78).

Instituído pelo Decreto-Lei nº 394/49, de 03 de dezembro de 1949, o MuBan foi a primeira instituição museal da Cidade de Goiás, que desde 2001, ostenta o título de Patrimônio da Humanidade, concedido pela UNESCO. O MuBan não foi somente o primeiro da cidade, mas o segundo a ser criado no estado de Goiás. Seu prédio foi tombado em 1951 e desde

essa data encontra-se de portas abertas para visitantes e pesquisadores, posto que possui um arquivo com uma das mais “importantes fontes de documentação sobre a administração pública da Região Centro-Oeste nos períodos colonial e imperial. O acervo referente ao período republicano (...) é também de uma riqueza excepcional” (Montiel, 1977, p. 14).

Costumo refletir sobre o MuBan a partir dos pressupostos do historiador alemão Reinhart Koselleck que trabalhou com a expressão “estratos do tempo”, usado como metáfora, uma vez que ela é utilizada para designar as formações geológicas que sofreram modificações ao longo do tempo. Ao enquadrar este termo à história humana, política ou social, “permite separar analiticamente os diversos planos temporais em que as pessoas se movimentam, os acontecimentos se desenrolam e os pressupostos de duração mais longa são investigados”. O autor defende esse modelo de análise em contraposição a narrativa linear e a narrativa circular, uma vez que “os tempos históricos consistem em vários estratos que remetem uns aos outros, mas que não dependem completamente uns dos outros” (Koselleck, 2014, p. 19-20). A experiência também deve ser pensada em três estratos no tempo: a singularidade, a repetição e a limitação.

Ou seja, o MuBan encerra em si várias camadas de memória e de história que estão, não somente incrustadas no tempo, mas intrinsecamente entrelaçadas como no sudário de Penélope, e tal qual a esposa de Ulisses, suas tramas passam por construções e desmanches, ou apagamentos. Embora tenha sua história inicial no começo do processo de colonização, o prédio viu a burocracia colonial se enraizar na parte de cima, na Câmara, e testemunhou o suplício dos que se encontravam prisioneiros, na parte de baixa, em celas insalubres e sem higiene. Esses últimos se proliferaram durante os 185 anos em que funcionou como cadeia, abrigando todos os que cometiam supostos crimes. Foi um braço do poder que encarcerou desafetos, inimigos políticos, inocentes, criminosos, mulheres que se permitiam beber, pessoas consideradas loucas, bem como pessoas acometidas de doenças diversas... enfim, é

uma instituição que abriga essas várias camadas e que não podem ser camufladas e/ou silenciadas pela expografia.

Em relação a isso, o seu acervo museológico, formado ainda na década de 1950, conta com “coleções que refletem o conceito de patrimônio vinculado ao período colonial e que, portanto, não traduzem a memória dos diferentes grupos formadores da região”. Ademais, a pesquisadora Mana Rosa afirmou que quando o MuBan retratou esses diversos grupos “o fazem por meio de um discurso que apresenta o negro escravizado através da exibição de objetos como correntes e grilhões ou encerrando a história dos grupos indígenas ao período anterior à chegada dos colonizadores” (Rosa, 2016, p. 129-130). Nesse sentido, a pesquisa Lara Pelhus Claudino chamou a atenção para o fato de que o MuBan “é responsável por narrar a construção cultural da região, representando todo o ciclo do ouro e a história dos diversos grupos sociais locais (ou deveria?)” (Claudino, 2017, p. 37).

2- “Sombras tênues”: as prostitutas na história e na historiografia de Goiás

Em um interessante artigo a historiadora norte-americana Joan Scott se perguntou: “Por que (e desde quando) as mulheres são invisíveis como sujeitos históricos, ainda que nós saibamos que elas participaram de grandes e pequenos eventos da história humana?”. Em sua análise, caso a história discuta essas questões, “tornará as mulheres visíveis como participantes ativas e criará uma distância analítica entre a linguagem aparentemente fixa do passado e nossa própria terminologia” (1995, p. 93). Nesse sentido, a historiadora francesa Michele Perrot salientou que no “teatro da memória, as mulheres são sombras tênues”, posto que a “narrativa histórica tradicional reserva-lhes pouco espaço, justamente na medida em que privilegia a cena pública – a política, a guerra – onde elas pouco aparecem” (1989, p. 09). Porém, há maneiras de furar essa bolha e tornar as mulheres protagonistas, mesmo que a história se remeta a guerras. Nesta perspectiva, iniciativas como a da escritora ucraniana

Svetlana Aleksiévitsh são louváveis. Ela conseguiu reunir dezenas de relatos de mulheres soviéticas que lutaram na II Guerra Mundial no esplêndido e poderoso livro *A guerra não tem rosto de mulher* (2016).

Considero que as prostitutas da Cidade de Goiás, especificamente, ainda não tenham tido os seus rostos e nomes inscritos nos livros de memória e nos trabalhos acadêmicos. Há poucas análises que as contemplam. E mesmo sabendo que elas participaram da história regional, há, infelizmente, apenas *sombras tênues*. Por isso, antes de adentrarmos propriamente na Casa de Tolerância de Davina Cordeiro faz-se necessário uma breve contextualização sobre a produção historiográfica acerca das mulheres goianas, em especial em relação às prostitutas. Na obra pioneira sobre o tema, *A mulher, a história e Goiás*, publicada no início da década de 1970, a autora goiana Célia Coutinho Seixo de Britto (1974) traçou o perfil biográfico, que também abrange a toda a família, de 32 mulheres que viveram entre o final do século XVIII e o XX. Dessas, há apenas uma mulher negra escravizada, de nome Rosa, e uma indígena, Damiana da Cunha. Os outros 29 perfis são de mulheres brancas, provenientes de “famílias tradicionais”. Não há no livro nenhuma menção às prostitutas.

Em sua interessante dissertação de mestrado intitulada *As três faces de Eva na Cidade de Goiás*, Maria José Goulart Bittar (1997), analisou a presença da mulher na história de Goiás desde o século XVIII até 1937 a partir de três perfis: a concubina, a matriarca e a intelectual. Em seu estudo, porém, as prostitutas são evocadas em apenas dois parágrafos, reproduzindo generalidades sobre a importância delas para uma boa ordem familiar (p. 56).

Em sua excelente dissertação de mestrado, intitulada *Os excessos do corpo: a normatização dos comportamentos na Cidade de Goiás, 1822-1889*, o historiador Danilo Rabelo analisou todo o aparato legal que se constituiu no século XIX, por parte da elite, para “ordenar o espaço público urbano através dos discursos normativos da higiene e da salubridade”. O objetivo era esvaziar o espaço urbano, “retirando dele a aglomeração dos elementos considerados perigosos pelas elites porque se recusavam a trabalhar: camaradas, agregados, vadios, mendigos,

prostitutas, imigrantes de outras províncias, etc.” (1997, p. 55). Ele reserva muito espaço em sua análise para as prostitutas.

Também trago como exemplo de uma tentativa de contar uma história sobre a prostituição em Goiás o artigo de Maria Meire de Carvalho (2021) intitulado *Becos pecaminosos: sexualidades, violências e prostituição – memórias das mulheres na antiga Vila Boa de Goiás (XIX-XX)*. Não obstante o fato de tentar produzir uma história de longa duração ela centra a maior parte da análise nos poemas de Cora Coralina que abordam mulheres em situação de prostituição, além de trazer três casos de denúncias contra meretrizes pesquisados no Arquivo Frei Simão Dorvi. Portanto, não há na historiografia uma obra que priorize uma análise profunda sobre essas mulheres.

Os livros de memória e depoimentos, por sua vez, podem ser bons indícios para se pensar uma história das prostitutas e da prostituição em Goiás. Na coletânea de 26 depoimentos dos pioneiros da cidade de Goiânia, arrolados por José Mendonça Teles, há alguns registros sobre a prostituição no início da construção da nova cidade. O professor Acary de Passos Oliveira, por exemplo, afirmou que saiu da polícia por um atrito com o Comandante que queria proibir as prostitutas de saírem à rua durante o dia. “Eu disse a ele que isso não seria possível, pois as mulheres precisavam comer, vestir etc. E eu não vejo a diferença entre uma dama da sociedade e uma prostituta que se procede bem na rua” (Teles, 2012, p. 14). Já em seu depoimento o escritor Bernardo Élis salientou que os “bordéis, sobretudo e de Maria Branca, por exemplo, eram frequentados pelas figuras mais destacadas do mundo político, como alguns secretários de Estado” (Teles, 2012, p. 28). Dante Ungarelli, por sua vez, afirmou:

Goiânia tinha Campinas, Campinas tinha Maria Branca. Maria Branca prestou grandes serviços a Goiânia, ela era dona de um cabaré, e a diversão era o cabaré, eu não ia, mas os moços que vinham pra cá tinham que passear, então tinha o cabaré para ir, tinham as mulheres. Deviam dar o nome de uma rua a Maria Branca, muito mais justo do que o nome de muitos bebedores de cachaça e jogador profissional (...) Lá era o ponto de

diversão. Ficava onde era a Av. Amazonas (hoje Av. Anhanguera), era uma casa isolada lá num canto. No cabaré de Maria Branca tinha uma orquestra, tinha os músicos, era o ponto de diversão. A Maria Branca merece o nome de uma rua (Teles, 2012, p. 81).

E pra finalizar esse tópico, sem me estender muito, há nos poemas de Cora Coralina a construção de uma memória sobre as prostitutas da Cidade de Goiás, como a que Maria Meire de Carvalho (2021) tentou analisar em seu artigo. Destaco entre a profícua produção da poetiza o poema *Mulher da Vida* que sintetiza sua opinião sobre elas. Deixo como sugestão esse e os demais poemas reunidos no fabuloso livro *Poemas dos becos de Goiás e histórias mais* (2014). Pretendo aprofundar, em futuros artigos, o tema da prostituição em Goiás na literatura e livros memorialísticos.

3- A Casa de Tolerância de Davina Cordeiro

A Cidade de Goiás, nas primeiras décadas do século XX, teve mais de uma dezena de bandas de música que animavam apresentações teatrais, o cinema, festas em clubes, ou em casas particulares, como demonstraram, por exemplo os estudos de Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues (1982) e Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça (1981). Durante o Estado Novo as bandas tinham que submeter o programa a ser executado ao Representante da *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* e a autorização era entregue ao delegado. Nesses documentos constava o local, a data e o endereço da apresentação, além do nome do proprietário, estado e cidade. Ademais, havia três colunas, a primeira com o nome das músicas, a segunda com o gênero musical a que ela pertencia e a terceira os autores da canção (que julgo ser a parte que mais importava para a *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*). Bem, mas o que isso tem a ver com o tema desse artigo? Em 1942, uma das

clientes³ da Banda Jazz Santa Cecília foi o “Cabaret de Davina Cordeiro”, situado à Rua 15 de Novembro. A apresentação ocorreu no dia 24 de Dezembro e no programa constavam 25 músicas dos seguintes gêneros: marcha, samba, fox e valsa (Museu das Bandeiras. Caixa 1. Envelope 7. Documento nº 11-12).

Isso evidencia, portanto, que a casa de Davina Cordeiro fazia parte dos lugares destinados à diversão popular, uma vez que as bandas de música participaram “ativamente nas atividades cívicas, religiosas e sociais. Tocando em concertos, teatro, acompanhando enterro e bailes em palácio ou residências” (Rodrigues, 1982, p. 52). A Jazz Santa Cecília fazia parte da Associação de Santa Cecília, fundada em 1905 e os seus estatutos aprovados vinte anos depois (Passos, 2018, p. 296). Ademais, associação também manteve em dado momento as bandas “Lira Musical” e “Club Esperança” (Mendonça, 1981, p. 87).

E é pela música que eu inicio a apresentação desse espaço que aparece na documentação por vários termos, tais como, “casa de tolerância”, “cabaret”, “casa de baixo meretrício”, “café”, “café de baixa reputação”, “prostíbulo” e as mulheres que lá trabalhavam, por sua vez, recebiam a alcunha de “horizontal”, “meretrizes” e “prostitutas”. Os documentos fazem menção a outras casas dessa natureza, porém, não a especificam e nem há inquéritos que envolveram depoimentos como os que ocorreram com a casa de Davina Cordeiro em 1943 e que embasará esse tópico.

A rua 15 de novembro nº 10 se localiza no hoje centro histórico da cidade, bem próximo ao Mercado Municipal. Foi nesse local, na Casa de Tolerância de Davina Cordeiro, que se desenrolaram os três inquéritos que será objeto de análise, quais sejam, o espancamento de Júlia Ribeiro, o roubo do relógio de Antonia Luzia e a queda de Laura Ancelmo. Os documentos referentes aos dois primeiros casos encontram-se na Caixa 03, Envelope 14, os do último, por sua vez, encontram-se na Caixa 01,

³ Na relação de clientes da Banda Jazz Santa Cecília estavam: Ginásio Oficial de Goiás, Goiás Club, Cine Teatro Goiano, dentre outros.

Envelope 03 do *Fundo Delegacia Especial de Polícia de Goyaz* do Arquivo do Museu das Bandeiras.

O espancamento de Julia Ribeiro

No dia 9 de outubro de 1943, uma grande confusão envolvendo um cliente e uma das prostitutas acabou na Delegacia. Tão logo o delegado Garibaldi Rizzo de Castro recebeu a denúncia determinou que se instalasse o inquérito e também que se realizasse o exame de corpo de delito nos envolvidos que deveriam ser ouvidos posteriormente. A ocorrência envolvia diretamente cinco pessoas: Davina Cordeiro de Amorim, natural do estado de Goiás, casada, com 31 anos de idade, alfabetizada e residente em sua casa onde gerenciava um bordel; Julia Ribeiro de França, natural do estado de Goiás, casada, analfabeta, residente na casa de tolerância de Davina Cordeiro; Jandira Machado, natural de Uberaba (MG), com 29 anos, solteira, alfabetizada e também residente na casa de Davina Cordeiro; Elias José Sabbag, natural da Síria, com 41 anos de idade, casado, viajante, alfabetizado e residente em Uberlândia (MG) e, por fim, José Assunção, natural do estado de Minas Gerais, 38 anos de idade, solteiro, viajante, alfabetizado, residente em Belo Horizonte (MG). Há também outro personagem citado em quase todos os depoimentos, mas que não foi ouvido na ocasião, trata-se do Sargento do Exército José Rodrigues de Carvalho.

A trama que envolve essas seis personagens possui várias camadas, que foram desnudadas nas respectivas falas, quando o fato em si propiciou os desdobramentos. Inicialmente, Davina e Júlia sustentaram que foram agredidas por José Assunção naquele mesmo dia, por volta das cinco horas da tarde. O que nos faz supor que os depoimentos devem ter sido tomados a noite já que foram posteriores ao exame de corpo de delito.

Davina Cordeiro, a primeira a ser ouvida, afirmou que “vem procurando manter a máxima ordem afim de que suas inquelinas possam ser toleradas, porém nem sempre está socegada de vez que as

vezes aparecem ali pessoas aliás desconhecidas que procedem mal”. Essas pessoas desconhecidas eram Elias José Sabbag e José Assunção, que, ainda de acordo com a dona do estabelecimento, “começaram a principio a se deleitarem com bebidas em companhia de algumas outras pessoas, inclusive Estelita de tal, Geraldina de tal e Jandira de tal”. Suponho que essas três últimas citadas sejam prostitutas, ou no termo usado pela própria, “inquelinas” em sua casa, já que das três apenas Jandira foi arrolada na confusão.

(...) que tudo corria calmo porém em dado momento a declarante observou que uma de suas inquelinas Julia de tal estava sendo espancada por José Assunção no corredor da varanda para a cozinha; que nessa ora a declarante observou que o sargento do Exército José Rodrigues de Carvalho se encontrava no meio da contenda procurando apasiguar os animos sem entretanto poder; que avista disto a declarante entrou em contenda para tomar um pau de vassoura com o qual José espancava Julia e nessa ora a declarante foi também espancada por José; que finalmente, depois de muito pelear Jandira de tal conseguiu retirar do local José.

O final do depoimento de Davina Cordeiro sinaliza que a confusão inicial envolvendo Julia e José Assunção teria começado no dia anterior, dia 08, quando houve uma discussão entre Julia e Elias Sabbag envolvendo o nome de José Assunção. Na ocasião, Julia “pronunciava algumas palavras descortez contra José Assunção” e seu amigo, Elias Sabbag, não ficou satisfeito e “retirou da aljibeira uma nota de vinte cruzeiros jogando-a para Julia que reclamava estar prejudicada por dita importancia que José Assunção há tempos lhe ficou devendo”. Em seguida Elias teria se retirado do estabelecimento não sem antes dizer que levaria o amigo no dia seguinte para “lhe dar mais vinte cruzeiros e para lhe encinar com quantos paus se faz uma cangalha”.

Ou seja, a confusão que começou no dia anterior foi o prelúdio do que ocorreria no dia seguinte, quando, cumprindo a promessa, Elias Sabbag levou o amigo José Assunção para tirar satisfação com Julia. Esta, por sua vez, em seu depoimento, que foi o segundo, disse que esteve com

José Assunção “ha tempos” em Anápolis, cidade que dista cerca de 100 km da Cidade de Goiás. Teria sido nessa ocasião que José Assunção “lhe ficou devendo vinte cruzeiros”. Julia também narrou que “onte-ontem”, ou seja, no dia 07, por volta das 22 horas, José Assunção lhe procurou na casa de tolerância e buscou “entrar em amistosidades”, repudiando-o. No dia seguinte, também por volta das dez da noite Julia teria feito:

(...) referencias novamente sobre o procedimento de José Assunção para diversas pessoas, na ausencia deste e em presença de Elias Sabbag; que nessa ora Elias não se dando por satisfeito, tirou da algibeira uma nota de vinte cruzeiros e pagou a declarante em lugar de seu amigo José, dizendo Elias a declarante que não admetia que falassem do mesmo; que Elias prometeu a declarante de hoje levar José Assunção ao bordel afim do mesmo lhe dar outra nota de vinte cruzeiros e mostra-lhe com quantos paus se faz uma cangalha.

Julia continuou o depoimento afirmando que por volta das cinco horas da tarde ambos os amigos, José Assunção e Elias Sabbag “entraram no bordel e começaram a fazer uso de bebidas (cerveja)”. Ela estava acompanhada do referido sargento José Rodrigues de Carvalho. Nesse momento ficará evidente o papel que o sargento teve no início da confusão. Julia “retirou-se para a cozinha afim de jantar e estando com o prato as mãos convidou” José Rodrigues para comer. Provavelmente ela deve ter chamado apenas por José, já que José Assunção “tomando para si o convite disse-lhe que não lhe dava confiança”, sendo novamente repellido por Julia, que passou, então, a ser espancada com “um pau de vassoura”. Nesse momento, o sargento tentou “apasiguar e depois Davina Cordeiro que também foi recebida a pauladas pelo mesmo agressor; que finalmente, depois de alguns instantes de luta, outras companheiras lhe socorreram levando-a para um quarto, tendo termo a briga”.

No depoimento seguinte, Jandira Machado afirmou que sua estadia “nesta cidade se data de pouco tempo” e que José Assunção é “seu conhecido de muitos anos”. Essas informações são importantes, uma vez que todo o seu depoimento visa justificar a agressão proferida por

José Assunção. Ela confirmou que dois dias antes “assistiu Julia de tal, desmoralizar José Assunção com palavrões” e que no dia anterior “estando Elias Sabbag no bordel, Julia continuou com as mesmas referencias sobre a pessoa de José Assunção”. Jandira também confirmou que Elias Sabbag disse a Julia que “levaria seu amigo ao bordel afim do mesmo lhe gratificar novamente” com vinte cruzeiros. Porém, ela não citou no depoimento que Elias disse que mostraria “com quantos paus se faz uma cangalha”, expressão afirmada por Davina e Julia e que pode ser interpretada como uma ameaça.

Não obstante, Jandira afirmou que por volta das cinco da tarde ambos os amigos voltaram ao bordel e puseram a tomar cerveja e que o motivo do retorno, de acordo com José Assunção, foi “fazer precisar a todos de que ele não era mau recomendado conforme Julia o atribuiu”. Sobre a briga em si Jandira disse que ocorreu quando ela se achava na cozinha e que percebeu que José “do lado de fora da casa se achava ferido”, então, “na qualidade de amiga de José, convidou o mesmo para retornar ao seu quarto afim de lavar o rosto, porém sendo maltratado pelas demais companheiras a declarante aconselhou ao mesmo que se retirasse dali afim de haver calma no local”. Ao final disse que Julia ao ver “o modo de cordialidade da declarante com José, lhe maltratou bastante, sem que a declarante desse outro motivo”.

Esse último depoimento, o de Jandira, revela um pouco sobre a relação entre as “companheiras” ou as “inquelinas” do bordel de Davina Cordeiro. Nota-se no primeiro depoimento que a dona da casa de tolerância ficou do lado de Julia, tendo sido até mesmo agredida ao tentar defendê-la do espancamento por parte de José Assunção. Julia confirmou todo o depoimento de Davina; Jandira, por sua vez, à parte a questão da amizade com José Assunção, afirmou que as “demais companheiras” não deixaram que ela o levasse ao seu quarto para lavar os ferimentos. Porém, deve-se ponderar que o seu depoimento, feito poucas horas após o acontecido, poderia estar impregnado de revolta por ter sido, como afirmou, bastante maltratada por Julia.

Nos dois depoimentos finais, de Elias Sabbag e José Assunção, há uma tentativa de criminalizar “a meretriz Julia de tal”. O primeiro, Elias, afirmou que no dia anterior assistiu Julia “defamar seu amigo José Assunção” e que a mesma teria ameaçado ir “ao jardim publico afim de desmoralizar” o amigo. Diante disso, lhe deu os vinte cruzeiros para que ela não fosse “ao jardim fazer o que premeditava”. E que Julia “ao receber dita importancia em presença de diversas pessoas, disse para o declarante que tudo estava acabado, visto como já se achava reembolçada”. Elias ressaltou que durante a discussão Jandira Machado fez “boas referências” de José Assunção para Julia, “como sendo seu conhecido de muitos anos”. Por fim, afirmou que levaria a “má ação” de Julia ao conhecimento de José Assunção.

(...) que hoje o declarante juntamente com José Assunção foi ao bordel, por volta das cinco horas da tarde, afim de José agradecer Jandira a sua boa referência; que José já era sabedor do que havia se passado, entretanto o declarante e mais amigos de José já haviam pedido para não fazer qualquer mal a Julia o que prometeu afirmativamente que não procederia dessa maneira.

Nesta parte percebe-se que o motivo do retorno de ambos os amigos ao bordel foi o de agradecer a Jandira por ter defendido José Assunção e que este, por sua vez, fora alertado a não fazer nenhum mal a Julia. Porém, o que se desenrolou não foi isso. Elias afirmou que “depois de haverem se divertido bastante e José ter agradecido a Jandira, Julia começou a lhes dirigir insultos que originou em dado momento sem que o declarante pudesse perceber nitidamente, uma luta corporal entre José e Julia”.

O interessante na narrativa de Elias é que, mesmo vendo o amigo em uma luta corporal com uma mulher, não se dignou a apartá-la, tal como o sargento José Rodrigues e Davina Cordeiro fizeram. Em vez disso, ele correu para chamar alguns amigos “afim de não haver grande escandalo”. Como não era da cidade, Elias foi até o hotel em que estava hospedado e retornou ao bordel com o proprietário da hospedaria. Nesse momento “já encontrou seu amigo José Assunção ligeiramente ferido”.

E por fim, o depoimento de José Assunção, que foi o mais longo de todos. Ele afirmou que “ante-hontem por volta das dez oras da noite, quando no bordel de Davina Cordeiro, foi desacatado pela meretriz Julia de tal com palavras injuriosas e atos que não cometeu”. Acusou Julia de ter “dito palavras caluniosas” de sua pessoa para o “colega Elias Sabbag” no dia anterior. Confirmou que Elias pagou vinte cruzeiros que Julia “julgava no direito de exigir” e que após o ato Jandira Machado “sua conhecida de muitos anos” entrevistou a seu favor. Ademais, voltou junto com Elias ao bordel “por volta das treze horas”, com o intuito de “agradecer a Jandira Machado o bem que lhe fizera”. Insistiu que seu retorno ao bordel foi apenas para “provar ali a sua idoneidade moral”. Salientou que percebeu alguma “animosidade a mesa de frente onde se achava Julia com Davina Cordeiro, chegando Julia manifestar ao sargento do Exercito Nacional que ali se encontrava que podia haver barulho”. José Assunção também afirmou que não agrediu Julia e sim foi agredido por ela e por Davina Cordeiro.

(...) depois de ter pago as despesas se dirigiu ao quarto de Jandira afim de despedir-se; que ao passar pelo corredor, foi agredido por Julia que armada de um pau de vassoura lhe deu diversas pauladas tendo numa delas a vassoura se quebrado quando aparava o golpe; que nessa ora, o declarante percebeu que uma pessoa veio detraz cuja era Davina e lhe deu uma pancada com uma garrafa na cabeça, quebrando dita garrafa, produzindo-lhe escoriações que ante este estado de cousas o declarante teve que reagir abrindo caminho para sua retirada.

Uma vez na rua ainda ouviu Davina Cordeiro lhe dizer “desacatos” e viu um homem que se achava em revolver em punho. Seu depoimento finalizou com a sustentação de que era inocente e que não havia agredido Julia. Na sua versão, José Assunção não informou que Jandira foi ao seu socorro já na rua e queria lhe levar para o quarto, não explicou como Julia e Davina sofreram as escoriações que diziam possuir e nem mesmo onde estava o “seu amigo” Elias que preferiu correr para chamar ajuda a tentar retirar o amigo da confusão em que estava. Diante do delegado,

José Assunção se fez de vítima, afirmou que apanhou de duas mulheres e em momento algum assegurou que bateu ou tentou justificar as agressões a ele imputadas.

O inquérito se encerrou com uma declaração de José Assunção, no dia 11 de outubro, ou seja, dois dias após a confusão. Nesse depoimento ele afirmou que “sofreu prisão correccional no dia nove para dez do corrente”, afirmou que sua prisão se deu “por ter sido caluniado de ter na qualidade de agressor da meretriz Julia de tal, produzindo-lhe espancamento”. Indica ao final a intenção de seguir viagem para Minas Gerais, já que estava na Cidade de Goiás apenas em trânsito.

O roubo do relógio de Antonia Luzia

O segundo caso ocorreu no dia quatorze de Julho de 1943, e envolveu Antonia Luiza Rodrigues, natural do Estado de Minas Gerais, com 23 anos de idade, “sabendo ler e escrever pouco”, casada “há quatro anos, vivendo atualmente do meritricio”, com residência fixada na casa de Davina Cordeiro. Na denúncia que levou à polícia Antonia afirmou ter sido o seu “relógio de pulseira de prata” roubado do “creado-mudo” de seu quarto. O fato ocorreu por volta das cinco horas da manhã quando “acordou sobressaltada deparando-se com um homem dentro de seu quarto; que esse homem era seu desconhecido e trajava culote e tunica militar”, era branco e se encontrava descalço. Ademais,

(...) falava muito rápido; que interpelando o mesmo por qual motivo se achava ali, o mesmo ficou muito desconfiado e passou a lhe interrogar por sua companheira Mariinha; que logo o mesmo homem saiu; que a declarante procurou Mariinha e disse “como é que você deixa a porta do quarto aberta?” que nesse interin, Mariinha disse-lhe que ia ver se o dito homem havia furtado seu relógio.

Isso, por sua vez, despertou a curiosidade de Antonia que foi procurar o seu relógio em cima do criado-mudo não tendo mais o encontrado. Logo em seguida deu parte na delegacia sustendo ter sido roubada por

um policial. O delegado, então, reuniu “diversas praças para ser vistas pela declarante” tendo a mesma reconhecido o autor do roubo “na pessoa de nome Lourenço Bastos Barros”.

Ato contínuo, no dia 19 do mesmo mês o delegado José Tubertino de Souza instituiu uma avaliação no referido relógio, que foi feita pelo relojoeiro José Pedro dos Santos e pelo ourives José Luiz da Silva. Constataram que o “relógio de pulseira marca ‘Extra’ numero (1250.361625)” valia quinhentos cruzeiros. Ao final, mandou lavrar a ata assinado pelos peritos. Somente após essa avaliação foi o relógio devolvido à dona, Antonia, que ao recebê-lo assinou um “auto de entrega”. Os documentos envolvendo esse caso encerram-se aí. Não consegui saber se o soldado Lourenço sofreu alguma punição. É provável que sim, já que ficou atestado que o relógio era mesmo de Antonia.

A queda de Laura Ancelmo

Por fim, o terceiro caso refere-se a um “desastre” ocorrido no dia 7 de outubro de 1943, por volta das quatro horas da tarde, quando “a horizontal Laura Ancelmo, caiu de uma sacada da janela que dá para o quintal da casa de sua residencia sita a rua quinze de Novembro (bordel)”. A vítima, natural de São Paulo, tinha 19 anos de idade e era casada. Sua queda provocou graves ferimentos, o que levou o delegado Garibaldi Rizzo de Castro a instaurar, no dia seguinte, quando ficou sabendo, “rigoroso inquerito a respeito”. Sua primeira ação foi nomear os médicos Hélios de Loiola e João Augusto Perilo para “procederem exame de corpo de delito na vitima”, além de determinar o depoimento das testemunhas.

A primeira testemunha já é nosso conhecido, trata-se de Elias José Sabbag, amigo de José Assunção que foi acusado de ter espancado a meretriz Julia no dia 9 de outubro. O “desastre” envolvendo Laura Ancelmo ocorreu dois dias antes. Nesse dia, 07, Julia e José Assunção tiveram um primeiro encontro que terminou em discussão. No dia seguinte, dia 08, Elias retornou ao bordel sozinho e diante do que dizia Julia lhe deu vinte cruzeiros. E, por fim, no dia 09 retornou, dessa vez com o amigo José

Assunção e a história terminou em briga e confusão. Porém, o que nos interessa agora é a sua versão do caso envolvendo Laura Ancelmo. Elias começou dizendo que por volta das 16 horas,

(...) dormia no quarto de Jandira Machado, quando foi chamado por esta que lhe positivou ter Laura Ancelmo caído de uma das sacadas da janela da referida casa que dá para o quintal; que nessa ora o depoente foi socorrer a vítima que de fato se achava sem sentidos sobre umas pedras e apresentava um ferimento no crânio e outros em diversas partes do corpo; que a vítima se achava ensanguentada e como era pesada o depoente com ajuda de outras pessoas conduziram a mesma para o leito.

Interessante ressaltar aqui a disposição de Elias em ajudar a vítima, indo rapidamente ao seu encontro e ajudando a carregá-la para o leito, diferentemente do que fizera dois dias depois, quando em vez de separar a confusão envolvendo o amigo José Assunção saiu correndo para chamar ajuda, mesmo um sargento do exército estando presente.

A segunda testemunha foi Carlos Leite de Santana, 22 anos de idade, alfabetizado, casado, natural da Cidade de Goiás, onde reside. Na ocasião ele encontrava “fazendo uso de cerveja com mais pessoas, inclusive as meretrizes Natalia de tal e Laura Ancelmo”.

(...) em dado momento quando o declarante conversava com Natalia, observou que Laura chegou em uma das sacadas da janela que dá para o quintal e depois retirou-se dali e chegando á mesa fez uso de um copo de cerveja e depois voltou para o mesmo local; que o depoente distraiu-se e quando foi advertido por um barulhozinho das ferragens da grade da sacada que são em parte, soltas e quando olhou para a janela em referencia não viu Laura; que logo supoz que ela tivesse caído.

Carlos Leite também afirmou que correu para o local da queda “afim de socorrer quando ao chegar numa escada do quintal já a encontrou Laura que vinha sendo conduzida por Elias José Sabbag e Herminio de tal”. Ele também descreveu os ferimentos que Laura sofreu e percebeu que saía muito sangue da cabeça.

Coube a Natalia Santana de Souza, encerrar os depoimentos. Natural da Cidade de Goiás, possuía 26 anos de idade, era solteira, analfabeta e morava na casa de Davina Cordeiro. Ela confirmou que por volta das 16 horas se encontrava com mais pessoas na varanda da sua residência “fazendo uso de cerveja”. E que no momento em que “punha um disco na vitrola para ser executado, Carlos Leite de Santana um dos presentes disse-lhe que achava que Laura havia caído da janela”.

(...) nessa ora, a depoente chegou numa outra janela que dá para o quintal e viu perfeitamente que sua companheira se achava caída ao solo no quintal da referida casa; que nesse interin a depoente e mais pessoas prestaram socorros urgentes á vítima que se apresentava com um ferimento na cabeça em consequencia da queda que levava.

Após tomar os depoimentos na delegacia, onde todos estão datilografados, o delegado e o escrivão foram até a casa de Davina Cordeiro tomar o depoimento (manuscrito) de Laura Ancelmo, uma vez que ela se encontrava impossibilitada de comparecer e a delegacia e de assinar, assinando por ela, alem do delegado, três testemunhas, sendo Jandira Machado a única mulher. Em seu depoimento Laura afirmou que por volta das 16 horas,

(...) fez uso de dois copos de cerveja alem de já ter feito uso dessa bebida e sentindo-se bastante tonta, trepou na sacada de uma das janelas que da para o quintal afim de vomitar e uma ora perdeu o equilíbrio e procurando segurar o corpo não poud equilibrar-se e caindo em seguida ao solo sobre umas pedras; que perdeu os sentidos e somente agora é que pôde fazer alusão desse fato; que ninguém lhe empurrou.

O caso provavelmente foi encerrado com o depoimento de Laura, já que ficou constatado ela não ter sido vítima de violência e nem de tentativa de assassinato, mas de um mal estar provocado, possivelmente, pela bebida alcoólica.

4- Considerações Finais

Se por um lado há grupos que não se sentem contemplados pela expografia do MuBan, o processo de resistência a isso deve começar pelo próprio arquivo. Isso começa por desnudar essas histórias que em tempos remotos ou não tão remotos assim, tiveram a vida perpassada e modificada por aquele espaço. Ao incorporar outras narrativas, dando ênfase para negros, indígenas, mulheres e prisioneiros (as) o MuBan encheria de vida um espaço opressor por natureza. Hoje uma cadeia desativada sem vozes e sem rostos, pode vir a ser o *lugar de memória* de grupos marginalizados, como negros, pobres, bêbados, prostitutas, doentes mentais... Por isso, minha surpresa ao pesquisar no seu arquivo e me inteirar de uma rica documentação que deveria ser resgatada para propiciar em sua expografia outras narrativas, trazendo os detentos, policiais, carcereiros, dentre outros, que, geralmente, passam ao largo da memória e da visão de história que a sociedade quer que se perpetue. Quem sabe a Casa de Tolerância de Davina Cordeiro não renda uma exposição futuramente? As três histórias deslindadas nesse artigo, são pequenas comparadas ao número delas nas caixas ainda inexploradas do arquivo do MuBan. Como disse a pesquisadora alemã Aleida Assmann: “o controle do arquivo é o controle da memória” (2011, p. 368).

Referências

- Aleksiévitch, S. (2016). *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Bittar, M. J. G. (1997). *As três faces de Eva na Cidade de Goiás*. (Dissertação de Mestrado em História não publicada). Goiânia: Universidade Federal de Goiás.
- Britto, C. C. S. (1974). *A Mulher, a História e Goiás*. Goiânia: Editora Cultura Goiana.

- Carvalho, J. M. (2006). *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Carvalho, M. M. (2021). Becos pecaminosos: sexualidades, violências e prostituição – memórias das mulheres na antiga Vila Boa de Goiás (XIX-XX). In: Soares, A. C. E. C. & Silva, M. B. (Org.). *História das mulheres, relações de gênero e sexualidades em Goiás*. Jundiá (SP): Paco Editorial.
- Claudino, L. P. G. (2017). *Museologia Social em Museus Convencionais: um estudo de caso na cidade de Goiás*. (Trabalho de Conclusão de Curso em Museologia não publicado). Goiânia: Universidade Federal de Goiás.
- Coelho, G. N. (2013). *Iconografia Vila-Boense*. Goiânia: Editora UFG.
- Coralina, C. (2014). *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Global.
- Koselleck, R. (2014). *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-RJ.
- Lima, E. R. (2017). *Guia afetivo da Cidade de Goiás*. Goiânia: Iphan-GO.
- Mendonça, B. S. C. (1981). *A Música em Goiás*. Goiânia: Ed. Universidade Federal de Goiás.
- Montiel, R. (1977). Arquivos: memórias vivas de Goiás: a criação de uma instituição de arquivo na cidade de Goiás. *Revista de Biblioteconomia de Brasília*, Brasília, Universidade de Brasília, v. 21, n. 1, p. 51-77.
- Museu das Bandeiras. *Fundo Delegacia Especial de Polícia de Goyaz*. Cidade de Goiás.
- Passos, E. C. (2018). *Goyaz: de arraial a patrimônio mundial*. Goiânia: Kelps.
- Perrot, M. (1989). Práticas da Memória Feminina. *Revista Brasileira de História*. Vol. 9, nº 18, p. 09-18.
- Rabelo, D. (1997). *Os excessos do corpo: A normatização do comportamento na Cidade de Goiás (1822-1899)*. (Dissertação de Mestrado em História não publicada). Goiânia: Universidade Federal de Goiás.
- Rodrigues, M. A. C. S. (1982). *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Ed. UFG.
- Rosa, M. M. (2016). *Sistema Museológico: por uma etnografia dos Museus na Cidade de Goiás (GO)*. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social não publicada). Goiânia: Universidade Federal de Goiás.

- Scott, J. (1995). Género: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, vol. 20, nº 2, p. 71-99.
- Souza, R. B. (2022). O Estado Novo no arquivo do Museu das Bandeiras: uma análise do Fundo “Delegacia Especial de Polícia de Goyaz”. In: Souza, R. B.; Boita, T. & Nepomuceno, T. B. (Org.). *Museu das Bandeiras: lugar de pesquisa*. Jundiaí (SP): Paco Editorial.
- Teles, J. M. (Org.). (2012). *Memórias Goianienses*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás.

Eu “a outra”, a Educação Museal e a Museologia Social: relações de gênero na interseccionalidade, pelo olhar da autoetnografia

Karlla Kamylla Passos dos Santos

Este texto tem o objetivo de trazer as minhas experiências como educadora que ‘encontra’ os feminismos ao longo de uma carreira de quase dez anos, contando do primeiro estágio remunerado que já foi com educação, área que estou até hoje, por meio da prática profissional e/ou pelas pesquisas. Já considero bastante quando olho para as mulheres da minha família que não tiveram a oportunidade de chegar no ensino superior, especialmente minha avó e bisavó que viveram casamentos violentos, abandonos e perdas. Este texto é também para elas. A pergunta que me acompanha nessa reflexão é como o patriarcado e as violências afetam minha trajetória enquanto mulher e profissional em duas áreas subalternizadas por maior presença feminina, em hipótese, educação museal e museologia social. Me inspiro em Maria Célia Santos (2014); Leonardo Alencar e Camila Moraes Wichers (2022) que construíram textos mesclando suas trajetórias com as reflexões sobre museologia e patrimônio. E na abordagem da autoetnografia, se trata de (tentar)

produzir investigação significativa, acessível e evocativa enraizada na experiência pessoal; para sensibilizar [...] para questões como a identidade política, para experiências escondidas em silêncio, e para mergulhar em formas de representação que aprofundam a nossa capacidade de empatia (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2019, p. 19, tradução livre).

Empatia com a minha história e com a sua, também, visto que ao falar sobre experiências escondidas em silêncio, trabalho sobre mim, minhas feridas e sobre as suas que com certeza deve ter passado por situações de violência de gênero e outras formas de exclusão. Aqui estou tentando tornar as experiências pessoais e culturais significativas e envolventes (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2019), além de um texto mais acessível

a um maior número de pessoas, muitas daquelas que não se identificam com a linguagem ‘neutra’ da academia. Para isso, não cabe “ciência no militarismo, este sonho ciência/tecnologia da linguagem [...] da comunicação perfeita” (HARAWAY, 1995, p. 30). Esse tipo de ciência tende a chegar menos a quem realmente interessa, às pessoas. Uma etnografia de uma mulher negra de pele clara, bissexual, museóloga e educadora, feita por uma pessoa colonizada e economicamente subordinada, serve “para perturbar e confrontar o poder instituído através do processo de investigação, particularmente pelo direito e autoridade do investigador (de fora) de estudar o outro (exótico)” (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2019, p. 24, tradução livre). Como para Marta Quintiliano, escrever usando a autoetnografia “É uma forma de transcender a invisibilidade do sujeito negro, presente no método científico, no qual somos objetos, e uma prática menos alienadora” (2019, p. 21).

Alguns marcadores precisam ser pontuados para que acompanhem as reflexões. Sou uma mulher, categoria que é uma construção social e histórica, assim como homens (PASSOS DOS SANTOS; MORAES WICHES, 2021), negra, de pele clara. Chegar a essa conclusão foi um processo que começou em uma viagem de campo de Educação Patrimonial no Piauí e passou pelo desafio de me descrever em ações mais acessíveis às pessoas com deficiência visual, em museus (MACHADO, 2021). Não me vejo, e a sociedade também não, como uma pessoa magra. E tenho algumas características de corpo atribuídas a mulheres negras, como quadril largo, isso já foi motivo de comentários de cunho racista, ainda que viessem de pessoas próximas. Conceituando racismo estrutural, na definição oferecida por Grada Kilomba, seria marcado por uma exclusão de pessoas negras de estruturas sociais e políticas, que privilegiam “manifestadamente seus *sujeitos brancos*, colocando membros de outros grupos racializados em uma desvantagem visível, fora das estruturas dominantes” (2020, p. 77).

Venho de família de classe média baixa, que não frequentou as universidades, eu fugindo das estatísticas e do destino das mulheres que vieram antes de mim. Sou uma mulher que ama outra mulher e

esse marcador me afasta da minha própria família, fora outras situações constrangedoras de pessoas perguntando se somos colegas, se moramos juntas, invadindo nossa privacidade. Escrevo, mas me questiono, como nos questionamos todas, como Gloria Anzaldúa “Quem nos deu permissão para praticar o ato da escrita? Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar esse ato – esvazio o lixo, atendo o telefone” (1981, p. 86). Gloria ainda falou de quem é canhoto, como eu, que deveríamos parar de escrever com a mão esquerda para prosperar no mundo destro. E na construção de um texto tão pessoal e fora dos padrões estabelecidos, vem uma insegurança ainda maior, mas sigo acreditando que a academia pode ser um lugar melhor que por hora só está na utopia.

É preciso dizer que “Referenciar a pesquisa significa [...] não só apresentar quais fontes me trouxeram os dados que apresento aqui, como também de onde escorre esse saber que me orienta” (PASSOS, 2019, p. 21). E muito do que me orienta atualmente são mulheres, escritas racialmente engajadas e antirracistas. Algumas delas que falaram sobre escrita e vivência, como a escrevivência de Conceição Evaristo (2017). Além de Audre Lorde (2020) que em um de seus textos, fala sobre ‘A transformação do silêncio em linguagem e em ação’ e como nós mulheres somos sistematicamente silenciadas em nossos trabalhos, relacionamento (especialmente heterossexuais) e em várias experiências que temos ao longo da vida. Pessoas fora da região mais privilegiada do país, não brancas e pobres, com acesso restrito a educação pública e de qualidade são silenciadas diariamente. Como disse Audre Lorde, tem muito a ser dito em uma fala por todas nós. Nessa fala coletiva, ressalto o grupo ROPA – Rede de Ocupações e Parcerias Acadêmicas –, que tem a potência de termos lido juntas alguns textos citados aqui. Também reforça o ‘nós’ que se trata de transitar marcando uma fala coletiva, por várias outras mulheres e outros corpos dissidentes que passam por violências sistêmicas parecidas. Já que “Minha escrita é um instrumento poderoso para ressaltar a voz dos subalternos, incluindo, a minha, o que é necessário e urgente. Escrever em primeira pessoa é potencializar vozes,

romper com o conhecimento eurocêntrico e pensar outras epistemologias existentes” (QUINTILIANO, 2017, p. 22).

Um outro marcador que só se apresentou quando saí do meu estado, no interior do país para uma das cidades mais privilegiadas do Brasil, o Rio de Janeiro, a questão da regionalidade ficou mais latente. A reflexão de Letícia Cesarino sobre a colonialidade interna diz que “processos históricos têm envolvido relações de poder de longa duração, a partir das quais certos grupos lograram impor sua própria ideologia e interesses como horizonte hegemônico para o restante da nação” (2017, p. 77). Acrescento o fato da minha profissão – museóloga – ser tão invisibilizada no nosso meio, por pessoas de outras áreas, especialmente da licenciatura. A Museologia ainda é recente e tenta se colocar nos museus e no campo profissional, de forma geral, muitas vezes a exclusão vem de mulheres que atuam na educação museal. Atrelado a isso, ainda a dificuldade de fazer pós-graduação na área. O Brasil só possui alguns programas de mestrado específicos em Museologia, nenhum em Goiás e apenas um programa com doutorado, que está no Rio de Janeiro onde é trabalhada uma museologia, por vezes, mais distante da educação e do social.

Essa colonialidade é visível em muitas ausências e assimetrias abordadas no texto de Karlla Kamylla Passos dos Santos e Camila Moraes Wichers (2021), onde refletimos sobre a educação museal. Área que tem maioria de mulheres – afirmação ainda hipótese difícil de comprovar visto a imensidão do Brasil e dificuldade de chegar na maior parte das educadoras, mas que é o objetivo da minha pesquisa de doutorado em curso. Além disso, tem uma diversidade grande de marcadores entre as educadoras, algumas com contratos temporários (quando há trabalho) e outras concursadas, algumas tentando chegar a pós-graduação e outras doutoras, algumas distantes de vários debates relativos à área e outras dominando, a partir do seu lugar de privilégio sudestino.

Para contextualizar os marcadores sociais da diferença, cito: gênero, cor/raça e classe, além de orientação sexual, região, geração, deficiência, formação e inserção institucional. Assim como dimensões ou significantes atrelados como tipo do cabelo, o vestuário, o corpo, o gestual entre outros,

como aponta Luis Felipe Hirano (2019). Para o autor “O termo marcador [...] contribui para explicitar quais categorias operam em determinados contextos” (2019, p. 34). Ou seja, quais marcadores promovem privilégios e quais trazem ‘discriminação interseccional’, termo também utilizado pelo autor. A colonialidade opera com classificações, apagamentos e construção de estereótipos, processos considerados na presente reflexão e ancorados por Rita Segato (2013) e afirmando junto de Luzia Ferreira que “ainda não desativamos o sistema de poder que nos oprime, nos silencia e nos mata” (2020, p. 32). Este trecho se refere a pessoas nas quais os marcadores operam uma exclusão, especialmente quando interseccionados como mulher negra, pobre e LGBTQ+, por exemplo.

Em uma direção inspirada em Marta Quintiliano, utilizo como método a autoetnografia “para a construção de uma narrativa que atenda aos meus anseios enquanto pesquisadora, fazer pesquisa nesses moldes implica assumir um posicionamento parcial” (2017, p. 21) em relação a mim, usando de experiências pessoais para refletir sobre processos culturais. Para isso, uso da autobiografia e da etnografia para escrever esta reflexão, tendo um processo e produto juntos (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2019). Um método que “discute o próprio processo de introspecção, que, através da escrita, nos permite andar para trás e para a frente entre o que já experimentamos e como podemos dar-lhe sentido” (CALVA, 2019, p. 10, tradução livre). Esse método, a autoetnografia

[...] é um poderoso instrumento de autoconhecimento, que pode ter um impacto muito positivo nos membros de grupos que, devido à sua situação de desvantagem - tais como as mulheres, os grupos étnicos e religiosos minoritários, os mais pobres e as pessoas com deficiência - não expressaram a sua própria voz. (CALVA, 2019, p. 10, tradução livre)

Cabe destacar, do livro de Silvia Calva, o texto de Carol Rambo (2019) que trabalha com o abuso sexual que viveu na infância, por seu pai. Esse e outros textos me chamam para esse método no reconhecimento pessoal e acadêmico dessas trajetórias silenciadas pelo patriarcado, representado tantas vezes por homens da nossa própria família. Silêncio

brutal que requer anos para entender que sofremos violência sexual, essa que eu vivenciei por muito tempo e só recentemente consegui identificar com terapia. Ao ler o texto de Rambo me identifiquei, especialmente por ser um tema tão pouco falado na sociedade, ela também menciona isso. É seguindo essa pretensão de que quem vai ler este texto se reconheça e comece a se libertar que escrevo. Silvia Calva diz o seguinte sobre a narrativa de Rambo

Além de fazer história ao permitir-se narrar algo tão devastador desde a primeira pessoa, Rambo introduz o estilo agora clássico do que traduzimos como narração em camadas, um processo pelo qual a investigadora entrelaça as suas narrativas do que experimentou, pensamentos e sentimentos, com dados e descobertas da investigação social sobre o mesmo tópico. (CALVA, 2019, p. 11, tradução livre).

Silêncio sempre é atribuído a nós, parte de grupos invisibilizados pela sociedade, mas homens brancos falam de nós na antropologia, na museologia (mulheres brancas também) e nos discursos dos museus, nos representando nuas, a partir de objetos de tortura, escondidas debaixo das escadas, a partir de rampas e banheiros ‘adaptados’, nossa sexualidade fora da norma escondida, entre outras formas de diminuição de nossa história e ancestralidade. Narrativas oficiais às vezes questionadas pelos educativos e museólogas/os que acreditam na museologia social, outras vezes passam batido devido a nossa construção estrutural de sexismo, racismo, genocídio, capacitismo, LGBT+fobia e mais infinitas formas de exclusão. Carolyn Ellis, Tony Adams e Arthur Bochner (2019) fizeram um panorama sobre a autoetnografia, trazendo também um histórico a partir de publicações anteriores próprias e de outras pessoas. Logo no início do texto, falam da autoetnografia como uma necessidade de resistir ao colonialismo, a pesquisas que exploram personagens de grupos de investigação e depois publicam sobre, sempre com ganho econômico e acadêmico, ignorando qualquer relação com as pessoas ‘pesquisadas’, tendo sempre como o outro que só está ali para gerar dados. Não é raro grupos indígenas irem à exposição principal ‘Lavras e Louvores’, do Museu

Antropológico da Universidade Federal de Goiás e contestar a construção da mostra, a narrativa escolhida para falar pelas pessoas que não foram ouvidas, apenas ‘estudadas’ em sua cultura, seus modos, suas relações.

E é sempre bom reforçar que “A maioria daqueles que defendem e insistem em formas canônicas de fazer e escrever investigação endossam uma perspectiva branca, masculina, heterossexual, de classe média-alta, cristã e capaz” (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2019, p. 20, tradução livre). Ainda ressalto que aqueles e aquelas (também) preferem seguir na norma por esta lhes estabelecerem privilégios.

Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento “objetivo” (HARAWAY, 1995, p. 36).

É esse caminho que busco para esse texto, uma narrativa em primeira pessoa com essas camadas entre experiências vividas, pensamentos e sentimentos mesclados a reflexões científicas sobre os temas que me atravessam ao longo da vida. É “como se descobre inserido num contexto, o da academia, onde o profissional é esvaziado do pessoal, e as consequências que isso tem, não só para o investigador, mas também para a universidade na sua aspiração de gerar conhecimentos válidos” (CALVA, 2019, p. 10 e 11, tradução livre). O que a ciência normativa ignora é que “a racionalidade é simplesmente impossível” (HARAWAY, 1995, p. 28). A objetividade não está descartada, pelo contrário, mas que seja ela estudada em sinergia com uma prática que “privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver” (HARAWAY, 1995, p. 24).

Me encontro nesse método da autoetnografia por ser “uma das perspectivas que reconhecem e acomodam a subjetividade, a emocionalidade, e a influência do investigador [...] em vez de esconder estas questões ou assumir que elas não existem” (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2019, p. 20). Temos diferentes formas de ver o mundo e trazer isso para

nossas pesquisas. Cabe destacar a preocupação com a ética, especialmente nesse trabalho de autoetnografia, pessoas sobre as quais as experiências são escritas podem se identificar na leitura, o que é evitado na minha escrita, mas as pessoas envolvidas podem eventualmente se reconhecer. É um exercício permanente chamado de ética relacional (CALVA, 2019).

Do Começo e do Percurso na área

Não tinha convivido com muitas pessoas homossexuais na infância e adolescência, apenas duas amigas da família que eram um casal, mas ninguém nunca falou sobre isso. Na graduação, fiquei amiga de dois meninos homossexuais da minha turma e logo mais próxima de outros de turmas anteriores. Passamos por um processo de denúncia na ouvidoria da universidade por causa de uma brincadeira, as denunciantes - mulheres e brancas -, incluindo uma professora; nós - negras e homossexuais. Tivemos que 'depor' perante outra/o professor/a da graduação e o então diretor da unidade - Faculdade de Ciências Sociais, um momento constrangedor, para dizer o mínimo. Ainda na graduação, algumas professoras de classe não entendiam o meu baixo desempenho nas disciplinas, visto que estudei em escola pública e a didática das professoras também não eram nada acessíveis, me sugeriram reforço, sem diálogo e apoio. Além de não ter tido infância próxima de museus, patrimônios e nem nada relacionado a um curso que versa sobre temas muitas vezes distantes da sociedade. Entendam quando eu digo que chegar a esse ponto da carreira como doutoranda e professora (substituta) é muito para a menina do fundão. Pensamos em uma museologia mais comprometida com o social, mas a formação nessa área ainda é tomada por elitismo e exclusão social. A academia é ruim, preconceituosa e nada acolhedora, mas caminhos diferentes disso, com a minha origem, poderiam ter sido ainda piores. Como bem disse Lara Passos, a minha permanência neste lugar

não foi sem dedicação e insistência. Muitas vezes, insanidade. [...] Desde que decidi seguir o caminho de construir uma carreira acadêmica encontrei

milhares de obstáculos. [...] Por diversas vezes sinto que não cheguei a lugar nenhum. Mas tento sempre me lembrar do início [...] De tudo que já foi conquistado, as vitórias em meio aos percalços, os espaços de respiro (PASSOS, 2019, p. 18)

Poderia citar algumas microagressões vividas nesses cinco anos de cidade do Rio de Janeiro, a selva de pedra, mar e barulho, lugar que vim para fazer mestrado. Nem todas as agressões têm relação direta, inicialmente com o gênero, mas se interseccionam com os outros marcadores já mencionados. Durante o mestrado, sem bolsa – vendi minha moto para me manter, a conquistei por ter caído do ônibus quando criança, abrimos um processo contra a empresa de ônibus e conseguimos indenização, além de uma cicatriz de 10 cm no braço direito – vindo de dificuldades de aprendizado e escrita, sem empatia da então coordenadora branca do programa, fui designada a duas orientadoras que não conhecia. Dentre as situações complexas que vivi com elas, ressalto o momento que fizemos uma reunião com elas criticando cada linha do meu projeto de mestrado, nessa altura já reformulado a uma pesquisa de interesse delas e que não foi o que propus na seleção. Em outro momento a coorientadora questionou meu percurso acadêmico dizendo que não tinha feito uma boa monografia que ela sequer leu.

Para fechar com chave de ouro, submeti com autoria única, minha, pois escrevi sozinha e sem revisão, um resumo expandido a um evento grande da área com uma reflexão sobre comentários dos públicos em exposições, citando a mostra de curadoria das orientadoras que eu estava trabalhando na dissertação, a pedido delas. O trabalho foi aprovado e precisei de recurso do programa para a inscrição no evento, que era de um valor alto e só custeada a quem tivesse apresentação de trabalho e passei o primeiro ano do mestrado sem bolsa. Mas no momento que perceberam que as orientadoras não assinaram o trabalho, fui questionada. Chegaram a entrar em contato com o organizador do evento, amigo delas, para cancelarem minha apresentação, sem apresentação de trabalho, minha inscrição no evento não foi custeada pelo programa. Ainda recebi um

e-mail da coorientadora deixando a orientação (que nunca pedi) e exigindo que eu mudasse de tema, esse que elas me fizeram trabalhar diferente do que eu tinha proposto, dizendo que o meu seria difícil por eu não ter bolsa. O tema que eu estava trabalhando, por sugestão da orientadora, para ela é de propriedade dela, sendo que se trata de uma exposição realizada em um museu público, ou seja, os documentos gerados devem ser de acesso da sociedade e não propriedade privada. Nessa altura, estava no meio do mestrado e já tinha digitado vários comentários dessa exposição de curadoria delas e escrito muita coisa sobre temas relacionados para a minha qualificação. Para não perderem o fim da história, chorei um tanto, mudei de orientação e de tema (retornando para algo mais parecido com o meu inicial), encontrei uma orientadora que me acolheu e respeitou minhas ideias e escrita. Tive que reformular minha pesquisa em pouco tempo para qualificar no prazo, mas consegui. Chego a cogitar que passei por xenofobia, por esses e outro episódios também falando do meu sotaque, entre outros. Sem mais.

Concluindo o mestrado, tive uma experiência em 2019 de trabalhar em uma equipe educativa formada apenas por mulheres negras no Parque Lage (RJ), na exposição 'Arte Naïf – Nenhum Museu a Menos'. Um avanço ao falarmos de diversidade, mas que não encontrou total apoio e compreensão entre parte da equipe do parque e nem de parte do público com episódios de racismo cotidiano (KILOMBA, 2019). Várias pessoas que visitavam a exposição incomodavam as educadoras querendo tirar fotos delas com seus blacks, tocar em seu cabelo e/ou questionar muito sobre a exposição para se certificar que realmente tínhamos conhecimento para estar naquele lugar. Como meu cabelo é ondulado e não crespo, não vivenciei esses episódios, só não passei ilesa aos questionamentos quanto ao meu conhecimento. O Parque Lage está na Zona Sul do Rio de Janeiro, então o público era branco e bem elitizado em suas roupas, gestos e racismo.

Um compromisso social com a museologia e a educação museal

Permeando minhas pesquisas centrais que sempre envolveram educação museal, públicos e inclusão, continuei atuando com educação museal através da mediação em museus e instituições museológicas de arte, de ciências. Seguir na educação é um privilégio que conquistei morando no Rio de Janeiro, onde tem setores educativos mais estruturados com profissionais formadas. Visto que uma das principais características de muitos educativos, incluindo em Goiás, é ser formado por jovens que estão na graduação e são contratadas por período curto que não excede a dois anos, o que impacta negativamente a continuidade das ações nos museus e na carreira dessas profissionais que acabam abandonando a área. Iniciei no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), como bolsista do Programa de Capacitação Institucional (PCI), na Coordenação de Educação em Ciências (COEDU), financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Conquistei uma vaga que era para graduação, muito devido ao mestrado, fui selecionada entre pessoas com formação completa no Rio de Janeiro (elas se apoiam e se escolhem mais em algumas seleções). É também uma forma de trabalho precarizada, contratam bolsistas para não fazer concursos, é uma incerteza se a bolsa de cinco anos será renovada anualmente, além de termos ficado um mês com o salário atrasado na pandemia, pago só no mês seguinte.

Nessa instituição, busquei colocar em prática, ainda que de forma inconsciente, no início, premissas da museologia social (eu, praticamente a única museóloga e goiana, junto a outras duas com cada um desses marcadores – formação e regionalidade, mas já doutoras) e de uma educação que não excluía parte da sociedade, uma vez que “teoria e prática devem ser vividas como militância, não somente nas ações denominadas de Museologia Social, mas em qualquer ação museológica, independentemente da tipologia de museu” (SANTOS, 2014, p. 103).

Alguns dos principais projetos que participei: de pesquisa-ação, metodologia abordada por Santos (1992), com a vizinhança da instituição, o ‘Nós no MAST: desenvolvimento de indicadores de níveis

de integração entre o Museu e a comunidade'. Um dos museus de ciências mais tradicionais do país, percebeu, depois de 35 anos que era preciso se aproximar das pessoas mais que estão no entorno. No entanto, em mais de um ano que estive na instituição, não conseguimos grandes avanços nessa relação. Isso se deu, acredito, por muitas vezes os 'cientistas' lidarem com os públicos como se museus fosse algo imprescindível para a existência humana, coisa parecida com o que é feito na Educação patrimonial, nós chegarmos em uma comunidade e dizermos a elas o que é patrimônio. Nós ignoramos que o museu e instituições afins "é construção, reconstrução, permanência e ausência, compreenderemos, com mais tolerância e respeito, a possibilidade de um museu deixar de existir, caso as pessoas que lhe dão sentido assim o desejarem, porque sem os atores sociais o museu não é nada" (SANTOS, 2014, p. 98).

O outro projeto foi a coordenação do 'Inclusão no MAST', que objetivava mais acessibilidade no Museu. Realizamos duas *lives* acessíveis com audiodescrição (MACHADO, 2021) e Libras. Fruto de seis meses com formações internas, a partir de conversas com várias/os profissionais que têm deficiência e/ou que trabalham com acessibilidade. Mas esse não era um tema de muito interesse da gestão da época e nem de parte da equipe, visto que eram sistematicamente convidadas/os, mas nem toda a equipe da Coordenação de Educação, onde o projeto acontecia, participava regularmente. O projeto ainda gerou relatos publicados no livro 'Acessibilidade em museus e centros de ciências: experiências, estudos e desafios' (ROCHA org., 2021), incluindo um texto das coordenadoras do projeto sobre a experiência.

Além de participar do grupo de trabalho 'Jardim de Estrelas', criado no início da pandemia que tinha como foco o público infantil. Fizemos a curadoria da exposição virtual 'O Céu que Nos Conecta' (2020), a primeira exposição em colaboração com o público do MAST, esse processo foi documentado em um artigo de autoria de Victória de Andrade, Karlla Kamylla Passos dos Santos e Alanna Martins (2022) que está no prelo. Seguida da exposição virtual 'Os Céus dos Povos Originários' (2021). Sobre essas exposições, cabe ressaltar que foi um processo muito novo e

desafiador em meio a uma pressão por ‘mostrar trabalho’ mesclado com pessoas morrendo cada vez mais por causa da Covid-19. Ainda assim conseguimos, nós – seis mulheres (jovens, de periferia, do interior do Estado do Rio e do Brasil) – curadoras. Mas o machismo não ia deixar de se apresentar, em especial na construção da segunda exposição. Fizemos uma parceria com outro museu e com isso homens passaram a compor a equipe mais diretamente, as reuniões (online) eram de silenciamento contínuo da nossa voz enquanto mulher para que eles falassem mais, apoiados no fato de serem antropólogos e estarem mais inteirados dos povos originários, mas nada justifica e tampouco explica as microviolências. No mesmo processo de curadoria, uma servidora branca do MAST tinha uma postura opressora por estar nesse lugar de segurança do serviço público e hierarquia por ser doutora/pesquisadora, em que nós – as bolsistas – éramos funcionárias, ainda fazia coro aos homens por trabalhar com indígenas há mais tempo, também invalidando o nosso trabalho.

Ressalto uma ausência de maior diversidade nas equipes educativas, a exemplo da COEDU com uma minoria de pessoas negras, nenhuma pessoa com deficiência, poucas que são LGBTQ+, e ainda ausência de debates sobre essas temáticas no museu. Mas “Não podemos mais conceber o museu como uma instituição neutra ou de reprodução: assumimos a dimensão política dos museus e da Museologia” (SANTOS, 2014, p. 104). Também por isso, realizamos ações com essa temática no MAST, uma Roda de conversa (online) sobre memória LGBTQ+, na Semana Nacional de Museus de 2021, inspirada na provocação de Jean Baptista e Tony Boita (2014). No mês seguinte, o MAST organizou uma publicação-convite por museus engajados na luta pela vida das pessoas LGBTQ, no *Instagram* e *Facebook*, que gerou mais de 2.360 curtidas e mais de 300 comentários, só na primeira rede social. Essas ações educativas estão detalhadas no texto de Karlla Kamylla Passos dos Santos, Camila Moraes Wichers e Paula Almeida Silva (2022).

A partir da minha experiência profissional, pude perceber, ao longo desses anos, a presença maior de mulheres no campo da educação museal, seja em Goiânia ou no Rio de Janeiro, e ao mesmo tempo uma ausência

de debates e da crítica que deve ser realizada em torno disso, sob o ponto de vista da teoria feminista (negra) decolonial e interseccional. Por isso, estou trabalhando no doutorado em uma pesquisa sobre as educadoras museais e essas relações, me debruçando sobre as disciplinas obrigatórias de educação das graduações em Museologia, questionários e entrevistas. Além de uma perspectiva propositiva de caminhos possíveis em busca dessa equidade interseccional entre as identidades de gênero.

Antes de terminar, é relevante marcar que antes eu era discente de museologia na graduação da Universidade Federal de Goiás (UFG), passando por vários processos de exclusão e preconceito, já mencionados. Agora me tornei professora (substituta), mulher, relativamente jovem, no mesmo curso que me formei. Como docente tenho passado por episódios de machismo cotidiano, para parafrasear Grada Kilomba (2019), alunos brancos, homens e mais velhos questionam diariamente as minhas aulas, didática, avaliações, posições metodológicas, tudo. Esses ataques têm vindo com uma força grande e mais óbvia do que outros que passei durante minha vida, especialmente na profissão e que fui puxando na memória para descrever aqui. Talvez por ser de vários homens e talvez por cada vez mais eu me atentar a esse tipo de coisa. E em parte acredito que tal machismo se dá por me posicionar, de forma contundente como feminista e falar (quase) livremente do meu relacionamento com a minha namorada. E sigo dizendo que nós feministas temos

interesse num projeto de ciência sucessora que ofereça uma explicação mais adequada, mais rica, melhor do mundo, de modo a viver bem nele, e na relação crítica, reflexiva em relação às nossas próprias e às práticas de dominação de outros e nas partes desiguais de privilégio e opressão que todas as posições contêm (HARAWAY, 1995, p. 15).

Ter a oportunidade de atuar como professora no curso que me formei se trata de entender que “o processo museológico deve ser compreendido como projeto, que é construído de forma aberta, buscando atingir a missão de formar cidadãos capazes de se inserir no mundo, como sujeitos históricos, éticos, capazes de optar, de decidir e de romper” (SANTOS,

2014, p. 98). Encaro essa atuação com muita responsabilidade, ciente do desafio de ser uma bacharela que precisa buscar uma didática que não me foi ensinada, erro o tempo todo, tento me manter aberta a críticas e sugestões, faço avaliações ao final de todos os semestres. É difícil lidar com homens que acham que são mais especiais por serem homens, mais velhos, brancos, por já terem outra graduação, não se veem no mesmo lugar de aprendizado dos demais e não respeitam minha autoridade como professora, o que é visivelmente diferente em relação a homens professores. O gênero vem antes de qualquer função ou sabe que eu tenha a oferecer.

Como mulher feminista, que tem bebido dos feminismos negros e latino-americanos, desejo que possamos ser livres, de fato, por mais utópico que ainda seja. Lembrando que a utopia é necessária para que possamos avançar em nossas construções diárias, já dizia Waldisa Rússio. Esse texto vem do entendimento de que, como disse Audre Lorde

O erótico, para mim, opera de várias formas, e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de **compartilhar intimamente** alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para a compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças (LORDE, 2020, p. 71, grifo meu).

É isso, compartilhar as intimidades, em busca de mais empatia e do entendimento que todas, todos e todes são vítimas do patriarcado (hooks, 2020), vamos nos unir e aniquilá-lo. E que consigamos, cada vez mais, “deixarmos espaços em nossos currículos para o acadêmico, o prático e o comunitário” (SANTOS, 2014, p. 104). É o que acredito para a museologia e educação cada vez mais comprometida com o social.

Considerações finais

As experiências pessoais e profissionais aqui relatadas são para refletir sobre como elas ilustram facetas de uma experiência cultural que segue a norma da exclusão, caso você fuja do roteiro estabelecido por quem ocupa os espaços de privilégio. Parafraseando Lara Passos (2019), quando fala da arqueologia, não gosto (muito) do que a academia é hoje, mas gosto muito do que ela pode ser, se novos corpos passarem a ocupá-la cada vez mais, seja como estudante e principalmente como docente, ocupando espaços de poder e decisão. E ainda acrescento que ela, junto dos museus, pode ser cada vez mais próxima dos debates contemporâneos e abraçar cada vez mais corpos dissidentes ao receber iniciativas como a rede ROPA, que já citei acima, um grupo de acolhimento e discussão de textos de autoras negras, indígenas, LGBTQ+ e outras. E ressalto que esses espaços só vão se transformar, com mais política pública de inclusão e permanência, além de mais ação por quem já faz parte deles. Encerro desejando que outras pessoas tenham a oportunidade de exercitar a autoetnografia, é libertador!

Referências bibliográfica

- ALENCAR, L. T.; MORAES WICHES, C. A. de. (2022). Sou eu este patrimônio? Reflexões críticas acerca da masculinidade hegemônica nos museus e patrimônios goianos. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 11, n. 21.
- ANDRADE, V. P.; PASSOS DOS SANTOS, K. K.; MARTINS, A. D. (2022). Exposição Virtual O Céu que Nos Conecta: O Público Infante-Juvenil Ocupa o Museu de Ciências. Artigo no prelo, aceito para publicação na **Revista Docência e Cibercultura ProPed/UERJ**.
- ANZALDUA, G. E. (2000). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, 10.
- BAPTISTA, J.; BOITA, T. (2014).. Protagonismo LGBTQ e museologia social: uma abordagem afirmativa aplicada à identidade de gênero. **Cadernos do CEOM**, n. 41.

- CALVA, S. (2019). Introdução. In: CALVA, Silvia (Org.) **Autoetnografia: Uma metodologia cualitativa**. Tradução de Silvia Marcela Bénard Calva, María de la Luz Luévano Martínez e Alejandro Rodríguez Castro. Universidad Autónoma de Aguascalientes e Colegio de San Luis, A.C. México..
- CESARINO, L. (2017). Colonialidade Interna, Cultura e Mestiçagem: repensando o conceito de colonialismo interno na antropologia contemporânea. **ILHA**, v. 19, n. 2, p. 73-105.
- ELLIS, C.; ADAMS, T.; BOCHNER, A. (2019). **Autoetnografia: un panorama**. In: CALVA, Silvia (Org.) **Autoetnografia: Uma metodologia cualitativa**. Tradução de Silvia Marcela Bénard Calva, María de la Luz Luévano Martínez e Alejandro Rodríguez Castro. Universidad Autónoma de Aguascalientes e Colegio de San Luis, A.C. México.
- EVARISTO, C. (2017). **Becos da Memória**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas..
- FERREIRA, L. G. (2020). As grafias de mulheres negras como construtoras de narrativas imagéticas das memórias afrodiaspóricas. **Revista Memórias LGBT**, n. 12.
- HARAWAY, D. (1995). Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 07-41.
- HIRANO, L. F. K. (2019) Marcadores sociais das diferenças: rastreando a construção de um conceito em relação à abordagem interseccional e a associação de categorias. In: **Marcadores sociais das diferenças: fluxos, trânsitos e intersecções** – Goiânia: Imprensa Universitária. – (Coleção Diferenças).
- hooks, bell. (2020) **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução Bhuvi Libanio. 10ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- KILOMBA, G. (2020) **Memórias da Plantação episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó.
- LORDE, A. (2020). **Irmã outsider**. Tradução Stephanie Borges. 1 ed.; 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica.
- MACHADO, R. (2021). Audiodescrição nas atividades educativas dos museus. In: **Acessibilidade em museus e centros de ciências: experiências, estudos e desafios** / Jessica Norberto Rocha (org.). Rio de Janeiro: Fundação Cecierj/ Grupo Museus e Centros de Ciências Acessíveis (MCCAC).

- PASSOS, L. P. (2019). **Arqueopoesia**: uma proposta feminista afrocentrada para o universo arqueológico. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGAn-UFMG).
- PASSOS DOS SANTOS, K. K.; MORAES WICHES, C. A.. (2021). Gênero e Diferença na Educação Museal brasileira: provocações feministas sobre ausências e assimetrias. In: Judite Primo & Mário Moutinho (orgs). **Sociomuseologia: Para uma Leitura Crítica do Mundo**. Lisboa.
- PASSOS DOS SANTOS, K. K.; MORAES WICHES, C. A.; SILVA, P. C. de A. (2022). Por uma educação museal militante pela vida: reflexões sobre museus, ciências e memória LGBT. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 11, n. 21.
- QUINTILIANO, M. (2017). **Redes Afro-Indígenas Afetivas**: Uma Autoetnografia sobre Trajetórias, Relações e Tensões entre Cotistas da Pós-Graduação Scripto Sensu e Políticas de Ações Afirmativas na Universidade Federal de Goiás. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal de Goiás, Goiânia..
- ROCHA, J. N. (2021).. **Acessibilidade em museus e centros de ciências**: experiências, estudos e desafios. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj/Grupo Museus e Centros de Ciências Acessíveis (MCCAC).
- SANTOS, M. C. T. M. (1992). Reflexões sobre a Nova Museologia. In: **Revista do Museu Antropológico**, Goiânia, v. 1, n. 1.
- SANTOS, M. C. T. M. (2014). Um compromisso social com a museologia. **Cadernos do CEOM**, n.41.
- SEGATO, R. L. (2021). **Crítica à colonialidade em oito ensaios**: e uma antropologia por demanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo.

Corpos das crianças nos espaços produtores de conhecimento: ou a disciplinarização como forma de (des) educação política para uma existência colonizada

Ana Carolina Eiras Coelho Soares

O desejo diz: “Eu não queria ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso; não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência aberta, em que os outros, respondessem à minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar, nela e por ela, como destroço feliz. E a instituição responde: “Você não tem por que temer começar; estamos todos aí para lhe mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém.” (FOUCAULT, 1999, p. 07)

A civilização Ocidental contemporânea costuma afirmar que uma ótima maneira de aprendizado é levar crianças a um espaço museológico: lá elas terão acesso a diferentes objetos, “reconstruções”, ambientações e curadorias feitas sobre antigas sociedades, poderão observar os vestígios das culturas materiais ou simbólicas do passado e poderão, enfim, aprender sobre os diversos temas das exposições. Argumenta-se inclusive, hoje em dia, de maneira enfática, sobre as interações benéficas das crianças com os materiais expostos e o ambiente educativo sempre com o intuito formativo, informativo e pedagógico. De fato, existem lugares profundamente comprometidos com essa ideia e que procuram

como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, assente na igualdade de oportunidades e na inclusão social e económica. A Sociomuseologia assenta a sua intervenção social no património cultural e natural, tangível e intangível da humanidade. O que caracteriza a Sociomuseologia não é propriamente a natureza dos seus pressupostos

e dos seus objectivos, como acontece em outras áreas do conhecimento, mas a interdisciplinaridade com que apela a áreas do conhecimento perfeitamente consolidadas e as relaciona com a Museologia propriamente dita. (Moutinho, 2007, p. 01)

Há algum tempo tenho descoberto, empiricamente, que esse desenvolvimento sustentável que deveria ter como premissa a escuta, a reincorporação social das demandas das pessoas frequentadoras dos espaços sóciomuseológicos, uma curadoria e equipe comprometidas com aquelas/aqueles que frequentam os espaços não são exatamente uma realidade em todas esses locais a serviço da humanidade. E quero aqui estabelecer que, a partir deste instante, pretendo pontuar esse capítulo com um tom de empirismo argumentativo, cuja premissa reside na seguinte ideia: a nossa rede de espaços educacionais museológicos, sociais e culturais está calcada em uma estrutura moldada no Ocidente ainda majoritariamente para pessoas ADULTAS, em que as CRIANÇAS são sistematicamente alvo de preconceitos e exclusões – através de advertências verbais, gestuais e físicas – para que seus corpos-sujeitos possam “aprender” a maneira “certa” de agir e se comportar, sem o respeito ao seu exercício exploratório ou à sua curiosidade com o material apresentado e com o tolhimento resignado de suas múltiplas formas de expressão. As crianças rapidamente compreendem que esses são falsos espaços educacionais e se sentem traídas com o “conhecimento” oferecido, uma vez descoberta a falácia do pertencimento e a tentativa de disciplinarização de seus corpos. A resistência aparece sob a forma de um tipo específico de tédio e desinteresse: aquele que não surge nos corpos das crianças que podem ser produtores de saberes em espaços livres e que estão acostumadas a serem protagonistas de uma educação política como ato de uma existência para a liberdade.

Se há uma prática exemplar como negação da experiência formadora é a que dificulta ou inibe a curiosidade do educando e, em consequência, a do educador. É que o educador que, entregue a procedimentos autoritários ou paternalistas que impedem ou dificultam o exercício da curiosidade

do educando, termina por igualmente tolher sua própria curiosidade. Nenhuma curiosidade se sustenta eticamente no exercício da negação da outra curiosidade. A curiosidade dos pais que só se experimenta no sentido de saber *como* e *onde* anda a curiosidade dos filhos se burocratiza e fenece. A curiosidade que silencia a outra se nega a si mesma também. (FREIRE, 1996, p. 33)

De forma alguma quero desmerecer os hercúleos esforços de mudanças da área que tem intensamente trabalhado para apresentar soluções para dirimir e mesmo propor inovadoras soluções sócio espaciais, com interações imaginativas e soluções ousadas para a museologia. A intenção é fomentar o debate do ponto de vista de uma parcela fundamental na frequência dos espaços museológicos, cuja plena identidade ainda está em formação e, por isso mesmo, as instituições produtoras de conhecimento podem ser agentes marcadores de uma ressignificação mais democrática, equitativa e efetivamente participativa.

Logo, farei aqui a minha digressão aos passeios de final de semana de minha família. Tenho duas filhas pequenas e sou historiadora: logo, desde que elas eram pequenas estão acostumadas a frequentar museus em todas as viagens que fazemos. Preciso ainda acrescentar, com todas as ressalvas que farei aqui, foram passeios divertidos e, muitas vezes, plenos de descobertas e boas discussões: primeiro por terem, em geral, espaço físico imensos e lindíssimos; por serem ambientes integrados com curadorias bem feitas, dentro de determinados parâmetros, com exposições belíssimas e por toda a chance que tivemos de debater as situações vivenciadas dentro do espaço museológico. E talvez esta tenha sido a grande questão: em todos esses momentos de debate, as expressões de não-pertencimento, mesmo as sutis, surgiram nas falas das minhas crianças, mesmo nas curadorias preparadas para o público infantil.

Crianças são pessoas cujas formas de pensar e agir possuem direito à existência e enquanto as instituições insistirem em pensar POR elas em vez de COM elas, estaremos fadados a viver em falaciosos espaços educativos que impõem comportamentos, docilidades e não permitem

o desenvolvimento pleno das identidades e das/des/dos sujeitas/es/os e suas múltiplas formas de expressão. Talvez por ser parte do ofício do fazer histórico, talvez por ser parte do ofício de ser escritora ou talvez seja por ser uma pessoa e mãe extremamente atenta aos comentários das crianças, tenha observado ao longo desta década diversas situações em que suas existências foram sendo compulsoriamente tolhidas, oprimidas e desconsideradas como geradoras de conhecimentos dentro dos espaços museológicos. Uma grande pena e uma grande perda para esses lugares de saberes não considerarem as falas e observações das crianças, premissa que aqui agora reúno de maneira acadêmica e sistemática.

As primeiras impressões em todos os espaços sempre foram surpreendentes: amplos e imponentes espaços erguiam-se à nossa frente com grandes cartazes quase sempre suspensos ao longo da entrada do prédio anunciando as exposições. As crianças ficavam animadas com as possibilidades de explorar os espaços e conhecer o que existia no interior dos prédios quase sempre insufladas pelas histórias que eu vinha contando ao longo do trajeto na ida. Sempre houve toda uma preparação para o nosso passeio, e mesmo assim eu constantemente, notei essa questão de uma resignação tensa, que primeiro se apresentou no corpo da mais velha e agora, percebi o mesmo processo acontecendo com mais a nova, o que significa que pedagogicamente os espaços continuam a reprimir as crianças de se expressarem e de se sentirem pertencentes.

No entanto, apesar das constantes recepções calorosas das equipes, raras FORAM as galerias com algum tipo de contato físico ou exploratório com o material apresentado: as exposições são quase sempre repetidas apresentações visuais, sonoras ou gráficas, mas sempre passivas para a audiência.

Em pouco tempo, os corpos das crianças demonstram os sinais evidentes da necessidade do tédio (des)politizado, que vieram acompanhados da fala: “podemos brincar?”, em outras palavras: “aqui não é divertido, aqui não é nosso lugar.”

Tendo em vista que estávamos, na maior parte das ocasiões perambulando em um grande corredor com quase nenhuma peça no

centro – apenas peças ou quadros nas laterais – permitimos a “insurgência” que foi realizada apenas com algumas falas mais altas, risadas e pequenos pulinhos em um espaço que estava vazio – ocupado apenas por nossa família – que era, sempre imediatamente, tolhida por uma funcionária, agora já não tão acolhedora.

Resignadas, minhas filhas obedeciam e voltavam ao compasso da caminhada enfiada (confesso que ambas o faziam com alguma resistência e eu não sabia se me orgulhava ou reforçava o pedido de docilidade civilizatória). Evidentemente o argumento de proibir quaisquer pessoas de se manifestarem com gestos espalhafatosos em um museu pode ocorrer pela própria segurança delas; para preservar as exposições e mesmo para que não haja um desastre que envolva ferimentos de peças materiais e humanas. Enfim, pode-se pensar em vários argumentos válidos e coerentes, SE os museus são fossem estruturas que privilegiam a lógica de mundo das pessoas ADULTAS. Porque na lógica das CRIANÇAS, andar, pular, rir e correr (o que nem foi o caso) são atos simultâneos, contínuos e fazem parte de suas rotinas. É um barulho da vida. São as pessoas adultas que precisam ir fazer aulas disso para lembrarem que isso faz parte dos nossos corpos. Para a maioria das crianças, isso é a rotina diária da existência.

As suas identidades estão em formação e elas compreendem que aqueles espaços não foram desenhados para seus corpos. A partir deste ponto peço licença para que o texto se torne cada vez mais pessoal e empírico, uma vez que foram nos trechos desses pequenos passeios que a noção desses corpos/sujeitas geradores de saberes tolhidas em seus conhecimentos foi ficando cada vez mais explícita para mim.

Uma das exposições “interativas” estava toda articulada para a permissão do toque e estímulo sensorial com sons. No entanto, em poucos minutos duas barreiras se interpunham entre as crianças e a ludicidade da proposta: as extensas instruções da monitora, que alinhava as permissões com proibições em quantidades tão equânimes que as meninas já não sabiam se era permitido ou não tocar nas peças e toda uma estrutura de controle do tempo para cada toque sem a liberdade exploratória

dos objetos, mesmo sem que houvesse uma fila ou algo parecido que justificasse essa regulação. A resposta que recebi ao questionar essa questão do tempo foi apenas “normas do museu”, o que me levou a refletir novamente se o espaço considerou que crianças possuem formas muito peculiares de perceber e lidar com o tempo e seus objetos de interesse.

Num outro dia, em uma das apresentações havia uma música que acompanhava o espetáculo. Uma das minhas filhas começou a dançar e ela mesma disse: “tenho que dançar quietinha aqui no lugar certo, mamãe?” Elas não podiam falar alto, não podiam dar pequenos pulinhos, tinham que saber como mexer nas peças, de acordo com parâmetros dos adultos e dentro do tempo estipulado por eles e seus corpos tinham limitações físicas evidentes nos espaços. Foi um momento triste ao ver tanta sincronia com o espetáculo desperdiçada pelas “normas do museu”. Para evitar que, novamente, outra gentil monitora se aproximasse de nós, eu respondi que sim, por favor, que ela dançasse mais quietinha. Meu coração se apertou nesse momento. Eu participava de uma opressão de corpos inadequada. Saímos do Museu e dançamos com som alto dentro do carro, rindo e cantando. Vi minhas filhas rindo e ao chegarmos em casa, quando perguntei o que elas mais gostaram do dia, ouvi: “o piquenique com música dentro do carro”. O Museu com todo seu aparato tecnológico, suas lindas apresentações e suas belas curadorias, jazia esquecido em suas memórias. Uma pena!

Em uma outra ocasião, uma funcionária preocupada e zelosa veio questionar se era apropriado se minha filha mais velha – ainda menor de idade – deveria entrar em uma galeria que estava abordando criticamente questões a respeito da imigração ilegal em países do norte da América, com algumas cenas que mostravam a violência de suas políticas migratórias, e minha filha respondeu: o que é mais violento: “um país permitir que tratem as pessoas dessa forma e não fazer nada ou eu saber que isso existe?”, e diante de uma monitora em silêncio, pudemos terminar de ver as obras e debater sobre o significado de cada uma sem mais nenhuma interrupção.

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito do privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipo de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. (FOUCAULT, 1999, p. 09)

Novamente, a ideia passiva de que crianças não são capazes de elaborar suas próprias ideias, questionamentos e respostas para a vida e que devem ser o tempo TODO guiadas, gera uma educação que não permite a liberdade de uma reflexão autônoma, com liberdade de raciocínio e expressão. O fato do ser humano em formação ao meu lado formular essa resposta para a monitora foi decisivo para o entendimento de que já havia um certo nível de amadurecimento racional e emocional para lidar com a exposição artística que estávamos adentrando, ao ponto de questioná-la cognitivamente.

O bom seria que experimentássemos o confronto realmente tenso em que a autoridade de um lado e a liberdade do outro, medindo-se, se avaliassem e fossem aprendendo a ser ou a estar sendo elas mesmas, na produção de situações dialógicas. Para isto, o indispensável é que ambas, autoridade e liberdade, vão se tornando cada vez mais convertidas ao ideal do respeito comum somente como podem autenticar-se. (...) A autoridade coerentemente democrática, fundando-se na certeza da importância, quer de si mesma, quer da liberdade dos educandos para a construção de um clima de real disciplina, jamais minimiza a liberdade. Pelo contrário, aposta nela. Empenha-se em desafiá-la sempre e sempre; jamais vê, na rebeldia da liberdade, um sinal de deterioração da ordem. A autoridade coerentemente democrática está convicta de que a disciplina verdadeira não existe na estagnação, no silêncio dos *silenciados*, mas no alvoroço dos *inquietaos*, na dúvida que instiga, na esperança que desperta. A autoridade coerentemente democrática, mais ainda, que reconhece a *eticidade* de nossa presença, a das

mulheres e dos homens, no mundo, reconhece, também e necessariamente, que não se vive a eticidade sem liberdade e não se tem liberdade sem risco. O educando que exercita sua liberdade ficará tão mais livre quanto mais eticamente vá assumindo a responsabilidade de suas ações. Decidir é romper e, para isso, preciso correr o risco. Não se rompe como quem toma um suco de piranga numa praia tropical. Mas, por outro lado, a autoridade coerentemente democrática jamais se *omite*. Se recusa, de um lado, silenciar a liberdade dos educandos, rejeita, de outro, a sua supressão do processo de construção da boa disciplina. Um esforço sempre presente à prática da autoridade coerentemente democrática é o que a torna quase escrava de um sonho fundamental: o de persuadir ou convencer a liberdade de que vá construindo consigo mesma, em si mesma, com materiais que, embora vindo de fora de si, seja reelaborados por ela, a sua *autonomia*. É com ela, a autonomia, penosamente construindo-se, que a liberdade vai preenchendo o “espaço” antes “habitado” por sua *dependência*. Sua autonomia que se funda na *responsabilidade* que vai sendo assumida. (FREIRE, 1996, 35-37)

A resposta precisa da minha criança demonstra questões fundamentais para a SocioMuseologia: a necessidade de projetos que realmente sejam dialógicos com as crianças em espaços educativos e formativos que continuam com a “falácia do pertencimento” enquanto na realidade funcionam como mais um dispositivo discursivo de ordenação de corpos, comportamentos e linguagens.

A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. Não ocorre em data marcada. É neste sentido que uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitosas da liberdade. Uma coisa me parece muito clara hoje: jamais tive medo de apostar na liberdade, na seriedade, na amorosidade, na solidariedade, na luta em favor das quais aprendi o valor e a importância da raiva. Jamais receei ser criticado por minha mulher, por minhas filhas, por meus filhos, assim como pelos alunos e alunas com quem tenho trabalhado ao longo dos anos, porque tivesse apostado demasiado na liberdade, na esperança,

na palavra do outro, na sua vontade de erguer-se ou reerguer-se, por ter sido mais ingênuo do que crítico. O que temi, nos diferentes momentos de minha vida, foi dar margem, por gestos ou palavras, a ser considerado um oportunista, um “realista”, “um homem de pé no chão”, ou um desses “equilibristas” que se acham sempre em “cima do muro” à espera de saber qual a onda que se fará poder. O que sempre deliberadamente recusei, em nome do próprio respeito à liberdade, foi sua distorção em licenciosidade. O que sempre procurei foi viver em plenitude a relação tensa, contraditória e não mecânica, entre autoridade e liberdade, no sentido de assegurar o respeito entre ambas, cuja ruptura provoca a hipertrofia de uma ou de outra. (FREIRE, 1996, p. 41)

Por quase uma década eu observei essas pequenas violências que contrastavam com a educação formativa que as crianças em nossa casa recebiam. Quanto mais autonomia e liberdade para elas, mais marcados eram os encontros e confrontos nesses espaços que deveriam ser formativos, mas que se revelavam locais de poder de despolitização de saberes para uma vida colonizada.

Uma das ocasiões em que estávamos em uma galeria, havia uma série de pequenos bonecos antigos suspensos em pequenas prateleiras. A minha filha mais nova olhou para as prateleiras, muito acima de sua altura e disse: “me levanta para eu pelo menos olhar de perto, mãe?”. Para aproveitar o momento de curiosidade e interesse, decidi explorar o espaço onde estávamos e achamos uma escada lateral na qual pudemos observar a prateleira com um pouco mais de proximidade. Ela ficou encantada em reconhecer alguns personagens que estavam expostos, finalmente em uma altura apropriada para seus olhos. Fico pensando que sequer levaram em consideração a altura em que colocariam as prateleiras para a exposição.

Um outro momento interessante de curiosidade genuína pelo saber foi quando elas entenderam que poderiam interagir com as peças de uma exposição sonora – uma vez que estávamos no andar abaixo e ouvimos outras crianças e adultos fazendo o mesmo – e elas foram mexer nos objetos. Imediatamente, surgiu uma monitora para assegurar a altura

adequada do manuseio das peças e demonstrar o que e como manipular cada instrumento. Em poucos minutos, os olhares alegres e interessados, abandonaram a exposição e um “vamos brincar?” surgiu tímido nos lábios da minha menor, já seguindo em direção à porta de saída para a próxima sala. A curiosidade morta pelas “regras do museu” pensada pelos adultos, para os adultos, com os “adultos”. Um pacto de “gente grande” que falaciosamente as convidava para vir ao museu e as expulsava quando elas não aceitavam passivamente seus termos.

O bom clima pedagógico-democrático é o em que o educando vai aprendendo à custa de sua prática mesma que sua curiosidade como sua liberdade deve estar sujeita a limites, mas em permanente exercício. Limites eticamente assumidos por ele. Minha curiosidade não tem o direito de invadir a privacidade do outro e expô-la aos demais. Como professor devo saber que sem a curiosidade que me move, que me inquieta, que me insere na busca, não *aprendo* nem *ensino*. Exercer a minha curiosidade de forma correta é um direito que tenho como gente e a que corresponde o dever de lutar por ele, o direito à curiosidade. Com a curiosidade *domesticada* posso alcançar a memorização mecânica do perfil deste ou daquele objeto, mas não o aprendizado real ou o conhecimento cabal do objeto. A construção ou a produção do conhecimento do objeto implica o exercício da curiosidade, sua capacidade crítica de “tomar distância” do objeto, de observá-lo, de delimitá-lo, de cindi-lo, de “cercar” o objeto ou fazer sua *aproximação* metódica, sua capacidade de comparar, de perguntar. (FREIRE, 1996, p. 33)

Com isso, quero debater a potência da necessidade da insurgência à sujeição ao discurso e à ordem e às suas esferas de poder, que começam na infância em locais de formação identitária nas quais as micro opressões se operam para alocar às pessoas a permissão para o direito ao questionamento, alegando serem as “regras” do espaço, sempre impessoais, mas que devem ser cumpridas, sempre aleatórias, mas que devem ser respeitadas: é a ordem do discurso operando na esfera da exclusão das sujeitas/es/os e suas existências e colonizando suas

expressões, comportamentos e gerando uma sociedade passiva, menos reflexiva, participativa e democrática.

Decerto não estou aqui tecendo um libelo de digressão contrário às regras de educação para as crianças ou mesmo advogando uma visão liberal de liberdade incondicional de “respeito individual” das crianças. Ao contrário, proponho uma educação que se opõe a essa cosmovisão hegemônica de uniformização de espaços, saberes e conhecimentos, e que alega estar criando “estações interativas” e “espaços de saberes” nos museus, enquanto apenas está criando réplicas automatizadas de repetições de comandos, que muito pouco instigam a curiosidade e não são pensadas a partir de uma lógica das crianças, que é sempre curiosa, inventiva, liberta e exploratória.

(...) quão importante e necessário é *saber escutar*. Se, na verdade, o sonho que nos anima é democrático e solidário, não é falando aos outros, de cima para baixo, sobretudo, como se fôssemos os portadores da verdade a ser transmitida aos demais, que aprendemos a *escutar*, mas é *escutando* que aprendemos a *ferir com eles*. Somente quem escuta paciente e criticamente o outro, fala *com ele*. Mesmo que, em certas condições, precise de falar a ele. O que jamais faz quem aprende a escutar para poder falar com é falar *impositivamente*. Até quando, necessariamente, fala contra posições ou concepções do outro, fala com ele como sujeito da escuta de sua fala crítica e não como objeto de seu discurso. O educador que escuta aprende a difícil lição de transformar o seu discurso, às vezes necessário, ao aluno, em uma fala *com ele*. Há um sinal dos tempos, entre outros, que me assusta: a insistência com que, em nome da democracia, da liberdade e da eficácia, se vem asfixiando a própria liberdade e, por extensão, a criatividade e o gosto da aventura do espírito. A liberdade de mover-nos, de arriscar-nos vem sendo submetida a uma certa padronização de fórmulas, de maneiras de ser, em relação às quais somos avaliados. (...) Sempre recusei os fatalismos. Prefiro a rebeldia que me confirma como gente e que jamais deixou de provar que o ser humano é maior do que os mecanicismos que o minimizam (FREIRE, 1996, p. 43-44)

Uma verdadeira educação para a autonomia e para a liberdade pressupõe um espaço cuja curadoria esteja em constante diálogo com as crianças para compreender as suas motivações e interesses. É o museu, de fato, exercendo a função educadora COM as crianças e não PARA as crianças.

É preciso romper com essas concepções e questionar de que maneira as experiências e as organizações das exposições e dos espaços nos museus estão se constituindo de maneira unilateral, dentro de um modelo global que pretende abarcar todas as pessoas e identidades e tem promovido sistematicamente exclusões em seus espaços. Essa dominação epistêmica de saberes nos espaços museológicos possui uma lógica que serve a uma colonização despolitizadora dos corpos para que, conformados, cresçam acostumados dentro de uma educação que observa o próprio espaço museológico sem questionamento, apenas como lugar de observação passiva e “absorção” de conhecimento.

Quijano (2005) está discutindo a questão racial ao falar dos corpos, mas se pensarmos que a discussão dos corpos “pensantes” e corpos “não-pensantes” aplicada às crianças, percebemos que muitas vezes as alijamos de processos educativos que elas já possuem plenas capacidades para assumir, rompendo e se insurgindo esses parâmetros colonialistas passivos. É preciso urgentemente compreender que os corpos geradores de saberes, além de serem ligado à raça e gênero também estão intimamente relacionados à uma noção de capacidade etária, na qual a criança é sempre colocada como subserviente aos desejos, as ordens e as fantasias de leitura de mundo dos adultos.

Finalmente, pelo momento e para nossos propósitos aqui. É pertinente abrir a questão das relações entre o corpo e o “não-corpo” na perspectiva eurocêntrica, tanto por sua gravitação no modo eurocêntrico de produzir conhecimento, como devido a que em nossa experiência tem uma estreita relação com as de raça e de gênero. A ideia de diferenciação entre o “corpo” e o “não-corpo” na experiência humana é virtualmente universal à história da humanidade, comum a todas as “culturas” ou “civilizações” historicamente

conhecidas. Mas é também comum a todas – até o aparecimento do eurocentrismo – a permanente co-presença dos dois elementos como duas dimensões não separáveis do ser humano, em qualquer aspecto, instância ou comportamento. (QUIJANO, 2005, p. 117)

Neste sentido, a ordem do discurso estende sua dominação hegemônica na própria concepção do espaço dos Museus da infância para a vida adulta, que se perpetua despolitizado e inexoravelmente um lugar de contemplação. A descolonização da educação política e a reivindicação do direito de existência das crianças dentro da concepção da Sociomuseologia procura assumir o estatuto integral de insurgência em um duplo movimento de reconhecimento histórico de descolonização sociopolítico do mundo contemporâneo, que estabelece hierarquias e ideias mestras de sujeitas/es/os, verdades e hegemonias que, nesse sentido, desconsideram as crianças como corpos geradores de saberes e conhecimentos próprios de sentidos. A escuta e a troca dialógica são o movimento de repolitização dos espaços museológicos para gerar o movimento de um redesenhar ativo dessas pessoas em crescimento, cujas existências sabem, quando educadas para a autonomia e a liberdade, resistir às ordens mais sutis das burocráticas “apenas normas do museu”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- QUIJANO, A. (2005). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales (pp. 201–246). Bueno Aires: Clacso- Unesco. Recuperado http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/NOR/NOR0237/NOR0237_02.PDF
- QUIJANO, A. (2007). Colonialidad do poder e classificação social. In S. Boaventura Santos & M. P. Meneses (Eds.). *Epistemologias do Sul* (1st ed., pp. 73–117). São Paulo: Editora Cortez.
- FOUCAULT, M. (1999). *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola..

- FREIRE, P. (1986) *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.
- MOUTINHO, M. C (2007). Definição evolutiva de Sociomuseologia: Proposta para reflexão. *CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA* V. 28, N. 28. Actas do XII Atelier Internacional do MINOM/Lisboa.

Notas biográficas dos autores

Aida Rechená

É Diretora do Museu Nacional da Resistência e da Liberdade (Peniche, Portugal).

Foi Diretora do Museu Nacional de Arte Contemporânea - MNAC-MC (Lisboa, Portugal); Diretora da Casa-Museu Anastácio Gonçalves (Lisboa, Portugal); Diretora do Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Diretora do Museu da Guarda e Chefe da Divisão de Cultura e Património da Câmara Municipal de Odivelas. É doutora em Museologia (2011), mestre em Museologia (2003), pós-graduada em Arqueologia (1993) e licenciada em História (1985). A sua linha de investigação dominante é a Museologia e Género e a Sociomuseologia. Tem uma vasta experiência em curadoria de exposições museológicas, desenvolvimento de programas museológicos e museográficos, curadoria de coleções de museus e gestão de museus



<https://orcid.org/0000-0001-7186-9860>

Ana Carolina Eiras Coelho Soares

Professora do Programa de Pós-Graduação e da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Em 2021 foi premiada pelo Programa Internacional com a Cátedra Fulbright de Estudos Brasileiros/Estudos de Gênero na Universidade de Massachusetts/Amherst" nos Estados Unidos da América. Feminista, mãe de duas crianças, mulher, escritora, poeta, dançarina de dança do ventre e plantadora de árvores e colunista das "Crônicas de Mãe" da Revista CláudiaOnline. Esteve de licença maternidade em 2011 e 2017/2018. Doutora em História Política (UERJ); Mestra em História (UERJ); Especialista em Psicopedagogia (UCAM); Bacharel e Licenciada em História (UERJ); Licenciada em Pedagogia (UNINTER). Realizou seu primeiro pós doutorado em Antropologia Social no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UNB com bolsa FAPEG-CAPES (2015/2017) e seu segundo pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo (2020/2022). Assumiu a Diretoria de Mulheres e Diversidades na Reitoria da UFG, gestão de 2022/2025, de Fevereiro até Maio de 2022.



ORCID: 0000-0002-0892-0560

Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira

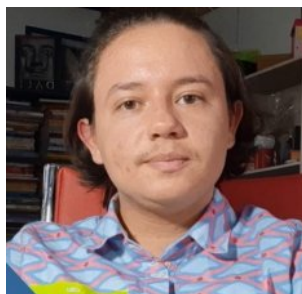
Museóloga. Doutora em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), mestra em História Social da Cultura (PUC/RJ) e bacharela em Museologia (UNIRIO) com especialização em Sociomuseologia (CEAM/ULHT). Professora Adjunta do Departamento de Museologia na Universidade Federal de Ouro Preto (DEMUL/UFOP). Esteve afastada em licença maternidade no período de agosto de 2011 a março de 2012. Atua na área de Museologia com ênfase estudos de gênero e feminismo, história e ensino da Museologia, documentação museológica e análise de coleções.



<https://orcid.org/0000-0002-8579-2726>

Caio de Souza Tedesco

Transhomem, transativista. Doutorando em História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bolsista CNPq. Integra: o Close - Centro de Referência da História LGBTQIAP+ do Rio Grande do Sul; o GENHI - Grupo de Estudos e Pesquisas em História e Gênero do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UFRGS; o HTA - Coletivo Homens Trans em Ação; a Rede LGBT de Memória e Museologia Social; a Rede de Historiadores(as) LGBTQI+; e a Organização da Parada Livre de Porto Alegre.



<https://orcid.org/0000-0002-0367-7979>

Clovis Carvalho Brito

Pós-Doutor em Estudos Culturais no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), Lisboa, e Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Mestre em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Adjunto IV na Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (UnB) no Curso de Museologia e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Convidado no Departamento de Museologia e Investigador colaborador no Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeIED/ULHT)) da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) na área de Museologia (2020-2026).



<https://orcid.org/0000-0001-6267-544X>

Haydèe Sampaio

Bacharel em Museologia (2021), com Licenciatura em Artes Visuais, ambos pela Universidade Federal de Goiás (2003), além de especialização em Metodologias da Arte de Contar Histórias Aplicada à Educação pela mesma entidade (2007). Atuou como professora de arte na Secretaria de Educação de Goiás por dez anos. Tem experiência na área de Artes com ênfase em Arte Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, cultura, ensino e aprendizagem. Atualmente pesquisa arte e processos museológicos e desenvolve pesquisa em produção artística focada nas comunidades e cultura ribeirinhas.



Ian Guimarães Habib

É artista da performance, dança, audiovisual, escrita, curadoria e pesquisa. Autor dos livros *Corpos Transformacionais* (Ed. Hucitec), *Performance e Teatro* (Ed. SEAD/UFBA) e *TRANSESPÉCIE/TRANSJARDINAGEM* (Ed. O sexo da palavra). Bacharel em Teatro (UFMG/UFRGS), com o projeto *Corpo-Catástrofe*. Mestre em Dança (CAPES/UFBA), com o projeto *Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*. Doutorando em Artes Cênicas (CAPES/UFBA), sob orientação da Dra. Joice Aglae Brondani. Criou o Museu Transgênero de História e Arte (Financiado pelos Prêmios Trajetórias Culturais RS e Palma da Mão e pela Mintbase Portugal), uma obra artística e um conjunto de tecnologias de produção de arquivos corpo e gênero variantes.



<https://orcid.org/0000-0003-0401-9529>

Jacson Lopes Caldas

Possui Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS (2013). Foi bolsista do Museu Casa do Sertão entre os anos de 2009 e 2013, onde desenvolveu atividades de apoio técnico concernentes ao calendário de conservação e preservação nos acervos museológicos, documental e bibliográfico do órgão e da Associação dos Ex-Combatentes de Feira de Santana. Participou da produção e montagem de exposições temporárias, desenvolvendo ainda atividades de monitoria no Museu Casa do Sertão. É Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Regional e Local da UNEB, Campus V - Santo Antônio de Jesus- BA (2016).

Atualmente é estudante de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM-UFBA) com pesquisa na área de história de mulheres negras, gênero, interseccionalidade e feminismo negro. É membro do Programa de pesquisa e formação em relações raciais, cultura e identidade negra na Bahia-Brasil (A Cor da Bahia - UFBA) e do Grupo de pesquisa Nina Simone: Estudos Interdisciplinares de Gênero (UEFS).



<https://orcid.org/0000-0003-4451-2182>

Jean Tiago Baptista

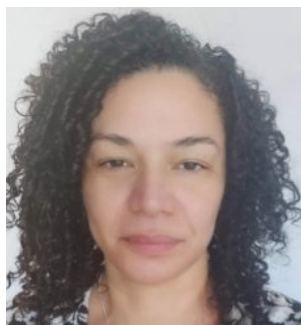
Pós-Doutor pelo Institute for Gender, Sexuality and Feminist Studies (McGill University, Canadá), onde também fui Professor Visitante e bolsista Muriel Gold (2019), Doutor em História Ibero Americana (2007), Mestre em História (2004), licenciado em História (2001) e bacharel em História (2001) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Já lecionei em distintas escolas e universidades nos cursos de Relações Internacionais, História e, sobretudo, Museologia (ESPM, UCS, FURG, UFG), bem como no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/UFG) e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFG). Atualmente é professor do curso de Museologia da Universidade Federal de Sergipe.



<https://orcid.org/0000-0002-6013-4073>

Judite Primo

Doutora em Educação (2007) pela Universidade Portucalense Infante D. Henrique. Mestre em Museologia (2000) pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Licenciada em Museologia (1996) pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente é Investigadora Principal da FCT – CEECIND/04717/2017 e Titular da Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”. Investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares de Educação - CeIED e Professora no Programa de Estudos Pós-Graduado em Museologia - Doutoramento e Mestrado em Museologia – no Departamento em Museologia da ULHT. Diretora da Revista Científica Cadernos de Sociomuseologia. Atuou como Diretora do Departamento em Museologia da ULHT entre 2008 e 2018. Possui experiência na área da Museologia, com ênfase na Sociomuseologia, Teoria Museológica e Políticas Públicas, na formação pós-graduada em Museologia e em trabalhos e projetos que fomentam a práticas sociais de memória, política cultural e património.



<https://orcid.org/0000-0002-6953-9851>

Jezulino Lúcio Mendes Braga

Doutor em educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014) com período sanduíche na Universidade Autônoma de Barcelona (Espanha). Exerce a função de vice-diretor da Escola de Ciência da Informação (ECI) no mandato de 2021-2025. Coordenador Geral da Rede de Docentes e Cientistas do Campo da Museologia. Integra o Mestrado Profissional Educação e Docência da Faculdade de Educação da UFMG. Pesquisa processos educativos em museus e práticas de memória no ensino de história. Membro do Grupo de Pesquisa Polis e Mnemosine: Cidade, Memória e Educação. Membro do MEIO (Museus, Educação, Imagens e Oralidades)-ECI e Rede de Museus da UFMG e do Grupo de Pesquisa Museologia e Sexualidade (MusaSex).



<https://orcid.org/0000-0002-7014-2931>

Karlla Kamylla Passos dos Santos

Doutoranda em Museologia na Universidade Lusófona/Portugal, desenvolvendo pesquisa sobre Educação Museal e Feminismos no Brasil: silenciamentos, estranhamentos e diálogos a partir de um olhar interseccional e decolonial. Atua como professora substituta no curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás. Coordenadora do projeto de extensão e da articulação do curso de Museologia da UFG com a Rede de Pessoas Educadoras em Museus de Goiás. Mestra em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde na Linha de Pesquisa Estudo de Público / Audiência, na Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, onde desenvolveu a dissertação intitulada "Territórios pouco explorados: os registros de visitantes em livros de comentários da Casa da Ciência e Museu Ciência e Vida". Graduada em Museologia pela Universidade Federal de Goiás.



<https://orcid.org/0000-0003-0419-2751>

Leonardo Tavares Alencar

Graduado em Museologia pela Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (FCS/UFG). Integrante do Ser-Tão-Núcleo de ensino, extensão e pesquisa em gênero e sexualidade (FCS/UFG), Do ROPA(Rede de Ocupações e Parcerias Acadêmicas e do Grupo de Estudos Sociomuseologia - Interseccionalidade- Gênero, Raça e Classe.

<https://orcid.org/0000-0002-3390-9136>



Marijara Queiroz

É Doutora em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IDA/UnB) com ênfase em Arte Contemporânea. Mestra em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA) com ênfase em História e Teoria da Arte. Bacharela em Museologia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. É professora do Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da UnB e membro do Grupo de Pesquisa Museologia, Patrimônio e Memória (CNPq) nas linhas de Teoria e Prática Museológica e Cultura, Arte e Memória. Trabalha com temas relacionados a museus e coleções, curadorias e exposições museológicas com abordagens voltadas para museologia e memória social, fundamentos e crítica da arte, estudos de gênero, raça e classe.

<https://orcid.org/0000-0003-4713-536X>



Mário Moutinho

Doutor em Antropologia Cultural (1983) pela Universidade de Paris VII-Jussieu. É arquiteto (1972) diplomado pela Escola Superior das Belas Artes de Paris (ENSBA-Lisboa). Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia desde 2007. Coordenador do Departamento de Museologia da ULHT. Docente e Investigador na área da Sociomuseologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – CeIED. Membro da Comissão Coordenadora da Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural. Foi signatário da Declaração de Quebec. Membro Fundador, Presidente e atual Vice-presidente do MINOM - Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM-ICOM. Diretor da Revista Científica Cadernos de Sociomuseologia entre os anos de 1993 e 2017. Possui uma larga experiência internacional e nacional na área da Museologia e da museografia, com ênfase na Sociomuseologia, nos Museus Locais, Museus comunitários, na formação pós-graduada em Museologia e em trabalhos e projetos que fomentam a práticas sociais de memória, política cultural e patrimônio.



ORCID: 0000-0003-0078-6894

Rildo Bento de Souza

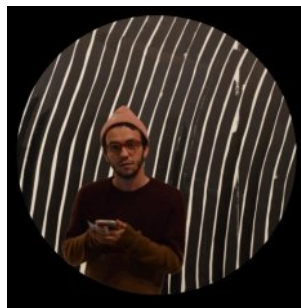
Possui graduação em História pela Universidade Federal de Goiás (2007), mestrado em História pela Universidade Federal de Goiás (2010) e doutorado em História pela Universidade Federal de Goiás (2015). Atualmente é professor da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de História, com ênfase nos temas relacionados à memória e ao patrimônio.

<https://orcid.org/0000-0003-1437-9595>



Rogério Victor Satil Neves

Bacharelado em Museologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com bolsa de intercâmbio Erasmus Fellows Mundus na Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Mestrado (em andamento) Erasmus Mundus Joint Master TEMA+ Territories: Heritage Development programme: em Eötvös Loránd University (ELTE), Hungria. Mestrado em “Sociétés européennes: identité et développement” em Charles University (CUNI), República Checa. Dissertação de mestrado (investigação em curso) sobre o Museo Schwules, Berlin, Alemanha, supervisionado pelo Dr. Gabor Sonkoly e pela Dra. Linda Kovářová



<https://orcid.org/0000-0002-8669-9646>

Teresa Veiga Furtado

É artista plástica, professora auxiliar do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade de Évora, membro integrado do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora, membro associado do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA) da Universidade Nova de Lisboa (2014).

Em 2009 cria, com Kotomi Nishiwaki, uma performance em vídeo para o Festival Temps d'Images. Participa na coorganização de conferências internacionais como 'Cross Media Arts 2016 - 1ª Conferência Internacional sobre Artes Sociais e Transdisciplinaridade', Fórum Eugénio de Almeida - Évora, e 'Género na Arte dos Países Lusófonos: Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência', 2017 na NOVA FCSH. Comissariou exposições como 'Vídeo e Género', Lisboa 2012, e 'Género na Arte', com Aida Rechená, no Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC-Chiado), 2017-018, galardoada pela Associação ILGA PORTUGAL e pela APOM. Desde 2018, com Aida Rechená, organiza oficinas de arte colaborativas em Abrigos Femininos.



<https://orcid.org/0000-0002-0802-0589>

Tony Boita

Bacharel em Museologia pela Universidade Federal de Goiás (2015), Museólogo (COREM 213I), Especialista em Gestão Cultural (2019), Mestre em Antropologia Social (2017) e Doutor em Comunicação (2022) pela Universidade Federal de Goiás. Participa e desenvolve projetos de ensino, pesquisa e extensão relacionados a populações vulneráveis brasileiras desde 2011, tendo em vista a promoção da cidadania e cultura por meio de exposições e mídia digital.



<https://orcid.org/0000-0003-3780-2157>

