

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE - PGCULT
MESTRADO INTERDICPLINAR

SUNSHINE CRISTINA DE CASTRO REIS

MUSEOLOGIA DECOLONIAL: um olhar para o Museu de Artes Visuais do Maranhão

SÃO LUÍS

2025

SUNSHINE CRISTINA DE CASTRO REIS

MUSEOLOGIA DECOLONIAL: um olhar para o Museu de Artes Visuais do Maranhão

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestra em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Conceição de Maria Belfort Carvalho.
Coorientadora: Profa. Dra. Rosalva de Jesus dos Reis.

SÃO LUÍS

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a). Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Reis, Sunshine Cristina de Castro.

MUSEOLOGIA DECOLONIAL : um olhar para o museu de artes visuais do Maranhão / Sunshine Cristina de Castro Reis. - 2025.

180 f.

Coorientador(a) 1: Rosalva de Jesus dos Reis.

Orientador(a): Conceição de Maria Belfort Carvalho.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2025.

1. Museologia. 2. Decolonialidade. 3. Insurgências. 4. Fratrímônios. 5. Interdisciplinar. I. Carvalho, Conceição de Maria Belfort. II. Reis, Rosalva de Jesus dos. III. Título.

SUNSHINE CRISTINA DE CASTRO REIS

MUSEOLOGIA DECOLONIAL: um olhar para o Museu de Artes Visuais do Maranhão

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestra em Cultura e Sociedade.

APROVADO EM: 30 de maio de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Conceição de Maria Belfort Carvalho

Orientadora

Profa. Dra. Rosalva de Jesus dos Reis

Coorientadora

Profa. Dra. Klautenys Dellene Guedes Cutrim

Conselheira

Profa. Dra. Ivania dos Santos Neves

Membra externa

Ao guardião dos mundos, Senhor das encruzilhadas, das minhas costas, da minha casa e dos meus caminhos. Laroyê, Exú!

AGRADECIMENTOS

As águas sempre encontram o caminho, mas o rio que esquece onde nasce seca e morre. A água transflui e, por transfluir, chega ao lugar de onde partiu. Ou seja, ela vai na correnteza, encontra outras águas, fortalece-se na correnteza, mas, ao mesmo tempo, evapora, percorre outro espaço, em forma de nuvem, e chove. A chuva vai para outros lados, mas também volta para as nascentes (Bispo, 2023). E foram as águas doces que me trouxeram até aqui.

À Senhora das águas doces, Nochê Oxum, e ao Rei Funfun, Toy Lissá, tudo que sou e serei. Sou grata por terem escolhido meu Ori e iluminado o meu caminhar. Pois não basta ter caminho; é preciso caminhar bonito. E caminho se faz caminhando e, nessa caminhada, sou grata ao meu povo, aos encantados e aos encarnados, à minha família de santo, Kadamanjá, em especial a Eglatine Cesária, minha Yalorixá Dedé de Boçó Có, pela paciência, compreensão e orientações.

À minha família carnal, sobretudo às mulheres negras que me forjaram: à minha mãe, Iranilde de Castro, e à minha madrinha, Ana Lúcia. Na beira da saia de vocês, aprendi o que nenhum livro poderá me ensinar. Sou grata pelo amor, cuidado e incentivo diários, por me lembrarem todos os dias que sou o sonho das nossas ancestrais.

Aos meus filhos, Davi Felipe e Samuel Henrique, por terem me escolhido como mãe. Vocês são a minha motivação para escrever. Tudo que faço na arte, na pesquisa e na vida nasce do desejo genuíno de contribuir para a construção de um mundo melhor para vocês. Agradeço também a Levi Reis, por me ensinar que amor não precisa de palavras e que posso renascer e melhorar todos os dias.

Em um mundo em que a economia do cuidado é invisibilizada, conciliar a maternidade com a pesquisa é um grande desafio, sobretudo a maternidade atípica. Portanto, sou grata às minhas comadres, Bianca Alves, Bruna Reis e Kianne Castro, pelo carinho e zelo dedicados aos meus filhos.

Agradeço aos colaboradores que construíram esta dissertação comigo: Pablo Monteiro, Silvana Mendes, Ingrid Barros, Gê Viana e Genilson Guajajara. Assim como a toda a equipe do Museu de Artes Visuais: Gabriela Campos, Renato de Maria, Fabíola Ferreira, Jennifer Pereira, Victória Serra, Klebenilson Silva, Felipe Gustavo, Larissa Micenas e Lucas Lira.

Às minhas orientadoras, Profa. Dra. Conceição de Maria Belfort Carvalho e Profa. Dra. Rosalva de Jesus dos Reis, assim como à banca avaliadora, Profa. Dra. Klautenys Dellene

Guedes Cutrim e Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves, por estimularem a decolonialidade como projeto político e confiarem na minha escrita.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – UFMA, especialmente à Profa. Dra. Cláudia Moraes, por ser uma referência na academia e na vida. Aos grupos de pesquisa GEPPAC e Aquilombamente, onde minha fé na academia é renovada e onde posso sonhar e produzir com dignidade.

Aos meus compartilhantes, Rayanne Mendes, Júlio Máximus, Abraão Alexandre, Jéssica Patrícia, Aurinete Ferreira e Lucas Nogueira. Atravessar essa jornada ao lado de vocês me fez apreciar a caminhada. Entre as aflições e as alegrias, aprendi a força do comer junto, da partilha, e hoje posso afirmar que eu sou porque nós somos.

À família que a UFMA me deu: Makelover's, Guilherme Marinho, Katlen Martins, João Rabelo, Amanda Soido, Junior Bastida, Kauany Santos, Gabrielle Coelho, Natália Wanlume e Paulo Cardoso, pela oportunidade de ser e existir com liberdade. Hoje, parte de quem eu sou se formou entre os muros da Fábrica Santa Amélia, nas nossas conversas e trocas.

Aos encontros ancestrais, aos amigos que sonharam, investiram e sustentaram esse sonho comigo: Jaqueileude Martins, Alex Rabelo, Tiago Martins, Maycon Santos, Erick Reis, Rakell Rays, Kiara Diniz, Isaias Setúbal, Matheus Campelo, Ana Gabrielle e Rodrigo Gomes. Vocês firmaram os pés e nutriram o meu caminhar.

Ao Luan Kayc, por estar ao meu lado quando tudo isso ainda era um sonho e por permanecer depois de ter visto o pior lado de quem sou; pelas vezes que me ajudou a sair da cama, por ter ficado mesmo quando eu disse que deveria ir, por todas as vezes que liguei chorando e desliguei sorrindo. Por estar na porta do hospital no dia em que quase perdi minha avó; pelo cuidado não condicionado a rótulos.

E, por fim, quero agradecer à Dona Socorro, que se encantou na véspera da minha defesa. Obrigada, minha avó, por me ensinar que o amor é uma oferenda assentada na conduta. Que a continuidade é uma responsabilidade ancestral. Permanecer em pé em meio à dor não foi sobre cumprir um rito, nem sobre títulos ou validações. Foi sobre acender, no escuro, o fio do reencantamento. Foi sobre você, que, mesmo partindo, segue viva em mim.

*“Quanto Mais Eu Como, Mais fome Eu Sinto!
Quando mais comia. Mais Fome Exú sentia.”
Gustavo Marques - Djonga*

RESUMO

A decolonialidade é um campo em construção e em disputa, tanto no aspecto teórico quanto prático, um projeto acadêmico-político de problematização e desobediência que se estabelece como enfrentamento à modulação do ser, do saber e do poder. Logo, sua aplicabilidade na museologia requer confrontar o status de santuário designado à preservação da memória, que se mantém isolado da desordem do mundo. Essa é uma inversão retórica que camufla a produção e reprodução de injustiças sociais históricas, por meio da projeção de neutralidade que dissimula o campo de batalha ideológica, política e econômica no qual está imersa. Nesse sentido, a presente investigação se insere na Linha de Pesquisa 2 (dois): Cultura, Educação e Tecnologia, tendo como objetivos identificar as ações decoloniais e as contribuições para a diversidade e a equidade desenvolvidas pelo Museu de Artes Visuais do Maranhão. Dessa forma, a pesquisa fundamenta-se em uma investigação interdisciplinar, com dois níveis de análise: o primeiro foca no acervo disponível para contemplação, com recorte para o espaço dedicado aos povos originários, afro-maranhenses e às mulheres; o segundo investiga as práticas cotidianas e as perspectivas de artistas contemporâneos, como Pablo Monteiro, Silvana Mendes, Ingrid Barros, Gê Viana e Genilson Guajajara, em relação à museologia maranhense, utilizando a decolonialidade como método. Para tanto, realizou-se uma revisão bibliográfica a fim de construir um diálogo entre a museologia e a decolonialidade, discutindo a intersecção entre História, Memória, Patrimônio Cultural e suas relações de poder. A metodologia incluiu observação direta, aplicação de questionários aos estagiários e entrevistas com a atual gestão do Museu e os artistas mencionados, compondo um percurso de análise voltado para as possíveis contribuições para o pensar e o fazer decolonial na museologia. Destaca-se, assim, a importância da insurgência na Educação Patrimonial para a ruptura da colonialidade, uma vez que promove uma política de ações e reflexões em favor da equidade, respeitando as diferenças e os diferentes. Conclui-se, portanto, que a museologia decolonial está assentada em uma utopia emancipatória, que não requer somente um giro, mas uma gira, uma vez que a função gira é confluir múltiplas presenças e saberes, desfazendo o desmantelo cognitivo promovido pelo carrego colonial. Um ebó de reencarnamento que nos auxilia a pensar nossos processos identitários, assim como um melhor reconhecimento de nossos fratrimônios. Essa é uma perspectiva ainda distante do contexto maranhense, visto que o estudo revelou a falta de autonomia administrativa do Museu de Artes Visuais do Maranhão, dificultando a adoção de diretrizes decoloniais. Destacou-se também a precarização das casas de cultura maranhenses e o apagamento da arte local, configurando práticas de epistemicídio. Defende-se o museu como espaço estratégico de dignidade, diversidade e transformação social, apontando a necessidade de políticas públicas que fortaleçam processos museológicos decoloniais e ampliem o direito ao imaginário.

Palavras-chave: museologia; decolonialidade; insurgências; fratrimônios; interdisciplinar.

ABSTRACT

Decoloniality is a field under construction and in dispute, both in theoretical and practical terms. It is an academic and political project of problematization and disobedience that emerges as a confrontation with the modulation of being, knowledge, and power. Therefore, its applicability in museology requires confronting the status of sanctuary assigned to the preservation of memory, which remains isolated from the disorder of the world. This is a rhetorical inversion that conceals the production and reproduction of historical social injustices through the projection of neutrality, which disguises the ideological, political, and economic battlefield in which it is immersed. In this sense, the present investigation is situated within Research Line 2: Culture, Education, and Technology, with the aim of identifying decolonial actions and contributions to diversity and equity developed by the Museum of Visual Arts of Maranhão. The research is based on an interdisciplinary investigation with two levels of analysis. The first focuses on the collection available for contemplation, with emphasis on the space dedicated to Indigenous peoples, Afro-Maranhense communities, and women. The second examines daily practices and the perspectives of contemporary artists such as Pablo Monteiro, Silvana Mendes, Ingrid Barros, Gê Viana, and Genilson Guajajara, in relation to museology in Maranhão, using decoloniality as a method. To this end, a bibliographic review was conducted to establish a dialogue between museology and decoloniality, discussing the intersection of History, Memory, Cultural Heritage, and their power relations. The methodology included direct observation, the application of questionnaires to interns, and interviews with the current museum administration and the aforementioned artists. This analytical path seeks to contribute to decolonial ways of thinking and doing within museology. The importance of insurgency in Heritage Education is thus highlighted as a means of breaking with coloniality, as it promotes a policy of actions and reflections in favor of equity, respecting differences and the different. It is concluded, therefore, that decolonial museology is grounded in an emancipatory utopia that requires not only a turn, but a *gira*, since the function of the *gira* is to bring together multiple presences and knowledges, undoing the cognitive dismantling produced by the colonial burden. A ritual (*ebó*) of reincarnation that helps us reflect on our identity processes, as well as foster a better recognition of our *fratrimônios*. This remains a distant perspective in the context of Maranhão, as the study revealed the lack of administrative autonomy of the Museum of Visual Arts of Maranhão, which hinders the adoption of decolonial guidelines. The research also highlighted the precarious state of Maranhão's cultural institutions and the erasure of local art, constituting practices of epistemicide. The museum is thus defended as a strategic space for dignity, diversity, and social transformation, reinforcing the need for public policies that strengthen decolonial museological processes and expand the right to imagination.

Keywords: museology; decoloniality; insurgencies; *fratrimônios*; interdisciplinary.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - MUSEUS POR STATUS DE ABERTURA	55
FIGURA 2 - MUSEUS POR TIPOLOGIA	56
FIGURA 3 - MUSEUS POR TEMÁTICA	56
FIGURA 4 - MUSEUS POR ESFERA.....	57
FIGURA 5 - MEDIAÇÃO CULTURAL.....	72
FIGURA 6 - EQUIPE DO MAV	73
FIGURA 7 - RAFAEL DANTAS, ONDE ESTÃO OS BRANCOS?.....	78
FIGURA 8 - ONDE ESTÃO OS NEGROS?.....	78
FIGURA 9 - SILVANA MENDES	81
FIGURA 10 - FOTOGRAFIA ALBERTO HENSCHEL	83
FIGURA 11 - SÉRIES AFETOCOLAGENS – DESCONSTRUÇÃO DE VISUALIDADES	83
FIGURA 12 - GENILSON GUAJAJARA.....	85
FIGURA 13 - SÉRIE ANCESTRALIDADE.....	87
FIGURA 14 - SÉRIE ANCESTRALIDADE.....	88
FIGURA 15 - CARTAZ DA 16ª PRIMAVERA DOS MUSEUS.....	89
FIGURA 16 - SEM TÍTULO (INDÍGENA COM POMBAS), 1984. JOÃO MENDONÇA EWERTON	90
FIGURA 17 - CARTAZ DA 20ª SEMANA NACIONAL DE MUSEUS.....	90
FIGURA 18 - SÉRIE RESISTÊNCIA, GENILSON GUAJAJARA.....	91
FIGURA 19 - SÉRIE RESISTÊNCIA, GENILSON GUAJAJARA.....	92
FIGURA 20 - BRINCANTE DE BOI, 1997. ALDEMAR CASTRO.....	94
FIGURA 21 - DESTERRO, S/D. SÉCULO XX. (AMBÓSIO AMORIM)	95
FIGURA 22 - PROCURA-SE (SUNSHINE CASTRO).....	96
FIGURA 23 - PROCURA-SE (SUNSHINE CASTRO).....	97
FIGURA 24 - PABLO MONTEIRO	98
FIGURA 25 - DOCUMENTÁRIO "QUEM PASSOU PRIMEIRO FOI SÃO BENEDITO"	99
FIGURA 26 - IMAGEM DE SÃO BENEDITO	100
FIGURA 27 - CARTAZ PRINCESA DO MEU LUGAR	101
FIGURA 28 - FOTOGRAFIA STILL	102
FIGURA 29 - JOÃO DE UNA TEM UM BOI.....	103
FIGURA 30 - FOTOGRAFIA STILL	104
FIGURA 31 - BOI DE PINDARÉ.....	104
FIGURA 32 - BRINCANTE DE BUMBA-MEU-BOI.....	105
FIGURA 33 - INSTALAÇÃO FOTOGRÁFICA NEGA SIM, SUA NÃO	106
FIGURA 34 - INSTALAÇÃO FOTOGRÁFICA NEGA SIM, SUA NÃO	107
FIGURA 35 - INSTALAÇÃO FOTOGRÁFICA NEGA SIM, SUA NÃO	107
FIGURA 36 - ESPAÇOS DEDICADO AS MUSEU DE ARTES VISUAIS	109
FIGURA 37 - COLEÇÃO TARSILA DE AMARAL.....	110
FIGURA 38 - SEM TÍTULO 1982 DILA	110

FIGURA 39 - AYRA, 1984 (ANA MARIA PAQUETÁ)	111
FIGURA 40 - GRAVIDEZ, 2007, MARLENE BARROS	112
FIGURA 41 - NU, S/D. IMAIR BAPTISTA PEDROSA	112
FIGURA 42 - MARLENE BARRO.....	113
FIGURA 43 - INGRID BARROS	114
FIGURA 44 - FESTA BILIBEU	115
FIGURA 45 - FESTA BILIBEU	116
FIGURA 46 - FESTA DO BILIBEU.....	116
FIGURA 47 - FOTOGRAFIA DE INGRID BARROS	117
FIGURA 48 - OFICINA BORDANDO NOVAS MASCULINIDADE.....	121
FIGURA 49 - OFICINA FOTOVIVÊNCIA	122
FIGURA 50 - OFICINA GINGA: CONTRAPERFORMANCE COMO ESTRATÉGIA CONTRACOLONIAL	123
FIGURA 51 - RESERVA TÉCNICA DO MAV	126
FIGURA 52 - OFICINA DE BALLROOM.....	129
FIGURA 53 - CARTAZ DA 17ª PRIMAVERA DOS MUSEUS	131
FIGURA 54 - EXPOSIÇÃO AS MARGEM DA LIBERDADE	133
FIGURA 55 - GÊ VIANA	139
FIGURA 56 - SÉRIE SAPATONA (2018).....	141
FIGURA 57 - SÉRIE PARIDADE	143
FIGURA 58 - UM JANTAR BRASILEIRO.....	144
FIGURA 59 - SENTEM PARA JANTAR (ATUALIZAÇÃO TRAUMÁTICA DE DEBRET)	144
FIGURA 60 - CASA DO MARANHÃO.....	146
FIGURA 61 - EXPOSIÇÃO PALIMPDESTOS UBABANU	151
FIGURA 62 - FOTOGRAFIA PINHOLE	152
FIGURA 63 - DIVULGAÇÃO DA EXPOSIÇÃO	153
FIGURA 64 - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO.....	153
FIGURA 65 - EXPOGRAFIA	154
FIGURA 66 - COLETIVA DE MAIO.....	155
FIGURA 67 - GENILSON GUAJAJARA.....	159
FIGURA 68 - INGRID BARROS	160
FIGURA 69 - SILVANA MENDES.....	161
FIGURA 70 - GÊ VIANA	162
FIGURA 71 - PABLO MONTEIRO	163

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 GIRO DECOLONIAL: PARA ALÉM DO MODISMO ACADÊMICO	20
2.1 DIMENSÕES DO SER: CONSTRUÇÕES SUBJETIVAS E IDENTITÁRIAS	24
2.2 DIMENSÕES DO SABER: NOÇÕES EPISTÊMICAS E EPISTEMOLÓGICAS	29
2.3 DIMENSÕES DO PODER: RELAÇÕES DE EXPLORAÇÃO, DOMINAÇÃO E CONFLITOS.	35
3 MUSEOLOGIA E DECOLONIALIDADE EM DIÁLOGO.....	40
3.1 HISTÓRIA, MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E RELAÇÕES DE PODER.....	45
3.2 O PENSAMENTO MUSEOLÓGICO: PANORAMA HISTÓRICO	51
3.3 AS MUSEOLOGIAS INSURGENTES E SUAS CONTRIBUIÇÕES	58
3.4 MUSEOLOGIA DECOLONIAL: ALGUMAS PERSPECTIVAS	63
4 MUSEOLOGIA DECOLONIAL: UM OLHAR PARA O MUSEU DE ARTES VISUAIS	68
4.1 MUSEU DE ARTES VISUAIS DO MARANHÃO	69
4.2 COMPLEXIDADES DO SISTEMA SIMBÓLICO.....	73
4.2.1 Entretelas romantizadas e narrativas provenientes dos povos originários.....	84
4.2.3 Assimetria de gênero na produção artística	105
5 SUBVERSÃO NA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL.....	118
5.1 ENTRE A ORDEM E A DESORDEM.....	127
5.3 EM BUSCA DA UTOPIA	138
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS.....	166
APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO.....	175
APÊNDICE B - ENTREVISTA COM A GESTÃO DO MUSEU DE ARTES VISUAIS	176
APÊNDICE C - ENTREVISTA COM OS ARTISTAS	177
APÊNDICE D - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	178

APÊNDICE E - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM	181
---	------------

1 INTRODUÇÃO

Segundo Aníbal Quijano (2009), a colonialidade define-se como uma estrutura de dominação e exploração, referindo-se ao controle da autoridade política e dos recursos de produção e do trabalho de uma população obstinada em dominar outra de identidade dissemelhante. Essa manifestação não é intrínseca às relações racistas de poder, sendo uma desinteligência mais profunda e duradoura do que o colonialismo, ainda que tenha sido engendrada nele. Dessa forma, o colonialismo caracteriza-se como uma relação política e econômica na qual a soberania de um povo ou nação está em poder de outro.

Para o autor, o modo de conhecimento eurocêntrico foi formatado e imposto como a única racionalidade válida e como condecoração da modernidade. Para tanto, salienta que o eurocentrismo não é exclusivamente o panorama dos europeus, mas o conjunto de perspectivas hegemônicas que naturaliza a vivência dos indivíduos incluídos nesse padrão, não permitindo a possibilidade de questionamentos.

De acordo com Moutinho (2017), a museologia, em sua origem, tem a perspectiva de lugar sagrado, destinado a salvaguardar artefatos da burguesia. A palavra museu advém de *mouseion*, termo grego para o templo das Musas, filhas de Zeus (Poder) e *Mnemósine* (Memória), protetoras das Artes e da História. A deusa Memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltarem ao passado e de lembrá-lo para a coletividade.

Para Bloise (2011), o museu é um legado europeu que, durante décadas, preservou e reproduziu valores estéticos e glorificou personagens e fatos que interessavam a uma parcela reduzida da sociedade brasileira. Por vezes, foi fruto de entusiasmo e de utopias de pequenos grupos ou indivíduos, como aconteceu no Maranhão.

Segundo a obra *Museu histórico e artístico do Maranhão: intervenções estruturais e histórica institucionais* (2014), a Criação do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM) foi um anseio de intelectuais maranhenses como Josué Montello e José Jansen Ferreira na década de 1960. O objetivo era criar um espaço que contasse a história do Estado. As coleções que compõem a instituição são fruto dos esforços dos intelectuais, assim como de doações de coleções particulares e aquisições.

O acervo do MHAM era composto por coleções que incluíam mobiliário, numismática, arte sacra, artes visuais, com um expressivo acervo de obras de artistas maranhenses, brasileiros e internacionais, além da coleção Assis Chateaubriand, Banco Central e Bozzano, louças, vidros, cristais, adereços, azulejos e documentos. Isso gerou, logo depois, a necessidade de

repensar a expografia da instituição, surgindo a proposta de separar os acervos de Artes Plásticas e Arte Sacra dos objetos que representavam uma “Casa de Época” senhorial.

Essa necessidade somou-se à reivindicação da classe artística maranhense, que desejava um lugar onde as artes visuais fossem priorizadas. Uma proposta que foi concretizada a partir do projeto de Revitalização do Centro Histórico de São Luís, na década de 1980, de autoria de Epitácio Cafeteira.

O então governador do Estado disponibilizou o sobrado que viabilizou a criação do Museu de Artes Visuais do Maranhão (MAV), inaugurado em 22 de dezembro de 1989, como anexo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), em conjunto com a inauguração do “Projeto Reviver”.

A concretização desse projeto aconteceu devido a alguns fatores, sendo um deles a exposição “Cem Anos de Artes Plásticas no Maranhão” e o catálogo “Arte no Maranhão: Uma visão de 100 anos”, promovidos em 1985 pelo MHAM e pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (SECMA), que colocaram no centro das discussões a riqueza das Artes Plásticas no Maranhão.

Diante disso, esta pesquisa faz parte dos desdobramentos de nosso trabalho monográfico, intitulado *Descolonize-se*. Nele, analisamos o impacto da colonialidade na psique de mulheres negras, o processo de embranquecimento e suas reconfigurações de apagamento da população negra, seja este estético, acadêmico ou artístico. Durante a realização da pesquisa e a elaboração do texto gerado a partir dela, algumas perspectivas não foram abordadas, tanto pelo objetivo ao qual nos dedicávamos quanto pelo alcance ainda reduzido no campo de pesquisa. É partindo dessas perspectivas e na ampliação de nosso campo que visualizamos cenários maiores a serem abordados e relacionados.

Destarte, para realizar a pesquisa proposta, selecionamos o Museu de Artes Visuais do Maranhão, campo onde realizamos estágio obrigatório durante a graduação em Turismo. Salientamos que, para além da vontade de realizar a pesquisa, nossa escolha está assentada no fato de termos uma identidade forjada na encruzilhada, na condição de mulheres negras, periféricas, mães e artistas visuais. Nesse sentido, fomos provocadas a escrever de forma política, uma vez que sentimos na pele a problemática da questão, o que implicará também a responsabilidade de manter o rigor acadêmico.

Como turismóloga e artista visual, sou atravessada pelas paisagens visuais e suas reverberações na memória coletiva, assim como pelas implicações do imaginário popular na

forma como a sociedade se relaciona com o Patrimônio Cultural. Dessa forma, sou provocada a investigar as práticas decoloniais da/na museologia maranhense.

A elaboração da problemática desta pesquisa nasceu do contato com o acervo do MAV, durante as mediações culturais realizadas ao longo do estágio obrigatório. A exposição de longa duração “Tempo Presente: O Acervo do MAV e a Força do Agora” teve como objetivo promover uma leitura crítica dos fundamentos, motivos e simbologias presentes em seu acervo. A ideia era fazer com que o público refletisse sobre temas atuais na arte e como eles eram representados.

A exposição se divide em cinco temáticas interligadas: a indígena, que propõe uma reflexão sobre a romantização dos povos originários na história da arte; a do negro, representado em seus diversos papéis sociais, na cultura, na arte e no cotidiano; a do feminino, que critica o apagamento das mulheres na história da arte — das 20 obras expostas, apenas três foram produzidas por mulheres; a temática do fantástico, que propõe uma apreciação do belo para além de um padrão estético imposto no século XVI; e a crítica social, com representações que abordam a desigualdade, o poder e a violência.

No texto de abertura da exposição, redigido por Carola Ramos (2019), dois trechos nos instigaram a desenvolver a presente pesquisa. O primeiro ressalta:

Hoje, processos curatoriais contemporâneos pensam os acervos tradicionais com a ideia de que estes não são objetos estaques e que, portanto, estão em eterno devir. A curadoria da presente exposição coloca em posicionamento crítico os fundamentos, motivos e simbologia presente no acervo do Museu de Artes Visuais. Ao considerar que o museu é uma instituição colonial e que durante muitos anos sua existência exibiu uma identidade colonial. Propomos apresentar, assim, uma abordagem dialética a essa visão canônica das artes visuais (Ramos, 2019).

Logo, podemos observar que a problemática em torno da colonialidade foi sinalizada, assim como a necessidade de uma constante movimentação no processo de curadoria e no acervo propriamente dito, o que nos leva a questionar quais ações foram realizadas desde 2019 até os dias atuais, principalmente considerando as contradições apresentadas no texto a seguir:

Reinauguramos, assim, a exposição de longa duração do Museu de Artes Visuais com a intenção de trazer ao público obras, que em sua maioria não são conhecidas e inserir, a partir do acervo as minorias. A exposição tem um total de 69 obras, das quais somente 10% são de artistas mulheres, menos de 5% de artistas negros e nenhum artista indígena. O que revela a extrema assimetria danosa história da Arte. É chegada a hora de vicejar essas obras e contar outrashistórias (Ramos, 2019).

Mediante os dados e informações expostas, vislumbramos a necessidade de investigar e ampliar o conhecimento nesta área, visto que era notória a ausência de arte contemporânea do estado — mesmo o Maranhão tendo grande relevância no cenário da arte contemporânea, com

artistas de produções decoloniais e de destaque nacional e internacional. Tal constatação nos levou ao confronto entre a teoria e a prática, uma vez que o espaço do negro, por exemplo, é ocupado majoritariamente por representações da figura negra, e não por obras de artistas negros.

Portanto, este estudo tem como propósito identificar as ações decoloniais e as contribuições para diversidade e equidade desenvolvidas pelo Museu de Artes Visuais do Maranhão. Para tanto, é norteado pelas indagações: Quais estratégias de embate à colonialidade de poder e gênero estão sendo utilizadas no MAV? Qual é o impacto do MAV na arte/educação do Estado? Qual é a sua colaboração para a construção de novas ecologias do saber?

Nessa perspectiva, temos como objetivo geral: identificar as ações decoloniais e as contribuições para a diversidade e equidade desenvolvidas pelo Museu de Artes Visuais do Maranhão de 2019 a 2023. E como objetivos específicos: Conceituar a Museologia decolonial; Caracterizar o acervo e a expografia do MAV; Observar a abordagem utilizada pelo educativo durante a mediação cultural; Investigar as ações promovidas pela atual gestão para o desenvolvimento de práticas decoloniais; Relacionar as possíveis contribuições do MAV para a museologia decolonial.

O caminho percorrido foi interdisciplinar, visto que se trata de uma pesquisa transversal, perpassando várias áreas do conhecimento, como antropologia, sociologia, história, entre outras. Está ancorada nas reflexões sobre decolonialidade de Aníbal Quijano, Nelson Maldonado Torres, Walter D. Mignolo e Catherine Walsh, assim como nas considerações sobre museologia de François Vergès, Waldisa Russo e Bruno Brulon, e nas contribuições do campo da história da arte de Alessandra Simões Paiva, da história de Achille Mbembe, da memória de Michel Pollak e dos estudos sobre patrimônio de Mário Chagas.

Dessa forma, o presente estudo se fundamenta em uma pesquisa interdisciplinar, de caráter exploratório e descritivo. Segundo Marconi e Lakatos (2003), os estudos descritivos têm como objetivo conhecer a natureza do fenômeno estudado, a forma como ele se constitui e as características e processos que dele fazem parte. Quanto à sua classificação, enquanto pesquisa de natureza aplicada, tem como objetivo gerar conhecimento para aplicabilidade de ações de intervenção, com abordagem qualitativa, que, para Minayo (2010), trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes. Esses corresponderiam a um espaço mais profundo das relações.

Este trabalho apresenta dois níveis de análise: o primeiro se deteve em realizar a análise do acervo permanente. Neste primeiro nível, realiza-se um processo de caracterização, com recorte para o espaço dedicado aos povos originários, afro-maranhenses e às mulheres.

O segundo nível analisou as práticas cotidianas por meio da observação direta, entendida como uma “tentativa de colocar o observador e o observado do mesmo lado, tornando-se o observador um membro do grupo, de modo a vivenciar o que eles vivenciam e a trabalhar dentro do sistema de referência deles” (Marcone; Lakatos, 1999, p. 82). Além disso, foram aplicados questionários aos estagiários, seguidos de análises qualitativas sobre as informações coletadas in loco. Por fim, foi realizada uma entrevista com a atual gestão e com os artistas maranhenses Pablo Monteiro, Silvana Mendes, Ingrid Barros, Gê Viana e Genilson Guajajara.

Nesse contexto, enfatiza-se que o estudo tem como diferencial mostrar a importância do alinhamento da instituição museológica com o movimento decolonial e com a luta antirracista, como a derrubada de estátuas de escravistas e até mesmo a devolução de objetos aos seus países de origem, demonstrando a relevância do museu enquanto espaço de educação não formal e como uma ferramenta de embate à colonialidade.

Em termos estruturais, esta dissertação está dividida em cinco capítulos, iniciando pela introdução, em que se apresenta uma contextualização do cenário da pesquisa, os objetivos e a metodologia adotada. No segundo capítulo, foi realizado um giro decolonial, para além do modismo acadêmico, em que se executou uma análise abrangente sobre as dimensões do ser, do saber e do poder apresentadas pela colonialidade.

O terceiro capítulo aborda o diálogo entre a museologia e a decolonialidade, refletindo sobre a História, a Memória, o Patrimônio Cultural e as Relações de Poder. Além disso, realizou-se um panorama histórico do pensamento museológico, bem como uma apresentação das contribuições dos movimentos insurgentes na museologia.

O quarto capítulo concentra-se em apresentar o Museu de Artes Visuais e realiza uma reflexão sobre a complexidade do sistema simbólico, com base na análise do acervo permanente do museu, com enfoque no espaço dedicado aos povos originários, afro-maranhenses e às mulheres.

O quinto capítulo corresponde à pesquisa de campo. Nele, apresentamos a observação direta participante, bem como os dados coletados com estagiários, com a atual gestão e com os artistas maranhenses

Por meio dessa estrutura, esta dissertação visa fornecer uma análise abrangente e aprofundada sobre museologia decolonial e a importância da transgressão na Educação Patrimonial, bem como para as retomadas de memórias dizimadas e para a construção de um contrato para o futuro.

2 GIRO DECOLONIAL: PARA ALÉM DO MODISMO ACADÊMICO

Observa-se, de forma incisiva, a utilização do termo decolonial nas produções acadêmicas nos últimos anos. Com frequência, observamos a terminologia figurando em títulos de eventos, debates e pesquisas. Um movimento necessário para a ampliação do debate acerca da colonialidade e seu *modus operandi*, mas que, ao mesmo tempo, gera uma preocupação, visto que a decolonialidade é um campo em construção e em disputa, tanto no aspecto teórico quanto no prático. Logo, precisa ser compreendida como projeto acadêmico e político de problematização e desobediência.

Portanto, torna-se fundamental evitar que a teoria decolonial seja usada de forma inflacionada, como mera mercadoria no comércio epistêmico, como um adjetivo que tenha como objetivo a supervalorização de uma produção ou, até mesmo, como um mecanismo de autopromoção. Ou seja, a utilização do termo "decolonial" para a manutenção e promoção da colonialidade, por meio da captação e capitalização de uma teoria que, em essência, tem como finalidade a compreensão e a desconstrução da complexa estrutura de dominação.

A compreensão da decolonialidade como uma categoria explicativa e analítica implica um exercício contínuo de enfrentamento, sendo necessário um confronto com as estruturas tanto no plano objetivo quanto no plano subjetivo. Nesse sentido, faz-se necessário repensar e intervir no imaginário social, na organização da linguagem e na reelaboração dos critérios estéticos e morais, promovendo uma nova consciência ética, outras formas de pensar, sentir e existir.

Dessa forma, neste capítulo, buscamos refletir sobre a decolonialidade para além de um modismo acadêmico, oferecendo uma análise abrangente das dimensões do ser, do saber e do poder inerentes à colonialidade.

A teoria decolonial não deve ser enovelada ou vista de forma romantizada, mas percebida como um movimento de expansão e contração que almeja criar e recriar realidades em múltiplas direções. Um processo de caminhar sobre um corpo-território com complexas camadas, que vão de estruturas grotescas às espessuras sutis. Requer uma análise aprofundada dos fatores e atores envolvidos na dinâmica da colonialidade, seu contexto histórico, geolocalização e composição sociocultural.

A proposta decolonial precisa se debruçar sobre as intersecções e a práxis revolucionária, com o comprometimento de parir estratégias de emancipação, buscando romper com os paradigmas dominantes, com as lógicas de manutenção da classificação e hierarquização social, tensionando a geopolítica do conhecimento, denunciando a violência

epistêmica e buscando atuar na elaboração de planos e ações de resistência, tanto na teoria quanto na prática.

Destarte, para conduzir o entendimento acerca da teoria decolonial, faz-se necessário realizar, primeiramente, a distinção entre os conceitos de colonialismo e colonialidade. Dessa maneira, podemos definir o colonialismo como uma prática de dominação que envolve a submissão de um povo a outro, não sendo uma ocorrência exclusiva da modernidade e não se restringindo a um tempo ou lugar específico, mas sim uma prática que perpassa toda a história da humanidade (Silva, 2021).

Contudo, no século XVI, o colonialismo tomou outra proporção devido aos avanços tecnológicos na navegação e à utilização da missão civilizatória para estabelecer a zona do ser e do não ser. Ou seja, a articulação da distinção entre o que o Ocidente considera como humano e não humano, legitimando a subjugação europeia sobre os povos não ocidentais e estabelecendo, assim, a relação entre colonizador e colonizado (Kreuz, 2020).

Silva (2021) salienta a importância da compreensão da diferença entre colonialismo e imperialismo, que são frequentemente confundidos. No que tange ao colonialismo, trata-se da dominação direta de um povo por uma nação estrangeira; já o imperialismo pode ser descrito como os casos em que um governo estrangeiro administra um território sem assentamento fixo. Logo, o colonialismo caracteriza-se por formas de dominação direta, enquanto o imperialismo se manifesta por meio de formas indiretas de dominação.

O colonialismo do século XIX tem como premissa basilar a articulação de formas de atuação, visando concretizar o plano econômico — que buscava riqueza e expansão comercial —, o projeto ideológico — que justificava a exploração — e o político — no qual as instituições foram colocadas a serviço do colonizador para a manutenção do poder. Desse modo, o colonialismo é um fator causador de algumas das piores injustiças da história, provocando sofrimento tanto social quanto psíquico. Em suma:

Colonizar é um exercício que visa desmemorar as populações em relação à sua própria história, introduzindo a história do colonizador e construindo uma nova memória, onde uns e outros são hierarquizados de acordo com a ordem do colonizador, marcando de forma definitiva a valorização do mesmo, a desvalorização e a recusa do outro (Henriques, 2014, p. 49).

Por consequência, a construção do outro e a constituição de si estão engendradas nas relações coloniais, na ligação entre colonizador e colonizado. Na perspectiva de Fanon (2005), foi o colono que fez e continua a fazer o colonizado. O colonizado só passa a existir a partir da vinda do colonizador e só será extinto quando não houver mais colonialismo.

Frantz Fanon e o intelectual Albert Memmi são teóricos que auxiliam na compreensão dos modos operandi coloniais. Fanon se debruça sobre o impacto psicológico do racismo nos indivíduos racializados provenientes dos países colonizados, enquanto Memmi faz uma análise sobre os conflitos sociais oriundos dos efeitos do colonialismo na psique dos colonizadores e dos colonizados.

Para Memmi (2007), o colonizador tem o trabalho de falsificar a história, buscando interferir na memória coletiva para transformar sua usurpação em legitimidade, visando a diminuir o conflito ético de se perceber como violento, articulando justificativas para sua invasão. Nesse sentido, o colonizador empenha esforços para construir, disseminar e manter narrativas que convençam tanto o outro quanto a si próprio da necessidade de apropriação territorial e sociocultural. Memmi (2007) ressalta que:

A ideologia colonial tem como propósito dominador sempre deslegitimar a história do colonizado e conseqüentemente sua cultura e símbolos, apagando sua memória através da doutrinação colonial, e é por intermédio da educação que o sistema colonial reproduz sua ideologia, usada como mecanismos de alienação, supervalorizando tudo e todos oriundos da metrópole e depreciando os povos originários (Memmi, 2007).

O drama do colonialismo é uma força discursiva regida pelo desejo da facilidade, pela busca de ascensão social, pela usurpação de direitos básicos e pela amnésia cultural, que, independentemente das artimanhas negacionistas, se estabelece mediante violências veladas e explícitas, que perpassam genocídio, expropriação, domesticação e alienação. Os intermeios que tecem as redes relacionais entre colonizador e colonizado são de uma complexidade desafiadora, uma vez que traçam subjetividades e modos de existência constantemente reelaborados.

Para Fanon (2008, p. 92), “o bem-estar e o progresso da Europa foram edificados com o suor e os cadáveres dos negros, dos árabes, dos índios e dos amarelos”. Na perspectiva do autor, uma reparação justa envolveria um movimento de retorno das riquezas da Europa para dividi-las com suas antigas colônias. Além disso, seria necessária a circulação do conhecimento das cosmovisões e representações dos povos subjugados, visto que as tradições culturais sofrem fragmentação proveniente de séculos de dominação colonial.

O comprometimento com a práxis transformadora não pode estar assentado na identificação do opressor e dos processos de opressão; é preciso combatê-los e extingui-los. Esse é um processo que precisa ser articulado por várias gerações, sendo cada uma responsável por desenvolver os aparatos éticos e estratégicos de combate, descobrindo sua missão e escolhendo cumpri-la ou traí-la: preparar o terreno para a emancipação ou aceitar a alienação.

Contudo, precisamos ressaltar que o término do colonialismo histórico-político não se configurou na emancipação político-econômica e cultural dos países colonizados, atualmente lidos como periféricos. A continuidade das formas coloniais de dominação foi reelaborada mesmo após o fim das administrações coloniais, um desdobramento sociopolítico que culminou na estruturação do conceito de colonialidade, cunhado pelo intelectual peruano Aníbal Quijano, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990.

Na perspectiva da colonialidade, as hierarquias sociais engendradas nas relações coloniais, sobretudo na dinâmica da civilização europeia, continuam arraigadas no mecanismo do sistema-mundo capitalista colonial-moderno, reproduzindo as estruturas de poder e subordinação. Logo, a independência ou descolonização não estabelecem uma ruptura com os modos de apropriação, não findam as assimetrias relacionais, mas perpetuam a existência de sujeitos subalternizados (Assis, 2014).

Para Assis (2014), existe um receituário clássico que procura encobrir as redes de dependência histórico-estrutural entre a América e a Europa. Uma vez que o caráter constitutivo da experiência colonial e da colonialidade não tem sido contemplado nas abordagens hegemônicas e eurocêtricas, as quais têm como objetivo sustentar uma concepção arbitrária de que há um padrão civilizatório que é, simultaneamente, superior e normal. Nesse sentido, busca camuflar que a Europa foi produzida a partir da exploração político-econômica das colônias.

Segundo Mignolo (2016), a colonialidade é o lado escuro da modernidade, não sendo possível existir modernidade sem colonialidade. Contudo, precisa ser vista em sua completude, ou seja, tanto por suas glórias quanto por seus crimes, uma vez que se apresenta como colonização dupla, do tempo e do espaço. Para o autor, a matriz da lógica de colonialidade se estrutura mediante três etapas:

A etapa inicial dispôs a retórica da modernidade como salvação. A salvação era focada em salvar almas pela conversão ao cristianismo. A segunda etapa envolveu o controle das almas dos não europeus através da missão civilizatória fora da Europa, e da administração de corpos nos Estados-nações emergentes através do conjunto de técnicas que Foucault analisou como a biopolítica. Assim, a colonialidade era (e ainda é) a metade complementar e perdida da biopolítica. Essa transformação da retórica da salvação e da lógica do controle se tornou prevalecte durante o período do Estado-nação secular. A teopolítica transformou-se em egopolítica. A terceira etapa – a etapa que continua hoje – começou no momento em que as corporações e o mercado se tornaram dominantes, a biotecnologia substituiu a eugênica, e a publicidade (bombardeando a TV, as ruas, os jornais e a internet) (Mignolo, 2016 p. 8).

Portanto, a matriz da colonialidade é constituída e opera sobre uma série de nós históricos e estruturais interligados pela sociabilidade colonial, pelas leis e regras que

estabelecem a dominação e a subjugação. Assim, é legitimada e ancorada por relações de poder, que buscam a manutenção dos privilégios. Nesse sentido, “o pensamento descolonial e as opções descoloniais (isto é, pensar descolonialmente) são nada menos que um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade” (Mignolo, 2016, p. 6).

Consequentemente, torna-se fundamental compreendermos que modernidade/colonialidade/decolonialidade são três palavras distintas, mas que representam uma tríade que nomeia um conjunto complexo de relações de poder. Dessa forma, torna-se impossível compreender a complexidade das relações de poder inerentes a uma dessas palavras sem considerá-las em relação às outras. Em síntese:

“Colonialidade” equivale a uma “matriz ou padrão colonial de poder”, o qual ou a qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade. E decolonialidade é a resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade (Mignolo, 2017, p. 13).

Dessa maneira, a decolonialidade não se apresenta somente como uma opção de conhecimento, uma opção acadêmica, uma lógica de domínio de estudo, mas, sobretudo, uma opção de vida, de pensar e de fazer. Portanto, um modo de viver e conviver que não se pretende universal, tampouco se apresenta como o verdadeiro ou superior aos paradigmas existentes, mas como outra opção de sensibilidade de mundo.

A decolonialidade tem suas bases históricas fincadas na Conferência de Bandung de 1955, na qual se reuniram 29 países da Ásia e da África. O principal objetivo era encontrar bases e uma visão comum de um futuro que não fosse nem capitalista nem comunista. Logo, o caminho que encontraram foi a decolonização. Não se articula como uma “terceira via”, mas como um movimento de desprender-se das narrativas ocidentais (Mignolo, 2017).

O processo de desvincular-se dos paradigmas e epistemes requer um comprometimento com a igualdade global e a justiça econômica. Segundo Mignolo (2016, p. 6), “nenhum livro sobre a decolonialidade fará diferença, se nós (intelectuais, estudiosos, jornalistas) não seguirmos a vanguarda da sociedade política global emergente, os denominados movimentos sociais”. Um dos objetivos da decolonialidade é modificar as terminologias dos diálogos, não apenas seu conteúdo, visando o desprendimento das políticas ilustradas.

2.1 Dimensões do ser: construções subjetivas e identitárias

Segundo Maldonado-Torres (2009), o conceito de colonialidade do ser nasce de um debate entre intelectuais da América Latina e dos Estados Unidos, que buscavam explicações sobre a ligação da experiência colonial com a modernidade e as concepções de poder. O autor caracteriza a modernidade como a colonização do tempo pelos europeus, visto que omitem de forma estratégica a importância da espacialidade na construção do discurso dominante que pauta a perspectiva universalista e exclui a relevância da localização geopolítica.

A fuga do legado da colonização é uma forma de preservação do mito do vazio, uma justificativa utilizada para a invasão, visto que uma terra vazia ou com a presença de povos tidos como desprovidos de racionalidade impossibilitava o diálogo, pois não é possível se comunicar com sujeitos que não eram considerados dotados de razão. A narrativa do vazio de racionalidade legitimava a imposição das normas de conduta vistas como adequadas, tornando palatável o regime de hierarquização do ser e do saber.

Portanto, colonialidade do ser “refere-se ao processo pelo qual o senso comum e a tradição são marcados por dinâmicas de poder de carácter preferencial” (Maldonado-Torres, 2009, p. 363). Dessa maneira, as violências coloniais têm implicações metafísicas, ontológicas e epistêmicas, em que o uso da razão se instrumentalizou para naturalizar as hierarquias de corpos, territórios e conhecimentos, não se configurando apenas na aplicação de uma ética, mas sobretudo na imposição da antiética, estabelecendo um conjunto de epistemologias relacionadas à tradição, com interferência direta na linguagem e na construção de subjetividades.

As teorias universalizantes do conhecimento na modernidade se fundamentaram na deterioração identitária e na negação das faculdades cognitivas dos sujeitos racializados, não se referindo apenas ao evento inicial de violência, mas aos séculos de tragédias, genocídio, segregação e submissão que prevaleceram ao longo da história moderna, embutidos como um trânsito natural ou como a vontade divina.

A colonialidade do Ser contraria a própria existência, visto que o Ser não proporciona o acesso ao mundo das significações, mas estabelece o alvo da aniquilação. Dessa forma, alguns seres humanos vivenciam uma condenação ao inferno terreno ao experimentar a faceta da colonialidade na pele. Uma subjetividade racializada promove a sensação de estar encurralado, comprometendo a perspectiva de mudança, pois sua visão é inundada pela violência.

A colonialidade do Ser não se refere apenas ao acontecimento da violência original, mas ao desenrolar da história moderna sob uma lógica de colonialidade, sendo necessário relacionar a historicidade e a tradição, pois o ser representa para a história e a tradição o mesmo que a colonialidade do Ser. “A colonialidade do Ser refere-se ao processo pelo qual o senso comum

e a tradição são marcados por uma dinâmica de poder de caráter preferencial: discriminam pessoas e tornam por alvo determinadas comunidades” (Maldonado-Torres, 2009, p. 363).

À vista disso, é fundamental compreender as ideias nascidas da experiência da colonização e da estruturação de combate à diferença subjetiva. Portanto, a teoria da decolonialidade do ser é um processo de nomear e sistematizar as violências cotidianas, muitas vezes vistas como naturais ou sequer percebidas, sendo uma forma de refletir sobre os fundamentos que nutrem as raízes da patologia do poder e fazem frutificar a persistência da colonialidade.

Para Martins (2023), tudo começa no corpo, posto que a referência do sujeito, suas identidades e subjetividades são corporificadas; sua materialidade é atravessada interseccionalmente por diversas formas de opressão, tais como gênero, raça, classe, sexualidade e territorialidade. Desse modo, o sujeito é o elo de conexão da colonialidade do poder, do saber e do ser. Um campo de disputa, um alvo a ser dominado e controlado para a manutenção do mundo ideal para aqueles que se favorecem com os componentes da sua estrutura. Que são eles:

Saber (sujeito, objeto e método); ser (tempo, espaço e subjetividade); poder (estrutura, cultura e sujeito). Comum às três dimensões é a subjetividade. O que quer que um sujeito seja ele é constituído e sustentado pela sua localização no tempo e espaço, sua posição na estrutura de poder e na cultura, e nos modos como se posiciona em relação à produção do saber (Maldonado-Torres, 2020, p. 49).

As malhas que tecem o saber, com sua função epistemológica de produção do conhecimento, os regimes que ordenam os acessos econômicos e políticos, bem como os entremeios sensoriais do sentir, ou até mesmo a anulação da expressão existencial, são desconsideradas pelas memórias da colonização. É um roteiro bem estruturado, constantemente atualizado, que cumpre os objetivos de seus espectadores.

Uma narrativa que distribui os papéis a serem performados, atribuindo valor à atuação dos corpos escolhidos para o protagonismo, os que serão postos como coadjuvantes e os que nem serão vistos como possibilidade de compor a história que será vendida como legítima pelos autores que se autotitulam pensadores.

Por trás do enunciado “penso, logo existo”, oculta-se a validação de um único pensamento (os outros não pensam adequadamente ou simplesmente não pensam) que outorga a qualidade de ser (se os outros não pensam adequadamente, eles não existem ou sua existência é descartável). Dessa forma, não pensar em termos modernos se traduzirá no não ser, em uma justificativa para a dominação e a exploração (Martins, 2023, p. 182).

A visão de racionalidade eurocêntrica é a toxicidade que contamina as relações contemporâneas, limitando, oprimindo e moldando nossa maneira de pensar e agir, atravessando nosso viver e existir. Essa lógica provoca lacunas significativas na nossa construção identitária e subjetiva, deslocando os sujeitos colonizados para as margens da humanidade, relegados à subalternização e ao silenciamento, frequentemente associados a imagens de estereotipação e controle.

Para Kilomba (2019), “o colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta e outras sangra.” Dessa forma, podemos compreender a colonialidade do Ser como uma pré-programação para a alienação, uma vez que o sujeito colonizado é forçado a desenvolver relações de sociabilidade por meio da configuração alienante do colonizador, comprometendo a própria percepção de si.

O imaginário da colonialidade define as fantasias que devemos vestir, projetando em nós aspectos que ele próprio nega. É um movimento de outridade que redige as condutas esperadas pelos subjugados, negando o olhar para as “dessemelhanças” e impondo uma identidade de dependência. Isso é condicionado pelo colapso traumático de viver a reencenação no drama colonial na contemporaneidade (Kilomba, 2019).

De repente, o colonialismo é vivenciado como real – somos capazes de senti-lo! Esse imediatismo, no qual o passado se torna presente e o presente é o passado, é outra característica do trauma clássico. Experimenta-se o presente como se tivesse no passado. Por um lado, cenas coloniais (o passado) e, por outro lado, o racismo cotidiano (o presente) remonta cenas do colonialismo (o passado). A ferida do passado e vice-versa; o passado e o presente entrelaçam-se como resultado (Kilomba, 2019, p. 158).

A dança entre o passado e o presente é difícil de ser compreendida por pessoas que compreendem o tempo como linear. Por outro lado, para cosmovisões guiadas pelo tempo espiralado, a temporalidade é, sobretudo, um movimento de retorno ao ontem para melhor se mover no hoje e, especialmente, construir um amanhã com possibilidades. Assim, compreender as artimanhas do passado é fundamental para construirmos estratégias de intervenção na reatualização dele no presente e no futuro.

A coisificação é uma engenharia do colonialismo, pois transforma o corpo do colonizado em uma coisa, matando-o em vida. Anestesia os sentidos e estabelece um contato utilitário, rompendo os laços que sustentam sua subjetividade por meio do “processo de inferiorização”. Nesse sentido, Fanon (2008) ressalta que esse complexo é inicialmente configurado pela economia, isto é, pela perda tanto do território quanto da autonomia sobre o seu trabalho, e, posteriormente, pela epidermização dessa inferioridade.

Portanto, a teoria da dependência automática deve ser contestada, uma vez que os fatos demonstram uma tendência sistemática de colonialidade presente nas entranhas do povo colonizado. Isso resulta no surgimento de um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural, induzindo ao processo de assimilação de cultura e valores que percorre desde a estética até a linguagem.

Existe uma espécie de enfeitiçamento pela assimilação, pois esta, em certa medida, representa a redenção, visto que a busca pela semelhança com o colonizador, num primeiro momento, equivale à ascensão social, à possibilidade de ruptura com um histórico de ausências. A mutação não é compreendida como uma prática de autoviolência, mas como uma oportunidade de ver a si mesmo como potência, uma vez que as referências de sucesso são bem demarcadas (Fanon, 2008).

A intoxicação do colonialismo se apresenta na adequação, na modificação do tom de voz, no movimento corporal, nos aspectos estéticos e, principalmente, no olhar para o mundo, pois ela conduz as percepções, desenhando o caminho que deve ser percorrido passo a passo. Dessa maneira, a concepção da Colonialidade do Ser escolhe o que deve ser observado e o que será excluído do campo de visão, limitando a compreensão da realidade e a reflexão sobre ela.

A busca pelo sentimento de igualdade com os colonizadores e com seus modos de existência estimula o desejo de distinção. Desse modo, a diferenciação se apresenta como cartão de acesso ao mundo da legitimação, uma tentativa ilusória de aproximação da humanização. Logo, a manutenção das características de sua cultura original representa, para o sujeito imerso em colonialidade, o distanciamento do ideal que vigora como padrão de existência, visto como dignidade (Fanon, 2008).

Existe um arsenal de complexos engendrado no seio da colonialidade do Ser, com camadas de espessuras e texturas diversas, e o exercício de desalinhar as costuras que firmam essa rede requer um enfrentamento estratégico que problematize as tentativas de enquadrar, aprisionar ou até mesmo primitivizar os sujeitos que não compõem a cúpula dos seres que devem ser referenciados. Nesse sentido, buscar o desmantelamento dessa estrutura é uma forma de (R)existir para além do imaginário civilizador do colonizador.

A envergadura do Ser está ancorada na construção identitária, pois é mediante os aspectos da nossa identidade que surge a noção de pertencimento, um movimento associado às experiências e a um deslocamento de interação entre o interior e o exterior, com constante modificação. Logo, não pode ser lida como uma condição unificada e estável, mas como um processo provisório, variável e problemático (Hall, 2006).

Segundo Hall (2006), a identidade costura o sujeito à estrutura, estabilizando tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente unificados. Dessa forma, a identidade transforma-se continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos contornam; conseqüentemente, a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.

Portanto, pensar a interseccionalidade na concepção do Ser e na construção identitária é uma ferramenta analítica essencial para ter subsídios para examinar como os eixos da sociabilidade humana atuam e influenciam simultaneamente a compreensão acerca do mundo e de si mesmo. Desse modo, a interseccionalidade instrumentaliza a observação da matriz colonial moderna, assim como a sua atuação contra os grupos categorizados como oprimidos (Akotirene, 2019).

A colonialidade do ser é a rotatória que interliga as avenidas identitárias, dando suporte para as opressões interseccionais, visto que estabelece um trânsito de mão dupla, em que uma via constrói a noção de inferioridade e a outra via a de superioridade, direcionando os corpos que irão compor cada uma delas. Assim, administra a preservação dessa estrutura e combate a articulação de construções que levem ao acesso de outras possibilidades de tráfego, à contemplação de novos horizontes.

Destarte, a colonialidade do Ser, termo cunhado pelo pensador decolonial Walter Dignolo, relaciona o colonialismo à subsistência das opressões por meio da negação sistemática e à determinação constante da essência do Ser. Trata-se de uma articulação que nem sempre é visível ou identificada, mas perpassa nosso imaginário e as nossas relações de sociabilidade, exigindo um exercício contínuo de aprender e desaprender.

2.2 Dimensões do saber: noções epistêmicas e epistemológicas

Segundo Dignolo (2021), a geopolítica do conhecimento caminha ao lado e de mãos dadas com a geopolítica do saber. É necessário questionar quem, quando, por que e onde o conhecimento é gestado, visto que esse questionamento inverte o foco do enunciado para o enunciador, confortando a afirmativa de Descartes que pontuava que o pensar precedia o existir. Dessa forma, é necessário um reenquadramento radical que reforce a importância de focar no conhecedor e não no que é conhecido.

A epistemologia eurocentrada empenhou esforços para camuflar as localizações geohistóricas e biográficas, criando e disseminando a mitologia do conhecimento universal,

uma ação violenta de homogeneização dos sujeitos receptores. Logo, a ilusão epistemológica do ponto zero se apresenta como um jogo de poder ancorado no tabuleiro da matriz colonial, em que as regras estão muito bem estabelecidas e os jogadores partem de lugares diferentes em uma corrida desleal.

O lugar do não-pensamento está desenhado com linhas definidas, mas nem sempre visíveis. Desse modo, os silêncios epistêmicos da epistemologia ocidental são gritantes, ecoando um enquadramento discursivo que atua tanto no aparato formal, ou seja, o conhecimento disciplinar que requer enquadramentos mais complexos e regulamentados, como na vida cotidiana. Ainda que os enquadramentos não sejam regulamentados, operam por meio de acordos consensuais (Mignolo, 2021, p. 30).

A concepção científica não tem bases neutras; busca atender às necessidades ocidentais, utilizando as informações e os recursos naturais dos países titulados por eles como subdesenvolvidos, mantendo o legado da colonização que drenava as riquezas materiais das terras invadidas, assim como desenvolvia uma exploração intelectual dos saberes regionais, comprovada pelas extorsões de obras de arte presentes nos museus europeus.

Portanto, para Mignolo (2021), o idealismo presente no sentido de liberdade de ideias e de expressão é um direito garantido somente para aqueles que possuem as credenciais de qualificação necessárias para a legitimação. Logo, os saberes e conhecimentos que se encontram fora do núcleo de “adequação” não são vistos como produções sérias, sendo desqualificados e classificados como identitários, de cunho subjetivo e militante.

Para Walsh (2019), as transformações sociopolíticas só serão possíveis com uma produção de conhecimento que promova reflexões “outras”, uma articulação conjunta de saberes, práticas e teorias que refletem um pensamento que não se baseia nos legados coloniais eurocêntricos nem nas perspectivas da modernidade, mas que se estabelece como um movimento político-social mais do que institucional e acadêmico. A autora ressalta a importância da interculturalidade para a decolonialidade do saber:

A interculturalidade aponta e representa processos de construção de um conhecimento outro, de uma prática política outra, de um poder social (e estatal) outro e de uma sociedade outra; outra forma de pensamento relacionada com e contra a modernidade/colonialidade, e um paradigma outro, pensado por meio das práxis política (Walsh, 2019, p. 9).

À vista disso, podemos caracterizar a interculturalidade como um princípio ideológico fundamental para deslumbrarmos a construção de "uma nova democracia", a qual se configura essencialmente como anticolonialista, anticapitalista, anti-imperialista e antissegacionista.

Dessa maneira, a interculturalidade não pode ser simplificada como um singelo conceito ou termo para descrever o contato e o conflito entre o Ocidente e outras civilizações, mas sim como uma prática emancipatória, que visa à responsabilidade para com o outro.

O olhar para o processo de outridade faz-se necessário, uma vez que a colonialidade não é uma entidade homogênea, não sendo vivenciada da mesma forma por todos os grupos subalternizados. Logo, a manifestação do colonialismo por meio da colonialidade do saber, presente nos discursos, pensamentos e práticas, precisa ser questionada, tornando visível a diferença colonial para visibilizar e rearticular novas políticas de subjetividade.

Nesse processo, pensar a decolonialidade e a interculturalidade como uma ferramenta conceitual que organize a diferença colonial e as políticas de subjetividade não pode ser uma mera interconexão dos termos, “mas um fundamento para um ‘posicionamento crítico fronteiriço’, cujo caráter epistêmico, político e ético orienta-se para a diferença e a transformação das matrizes do poder colonial. Ou seja, um posicionamento tanto em termos de pensamento como de práxis” (Walsh, 2019, p. 28).

O “posicionamento crítico fronteiriço” pode ser definido como o reconhecimento da capacidade de entrar em espaços sociais, políticos e epistêmicos antes negados, e promover uma movimentação estratégica que estremeça as estruturas consolidadas e evidencie a necessidade de reorganização de conceitos para responder à persistência da colonialidade, apresentando outras alternativas.

No que diz respeito à colonialidade do saber, Boaventura dos Santos (2009) considera o pensamento abissal, que corresponde ao sistema de distinções visíveis e invisíveis, dividindo-se por meio de uma linha. A realidade social, em dois universos distintos, caracteriza-se principalmente pela impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis.

Essas dicotomias são estabelecidas pela sociologia das ausências, que envolve inexistência, invisibilidade e ausência não dialética promovidas pelo pensamento hegemônico, fundado na tensão entre a regulação e a emancipação social, assim como entre a apropriação e a violência. Para o autor, o conhecimento e os direitos modernos representam as manifestações mais bem-sucedidas do pensamento abissal, configurando-se como um subsistema de distinções visíveis assentadas na disputa epistemológica, entre as formas científicas e não-científicas de verdade. O autor nos aponta que:

Do outro lado da linha não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjectivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objectos ou matéria-prima para a inquirição científica (Santos, 2009,

p. 25).

O autor caracteriza esse pensamento como derivativo, ressaltando a necessidade de um pensamento alternativo para refletir sobre alternativas, sugerindo um desafio epistêmico que busque reparar os danos históricos causados pela colonialidade do saber, ou seja, um conjunto de intervenções que visam a um diálogo horizontal de conhecimento chamado de ecologia dos saberes, que parte da ideia de que a diversidade do mundo é inquestionável e está desprovida de uma epistemologia adequada.

Como ecologia de saberes, o pensamento pós-abissal tem como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico (Santos, 2009, p. 45).

Portanto, reconhecer que toda experiência social produz e reproduz conhecimento pode parecer uma tarefa simples e até mesmo óbvia, mas tem motivado tensões e contradições, uma vez que a epistemologia dominante está assentada em uma dupla diferença: a primeira, de caráter cultural, e a segunda, com aspectos políticos do colonialismo e do capitalismo. Logo, rejeita os saberes apresentados fora do padrão, desperdiçando muitas experiências sociais e limitando a diversidade epistemológica (Santos, 2009).

Um fato intrigante, que inclusive gerou muitas dúvidas no processo de escolha do referencial teórico deste trabalho, sobretudo da colonialidade do saber, foi a evidência de casos de importunação sexual praticados por uma das maiores referências no assunto. Um intelectual renomado, com uma produção acadêmica intensa, foi acusado por suas alunas de cometer abusos no processo de orientação. No capítulo 12 do livro *Sexual Misconduct in Academia* (Conduas Sexuais Inapropriadas na Academia), lançado em março de 2023, são trazidas denúncias anônimas de assédios que teriam sido praticados pelo autor no Centro de Estudos Sociais (CES). O texto assinado pelas pesquisadoras Lieselotte Viaene, Catarina Laranjeiro e Miye Nadya Tom, tem como título “The Walls Spoke When No One Else Would”, em tradução livre: “As paredes falaram quando ninguém se atreveu”, uma referência às pichações realizadas no muro da Universidade de Coimbra, com a frase “Fora Boaventura. Todas sabemos”.

No dia 23 de maio de 2024, na reportagem realizada por Mariama Correia e publicada pela Agência Pública, sete mulheres do coletivo de vítimas do professor deixam o anonimato: Carla Paiva, Eva García Chueca, Gabriela Rocha, Aline Mendonça, Mariana Cabello, Élica Lauris e Sara Araújo, com relatos que envolvem denúncias de assédio sexual e moral, abuso de poder, violência verbal e extrativismo intelectual.

Em janeiro do ano corrente, quatro das 14 mulheres que compõem o coletivo de vítimas foram processadas pelo professor. A ação visou a uma retratação pública e solicita uma multa. As investigações seguem, mas, infelizmente, retrata uma prática recorrente no ambiente acadêmico que, muitas das vezes, é naturalizada, mas que ganhou ampla discussão por se tratar de um autor “decolonial”.

As contradições presentes entre a teoria e a prática da docência são uma forma eficaz de manter as hierarquias de poder. Nesse sentido, ao longo deste trabalho, buscou-se articular a teoria decolonial com as práticas decoloniais, que perpassam desde a forma da escrita até a escolha da estruturação do trabalho, assim como os autores que serão trabalhados, muitos deles sem a titulação decolonial, mas com condutas decoloniais.

Portanto, para refletirmos sobre a colonialidade do saber, precisamos nos debruçar sobre o sistema educacional, e como ele corrobora na manutenção da matriz de pensamento colonial, por meio da reprodução das ideologias de dominação na prática docente. Só assim podemos tecer possibilidades de emancipação e transgressão no ato de educar.

Segundo hooks (2013), a educação deve ser uma prática de liberdade, em que a forma de ensinar deve conduzir qualquer pessoa ao conhecimento. Logo, o ato de educar não se resume à simples partilha informativa, mas a um estímulo ao crescimento intelectual e pessoal. Inspirada no pensamento freireano, a autora ressalta a importância de desafiar a educação bancária, em que a atuação do aluno se limita a consumir, memorizar e armazenar informações.

A prática educacional deve estar ancorada na pedagogia engajada, que tem como princípio balizador a interação. Logo, torna-se fundamental dedicarmos tempo para conhecer aqueles que estamos ensinando: suas origens, medos e sonhos, a fim de identificarmos o nível de maturidade emocional e da consciência crítica, criando assim os alicerces para a construção de uma comunidade de aprendizagem (hooks, 2020).

A autora enfatiza a importância de criar um lugar seguro onde seja confortável expor as demandas mais íntimas, de modo a vislumbrar trocas espontâneas que resultem em um aprendizado coletivo. Isso porque a pedagogia engajada visa fomentar o empoderamento do alunado, estimulando o pensamento independente e dando projeção às vozes que, muitas vezes, foram silenciadas sistematicamente.

Identificar as múltiplas inteligências e valorizá-las é uma forma eficaz de engajamento pedagógico, pois favorece contribuições valiosas para o processo de aprendizado, permitindo que os alunos aprendam o valor do diálogo, reconheçam a importância da sua fala e exercitem

uma escuta ativa. Nessa dinâmica, estabelece-se uma cooperação voltada ao autodesenvolvimento.

Modos de ensino participativos criam contextos propícios à emergência de contranarrativas, impedindo que o aprendizado perpetue lógicas de opressão, uma vez que instigam o questionamento das fontes informativas, libertando o pensamento do colonialismo cognitivo — este que condiciona a cognição mediante uma formação tendenciosa, sendo uma tática de manutenção das relações de poder (hooks, 2021).

Freire (1996), em sua famosa obra *Pedagogia da Autonomia*, reflete sobre uma série de habilidades necessárias para construir uma relação educativa transformadora, que deve ser aplicada do ensino básico à pós-graduação, dentro e fora da sala de aula. Esse conjunto de aptidões tem como finalidade interromper práticas antipedagógicas e de subjugação, além de atizar a criatividade, a experimentação e a inovação.

A primeira exigência sinalizada por Freire seria a rigorosidade metódica. Nesse sentido, o autor alerta para o perigo da utilização de métodos mecânicos, restritos à repetição e à domesticação, lembrando que ensinar exige criar condições para o aprendizado crítico, capaz de desenvolver o raciocínio, ou seja, aprender a ensinar a pensar, sobretudo a pensar corretamente.

A perspectiva freiriana destaca que “não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino”, sendo responsabilidade da prática pedagógica aguçar a “curiosidade epistemológica”, estabelecendo um diálogo entre o fazer científico e o conhecimento presente no senso comum, exigindo respeito pelos saberes vivos, construídos socialmente na vivência comunitária.

A criticidade também é posta como uma exigência crucial, que se estabelece mediante a curiosidade como inquietação indagadora, movendo o processo de transição entre a ingenuidade e a curiosidade. Trata-se de um movimento que não deprecia a experiência cotidiana em detrimento do conhecimento científico, mas reconhece a importância de uma caminhada conjunta para a autonomia intelectual e a educação literária.

Na ótica freiriana, a decência e a boniteza precisam andar de mãos dadas, isto é, a formação ética precisa estar ao lado da estética, cultivando, assim, a sinceridade, a integridade e a honestidade, visto que “pensar certo é fazer certo”. O discurso precisa estar imbricado com a corporeidade do exemplo, exigindo a rejeição a qualquer forma de discriminação. Esta é uma das grandes tarefas da educação democrática.

A pedagogia da autonomia exige uma conduta dinâmica e dialética entre o fazer e o pensar sobre o próprio fazer — um exercício de tensionar a sua matriz de pensamento, visto

que a superação da ingenuidade acontece por meio da autocrítica. Logo, a arrogância limita o ensino crítico. Desse modo, pensar a decolonialidade do saber é promover uma revolução pedagógica, que pode se iniciar na sala de aula formal e romper os muros institucionais, uma vez que esteja engajada em desenvolver o pensamento crítico.

Uma produção acadêmica que não promove um diálogo com a comunidade e não estimula o desejo pelo conhecimento tem sua engrenagem fincada na colonialidade do saber, reforçando as linhas de distinção entre a intelectualidade e o senso comum, entre os doutores e os meros mortais. Portanto, ser um pensador decolonial não é apenas acumular referências decoloniais e citá-las de forma frenética, mas, sim, pensar em formas de apagar as linhas de distinção.

2.3 Dimensões do poder: relações de exploração, dominação e conflitos

A colonialidade do poder, segundo Aníbal Quijano (2009), é tecida pelas malhas de relações sociais de exploração, dominação e conflito, estruturadas em torno da disputa pelo comando dos mecanismos socioculturais do trabalho e seus produtos; da natureza e seus recursos de produção; do sexo e seus gêneros; da subjetividade e das intersubjetividades — integrando, sobretudo, o conhecimento —; da autoridade e seus instrumentos de coerção interna e externa.

A conexão entre exploração e dominação é evidente: embora nem toda dominação implique exploração, toda exploração envolve dominação, sendo esta indispensável para a constituição do poder. Nesse sentido, a produção de um imaginário mitológico se revela um instrumento de poder excepcionalmente poderoso; a relação entre colonialismo e colonialidade exemplifica de maneira contundente essa questão.

As raízes da colonização foram cravadas nos corpos e nos territórios e são constantemente regadas, em um exercício de manutenção que impossibilita a compreensão da profundidade do seu fundamento. Portanto, a estrutura cognitiva colonial não se encerra com a ruptura do colonialismo, mas emerge como colonialidade, atuando na invisibilidade e no apagamento dos aspectos que poderiam permitir o florescimento das origens e dos costumes dos povos colonizados.

Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida (Quijano, 2005, p. 130).

O colonialismo fragmentou o mundo a partir da ideia de raças diferentes. Desse modo, a ideia de raça foi o elemento fundamental para estabelecer uma relação verticalizada, utilizando as diferenças fenotípicas, modos de ser, pensar e agir para articular a classificação de superioridade de um povo em relação ao outro, legitimando a subordinação do povo considerado inferior, logo, os colonizados.

O conceito segregador de racialização é embasado em uma fundamentação teórica primordial para sua validação. A matriz dessa perspectiva utiliza a metodologia da padronização da racionalidade, impondo um modelo como verídico, sem admitir modificação em seus conteúdos, críticas ou debates. Nesse sentido, o eurocentrismo é uma articulação cognitiva que permeia tanto a psique dos colonizadores quanto a dos colonizados (Quijano, 2009).

Para Oliveira (2022), a colonialidade do poder definiu mecanismos de naturalização da hierarquização e desumanização de grupos não brancos. Logo, as vidas e territórios racializados pela branquitude não são dignos de serem vividos e determinadas mortes não são passíveis de luto, mesmo quando ocorrem aos milhões. Portanto, as marcas dessa trajetória têm seus passos muito delineados, assombrando a busca de novos caminhos.

A branquitude produziu quais vidas e territórios são dignos e quais mortes geram comoção e precisam ser choradas. Assim, o genocídio (o extermínio de grupos), o ecocídio (a destruição de ambientes), o epistemicídio (a destruição de formas de saber/conhecimento) e o terricídio (a destruição de territórios e territorialidades) são iminentes à colonialidade do poder. A colonialidade do poder criou tanto formas espaciais quanto grafagens no uso e apropriação dos espaços. Nesta lógica, o branco transita numa zona do ser onde os grupos são reconhecidos como humanos e regidos pelo Estado de Direito. Já os negros e todos os grupos racializados transitariam por uma zona do não ser e um Estado de Exceção onde os grupos são vistos como vazios de humanidade, logo, matáveis não gerando nenhuma comoção social (Oliveira, 2022, p. 3).

No retrato da colonialidade do poder, a hierarquização racial é o elemento que compõe o primeiro plano, dando visibilidade ao apartheid social e utilizando uma plasticidade regionalizada para a manutenção de uma narrativa unificada, visto que o protagonismo é sempre branco, cristão, heterossexual, com acesso econômico e acadêmico, em busca da supremacia, ainda que camuflada, cujo objetivo é outorgar legitimidade às relações de dominação.

Para Quijano (2005), a colonialidade do poder estabelece um padrão de gerenciamento, sendo o capitalismo um dos sistemas mais sofisticados de controle e exploração do trabalho, além do monitoramento da produção, apropriação e distribuição de produtos. Desse modo, estabelece uma nova, original e singular estrutura de relações de produção na experiência

histórica do mundo, ou seja, o capitalismo mundial: uma estrutura de intercâmbio entre a raça e a divisão do trabalho, que são reforçadas simultaneamente.

A classificação racial da população e a velha associação das novas identidades raciais dos colonizados com as formas de controle não pago, não assalariado, do trabalho, desenvolveu entre os europeus ou brancos a específica percepção de que o trabalho pago era privilégio dos brancos. A inferioridade racial dos colonizados implicava que não eram dignos do pagamento de salário. Estavam naturalmente obrigados a trabalhar em benefício de seus amos. Não é muito difícil encontrar, ainda hoje, essa mesma atitude entre os terratenentes brancos de qualquer lugar do mundo. E o menor salário das raças inferiores pelo mesmo trabalho dos brancos, nos atuais centros capitalistas, não poderia ser, tampouco, explicado sem recorrer-se à classificação social racista da população do mundo. Em outras palavras, separadamente da colonialidade do poder capitalista mundial (Quijano, 2005, p. 120).

A colonialidade do controle, presente na padronização do poder mundial, foi um processo de articulação de todas as formas de contenção do trabalho, conseqüentemente uma associação colonial, uma vez que utilizou como referência as formas de trabalho não remunerado e a exploração racial afroindígena, atribuindo o trabalho remunerado aos herdeiros dos colonizadores, os brancos, e determinando também a distribuição geográfica da atuação capitalista no mundo.

A geografia social do capitalismo concentrou os recursos e produtos na Europa, constituindo, assim, o centro do mundo capitalista. Desse modo, o capitalismo mundial foi, desde o início, colonial/moderno e eurocentrado. Portanto, ao deter o controle do mercado mundial, a Europa pôde impor o domínio sobre as regiões e populações do planeta, constituindo, dessa forma, o padrão de poder que implicou no processo de reidentificação histórica, atribuindo novas identidades geoculturais.

Na produção dessas novas identidades, a colonialidade do novo padrão de poder foi, sem dúvida, uma das mais ativas determinações. Mas as formas e o nível de desenvolvimento político e cultural, mais especificamente intelectual, em cada caso, desempenharam também um papel de primeiro plano. Sem esses fatores, a categoria Oriente não teria sido elaborada como a única com a dignidade suficiente para ser o Outro, ainda que por definição inferior, de Ocidente, sem que alguma equivalente fosse criada para índios ou negros. Mas esta mesma omissão põe a nu que esses outros fatores atuaram também dentro do padrão racista de classificação social universal da população mundial (Quijano, 2005, p. 121).

A dominação europeia se caracterizou como a incorporação de diversas histórias e culturas a um único mundo, uma simplificação violenta da complexidade da existência. Dessa maneira, configurou-se uma só ordem cultural com um padrão global, protagonizada pela hegemonia ocidental, concentrando as formas de controle da subjetividade, da cultura e, em especial, do conhecimento e da produção do conhecimento.

Em primeiro lugar, expropriaram as populações colonizadas – entre seus descobrimentos culturais – aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu. Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade (Quijano, 2005, p. 121).

A invasão na percepção de sentido é vista por Quijano (2005) como uma colonização cognitiva, resultado da associação do etnocentrismo e da classificação racial. Nesse sentido, apresenta-se como uma interferência na experiência material e intersubjetiva do imaginário e das relações socioculturais, criando um jogo de dualidade para codificar a humanidade, com categorias bem definidas: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-razional, tradicional-moderno; em resumo, Europa-não Europa.

Portanto, a perspectiva binária que legitima a colonialidade é erguida por dois mitos fundacionais: “um, a ideia-imagem da história da civilização humana como uma trajetória que parte de um estado de natureza e culmina na Europa; e dois, outorgar sentido às diferenças entre Europa e não Europa como diferenças de natureza (racial) e não de história do poder” (Quijano, 2005, p. 238).

No processo de colonização cognitiva, um dos fatores mais instigantes não é a autopercepção de superioridade dos europeus, mas sim a capacidade de difundir essa perspectiva como padrão mundial. Segundo Quijano (1992), esse processo se deu por dois eixos: pela repressão e pela sedução. No primeiro eixo, estabeleceu-se uma violenta coibição das crenças, imagens e símbolos de pertencimento; no segundo eixo, instituiu-se a imposição de uma imagem mistificada de sua própria cultura.

A estruturação da narrativa da carência civilizatória foi utilizada para formular o “projeto redentor”, mascarando seu caráter violento e tornando-o um feito de beneficência. Dessa forma, a distorção enunciativa respaldava a demanda apresentada e legitimava o arranjo socio-histórico que exterminou milhões de pessoas e milhares de culturas.

Considerando isso, precisamos ressaltar os processos de resistência dos povos colonizados para não reforçar a narrativa de passividade, que seria uma forma de manter a colonialidade do poder. As estratégias de defesa foram diversas e têm sido constantemente atualizadas pelos corpos marginalizados que lutam diariamente para existir em completude e com toda a complexidade de sua existência.

O processo de nomear foi uma arma eficaz da colonização, mobilizando o adestramento social, mas também foi utilizado para enfrentar a sociedade colonialista. Nesse sentido, as armas

do inimigo foram transformadas em ferramentas de defesa. Desse modo, a denominação foi e tem sido manuseada para contra-atacar (Santos, 2023).

O quilombola Nêgo Bispo realiza uma distinção relevante entre os termos decolonial e contracolonial. Para o intelectual, a decolonialidade é um discurso teórico de depreciação do colonialismo, concentrando seu esforço no debate e na orientação de uma geração colonizada, enquanto a contracolonização é um modo de vida que busca se defender da colonização. Ou seja, não se permite ser colonizado; logo, não pode ser simplificada em um mero ataque.

Portanto, se você foi colonizado, a sua luta será pela decolonização de si e dos seus. Essa lógica não se estende aos quilombolas que nunca foram colonizados, visto que nunca foram incluídos na sociedade, sendo, assim, uma referência para compreendermos o conceito de contracolonialismo.

Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio (Santos, 2023, p. 59).

Logo, para o mestre Antônio Bispo (2015), o contracolonialismo não seria uma teoria, mas uma prática de vida com foco no desafio resolutivo e no saber orgânico, uma vez que as teorias, na análise do autor, têm as bases forjadas no saber sintético, na lógica da cosmovisão linear e vertical, impossibilitando os reflexos, sendo necessária a busca da transmutação das nossas divergências em diversidade que permita a confluência¹ e transfluência². A diferença entre o exercício decolonial e a contracolonialidade estaria na finalidade. Para ele, ser contracolonial é agir, transfluir para confluir, enquanto o decolonial é transfluir para influir.

¹ Processo de mobilização proveniente do pensamento plurista dos povos politeísta, baseado na lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza.

² Processo que move a confluência.

3 MUSEOLOGIA E DECOLONIALIDADE EM DIÁLOGO

Segundo Vergès (2023), o museu realizou uma inversão retórica capaz de camuflar os aspectos conflituosos e criminosos de sua história. Esse espaço se coloca como um depósito do universal, guardião do patrimônio da humanidade, com status de santuário e designado à preservação da memória, mantendo-se isolado da desordem do mundo. Nesse sentido, projeta uma imagem de neutralidade, dissimulando o campo de batalha ideológica, política e econômica no qual está imerso.

A museologia reflete as desigualdades estruturais globais, de classe, gênero e raça, promovidas pela escravidão, colonização, imperialismo, capitalismo e racismo, contribuindo com a expropriação e o “subdesenvolvimento” do sul global. Logo, os museus não são simples depositários de quadros, objetos, obras de arte e restos mortais, mas sim uma ferramenta utilitária do tráfico escravista que fundamentou os conceitos de beleza, racionalidade e até mesmo princípios de liberdade.

Para a autora, um possível diálogo entre a museologia e a decolonialidade passaria por um programa de desordem absoluta, uma vez que só ela é capaz de romper com a organização e o funcionamento da ordem que gerencia a opressão, a expropriação e a exploração, evidenciando que a desordem não é o mesmo que o caos, mas sim a contestação daquilo que a classe dominante compreende como ordem, sendo uma ameaça aos interesses daqueles que se beneficiam com a imutabilidade da ordem.

Para Fanon (1961, p. 26), “a descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é, está visto, um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser resultado de ordem mágica, de abalo natural ou de acordo amigável”. O autor ressalta a importância da articulação para fazer ruir a ordem de opressão, sendo necessário o enfrentamento do desconforto promovido pela mudança da estrutura, descolocando os conceitos de familiar, natural e racional, o que se configura como uma convocatória ao desaprendizado.

Aprender a desaprender é uma ação decolonial concreta, pois se estrutura na subversão da ordem que fundamenta as violências sistêmicas e provoca o caos humanitário que se vivencia. Nesse sentido, a ordem vigente legitima a hierarquização das vidas e determina quais importam e quais podem ser descartáveis. Assim, a proposição da desordem se apresenta como um exercício de externar a indignação com a ordem mundial e propor a abolição de sua estrutura — e não como um anseio pelo fim do mundo.

A decolonialidade não é a reparação de uma dívida impagável, mas uma estratégia de resistência aos efeitos da colonização e às reelaborações das dominações psicossociais. É um movimento político individual, coletivo e contínuo. Pensar na sua aplicabilidade na museologia vai além da diversidade da expografia ou da estruturação de programas de diversidade. É preciso romper com a ideologia de neutralidade, com as narrativas enviesadas e com as práticas de camuflagem das violências promovidas e mantidas no espaço museal.

Portanto, precisamos compreender que não existe um deslocamento sociocultural da museologia. Ainda que não exista uma relação de pertencimento com a população lida como marginal, os museus são um espelho dos moldes de sociabilidade preservados na contemporaneidade. Dessa forma, o movimento decolonial na museologia caminha em sintonia com o corpo social, como ressalta Vergès (2023, p. 41):

A decolonização não é uma postura; nenhuma instituição pode ser decolonial enquanto a sociedade não for decolonizada, e não existe museu fora do mundo social que o criou. Frequentado ou não, o museu é um dos pilares da narrativa nacional, uma vitrine do nível de civilização que o país alcançou, a prova que faz parte das “grandes nações” que contribuíram para evolução da humanidade. A vida social do museu está integrada nos outros dispositivos do Estado e Capital.

Nesse sentido, a desordem social será a articuladora capaz de promover o diálogo entre a museologia e a decolonialidade, visto que o pensar decolonial se apresenta como um exercício de imaginar possibilidades diariamente. Um movimento lento, que atua nas brechas e vai minando os fundamentos da hegemonia do poder, enfraquecendo suas bases — sejam elas institucionalizadas ou socializadas.

Não estamos falando de sonhar com um futuro tão distante que ele acaba se tornando abstrato nem negar as lutas presentes. Muito pelo contrário. O programa de desordem absoluta nos instiga a nos informar sobre a luta pela dignidade e pela vida, por mais “pequenas e insignificantes” que sejam essas lutas, a aprender com elas, a nos organizar e realizar um trabalho de imaginação urgente, resgatando utopias emancipatória e pragmáticas e criando mais instituições pós-racista, pós-patriarcal e pós-capitalista (Vergès, 2023, p. 21).

O exercício de imaginar, nesse caso, não se enquadra a um fazer poético efêmero, mas é uma engrenagem que possibilita transitar pela encruzilhada que acessa as avenidas identitárias, os saberes ocultados, as vozes que foram silenciadas, os corpos e territórios que foram invadidos, violentados e colocados às margens da sociedade. Logo, pode ser interpretado como um exercício que faz ecoar novas narrativas, deslocando o olhar de tudo aquilo que introjetamos como natural.

A ruptura dos laços que sustentam as opressões sistêmicas é um grande desafio, uma vez que permeiam um campo de batalha ideológico, político e econômico, que projeta a

degradação humanitária como produto orgânico. Nessa esteira, nomear a violência não é uma prática habitual, visto que a condição de oprimido, por si só, não sustenta o desejo pela decolonização. Dessa forma, torna-se necessário o desenvolvimento de uma consciência crítica.

A decolonialidade não se trata apenas de uma postura de oposição ao sistema vigente, mas da possibilidade de imaginar, desejar e construir algo novo. Não deve ser vista como um processo de alternância na dominância, uma inversão de hegemonia, mas como um projeto de pensar coletivamente a sociedade almejada, assim como as contribuições necessárias para estabelecer uma sociabilidade humanitária, com bases horizontais, estabelecidas pela destituição das centralidades do poder.

A decolonialidade poderia ser definida como o confronto com a modulação do ser, com o poder de definição e com a legitimação das políticas de violência. Portanto, deve ser compreendida como uma responsabilidade ética, e não apenas como um aparato teórico e metodológico. Trata-se de uma ferramenta de interrupção do ciclo da colonialidade, que se reelabora continuamente por meio do discurso subsidiado pelas linguagens, imagens e pela arquitetura que glorifica a invasão, expropriação e desumanização.

O projeto decolonial é uma proposta de roteirização que desorienta e provoca um desconforto imediato, visando um conforto futuro. Nesse sentido, estabelece-se como um convite para uma trilha no espiral do tempo, nas quais as histórias apagadas podem ser acessadas e as consolidadas devem ser questionadas. Um caminhar que não tem ponto de chegada, mas considera alcançar novas rotas, com o fator motivador sendo a recuperação do encantamento roubado pela colonialidade.

Quando eu era criança, o museu era um lugar mágico. Lembro-me de dizer que, ao crescer, gostaria de ser artista e ter uma obra em um museu. O meu sonho infantil era um desejo de sacralização; na minha mentalidade da época, ter uma obra em um museu representava a eternização do ser. Hoje, como pesquisadora de museologia e decolonialidade, compreendo que, para uma menina preta da periferia, esse sonho representa a legitimação da humanização: o direito de ser vista.

Atualmente, tenho uma obra doada ao Museu de Artes Visuais do Maranhão, intitulada “Nega, sim, sua não”, uma instalação que apresenta as violências às quais mulheres negras são submetidas. A obra encontra-se na reserva técnica, o que impede seu acesso pelo público. Isso me faz refletir sobre os corpos presentes e ausentes na museologia, sobre os códigos de acessibilidade, as vozes que podem ser ouvidas e aquelas que são silenciadas.

Construir um diálogo entre a museologia e a decolonialidade pode ser como bailar com o impossível. É o que Grada Kilomba (2019) costuma nomear como a tradução das impossibilidades. Para a autora, trata-se de tornar o inconsciente consciente, o invisível visível. É um movimento de pensar o presente de maneira futurista.

O projeto decolonial é um movimento de fuga de uma lógica canônica em busca de um desenvolvimento cognitivo pluriversal, com corpos dissidentes atuando como agentes dessa transformação, promovendo, assim, a restituição das humanidades. Refere-se a um movimento que garante o acesso ao poder de decisão sobre o próprio destino, conquistando, assim, a liberdade de experimentar e errar. Uma conduta que pode soar simplista, mas trata-se de corpos que possuem a excelência da condição de humanidade. Ou seja, como resposta à depreciação, ele se torna uma verdadeira revolução.

Para Rufino (2019), a colonização é um trauma permanente, uma ferida aberta, como uma sangria desatada, provocada pela barbárie imposta por mais de cinco séculos. Uma dissolução cognitiva que promove o esquecimento da diversidade de princípios explicativos do mundo. Uma política de desencantamento, denominada pelo autor como Carrego Colonial, uma manifestação do desencanto, provocada e mantida pelos efeitos dominantes, que afeta as múltiplas camadas da existência.

O Carrego Colonial pode ser compreendido como uma instância de escassez e perda de potência, revelando a necessidade do vencimento da demanda moderna, do feitiço castrador, que demandará um jogo de palavrão que restituirá o bem viver. Nesse sentido, o conceito não se estabelece como um mero mecanismo de identificação das dimensões de violação, mas como uma força que mobiliza a emergência do despacho das obsessões cartesianas.

O Carrego Colonial, mais que identificar as múltiplas faces de operações exercidas pela maldição colonial, nos convoca à obrigação, em termos ancestrais, de despachar as obsessões cartesianas e as assentadas em um cristianismo cruzadístico inimigo das diferenças para avivarmos horizontes plurais, cosmopolitas e ecológicos em que a vida seja expressa como força inacabada e por isso impossível de ser capturada por um único sentido (Rufino, 2019, p. 19).

A perspectiva apresentada pelo autor propõe uma reflexão relevante, uma vez que evidencia a permanência do trauma colonial como um modo de linguagem que não comunica, ao ter o silenciamento como objetivo. Ressalta a cura como emergência poética de encantamento para a potencialização da vida em diversidade. A presença da arte decolonial e de artistas dissidentes em instituições impregnadas de colonialidade impulsiona um ritual de recuperação da ferida colonial.

Traçar um diálogo entre a museologia e a decolonialidade é invocar a força da inteligibilidade, capaz de substituir a hierarquia pela confluência, gerando a concomitância de saberes, de formas de ser, sentir e fazer — parindo a capacidade de criar e recriar uma memória coletiva decolonial.

Para Rufino (2021), não podemos insistir em uma única palavra para dar conta do movimento necessário ao desenvolvimento de uma mudança radical. Logo, precisamos compreender a decolonialidade para além do conceito, mas como uma luta incansável pela dignidade existencial dos viventes: “uma prática que integra a emergência pela cura e pela liberdade, que batalha pela dignidade do existir, com todas as linguagens possíveis” (Rufino, 2021, p. 37).

Portanto, a decolonialidade não requer somente um giro, mas uma gira, uma vez que a função gira é confluir múltiplas presenças e saberes, visando ao cuidado dos seus, afastando, quebrando e despachando a demanda alojada — neste caso, o carrego colonial. Nesse sentido, o autor ressalta a impossibilidade de um giro decolonial, em termos de uma virada epistemológica, sem que ele seja também étnico-racial, de gênero, multinatural e biointerativo.

A descolonização não é milagre, nem uma mudança de posições, é uma transgressão do que é imposto, uma ação tática que contraria as dimensões de poder desse projeto e inscreve outras possibilidades de mundo via alargamento das experiências. Como em uma gira, é um campo de batalha no qual se convoca as presenças subalternas para, a partir de suas escritas, lançar mão de saberes e tecnologias ancestrais que operem como procedimento de cura e arma (Rufino, 2021, p. 40).

A terminologia decolonial não é uma invocação mágica que materializa a independência, mas uma questão de cura. Esta, quando acionada, não se refere à anulação da dor, mas ao “cuidado necessário que redimensiona os vazios que existem em nós, resultado de quebrantos que nos foram postos. Essa escassez deve ser transmutada em presenças vibrantes, pujantes de vivacidade, alargadoras de gramáticas e de mundos” (Rufino, 2021, p. 23).

As proposições apresentadas podem soar como uma análise infantil em tom romantizado, principalmente se o olhar estiver focado nos parâmetros ocidentais, mas o objetivo que traçamos na escrita é justamente trilhar pelos caminhos do desaprender — um exercício de abortar as reflexões cartesianas, binárias e lineares. Acionar a pedagogia do terreiro é um modo de desatar os nós que nos prendem a uma estrutura que tem a violação como um movimento orgânico.

Destarte, a estruturação de um diálogo entre museologia e decolonialidade precisa ser pautada na problematização do discurso de assimilação de uma lógica ocidental, formatada em formação capitalista, de apropriação, acumulação e expropriação. É necessário um modo

imaginativo de subversão, que proponha formas de restituição e não somente modelos para minimizar os danos.

3.1 História, Memória, Patrimônio e Relações de Poder

A história pode ser compreendida como um compartilhamento de lembranças que constroem memórias. Nesse sentido, o olhar para o passado se estabelece como registro, demarcando os acontecimentos, emitindo narrativas, sentidos e noções de pertencimento. Portanto, o ato de lembrar é uma produção das relações de poder presentes nas teias socioculturais; por consequência, o exercício de lembrar ampara interesses políticos, econômicos e culturais, apresentando um jogo de conveniência que expõe e oculta.

A história busca, teoricamente, a reconstrução do passado mediante a análise crítica, utilizando-se do respaldo metodológico. Contudo, observamos uma atuação tendenciosa nas relações tecidas a respeito das narrativas de memória que constroem as bases socioculturais, uma vez que estão imersas em um processo de construção e reinterpretação contínua. A instrumentalização desse processo é marcada por uma tensão constante entre grupos que se interessam por (re)imprimir suas narrativas como marca de legitimação e poder social.

De acordo com Mbembe (2001), há uma dificuldade significativa em produzir uma história que transcenda os vícios e armadilhas das ciências racistas. A historiografia moderna e contemporânea tem demonstrado uma capacidade limitada e enfrenta profundas dificuldades em analisar realidades marcadas por diferentes epistemes, regimes de temporalidade e formas de historicidade. Assim, as produções historiográficas frequentemente revelam os vícios da história, profundamente enraizados nas tradições europeias, tornando-se incapazes de oferecer uma crítica coerente a eventos como o apartheid, a colonização e a escravidão.

Segundo Mbembe (2010), a decolonização requer um extenso trabalho estético e epistemológico para reconstituir a identidade do sujeito. Negar a um indivíduo ou a um povo o direito de conhecer sua própria história acarreta implicações políticas devastadoras. Sem registros ou acesso às suas ancestralidades, os povos colonizados e seus descendentes enfrentaram instituições que impuseram a obrigatoriedade do aprendizado das narrativas europeias, contribuindo para a consolidação das colonizações mentais.

Os lugares de memória, os monumentos e os espaços destinados a salvaguardar o patrimônio cultural são resultados de um ciclo de construção de memórias que se sobrepõem, assim como de um procedimento de desmemoriamiento. Dessa forma, a história é constantemente contada e, logo, regularmente atualizada, estabelecendo simetrias e assimetrias

nas construções das narrativas memoriais e historiográficas — uma dança de visibilidade e invisibilidades, na qual os papéis de protagonismo e coadjuvantes já estão direcionados.

Os termos história, memória e patrimônio cultural são frequentemente associados e até mesmo compreendidos como sinônimos no cotidiano, impossibilitando o exercício crítico de identificação dos interesses subjacentes na construção da identidade nacional e na curadoria das narrativas legitimadas. Nesse sentido, torna-se necessário refletir sobre o que é dito, mas, sobretudo, sobre o que não é dito, buscando acessar as entrelinhas da história que ocupa a denominação de oficial e as histórias silenciadas.

Destarte, romper com a perspectiva do descobrimento e com a romantização da miscigenação, além de questionar a ideia de nação, evidencia o enfrentamento urgente e constante à lógica de patrimonialização — uma dinâmica decolonial que visa fragilizar as estruturas de poder. Nesse sentido, ressalta-se a importância de uma análise profunda da complexidade das camadas que envolvem essas estruturas.

O conceito de democracia racial evidencia as relações de poder na narrativa histórica da sociedade brasileira. Segundo essa denominação, o Brasil, enquanto nação, nasce do encontro de brancos, negros e indígenas que convivem de maneira harmoniosa. Nesse sentido, as origens raciais e étnicas supostamente não teriam relevância, uma vez que a dinâmica existencial estaria em paridade, tornando-se assim o maior motivo de orgulho nacional e referência mundial.

Para o historiador Gilberto Freyre (1933), a teoria da miscigenação revelaria uma sabedoria única, sendo a metarrança a base da consciência brasileira; ou seja, a forma de olhar para si e para o outro estaria além da raça. Uma reflexão extremamente romantizada da realidade, ocultando as violências da colonização, assim como o teor racista das suas obras. Assim, optava-se por ignorar que nunca foi estabelecido um tratamento digno e humano aos africanos arrancados de suas terras, nem aos indígenas que tiveram seus territórios invadidos.

Para Nascimento (2011), a democracia racial é uma ficção ideológica, e Freyre buscava cunhar eufemismos raciais — um exercício que não pode ser tratado como um jogo ingênuo de palavras, mas como uma estratégia extremamente racista e perigosa, cujo objetivo era o genocídio do negro brasileiro, tanto física quanto espiritualmente, por meio do processo de embranquecimento de sua pele negra e de sua cultura. Portanto, o mito da democracia racial pode ser compreendido como uma ferramenta de manutenção do racismo estrutural.

A narrativa da “descoberta” do Brasil pelos portugueses, em 1500, protagonizou por muitos anos as salas de aula e os livros didáticos das escolas brasileiras. Muito recentemente é que surgiram tensionamentos acerca dessa narrativa, que ainda hoje é replicada, sobretudo por

grupos de extrema-direita — uma vez que a apresentação da invasão, tal como ela foi, confronta o nacionalismo ovacionado. Isso porque é preciso admitir que, sem os escravizados, a estrutura econômica do país jamais teria existido, e que o escravismo foi decisivo para a construção nacional.

Nascimento (2011) ressalta que os negros fertilizaram o solo brasileiro com suas lágrimas, seu sangue, seu suor e seu martírio na escravidão — plantando, alimentando e colhendo a riqueza material do país para o desfrute exclusivo da aristocracia branca. Fatos dissimulados pelo colonialismo português durante séculos, por meio de uma construção narrativa de benevolência e humanidade, para disfarçar sua fundamental violência e crueldade.

Para analisar o cruzamento entre História, Memória, Patrimônio e Relações de Poder, faz-se necessário refletir sobre as noções de cultura e tradição. Nesse sentido, é fundamental romper com as limitações presentes na forma de observar, que constrói uma visão parcial — como a percepção da cultura como um objeto puro e autêntico que precisa ser preservado das influências estrangeiras, ou a perspectiva evolucionista pautada nos ideais de modernidade.

Segundo Canclini (2011), a modernidade é uma máscara, uma vez que se propõe a construir culturas nacionais, produzindo, na verdade, cultura de elite — uma prática excludente que afirma incorporar os menos favorecidos mediante políticas igualitárias, econômicas e culturais, mas que não são fundamentadas em mudanças estruturais. Logo, apresentam-se como ações demagogas.

Mediante a revisão da teoria sobre a modernidade, o autor ressalta as razões pelas quais a eficiência dos Estados é posta em dúvida, assim como suas políticas desenvolvimentistas e protecionistas, pois os interesses populares são vistos como empecilho para os avanços tecnológicos. A percepção de modernidade foi modificada em relação à sociedade e à cultura, e a perspectiva evolucionista foi abandonada em busca de múltiplas lógicas de desenvolvimento, ou seja, a elaboração de um pensamento amplo, capaz de refletir sobre as interações e integrações entre gêneros e formas de sensibilidades coletivas.

A transformação dos mercados simbólicos possibilita repensar vários debates, principalmente sobre as divergências entre o modernismo cultural e a modernidade social, uma vez que reincide a discrepância das concepções de modernidade. Dessa forma, os avanços da modernidade não chegam para todos: “A elite cultiva a poesia e a arte de vanguarda enquanto a maioria são analfabetas” (Canclini, 2011, p. 25).

Para o autor, as ciências sociais precisam ser nômades, circular sobre esses pavimentos e redesenhar planos em busca de um diálogo horizontal. Logo, almejam um olhar

transdisciplinar sobre circuitos híbridos que fomente a investigação cultural, compreendendo o encontro dessas visões como uma reestruturação econômica e simbólica — e não apenas como estratégias institucionais.

O questionamento das incertezas acerca do valor da modernidade, da separação promovida entre nações, etnias e classes é observado como o cruzamento entre o tradicional e o moderno. A ruptura dessa lógica destrói as três camadas que pavimentam a concepção de cultura: as noções de moderno, culto e popular.

Para Hall (2002), a cultura não é uma entidade monolítica ou homogênea, mas, ao contrário, manifesta-se de maneira diferenciada em qualquer formação social ou época histórica. A cultura não significa simplesmente sabedoria recebida ou experiência passiva, mas inúmeras intervenções ativas, expressas mais notavelmente por meio do discurso e da representação, que podem tanto mudar a história quanto transmitir o passado.

Portanto, ao se abordar a cultura, aciona-se a memória histórica e social, uma vez que estamos diante de um exercício de rememoração e registro, no qual é possível atualizar impressões ou informações passadas — ou que se busca representar como passadas. O repertório de informações nomeadas como memória se apresenta como um processo de intervenção não só na ordenação de vestígios, mas também em sua releitura.

Para Pollak (1992), a memória é um fenômeno construído socialmente e individualmente, constituída pelos acontecimentos vividos pessoalmente ou por tabela, assim como por pessoas, personalidades e por lugares. Pode ser compreendida também como um fenômeno de projeção e transferência, que pode ocorrer dentro da organização da memória individual ou coletiva, sofrendo flutuações em função do momento em que ela é articulada e está sendo expressa.

Pollak (1989) destaca a memória como um campo de disputa entre a memória oficial, que representa a narrativa nacional, e as chamadas “memórias subterrâneas”, que persistem nas camadas populares. Ao abordar essa dinâmica, Pollak se baseia na ideia de multiplicidade da memória proposta por Halbwachs (1990), mas vai além ao incorporar o papel do conflito na análise do sistema social. Nesse contexto, a memória torna-se um espaço de afirmação de identidades, onde as memórias subterrâneas refletem as vozes de grupos marginalizados, silenciados e minoritários. Esses grupos buscam o reconhecimento de sua existência, a afirmação de seus direitos e a valorização de sua própria historicidade.

O autor salienta que a memória é, em parte, herdada e pode ser enquadrada e organizada na produção de discursos em torno de acontecimentos, personagens e lugares, ou seja, guardada

e solidificada por meio de monumentos, museus e bibliotecas. Dessa maneira, a memória nacional é constituída em um campo de disputa que determina quais datas e acontecimentos serão gravados na memória de um povo.

Portanto, o estudo das memórias coletivas, constituídas como memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. Uma vez que as memórias são impostas e defendidas por um trabalho especializado de enquadramento de acontecimentos e das interpretações do passado que se deseja salvaguardar.

O processo de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história, tornando-se, assim, fundamental a identificação do caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Essa memória tem como fundamento a preservação dos interesses dos grupos dominantes, constituindo-se como uma ferramenta importante na luta das forças sociais pelo poder. Um jogo de memória e desmemoriamiento, no qual os esquecimentos e os silêncios da História revelam a manipulação da memória coletiva.

A memória é vista como suporte de informações e salvaguarda de determinadas lembranças, fatos e acontecimentos, permite aos sujeitos situarem-se em um dado contexto histórico e social, reelaborando-o num mecanismo incessante presidido pela dialética da lembrança e do esquecimento (Carvalho, 2011, p. 153).

Para Carvalho (2011), memória e patrimônio estão inter-relacionados, uma vez que proporcionam aos grupos sociais o sentido de pertencimento a uma determinada cultura e sociedade. Nesse sentido, a identidade do indivíduo é permeada pela ideia de pertencimento a um lugar, por suas memórias, símbolos, narrativas, tradições e patrimônio.

A palavra "patrimônio" tem passado por um processo contínuo de definição e redefinição. Tradicionalmente, era utilizada para se referir à "herança paterna" ou aos "bens familiares", transmitidos de geração em geração, especialmente aqueles de valor econômico e afetivo. Com o tempo, no entanto, o termo foi adquirindo novos contornos e ampliando seu significado, sem perder o vínculo com seu sentido original.

Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, o patrimônio cultural de um povo é formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e produtos que remetem à história, à memória e à identidade desse povo. Portanto, o patrimônio cultural de uma sociedade é fruto de escolhas políticas, com a participação do Estado por meio de leis, instituições e políticas específicas. Essa escolha é feita a partir daquilo que é considerado importante para a representação da identidade, da história e da cultura nacional. Ou seja, os valores e significados atribuídos às pessoas, objetos, lugares ou práticas culturais os tornam patrimônio de uma coletividade.

De acordo com Chagas (2007), há uma relação intrínseca entre patrimônio e poder, que se mantém na conexão entre patrimônio e propriedade, seja ela material ou espiritual, econômica ou simbólica, e sua ligação com a ideia de preservação. O caráter preservacionista e o conceito de posse estão na essência da instituição do patrimônio e dos museus, entendidos como "casas de memória e poder". Essa relação está vinculada a uma hierarquia de valores que é mobilizada politicamente para justificar tanto a preservação quanto a destruição dos chamados bens culturais.

A noção de patrimônio cultural, em sua essência, funciona como um instrumento de mediação entre diferentes mundos: entre o passado, o presente e o futuro, entre o visível e o invisível. Sua justificativa não se baseia apenas no vínculo com o passado, qualquer que seja ele, mas também na sua conexão com os desafios contemporâneos, com a vida dos seres em relação a outros seres, objetos, palavras, sentimentos e ideias. Assim, o patrimônio cultural se configura como um espaço de negociação de sentidos, um ponto de mediação, que serve como portas ou portais que conectam e desconectam mundos, indivíduos e tempos distintos (Chagas, 2007).

Para o autor, o que está em jogo no domínio do patrimônio cultural são conceitos como memória, esquecimento, resistência, poder, valor e suas múltiplas funções e significados, incluindo o silêncio e a fala, a destruição e a preservação. Trata-se de algo além da simples "afirmação de si ou do grupo" por meio da valorização e institucionalização de acervos biográficos, etnográficos, históricos, artísticos e outros, que são formalmente elevados à categoria de patrimônio cultural. Destaca-se que o domínio patrimonial nem sempre é pacífico, pois envolve riscos específicos e pode ser instrumentalizado para atender a diferentes interesses políticos.

A batalha pelo poder está centrada na construção de signos e símbolos, e nos significados e significantes presentes na mentalidade da sociedade. Manuel Castells (2013) salienta que "torturar corpos é menos eficaz que moldar mentalidades", pois os significados nascem das interações em redes neurais, naturais e sociais, constituídas pelo ato de comunicação. Por conseguinte, a comunicação é o ato de trocar informações, sendo a principal fonte de formação de significados, o que configura a comunicação socializada.

O processo de construção simbólica percorre as etapas de estruturação, ou seja, de criação, formatação e difusão. Ainda que possua valor significativo individual, o processamento é condicionado pelo ambiente da comunicação, que, ao sofrer alteração, altera a construção de

significado. Portanto, as relações de poder constituem a sociedade, uma vez que aqueles que detêm o poder constroem as instituições segundo seus valores e interesses.

O poder é exercido por meio da coerção (o monopólio da violência, legítima ou não, pelo controle do Estado) e/ou pela construção de significado na mente das pessoas, mediante mecanismos de manipulação simbólica. As relações de poder estão embutidas nas instituições da sociedade, particularmente nas do Estado (Castells, 2013, p. 13).

O autor salienta que, onde há poder, existe contrapoder, o que evidencia a capacidade dos atores sociais confrontarem o poder presente nas instituições, de modo a reivindicar a representatividade de seus valores e interesses. Nesse sentido, as relações de poder na sociedade são contraditórias e conflitantes.

A regulamentação social depende das interações de poder e contrapoder, já que os sistemas institucionais refletem as relações de poder, as coerções e intimidações estatais, mas, principalmente, as construções dos significados, sendo a representação dos valores que moldam e organizam a sociedade.

As mudanças sociais, ao longo da história, foram motivadas pelos movimentos sociais, em um exercício de enfrentamento diante de crises e injustiças, ainda que continuem existindo relações de poder. Trata-se de um movimento arriscado, visto que as instituições políticas, em nome da ordem social e da manutenção do poder, muitas vezes utilizam a intimidação e até mesmo a força física para repreender ações coletivas.

3.2 O pensamento museológico: panorama histórico

Segundo Moutinho (2017), a museologia, em sua origem, tem a perspectiva de lugar sagrado, destinado a salvaguardar artefatos da burguesia. A palavra museu advém de mouseion, termo grego para o templo das Musas, filhas de Zeus (Poder) e Mnemósine (Memória), e protetoras das Artes e da História. A deusa Memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltarem ao passado e de lembrá-lo para a coletividade.

Na Antiguidade Clássica, era um local dedicado ao saber e ao fazer filosófico, auxiliando os homens a esquecer as angústias cotidianas. O primeiro grande mouseion de que se tem registro estava localizado em Alexandria, no século II antes de Cristo. Esse espaço surgiu como uma tentativa de reunir os conhecimentos da humanidade em diversas áreas do saber, como história, filosofia, astronomia, mitologia, entre outros, um acervo que contava com obras de arte, estátuas, minerais, pedras preciosas e instrumentos cirúrgicos (Vasconcellos, 2006).

Na Idade Média, a Igreja demonstrava a força dos tesouros privados, uma vez que as coleções refletiam o poder econômico e a influência política, com o acesso restrito à elite. No Renascimento, houve o movimento de reunir as coleções intituladas como profanas em espaços privados de pequeno porte, dedicados ao estudo, à meditação e à contemplação, dando origem aos famosos gabinetes de curiosidades, que reuniam diversos objetos, muitos deles raros, como fósseis, múmias e minérios.

Vasconcellos (2006) ressalta que as grandes coleções da época renascentista, formadas entre os séculos XIV e XVI na Europa, fundamentaram as instituições museológicas atuais. Além disso, as galerias de arte encomendadas por príncipes, monarcas e papas deram origem aos museus de belas-artes, aos gabinetes de curiosidades, aos museus de história natural, aos gabinetes de antiguidades e aos museus de arqueologia, demonstrando a relação inerente entre o poder e a memória.

A ruptura da restrição do acesso museológico se deu em processos. A primeira intenção de tornar público um acervo ocorreu na Inglaterra, em 1663, no Ashmolean Museum de Oxford, devido a uma doação de John Tradescant a Elias Ashmole. No entanto, permaneceu bastante restrito, pois somente intelectuais e acadêmicos podiam visitá-lo. Somente com a Revolução Francesa, em 1789, as coleções se tornaram de fato públicas e puderam ser acessadas em diferentes museus, uma vez que uma nova percepção foi incorporada ao universo museal: a da representatividade nacional.

Os museus estão ligados historicamente às ideologias iluministas, tendo seu fundamento nitidamente marcado pela postura cientificista do pensamento racionalista ocidental, que apresentava o controle do saber como ferramenta de domínio e manutenção do poder, tendo sua ligadura exemplificada na multiplicidade dos museus no ciclo das “luzes”, designado como a “Era dos Museus”.

Segundo Brulon (2020), os museus construíram distâncias invisíveis entre quem vê e quem é visto, quem produz e quem consome, ou quem pensa e quem é objeto de pensamento, estabelecendo-se como lugares de produção e disseminação de signos, e símbolos de reiteração social de imaginários e legitimação de hierarquias. No início, essas instituições chegaram às colônias como instrumentos do projeto imperial de produção de conhecimentos e difusão das ciências, encenando, de certa forma, as nações de onde provinham

Portanto, para pensar a estruturação da museologia brasileira, faz-se necessário compreender a sua origem lusitana. Para Portugal, o conceito de museu, em sua essência de “poder da memória”, era uma ação estratégica de governo. Os portugueses organizaram

expedições às colônias, estabeleceram uma rede de pesquisa em âmbito internacional e investiram em equipamentos e na formação de uma nova geração de cientistas — uma concepção distante de um simples repositório do passado (Considera, 2018).

Nesse contexto, o conhecimento produzido pelos museus tinha um centro de difusão, e a ideia de civilização demarcava hierarquias sociais e distinções culturais com base em definições políticas do mundo colonialista. Dessa forma, o campo museal brasileiro surgiu com algumas características específicas, entre elas a promoção e subordinação às instâncias governamentais, sendo diretamente mantido por essas, incorporado à lógica da gestão pública.

Os primeiros desenhos da museologia brasileira nascem da relação metrópole-colônia, quando o governo português criou, em 1780, no Rio de Janeiro, uma Casa de História Natural. No entanto, apesar de não configurar exatamente um museu, tinha por função a preparação das amostras que seriam enviadas a Portugal. Popularmente conhecida como Casa dos Pássaros, apresentava-se como instituição dedicada à pesquisa de animais e plantas presentes no cotidiano dos habitantes da colônia.

O Museu Real foi estabelecido no Rio de Janeiro, em 1818, quando o Brasil já apresentava a conjuntura de Reino Unido. O Museu Nacional, ao longo do século XIX, serviu de modelo para a criação de outros museus, sendo referência de gestão e organização do conhecimento, além de distribuir suas coleções para outras instituições, em especial aos museus escolares (Considera, 2018).

Dessa maneira, fomos habituados a um modelo de museu atrelado à formação dos Estados-nação e à preservação de monumentos representativos da herança cultural das nações, visto que as noções modernas de monumento histórico, patrimônio e preservação começaram a ser elaboradas a partir do momento em que se passou a estudar e conservar o que simbolizava a nação, ou seja, o que era considerado como de valor histórico.

Segundo Tolentino (2016), somente na segunda metade do século XX a figura da instituição museológica teve quebrada sua posição cômoda, e seu papel e função perante a sociedade passaram a ser questionados, uma vez que a museologia se inseriu nos estudos culturais e os museus passaram a ser analisados como parte de um processo de transformação das sociedades.

O museu deixou de ser pensado meramente enquanto instituição que se voltava para a preservação de objetos de arte ou relíquias do passado, passando a integrar o rol de instituições responsáveis por formulações garantidoras da estabilidade política dos estados nacionais em suas diversas fases (Santos, 2014, p. 50).

No contexto das lutas e movimentos sociais que emergiram em diversas partes do mundo após a Segunda Guerra Mundial, juntamente com as ideias revolucionárias dos anos 1960, surgiu uma nova abordagem na prática museológica. Essa abordagem coloca como prioridade os sujeitos e os desafios sociais enfrentados pelas comunidades atendidas pelos museus, visando promover seu desenvolvimento sociocultural. Entre as principais referências desse movimento estão a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) e o Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom (1985), cujos debates e reflexões ressoaram em vários países, incluindo Canadá, França, Portugal e, especialmente, a América Latina (Tolentino, 2016).

Para Gouveia e Pereira (2016), a função social do museu é estabelecida pelos movimentos de crítica e proposição da centralidade das problemáticas sociais em que a instituição se insere territorialmente ou tematicamente. Um movimento não se define a partir de um conceito ou da elaboração de um conjunto normativo de metodologias.

A museologia é um campo repleto de conflitos e disputas, que se fundamenta nas reflexões sobre a prática museológica, nas atividades dos museus e nos debates teóricos que a cercam. Nesse contexto, surgem conceitos como museologia social e sociomuseologia, frequentemente interpretados como sinônimos. No entanto, como não existem sinônimos perfeitos, é essencial traçar uma linha sutil que diferencie esses dois conceitos.

Segundo a Declaração do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), Rio 2013, a Museologia Social é uma práxis de combate às práticas preconceituosas, racistas, moralistas, autoritárias, aristocráticas, hierarquizantes, homofóbicas e xenofóbicas, que se apresenta na contramão de uma museologia normativa, sendo sensível, compreensiva e libertária, constituída por novas formas de afetividade, respeito mútuo e indignação. Diferentemente da sociomuseologia, que seria uma área disciplinar pautada na interdisciplinaridade.

A Sociomuseologia constitui-se, assim, como uma área disciplinar de ensino, investigação e atuação que privilegia a articulação da museologia, em particular, com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudos do Desenvolvimento, da Ciência de Serviços e do Planejamento do Território. O que caracteriza a Sociomuseologia não é propriamente a natureza dos seus pressupostos e dos seus objetivos, 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, 2014, p. 423).

Mário Moutinho (2014) afirma ser fundamental pensar a museologia não como uma técnica, mas como um sistema de conhecimento que aborda o Homem e sua relação com o

objeto, a partir de significados socialmente construídos e compartilhados, passíveis de conflitos e lutas de poder simbólico. Logo, torna-se fundamental delimitar a linha tênue entre a museologia social e a sociomuseologia.

Portanto, é essencial que analisemos constantemente as práticas museológicas, a fim de compreender a aplicabilidade desses conceitos no cotidiano. Isso é fundamental para evitar que discursos progressistas sejam utilizados como instrumentos de manutenção e sofisticação da ordem vigente, sem promover uma reflexão crítica sobre a legitimação e a ideologia subjacente a esse status quo, o que acabaria contribuindo para sua perpetuação e reprodução.

Dessa maneira, precisamos ficar atentos aos dados museológicos levantados pelo Instituto Brasileiro de Museus — Ibram, pois são fundamentais para o desenvolvimento e fortalecimento do setor museológico no Brasil, possibilitando um melhor planejamento, gestão e preservação do patrimônio cultural.

Atualmente, o Brasil conta com 3.916 museus cadastrados no Instituto Brasileiro de Museus — Ibram, entre públicos e privados, que estão categorizados em diferentes tipologias de acervo, entre elas: Antropologia e Etnografia, Arqueologia, História, Imagem e Som, Artes Visuais, entre outras, como demonstram as figuras abaixo:

Figura 1 - Museus por Status de Abertura



Fonte: Ibram (2024).

Nota-se que 98,91% (3.529) dos museus em território brasileiro, cadastrados no Ibram, estão em pleno funcionamento, e somente 9,79% (384) estão fechados.

Figura 2 - Museus por Tipologia



Fonte: Ibram (2024).

No que tange à tipologia, observa-se que os museus clássicos e tradicionais prevalecem, com o número expressivo de 2.810 instituições.

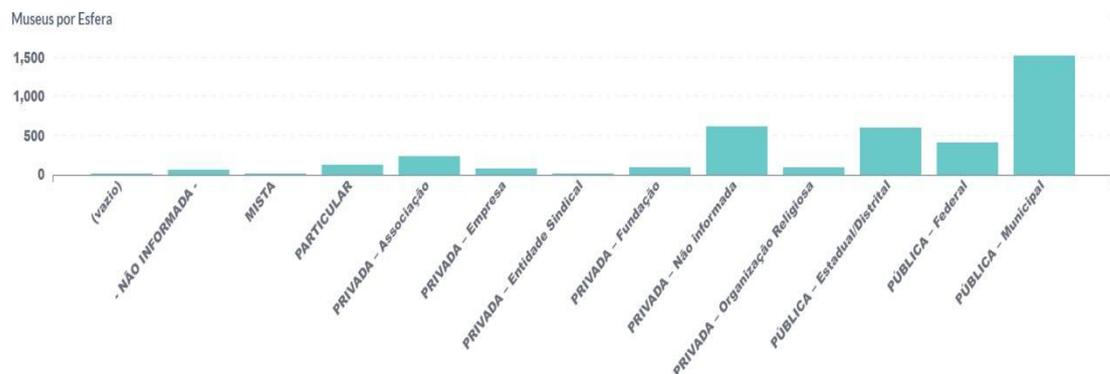
Figura 3 - Museus por Temática



Fonte: Ibram (2024).

Quando se trata das temáticas, as instituições com narrativas históricas se destacam, somando 1.809 instituições.

Figura 4 - Museus por Esfera



Fonte: Ibram (2024).

Tratando-se da esfera, em primeiro lugar, tem-se a pública municipal, com 1.526 instituições, seguida da esfera privada, com 625; da pública estadual, com 610; e da pública federal, com 412. Os dados apresentados demonstram que a preservação dos padrões forja uma musealidade pautada na colonialidade. Em vista disso, ressalta-se a importância de conceber uma forma de repensar os museus, reinventá-los a partir de reflexões interdisciplinares. Para Brulon (2020, p. 24), seria “sendo produto de uma mente sem raízes”. Logo, é necessário construir um entendimento da museologia como aparato para o fomento da democracia cultural, que mobilize políticas públicas de mudanças, orientadas pelo pensamento decolonial. Assim, destaca-se que:

A descolonização do pensamento museológico significa a revisão das gramáticas museais, propiciando que patrimônios e museus possam ser disputados por um maior número de atores, materializando os sujeitos subalternizados no bojo de um fluxo cultural intenso que leve à composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes (Brulon, 2020, p. 5).

Dessa maneira, torna-se necessário ressaltar que a decolonização é um campo em construção e em disputa, tanto no aspecto teórico quanto prático, perpassando várias das camadas que constituem as estruturas socioculturais e institucionais. Logo, não é viável defini-la como sinônimo de inclusão e diversidade, embora esses conceitos sejam uma mola propulsora para as mudanças de perspectivas. Assim, o prisma decolonial é uma chave analítica que permite visualizar o espaço de confluência historiográfica, ontológica e epistemológica.

A busca dessa perspectiva na museologia é compreendida como o esforço de repensar todas as instâncias de funcionamento, implicando na análise da gestão, do acervo, das políticas de aquisição, das práticas de contratação, da curadoria, da abordagem na mediação cultural, do desenvolvimento educacional artístico-cultural, dentre outros aspectos. Dessa maneira,

evidencia-se uma necessidade emergente, uma vez que foi um dos 20 conceitos escolhidos para a nova definição de museu na consulta pública promovida pela Comunidade Museal Brasileira — ICOM Brasil.

Para o ICOM (2022), o termo decolonial seria definido como: “Postura e práticas de combate às opressões materiais, simbólicas, raciais e de gênero, resultantes da colonização e subalternização dos povos e de seus saberes”. A construção dessa postura e dessas práticas precisa ser tecida a partir da movimentação, uma vez que os meandros das colonialidades são constantemente atualizados.

3.3 As museologias Insurgentes e suas contribuições

O desejo pela desordem, por uma mudança radical e pela museologia decolonial não pode anular os movimentos de resistência à lógica de dominação — insurgências articuladas e movidas pelo impulso das utopias, tentativas de colocar os museus a serviço da sociedade e de utilizar seu poder de influência para problematizar e evidenciar diferentes realidades socioculturais, assim como aspectos da memória e da história negligenciados e deliberadamente esquecidos. Nesse sentido, torna-se fundamental ressaltar a relevância das ações utópicas.

Entretanto, é preciso lembrar que a utopia, longe de ser uma visão fantástica de cérebro doentio, sonho longínquo desligado das realidades mais chãs e das raízes da Vida, é pelo contrário, uma manifestação da realidade humana em que o chamado ‘sonho’ é apenas, a fase que precede ao planejamento (Rússio, 1977, p. 179).

Para Cândido (2021), o museu pode ser um espaço para a catarse das histórias traumáticas. Mesmo sendo um campo de disputa de versões, ele pode atuar no reconhecimento das contradições e na busca por uma reconciliação com a história que passou pelo esquecimento. Ou seja, dizer o indizível é uma perspectiva que pode soar idealista, mas que vai ao encontro das ideias de Rússio (1977), ao afirmar que “o museu pode e deve ser o deflagrador das utopias” (p. 26).

O autor ressalta que a temática da decolonialidade nos museus parece recente, mas é advogada por sujeitos como Hugues de Varine desde pelo menos a década de 1960 (Cândido, 2021). Além disso, Rússio já afirmava, em 1984, que “é tempo de fazer museu com a comunidade e não para a comunidade”. Portanto, a desobediência epistêmica é um caminho para dialogar com a identidade dos povos subalternizados, pois contribui para que eles atuem politicamente no sistema e ocupem espaços de construção de contranarrativas, promovendo discursos de saberes ancestrais, bem como a produção de novos saberes (Moutinho, 2021).

Para Primo (2021), o movimento de insurgência visa à capacitação das instituições para atuarem por meio da pedagogia decolonial, ou seja, uma pedagogia que promova uma política de ações e reflexões em favor da equidade, respeitando as diferenças e os diferentes; que busque não somente dinâmicas educacionais para além da educação formal e da museologia normativa, mas também implemente processos educativos transformadores e promotores de criticidade. Ressalta-se que os movimentos de insurgência na museologia ganham fôlego a partir dos anos 1970, sempre associando seu trabalho à recuperação e ao tratamento das memórias coletivas.

Na conferência de abertura “A Museologia Social no Brasil: poéticas, políticas e práticas insurgentes”, o museólogo Mário Chagas ressaltou a importância de olhar para os museus como práticas sociais e com uma capacidade extraordinária de produzir mudanças e transformações, ou seja, insurgências, assim como ambientes capazes de reproduzir práticas conformadoras, conservadoras e reacionárias. Desse modo, o museu se apresenta como um campo de disputa para a ocupação do futuro por meio da ocupação do presente e do passado.

Para o museólogo, a museologia precisa se apresentar como insubmissa, indisciplinada, insubordinada, capaz de mobilizar políticas de afetos e afetos políticos. Portanto, a museologia do afeto afeta e não tem medo de ser afetada, uma vez que deixa de ser feita para a comunidade, passando a ser feita com a comunidade e, em alguns casos, a partir da comunidade — um exercício que pode ser compreendido como uma prática de antropofagia, ou decolonial. Uma reflexão já descrita em uma entrevista sobre o pensamento poético museal.

Eu lembro que em 2017 eu estive no Ceará em Almolândia na aldeia Tremembé, lá eu encontrei o Pajé Barbosa, ele é de Fortaleza e é Pajé dos Pitaguary. Nas conversas com ele, ele dizia, entre outras coisas, que o entendimento dele de museu é que o museu estava em tudo, o museu está na vida. Mas ele dizia outra coisa que era incrível, ele dizia: “museu é um leque de penas coloridas”. Poxa, olha que coisa genial. Então isso é o museu. Assim como também um professor da tribo Ticuna, lá do Solimões, quando perguntaram para ele o que é museu ele dizia: “museu é o lugar que segura o mundo”. Um outro dizia também: “museu é o lugar de colorir o pensamento”. Essas aproximações e entendimentos servem para me dizer que há um movimento de descolonização dos museus fortíssimo, independente de se chamar ou não decolonial. Eu diria que isso tem correspondência com as nossas práticas e os nossos movimentos de antropofagia. A antropofagia, para mim, aplicada nos museus foi muito libertadora, então, é importante antropofagizar os museus, devorar essas experiências e fazer delas uma outra coisa. A antropofagia é muito cara para nós brasileiros porque a antropofagia é decolonial (Chagas *apud* Maia, 2020).

À vista disso, é possível compreender o museu como um retrato ancestral, como ressaltava Cícero Pereira — liderança indígena Kanindé — ao afirmar que “o museu pros Kanindé é bisavô, é avô, é pai e é mãe, porque é a história deles, a história que tinha lá atrás, é o que a gente tem aqui. O museu pros Kanindé é vida”. Nesse sentido, observa-se uma museologia que não está assentada em uma perspectiva necrófila, mas no comprometimento com a vida, na

articulação da natureza com a cultura — uma proposta que vai além da mera acumulação de objetos: trata-se de histórias de vida e experiências afetivas capazes de produzir o bem viver.

A ocupação do futuro, vislumbrada pela museologia da possibilidade, é um movimento de olhar para as paisagens culturais e pensar em outros caminhos, que serão muitas vezes decoloniais sem serem nomeados como tal.

Os museus indígenas do Ceará são referência de uma museologia decolonial, mesmo sem se autodenominarem decoloniais, uma vez que interferem na ordem estabelecida que silenciava a história dos povos indígenas, tanto na historiografia quanto na museologia. Quando mencionados, esses povos ocupavam lugares de representações estereotipadas, com imagens relacionadas à passividade e à subalternidade. Sendo assim, um olhar romantizado que reforçava a perspectiva de seres primitivos e exóticos — um ponto de vista confrontado pelo Museu Kanindé.

Segundo Santos (2021), o povo indígena Kanindé tem atuado na apropriação de um processo museológico, ou seja, um processo de musealização própria de seus objetos, salvaguardando os que possuem significados simbólicos, históricos e identitários, estabelecendo variadas relações entre as áreas do conhecimento, além da apresentação do território de ancestralidade, luta e resistência. O Museu Indígena Kanindé foi o primeiro museu indígena criado no Ceará, em 1995, e o segundo museu indígena no Brasil, fundado por seu líder, o cacique Sotero.

O Museu dos Kanindé foi formado a partir da iniciativa do cacique Sotero para guardar e colecionar objetos que fizessem referência aos seus antepassados, seus costumes e modos de vida. O processo de formação do acervo começou ainda na década de 1990, sendo uma das primeiras experiências de afirmação da indianidade. No entanto, só foi aberto ao público em 1996, após o acirramento da luta pela terra, visando contar as memórias dos troncos velhos para as novas gerações.

O museu Kanindé é compreendido como um espaço vivo, que agrega rezadores, pajés, benzedores, parteiras, lideranças e ancestrais, tornando-se o lugar onde os troncos velhos narram suas memórias para as novas gerações, possuindo uma íntima relação com o território, pois suas atividades não estão restritas somente aos espaços físicos, mas aos lugares sagrados, aos ecossistemas, ao patrimônio cultural e aos sítios arqueológicos existentes no território. Que o museu para os Kanindé fala de suas histórias não apenas no passado, mas também no presente, destacando-se as lutas e resistências empreendidas, por conta disso, torna-se um lugar privilegiado para o registro da memória dos troncos velhos (Santos, 2021, p. 58).

Nesse sentido, observa-se o museu como um retrato do passado, que sustenta o presente e guia o futuro, atuando como uma ferramenta de educação relevante, uma vez que dialoga com a escola indígena e com diferentes gerações nas lutas pelos direitos Kanindé.

O Museu das Favelas também é uma insurgência no processo museológico, visto que se trata de um museu de território que busca apresentar o morro como paisagem cultural carioca, como um monumento de memória social e como patrimônio natural e cultural. Além de um extraordinário potencial turístico, seu objetivo é proporcionar aos moradores do território do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo acesso às atividades socioculturais dentro e fora do morro, visando sempre contribuir para o bem viver da comunidade.

Os becos e vielas do Museu de Favela podem ser estreitos, mas cada indivíduo que passa por eles pode experimentar um mundo novo; em cada beco e viela cabe todo o mundo, porque neles existem pessoas de coração tão grande e generoso, de mente tão aberta e espaçosa, que o que é estreito, se alarga, o que é pequeno, cresce (Santos, 2014, p. 334).

O Museu das Favelas se estabelece com uma base de atuação comunitária e participativa, permeada pelo afeto e pelas memórias coletivas. Não é por acaso que sua primeira exposição foi denominada “Um despertar de almas e sonhos”. No dia 14 de fevereiro de 2009, foi lançado e reconhecido como o primeiro Ponto de Memória do Brasil — um pioneirismo resultante de seu formato de museu vivo, que apresenta uma constante transformação, atravessa os muros da universidade e estabelece um diálogo entre a academia e a comunidade.

O Museu de Favela é uma experiência radical de celebração da vida, de comprovação de que na favela existe felicidade, existe vida, solidariedade e amizades verdadeiras, o contato direto e constante, o papo de beira de caminho, o churrasco na laje, a feijoada coletiva, a casa cheia de gente, a comida farta, tudo isso é reverenciado pelo Museu de Favela, tudo isso é nosso, é legítimo, é a cara da favela (Santos, 2014, p. 334).

O circuito Casas-Tela exemplifica bem essa ideia, pois trata-se de um projeto idealizado pelo grafiteiro ACME, que, por meio de painéis de grafite pintados sobre as fachadas das casas, retrata a memória da formação das comunidades de Cantagalo, Pavão e Pavãozinho a partir da vivência de seus moradores. Um tour que apresenta múltiplas narrativas sobre o território — um confronto poético com a colonialidade que estabelece a história única.

O Museu da Favela, assim como o Museu da Maré, pode ser compreendido como um “museu contra-hegemônico”, já que esses museus, como o Museu da Maré, surgem no e com o movimento social, denunciando desigualdades sociais, políticas e econômicas, clamando pela construção de memórias mais felizes (Araújo, 2017, p. 944). Uma museologia feita pelo povo e para o povo.

Ainda a título de exemplo de museu contra-hegemônico, apresenta-se a travessia da emoção à remoção, que gerou o Museu das Remoções, localizado na Vila Autódromo, na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de mais uma experiência museal nascida da ação comunitária, da luta de um grupo social que batalhou por liberdade, igualdade e justiça social. Assim sendo, o museu nasce de um processo de resistência à expansão da Barra da Tijuca e à especulação imobiliária que promoveu a remoção de várias famílias, ocasionando violências que incluíram cortes de energia elétrica, cortes de água e a derrubada de casas.

Inicia-se nesta época um movimento de resistência, chamado ocupa Vila Autódromo, que tinha como objetivo manter a vida e a esperança, latentes naquele local. Manter o máximo de pessoas ocupando e dando visibilidade para a história daquela gente e daquele pedaço da cidade. Uma série de eventos e ações culturais eram realizadas, com o propósito de manter a comunidade viva, produtiva e feliz. Festivais culturais, exposições, música, teatro, grupos de palhaços, poesia, produção de grafites nas paredes, capoeira, exibição de filmes, oficinas de perna de pau, de fotografia, produção de vídeos, produção de instrumentos musicais utilizados em seguida na marcha internacional de mulheres contra a remoção (Teixeira, 2018, p. 34).

Segundo Teixeira (2020), as relações de afeto levaram à articulação de ações criativas e culturais, mobilizando jornalistas, pesquisadores, professores, estudantes, artistas e ativistas que queriam impedir a violência sistêmica gerenciada pela especulação imobiliária, a qual encontrou nos Jogos Olímpicos de 2016 a justificativa para soterrar a história de várias famílias, colocando-as ao relento, sem eira nem beira. Nesse sentido, o Museu das Remoções nasce da compreensão da necessidade de resistência, no processo histórico de negação do direito à cidade pela elite dominante.

Museu das Remoções nasce dos escombros da Vila Autódromo, da luta e resistência de uma gente que se recusa a aceitar a negação de direitos, as cidades partidas, as memórias apagadas por mitos construídos e histórias modificadas, as histórias oficiais, museus criados para valorizar os símbolos nobres e a cultura externa, daqueles que nos colonizaram, apagando muitas vezes a história de um povo. Muitas vezes valorizando e criando heróis no imaginário popular de personagens que foram heróis apenas para a elite, matando, explorando e dominando o povo. Aqueles que constroem e sustentam esta cidade com sua força de trabalho e que ainda nos dias atuais são vistos como servos. Nasce como ferramenta de luta, gritando: MEMÓRIA NÃO SE REMOVE (Teixeira, 2020, p. 34).

Portanto, a autora apresenta a importância da museologia social, desenvolvida por pessoas que, muitas vezes, não possuem formação acadêmica, mas sabem o valor de suas memórias. Esses sujeitos compreendem que, se não preservarem seus elementos culturais, terão sua história apagada — como tantas outras já foram —, o que demonstra que, embora a museologia seja impregnada de colonialidade, sempre existiram formas de insurgência.

3.4 Museologia decolonial: algumas perspectivas

A decolonialidade atravessa a minha existência desde a graduação, sendo um encontro tão profundo que a tenho na minha pele. Mas, durante a pesquisa, por muitas vezes, a minha escrita foi paralisada por um misto de emoções. Em alguns momentos, o sentimento de frustração ancorava-se sobre mim. Observava ao meu redor e tudo era colonialidade, e, por mais que o debate estivesse em voga, não existia um comprometimento real e concreto. Assim, sentia que estava andando por um caminho imaginário, sem possibilidade de intervenção.

As reflexões de Vergès (2023) me impulsionaram na escrita, à medida que me fizeram refletir sobre a impossibilidade do projeto decolonial. Assim como ressaltaram a importância da imaginação — ação muitas vezes associada à ausência de racionalidade, até mesmo a um estágio de ingenuidade e infantilidade —, mas que pode ser utilizada como uma ferramenta eficaz de enfrentamento às estruturas dominantes, como evidencia a autora.

Um exercício decolonial é imaginar formas diferentes de exposição e representação, é fazer exercícios especulações fictícias. Não permitir esse exercício é admitir que o mundo é imutável. Criar utopias emancipatórias dentro das tradições daqueles que os/as dominados /as alimentaram deste de sempre permite agir e tornar possível o que todos acreditem impossível (Vergès, 2023 p. 21).

Segundo os estudos de Vergès (2023), as utopias podem ser emancipatórias, caracterizando a abolição da escravidão como uma delas, visto que a escravidão foi uma ordem vigente por séculos, o que impossibilitava a crença em uma ruptura verdadeira. Nesse sentido, pode-se dissociar a utopia da perspectiva ilusória, pensando-a como incitamento revolucionário, presente na Revolução Haitiana, na Revolução Argelina, nos movimentos feministas, queers, anticapitalistas, antirracistas e em todas as articulações que resolveram questionar a ordem sociocultural.

A decolonialidade pode ser compreendida como um ato de coragem: “É ter coragem de deixar a imaginação voar, de se libertar das amarras mentais, do desejo de ‘fazer parte’ e ser respeitado” (Vergès, 2023, p. 80). Portanto, a aplicabilidade da decolonialidade na museologia estaria em questionar o poder do museu, o qual está assentado numa construção simbólica que condiciona mente e corpo, uma vez que as pessoas são ensinadas a disciplinar a visão e a corporeidade. Trata-se de um movimento sutil de adestramento, que requer silêncio e práticas de silenciamento, preservando hierarquias de raça, classe e gênero.

Segundo Melo e Faulhaber (2018), o pensamento museológico decolonial exige o exercício de mapear, escavar e desvelar processos que ajudem a compreender as construções identitárias, bem como a reconhecer nossos fratrimônios. Este termo é utilizado em substituição

a “patrimônio”, numa proposição de Mário Chagas, como contraposição à estrutura semântica de domínio associada ao termo. A palavra “fratrimônio” se afasta do processo histórico de institucionalização, apresentando-se como uma aceção estrutural que valoriza o caráter afetivo e relacional — “fraternal” — dos bens culturais (Chagas, 2016).

Pensar uma museologia decolonial não implica excluir ou rechaçar as instituições museais pelo seu caráter hegemônico, mas sim repensar, questionar e reelaborar suas estruturas. Trata-se de buscar desenvolver um sistema em contrafluxo, voltado a transformações efetivas e conceituais. Envolve, também, o exercício de reconhecer outras formas de pensar, como sugerem as analogias das encruzilhadas de Exu: “Pois Exu é caminho, encontro e construção contínua de possibilidades” (Melo; Faulhaber, 2018).

A utilização da Pedagogia das Encruzilhadas, com base em aspectos exusíacos, elaborada por Luiz Rufino (2019), abre caminhos para o desenvolvimento epistemológico, cognitivo, social e educativo, pois possibilita diálogos diversos, onde múltiplos saberes coexistem. A proposição dessa encruza abre as portas dos museus para “novos públicos” — indivíduos que sempre estiveram representados, mas não estavam presentes, por serem excluídos pelos moldes da colonialidade que os relegava à margem e à subalternização.

Os princípios exusíacos nos fornecem possibilidades de combater as intenções monoculturais, monoracionais, tempo-lineares e de esvaziamentos gerados pelo projeto colonial europeu, se transpondo além das práticas emancipatórias e multiculturais, no sentido de reconhecer modos de educação forjados para o domínio colonial. Deste pensamento nos cabe refletir e pensar uma Museologia das encruzilhadas (Melo; Faulhaber, 2018, p. 7).

O mercado de Exu é de trocas justas; ele não apenas abre os caminhos, ele é o próprio caminho. Faz do erro um acerto, é contradição, traz a ordem por meio da desordem, estabelecendo-se na construção de discursos que transcendem a lógica normatizadora. Exu é um movimento de contrafluxo, de ressignificação e enfrentamento. Portanto, sua pedagogia pode ser utilizada para desestruturar o sistema dominador. “Exu é o mensageiro, logo relacionado às possibilidades de escolha” (Melo; Faulhaber, 2018).

Um olhar cartesiano pode não compreender a utilização dessas referências em uma dissertação de mestrado sobre museologia. No entanto, a “entidade muito tem a nos ensinar, a pensar uma maneira distinta das ontologias que se estruturou a partir do universo judaico-cristão, preponderante no sistema-mundo” (Melo; Faulhaber, 2018). Acionar esse conhecimento é aprender com as existências associadas à marginalização, colocando em foco representações simbólicas que remetem a um grupo historicamente excluído.

Portanto, uma concepção museal que vise musealizar uma sociedade imaginada precisa mobilizar o fortalecimento de gramáticas não normativas, utilizando o encanto como prática transgressiva. Nesse sentido, aprender com os encantados das religiões afro-amazônicas é transcender diversas percepções museológicas, promovendo uma educação como axé.

Experiência de transformação radical, ancorada em ações responsáveis e pedagogias implicadas em transgredir e expurgar o desencante que assola o mundo. Urge a restituição da vivacidade a partir da aproximação cotidiana com sabedorias de frestas, franjas, brechas, fendas, sínopes, gingas, dribles, rumores, brisas constantes, gargalhadas na mata e artes de garrinchar (Rufino, 2019, p. 24).

Logo, a encruza entre a educação com axé e a museologia é uma forma de transformar o museu em uma extensão da rua, sob a ótica da periferia, como ressalta Alan (2024). Dessa forma, provoca-se um movimento potente de restituição dos interditos, dos não ditos e dos silenciados, erguendo a voz para gritar que “conservar a materialidade da peça importa, sim. Mas mais importante que isso é a vida que brota de cada objeto. E vidas não deveriam ser congeladas num passado eterno que não conversa com o presente, que não se projeta para o futuro” (Bulhões, 2017, p. 11).

Uma museologia decolonial precisa se permitir ser afetada, e não apenas afetar — um exercício de quebrar as vitrines do distanciamento, rompendo com os pedestais que hierarquizam os saberes, para, assim, viabilizar a sensação de pertencimento. É necessário pensar com a comunidade sobre seus anseios, sobre as memórias que precisam ser preservadas, revisitadas, reinventadas e reescritas. E mais do que isso: é preciso se colocar à disposição para elaborar e escrever novas narrativas.

Museus têm mesmo a liberdade de se valerem das imagens que borbulham nos objetos para os trazerem de volta à vida e também, de vez em quando, descer do salto e dar uma pinta na pista. Mas ainda que estejam atentos à necessidade de serem máquinas que nos trazem de volta para o futuro, não devem esquecer que essas suas peças são memórias de vidas. E vidas, além de serem atualizadas em seus espaços, têm que ser respeitadas (Bulhões, 2017, p. 11).

A chegada do acervo “Nosso Sagrado Afro-Brasileiro” ao Museu da República exemplifica a importância de ações efetivas de reparação. Esse movimento foi liderado por Mãe Meninazinha de Oxum, que batalhou pela libertação dos objetos de culto religioso afro-brasileiro apreendidos pela polícia, resultando na devolução de 519 itens — pertencentes majoritariamente às tradições da umbanda e do candomblé — que haviam sido confiscados pela Polícia Civil do Rio de Janeiro entre os anos de 1889 e 1946 (Mãe Meninazinha de Oxum, 2021).

Um processo de racismo legalizado, respaldado no Código Penal de 1890, que, entre outras normativas, proibia o que era então classificado como espiritismo, curandeirismo e prática ilegal da medicina. Nesse contexto, mães e pais de santo foram perseguidos, encarcerados e acusados de praticar feitiçaria; suas casas sagradas foram invadidas e seus objetos apreendidos e registrados como “prova de crime”, sendo os artefatos sagrados colocados ao lado de outros materiais associados à criminalidade, como armas de fogo.

Muitos dos nossos pais de santo, mães de santos, iyalorixá, babalorixá, foram agredidos fisicamente, foram presos, jogados numa delegacia. E nossos bens sequestrados. Nossos bens são a nossa riqueza, o nosso ouro, o nosso sagrado, que pra nós vale muito, mais que ouro, tem muito valor. E pra polícia, não. Nós fomos taxados de bruxos, feiticeiros e não é isso, nós cultuamos orixás, que são elementos da natureza. E esse acervo lá no Museu da Polícia nos envergonha (Mãe Meninazinha de Oxum, 2021).

Para a Mãe Meninazinha, tratava-se de um roubo cultural. “Para nós, não é só um acervo... é nosso sagrado. Foi um roubo. Entraram nos terreiros e tiraram o que não era deles.” Questionando: “É crime a gente ser de candomblé? É crime cultuarmos Orixás?” Denunciando e exigindo a reparação do conjunto que foi nomeado de “Coleção Museu da Magia Negra”. A coleção, que constituiu o primeiro tombamento etnográfico do país, está inscrita no Livro do Tombo 24 - Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Sendo necessário ressaltar:

A denominação da coleção como “Museu de Magia Negra” produziu, desde sempre, indignação no povo de santo e de axé. Trocar o nome da coleção foi ponto inarredável de reivindicação: “Absurdo, coleção magia negra, como se fosse crime. É o Sagrado, coisa de grande fundamento, não tem nada de magia negra, são as ferramentas e assentamentos dos Orixás, é o Nosso Sagrado, é muita coisa!”, impacienta-se Mãe Meninazinha. “Podia ser sala negra, acervos negros, mas essa magia negra tem tom pejorativo”, Mãe Nilce rebate e conclui: “Só muito desconhecimento pode produzir um imaginário tão negativo” (Mãe Meninazinha de Oxum, 2021).

Mãe Meninazinha repetiu de forma incansável: “Como libertar as nossas coisas, o Nosso Sagrado?” em entrevistas, encontros políticos, com intelectuais e militantes do movimento negro. Esse questionamento corroborou para que o diretor do Museu da República, na 67ª Jornada Republicana, proferisse:

Sem repetição não há música, música é repetição, atabaque é repetição, e sem repetição não há poesia, vamos repetir, repetir e de vez em quando vamos repintar e reinventar e continuar a repetir, que a repetição acende nossa memória e se há uma memória que precisa ser acesa e acordada é a do povo afro-brasileiro, denunciando o racismo estrutural, o racismo religioso, que atravessa a sociedade brasileira de ponta a ponta, temos que repetir incansavelmente.

Portanto, depois de um longo percurso de articulação, campanhas e enfrentamento, em 2018, o diretor do Museu da República foi procurado por um grupo de mães e pais de santo,

com o questionamento sobre se o Museu da República aceitaria receber a “Coleção Museu de Magia Negra”, o que foi aceito prontamente, e buscou-se desenvolver um plano de trabalho. Discutido e aprovado coletivamente, apresentou a única condição institucional para o recebimento do acervo: o estabelecimento de um compromisso de gestão compartilhada entre o Museu da República e as casas de santo. Um compromisso não estritamente entre o atual diretor do Museu e um grupo de lideranças religiosas, mas sim entre a instituição museológica e as casas de santo.

Para Chagas (2017), a museologia tem passado por um movimento pendular, com idas e vindas que operam com recuos e avanços, atravessadas por questões que dizem respeito à modernidade e à colonialidade, assim como aos movimentos de decolonialidade. Ressalta-se que não há ingenuidade ou acaso; ao contrário, há direcionamentos que amparam o desejo de construção de outras memórias e histórias, de ocupação política e poética do passado, do presente e do futuro.

A museologia decolonial pode ser vista como um processo de costurar os movimentos de resistência do passado, com a articulação de estratégias no presente, imaginando possibilidades para o futuro. Sendo necessário cultivar uma poderosa rede de relações políticas com artistas, fazedores de cultura, a comunidade e a gestão pública, pensando no uso dos nossos patrimônios pelos residentes, gerando identificação e pertencimento, e não somente pelo turismo predador que visa lucro e prestígio. O museu precisa estar a serviço do seu entorno, com uso contínuo pela comunidade, e não somente em momentos pontuais ou para cumprir agenda escolar.

4 MUSEOLOGIA DECOLONIAL: UM OLHAR PARA O MUSEU DE ARTES VISUAIS

Em 2023, tivemos a oportunidade de participar do projeto “Dos Brasis”, realizado pelo Serviço Social do Comércio (SESC), que tinha entre seus focos a difusão e a criação de redes de compartilhamento de saberes entre artistas, curadores, críticos, teóricos e educadores atuantes nas artes visuais em território nacional. Fui uma das artistas maranhenses selecionadas para o “Pemba: Residência Preta”, programa de pesquisa, intercâmbio e criação em artes visuais, que buscava estimular trocas, experimentações e reflexões sobre a produção preta no campo das artes visuais.

Durante a residência, estivemos sob a orientação de Renata Sampaio, artista multidisciplinar, educadora e curadora. Mestre em Artes Visuais pela UFPEL e graduada em Artes Cênicas pela UNIRIO, ela possui reflexões ligadas às questões étnico-raciais, território e intimidade, e como essas três chaves informam a arte e a educação no Brasil. Com 18 anos de experiência em arte-educação, foi coordenadora do programa educativo das 11ª e 12ª edições da Bienal do Mercosul e coordenadora educativa da 3ª edição de Frestas – Trienal de Artes. Atualmente, é gerente de Educação e Participação do MAM Rio, sendo responsável pelo programa de mediação e pela curadoria de cursos e residências da instituição.

Os encontros com Renata Sampaio, sobretudo a aula aberta que tinha como temática “Os educativos como plataforma de pensamento sobre a arte e racialização”, despertaram questões que me atravessaram no período de estágio obrigatório no Museu de Artes Visuais do Maranhão, realizado durante a graduação em Turismo. No entanto, as atividades foram interrompidas devido ao período pandêmico.

Durante o período de estágio, foi possível notar algumas problemáticas, evidenciando, principalmente, que essas estavam conectadas a uma questão maior. O Museu de Artes Visuais – MAV é anexo ao Museu Histórico e Artístico do Maranhão – MHAM, gerando dependência e, sobretudo, limitações administrativas. A autonomia administrativa não apenas resolveria questões simplistas do dia a dia, como também poderia ser uma mola propulsora para um movimento de dinamização artística e cultural.

Portanto, neste capítulo, caracterizaremos o acervo e a expografia do Museu de Artes Visuais do Maranhão, descreveremos a abordagem utilizada pelo educativo durante a mediação cultural, bem como apresentaremos ações promovidas pela atual gestão para o desenvolvimento

de práticas decoloniais, identificando suas possíveis contribuições para a museologia decolonial.

4.1 Museu de Artes Visuais do Maranhão

Há três décadas, o Museu de Artes Visuais foi inaugurado, precisamente na data de 22 de dezembro de 1989, como anexo do MHAM – Museu Histórico e Artístico do Maranhão. Esse ato foi uma iniciativa fruto da reivindicação de artistas da cidade, que buscavam um lugar para discussão do fazer artístico, bem como um espaço para visibilidade.

Segundo a obra *Museu Histórico e Artístico do Maranhão: Intervenções Estruturais e Históricas Institucionais* (2014), a criação do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM) teria sido um anseio de intelectuais maranhenses como Josué Montello e José Jansen Ferreira, na década de 1960. O objetivo era ter um espaço que contasse a história e a memória do Estado. As coleções que compõem a instituição são fruto dos esforços desses intelectuais, assim como de doações de coleções particulares e aquisições.

O acervo do MHAM era composto por coleções que incluíam mobiliário, numismática, arte sacra e artes visuais, com expressivo acervo de obras de artistas maranhenses, brasileiros e internacionais, além das coleções Assis Chateaubriand, Banco Central e Bozzano. Incluía ainda louças, vidros, cristais, adereços, azulejos e documentos. Isso logo gerou a necessidade de repensar a expografia da instituição, surgindo a proposta de separar os acervos de Artes Plásticas e Arte Sacra dos objetos que representavam uma “Casa de Época” senhorial.

Essa necessidade somou-se à reivindicação da classe artística maranhense, que desejava um lugar onde as artes visuais fossem priorizadas. Uma proposta que pôde ser concretizada a partir do projeto de Revitalização do Centro Histórico de São Luís, na década de 1980, de autoria de Epiácio Cafeteira.

O então governador do Estado disponibilizou o sobrado que viabilizou a criação do Museu de Artes Visuais do Maranhão (MAV), inaugurado em 22 de dezembro de 1989, como anexo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), acompanhado da inauguração do “Projeto Reviver”.

A concretização desse projeto aconteceu devido a alguns fatores, sendo um deles a exposição “Cem Anos de Artes Plásticas no Maranhão” e o catálogo “Arte no Maranhão: Uma visão de 100 anos”, promovidos em 1985 pelo MHAM e pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (SECMA), que trouxeram para o centro das discussões a riqueza das Artes Plásticas no Maranhão.

O MAV está localizado em um sobrado do século XIX, na Rua Portugal, no Centro Histórico de São Luís. O edifício conta com três pavimentos e um mirante, com piso em madeira, janelas e sacadas em pedra de cantaria, além de fachada revestida com azulejos portugueses do século XIX.

O MAV foi fechado em dezembro de 2016 para reforma, obra realizada pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que custou R\$ 731 mil. A reforma incluiu novas instalações elétricas, pintura e melhorias na acessibilidade. O museu foi entregue em julho de 2018 com uma solenidade de inauguração na presença de autoridades e anúncio de exposições, porém a visitação pública não foi liberada, permanecendo fechado por mais oito meses. Segundo o secretário de Cultura da época, Diego Galdino, esse período adicional foi necessário para complementar a reforma, o que gerou uma série de manifestações de artistas locais.

A reinauguração do MAV foi realizada no dia 6 de setembro de 2019, como parte das comemorações do aniversário de 407 anos da cidade, com um acervo de pinturas, desenhos, gravuras e esculturas datadas dos séculos XIX, XX e XXI. O acervo inclui grandes obras de artistas de referência nacional e internacional.

O MAV tem como principal atividade a visita mediada, uma oferta disponível para escolas públicas e privadas, universidades, turistas nacionais e internacionais, assim como para os residentes. É importante destacar que a visita realizada por grupos segue um protocolo específico, sendo necessário realizar um agendamento prévio. Além disso, o museu disponibiliza um jardim e o mirante para artistas locais, onde podem ser realizadas oficinas, eventos acadêmicos e culturais, todos previamente acordados com a coordenação.

No térreo encontram-se a recepção, a área administrativa, a reserva técnica e um pequeno espaço para vivência, utilizado principalmente pelos estagiários do turno matutino que necessitam de suporte para a realização das refeições, visto que cumprem um horário de transição. Também há um elevador que dá acesso aos demais pavimentos.

No primeiro pavimento encontra-se a exposição de curta duração. Nesse pavimento é possível acessar ainda dois dos quatro banheiros presentes no museu, sendo um deles acessível a cadeirantes, assim como o jardim. No terceiro pavimento encontra-se a exposição de longa duração “Tempo Presente: O Acervo do MAV e a Força do Agora”, com curadoria de Carolla Ramos, Gabriela Campos e Reinilda Oliveira, consultoria curatorial de Almir Valente, José Marcelo do Espírito Santo, e pesquisa de Helmia Borges, Sara Panamby, Marinel de Mendes e Reinilda Oliveira.

A exposição se divide em cinco temáticas que se relacionam em um todo: a indígena, que indaga sobre a romantização dos povos originários dentro da história da arte; a do negro, representado em seus diversos papéis sociais, na cultura, na arte e no cotidiano; a do feminino, em que se faz uma crítica ao mostrar o esquecimento das mulheres pela história da arte, pois, dentre as 20 obras, apenas 3 são de autoria de mulheres; o fantástico, que possibilita visualizar o belo para além de um padrão estético imposto no século XVI; e a crítica social, com representações sobre a desigualdade social, o poder e a violência.

No texto de abertura da exposição, redigido por Carolla Ramos, dois trechos instigam a presente pesquisa. O primeiro ressalta:

Hoje, processos curatoriais contemporâneos pensam os acervos tradicionais com a ideia de que estes não são objetos estatuais e que, portanto, estão em eterno devir. A curadoria da presente exposição coloca em posicionamento crítico os fundamentos, motivos e simbologia presente no acervo do Museu de Artes Visuais. Ao considerar que o museu é uma instituição colonial e que durante muitos anos sua existência exibiu uma identidade colonial. Propomos apresentar, assim, uma abordagem dialética a essa visão canônica das artes visuais (Ramos, 2019).

Logo, podemos observar que a problemática em torno da colonialidade foi sinalizada, assim como a necessidade de uma constante movimentação no processo de curadoria e no acervo propriamente dito, o que nos leva a questionar quais ações foram realizadas de 2019 até o momento, considerando principalmente as contradições apresentadas no texto a seguir:

Reinauguramos, assim, a exposição de longa duração do Museu de Artes Visuais com a intenção de trazer ao público obras, que em sua maioria não são conhecidas e inserir, a partir do acervo as minorias. A exposição tem um total de 69 obras, das quais somente 10% são de artistas mulheres, menos de 5% de artistas negros e nenhum artista indígena. O que revela a extrema assimetria danosa história da Arte. É chegada a hora de vicejar essas obras e contar outras histórias (Ramos, 2019).

O cenário apresentado no texto foi modificado no que tange aos artistas indígenas, visto que o acervo permanente agora conta com as obras do fotógrafo indígena Genilson Guajajara. Porém, os outros espaços continuam semelhantes ao descrito pela curadora em 2019. É necessário ressaltar a importância da mediação cultural nesses espaços para instigar a reflexão crítica das obras apresentadas, uma vez que os mediadores ocupam o papel de provocar os espectadores, e não de realizar uma alfabetização cultural, como defendiam as primeiras elaborações sobre educação patrimonial.

No cotidiano, observamos que existe uma tendência a associar a disseminação informativa com o processo educacional, logo, a apresentação do discurso muitas vezes substitui o diálogo. Essa prática é muito recorrente no processo de interação com o patrimônio

cultural, uma vez que a divulgação das informações protagoniza a relação entre os atores sociais e seu patrimônio. É necessário um movimento para estimular o público a deixar de ser um mero receptor de informações e se tornar um agente ativo na construção do conhecimento, como podemos observar na Figura 5.

Figura 5 - Mediação Cultural



Fonte: Imagem do autor.

Na observação direta realizada no MAV, observamos um engajamento dos mediadores para proporcionar uma visita instigante aos visitantes, independentemente da faixa etária. Sendo necessário ressaltar que os museus e as casas de cultura do Estado não têm um setor educativo formal, ou seja, não recebem a devida atenção, o que pode comprometer de forma significativa o processo de mediação cultural, visto que os treinamentos são escassos e ficam a critério dos gestores.

Acompanhamos visitas de grupos de pesquisadores, turistas e escolas do ensino fundamental. Observamos uma adequação dos mediadores ao público ao qual a apresentação do acervo era direcionada, mas, em todas as visitas, houve uma estimulação do pensamento crítico. Notamos que a discussão transitava por questões socioculturais e por várias áreas do conhecimento, não se centralizando apenas na análise técnica ou artística.

Portanto, podemos observar que o MAV é composto por uma equipe interdisciplinar (Fig. 6), embora seja fragilizada pela impermanência de seus estagiários, que podem atuar somente durante dois anos, devido ao programa estabelecido pela Secretaria de Cultura do Maranhão, que não permite a prorrogação de seus contratos após o prazo estipulado. Assim como não promove concurso público desde 1996, tendo a maioria dos seus quadros ocupados

por cargos comissionados. Nesse sentido, a falta de autonomia do MAV é um dos grandes entraves para a elaboração e execução de projetos decoloniais.

Figura 6 - Equipe do MAV



Fonte: Imagem do autor.

4.2 Complexidades do sistema simbólico

Segundo Paiva (2022), existe uma revolução em curso nas artes brasileiras, o que poderíamos considerar uma virada decolonial, devido à expressiva produção poética e teórica insurgente, ou seja, articulações interseccionais que expressam questões de gênero, raça, classe e geopolítica. Portanto, as experiências e memórias de grupos minorizados, que passaram por um apagamento sistemático, questionam qual é o poder de transformação social da arte.

Agora, a virada decolonial aponta para um novo paradigma nas artes: um modelo de resistência política, de entrenchamento contra as ondas conservadoras. Se os modos de operação da arte contemporânea já vinham lidando, nas décadas anteriores, com questões mais ligadas à ordem da linguagem e de seu papel social transformativo – as manifestações periféricas, a arte urbana, as novas tecnologias, os coletivos, o ativismo, as disputas geopolíticas etc. –, atualmente atravessam a arte os debates sobre raça, etnia e gênero (Paiva, 2022, p.13).

A autora ressalta a importância de exercitarmos a desconfiança como uma atitude epistemológica, visto que só o exercício de problematizar as configurações geopolíticas do sensível e da estética dominante, a lógica que fundamenta a circulação de artes eurocêntricas, pode possibilitar um diálogo entre o fazer artístico e as teorias decoloniais. Uma vez que o

movimento de desobediência poética ainda sofre com o epistemicídio e a ausência de corpos-territórios políticos em espaços de poder e decisão.

A dupla face da virada decolonial na arte brasileira: de um lado, há uma comprovada insurgência de artistas e teóricos/as explicitamente envolvidos/as com estéticas e temáticas relacionadas prioritariamente a questões decoloniais na arte e na sociedade; de outro, ainda assistimos a um lento processo de decolonização das instituições, nas quais permanecem modos de operação segregadores e racistas que se explicitam de diversas maneiras, especialmente na reserva de cargos decisórios a pessoas majoritariamente do sexo masculino, de cor branca e pertencentes a classes sociais abastadas (Paiva, 2022, p. 19).

A governabilidade no campo cultural tem suas engrenagens nos interesses políticos que regem o poder de dominação psicossocial; logo, os movimentos que estremecem a concretude dessa base sólida de privilégio precisam de uma fundamentação multidisciplinar para confrontar a ordem que foi imposta e assimilada como natural. Um desafio extremamente complexo para os intelectuais e artistas contemporâneos.

Pensar criticamente é tarefa coletiva. Inequivocamente, o discurso de um pesquisador deve estar vinculado à sua experiência e prática social – quem são seus pares? Quais os objetivos de suas investigações? Quais epistemes o orientam? E, principalmente, quais são seus limites? A partir dessas questões se constrói a pesquisa e, por consequência, o pesquisador e o conhecimento (Paiva, 2022, p. 17).

Nesse sentido, pontuamos que toda escrita ecoa várias vozes. Logo, precisamos questionar: quais vozes a sua escrita ecoa? A casa grande, a senzala ou o quilombo? A ancestralidade ou o desejo de assimilação? Quando penso em escrita decolonial, me pergunto quem teria sido Fanon se ele não tivesse tido a coragem de desagradar, se ele tivesse medo da rejeição. Quem teria sido Leila González, se ela tivesse aceitado a regra do jogo?

Quando falamos da pedagogia do silenciamento, pouco falamos do racismo assimilacionista, que dissimula as condições de violência através da falsa imagem de maior sociabilidade, enquanto utiliza elementos inibitórios que promovem uma intimidação. A máscara branca não é imposta de forma direta, ela é sugerida na adequação, na manutenção da suposta harmonia dos espaços de sociabilidade. Ou seja, não gerar desconforto a quem te deixa desconfortável — essa é a regra.

Portanto, “a astúcia de praticar a dobra na linguagem é a forma que temos de não nos subordinarmos diante da imposição de normas que nos violentam e nos negam enquanto possibilidade” (Rufino, 2019, p. 70). Precisamos materializar o que nos é soprado no ouvido, para compartilharmos as várias formas de linguagens, pois a palavra é poder que gera vida em meio ao regime que desconhece o saber circular, uma vez que nasce com propósito de enquadrar.

Enquanto há diferentes formas de saber que nos falam acerca das possibilidades de reinvenção e encantamento do mundo, há também um modo arrogante que se quer único, que grita mais alto para poder ser ouvido. A nosso ver, devemos nos lançar na tarefa de propor experiências cruzadas, atar pontos com diferentes versos que contribuam para o alargamento das experiências e consequentemente das possibilidades (Rufino, 2019, p. 74).

O não dito é sussurrado no caminhar, pois caminho se faz caminhando. Olhando para os passos que vieram antes e pisando com a consciência de que se trilha com a responsabilidade de deixar passos que guiem os que vagam em busca de outras sabedorias. Nesse sentido, precisamos produzir conhecimento com efeitos de cura, encanto, axé e como abertura de caminhos, com repertórios alinhavados à expressividade da diversidade como fonte de vida.

Segundo Mignolo (2019), uma desobediência ao universal é uma reconstituição epistemológica, um fazer necessário para a cura da ferida colonial, que proporciona a incorporação de memórias, palavras, sensações, ruídos e cores ancestrais. Um movimento de escarva a história sem medo.

A diferença colonial institui feridas coloniais que diminuem a pessoa e gera ao mesmo tempo uma raiva digna que nutre a necessidade de curas decoloniais. Sem cura decolonial, as pessoas ficam presas em ressentimento e o ressentimento impede a liberação, autoafirmação, a dignificação como passos para a cura (Mignolo, 2019, p. 20).

Rufino (2019) utiliza uma referência interessante para exemplificar o processo de cura da ferida colonial; ele nos convida a pensar a partir do Gao, uma árvore africana do Sahel, região de transição entre a savana e o deserto. O Gao é uma espécie de árvore do contra, capaz de subverter a lógica normativa. Na estação das chuvas e da vegetação manifesta o seu vigor e as árvores florescem; o Gao perde as folhas, se acinzentada e murcha. Quando a seca chega e a estiagem se evidencia, só essa acácia esverdeia, florescendo exuberante em meio ao mundo cinza que parece morto. Dessa forma, o autor ressalta que os africanos do Sahel veneram o Gao, visto como uma árvore sagrada, capaz de ensinamentos preciosos para a conduta das comunidades: “a acácia africana tem a ousadia de ser cinza quando o que se espera dela é o verde e verdejar quando tudo se acinzentada. Nos tempos difíceis, é ela que dá a sombra para os rebanhos e alimenta o gado com as folhas das extremidades de seus galhos” (Rufino, 2019, p. 76).

Corroboro com o autor quando ele afirma: “nós andamos precisados de ouvir os gaos” (Rufino, 2019, p. 76), visto que somos educados na lógica normativa, o que nos rouba a capacidade de atentar para os saberes que subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras imaginativas de se preencher o vazio com corpos, vozes e cantos.

Para estabelecermos um diálogo entre o pensamento decolonial e a arte, Paiva (2022) resgata dois artigos antológicos de Walter D. Mignolo, que não estão disponíveis em português, mas são fundamentais para a compreensão da decolonialidade nas artes. Publicados com intervalo de quase dez anos, eles articulam dois conceitos cruciais para reflexão e problematização das artes e da museologia do fazer artístico.

No primeiro texto, “Aesthesis decolonial” (2010), Mignolo se debruça sobre os significados da palavra *aesthesis*, buscando repensar os caminhos do decolonialismo. No segundo, “Reconstitución epistémica/estética: la *aesthesis* decolonial una década después” (2019), aprofunda suas reflexões sobre a *aesthesis*, associando ao debate o conceito de *gnosis*. Na primeira investigação é realizada uma descrição sobre a operação cognitiva da colonização da *aesthesis* pela estética, ou seja, construção de subjetividades estéticas.

Aesthesis, que se origina no grego antigo, é aceita sem modificações nos idiomas europeus modernos. Seus significados rodam em torno de termos como “sensação”, “processo de percepção”, “sensação visual”, “sensação gustativa” ou “sensação auditiva”. Daí a palavra *sinestesia* referir-se à interseção de sentidos e sensações, recurso muito usado como figura retórica no modernismo poético/literário. A partir do século 17 e mais expressivamente no século seguinte, segundo Mignolo, o conceito de *aesthesis* se restringe, passando a significar “sensação do belo”. É assim que a estética nasceu como teoria, e a arte como prática (Paiva, 2022, p. 140).

Dessa maneira, pontua que a *aesthesis* é um fenômeno comum a todos os seres vivos, enquanto a estética é uma *prima* ou teoria individualista de tais sensações relacionadas à beleza. Portanto, a satisfação sensorial está presente desde as civilizações, sem causar estranhamento. “Foi na Europa que a teorização particular de uma experiência se tornou universal, resultando na desvalorização de qualquer ‘experiência sinestésica’ que não levasse a termo os conceitos europeus relacionados à noção de estética” (Paiva, 2022, p. 141).

Aos poucos você está percebendo que a arte não tem muito a ver com representação, como você aprendeu na escola [...] ou melhor ainda, que a descolonização da estética clássica baseada na representação consiste em criar e fazer com que o que está criado não possa ser cooptado, enfraquecido e achatado pelo conceito de representação (Mignolo, 2010, p. 21).

Segundo Martins (2021), a universalização da ideia de arte e a associação ao belo determinam práticas e plataformas excludentes, expressando hierarquia de conceitos e valores. Logo, os valores estéticos são, assim, valores também éticos. Para a autora, o prazer estético não pode ser dissociado da compreensão ética, visto que há um componente ético gerenciador do sistema cognitivo, um processo de filosofar que regula as vidas cotidianas. Nesse sentido, afirma que nenhuma arte é a-estética.

Paiva (2022) afirma que a decolonização da estética requer o deslocamento da estética da arte, adquirida após o século XVIII, para a incorporação da *aesthesis* escondida na estética. Um processo de descortinar a geopolítica de sentir, pensar, fazer, visando a uma retomada à essência etimológica da palavra "arte".

Mignolo explica que, antes de 1750, pode ser localizado nos registros europeus o termo *ars*, que remete à capacidade de uma pessoa para fazer algo. Logo, *ars* seria a tradução latina da *techné* grega. Nesse sentido, arte teria passado a significar, em latim, habilidade na técnica de fazer algo, “seja uma máquina, uma pintura, uma tragédia, uma mesa ou alguns pães bem torrados e saborosos” (Mignolo, 2019, p. 28).

O semiólogo argentino, em *Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después*, apresenta outro conceito fundamental para refletirmos sobre arte decolonial: o conceito de *gnosis*, a partir do novo sentido que lhe conferiu o filósofo norte-americano nascido na República do Congo, V.Y. Mudimbe, que utilizava a *gnoseologia* para destacar a práxis do pensamento africano, pontuando que modos de operar e pensar eram mais amplos e inclusivos, e estavam relacionados a toda e qualquer forma de conhecimento. Um tipo de saber que teria sido recalcado pela filosofia ocidental.

Mignolo diferencia a *gnoseologia* da *epistemologia*, pontuando que a primeira se refere ao conhecimento em geral, enquanto a segunda remeteria apenas ao conhecimento científico. Assim, define que a *gnoseologia* estaria para a *epistemologia* como a *aesthesis* está para a estética, ou seja, a estética seria uma percepção restritiva da *aesthesis*, assim como a *epistemologia* seria da *gnoseologia*.

Para o autor, o artista ocupa a função de reconstituir a *epistemologia* da *gnoseologia* e da *aesthesis*. Ao ler esses apontamentos, busquei nas memórias as obras que me levaram para essa dimensão e, entre tantas imagens que me visitaram, destaco a obra de Rafael Dantas (Fig. 7).

Figura 7 - Rafael Dantas, ONDE ESTÃO OS BRANCOS?



Fonte: Oliveira (2023).

Uma apropriação da obra ONDE ESTÃO OS NEGROS? (Fig. 8), uma faixa branca de grandes dimensões, elaborada pelo coletivo “Frente 3 de Fevereiro”, produzida no ano de 2005 para uma intervenção do coletivo na final da Taça Libertadores da América, no estádio do Morumbi-SP, disputada entre os times São Paulo Futebol Clube e Atlético Paranaense, com 75.000 espectadores presentes e outros milhões que acompanhavam via televisão. A faixa ONDE ESTÃO OS NEGROS? foi erguida pelo público junto a outras duas que tinham escrito BRASIL NEGRO SALVE e ZUMBI SOMOS NÓS (Oliveira, 2023).

Figura 8 - ONDE ESTÃO OS NEGROS?



Fonte: Oliveira (2023).

Oliveira (2023) declara que foi atravessado pela obra ao visitar a exposição Histórias Afro-Atlânticas, que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e no Instituto Tomie Ohtake, na capital paulista, em 2018, salientando que, diferente das demais obras, ela não foi exibida dentro do Cubo Branco, mas colocada do lado de fora, em contato direto com o público. O autor relata:

Quando a vi pessoalmente, a obra estava instalada no Instituto Tomie Ohtake, em um primeiro momento, enquanto negro, me senti contemplado por ela e pela discussão que propõe, mas também pude enxergar através dela um sujeito que parece oculto na maioria dos debates sobre racismo, inclusive dentro da história e do circuito brasileiro de arte, o sujeito branco. A obra parece intuir que já sabemos onde se encontram os brancos. De fato, sabemos? (Oliveira, 2023, p. 3).

Ao inverter o questionamento, o artista e pesquisador toma o branco como branco-tema, invertendo também a lógica dos estudos étnico-raciais no Brasil, que é centrada majoritariamente no negro, ou seja, na sociologia do negro (Cardoso, 2020), o que contribui para a percepção dos brancos como universais, anulando a construção histórica, material e simbólica da branquitude.

Ao colocar o branco sobre o branco, optei por tons distintos para que fosse possível identificar as palavras, mas também para que, em um primeiro momento, diferente do preto sobre fundo branco, requisitassem do espectador uma maior atenção para distinguir as palavras e o fundo. Essa estratégia se refere a um debate caro para os estudos críticos da branquitude, que é a suposta invisibilidade dos sujeitos brancos (Oliveira, 2023, p. 4).

A ruptura dessa invisibilidade acontece quando os brancos se sentem ameaçados, direta ou indiretamente, por pessoas negras, como aconteceu com a obra ONDE ESTÃO OS NEGROS?, que, segundo relato de Hélio Menezes, um dos curadores da exposição, gerou um desconforto em algumas pessoas que passavam pelo local, levando até mesmo à solicitação da retirada da obra (Oliveira, 2023).

Para Simões (2019), tal ação caracteriza uma branquitude que encara os museus como o Cubo Branco da arte brasileira, uma extensão da Casa-grande. Para o crítico e curador de arte Igor Simões, “todo Cubo Branco tem um quê de Casa-grande” (2019, p. 13) e, como tal, segue as regras impostas pelos senhores — um exercício de conceder ou interditar a fala dos seus subjugados.

De fato, os espaços do circuito da arte podem ser interpretados como metáforas à Casa-grande, pois os postos de decisão e poder ainda são ocupados majoritariamente por pessoas brancas que são, na maioria das vezes, as responsáveis pelas decisões daquilo que será legitimado ou não como Arte, dentro do circuito. Com o avanço do debate das temáticas raciais no Brasil, fruto de intervenções de artistas, curadores e críticos negros e brancos aliados e com valores antirracistas, o discurso contra o racismo tem ganhado espaço nas instituições de arte. Dessa forma, busca-se inserir

uma maior quantidade de artistas negros nos acervos e exposições, mas é perceptível que, às vezes, há limitações impostas a esses artistas – pois se tornam objetos/coisas que podem apenas falar sobre racismo em suas produções, tolhendo-lhes as subjetividades que compõem o seu ser (Oliveira, 2023, p. 4).

Nesse sentido, o autor questiona: “será que a branquitude brasileira, presente nos museus públicos e privados, galerias, universidades, e em cargos de curadoria, críticos de arte e marchands, está disposta a ouvir e ver o que artistas negros têm a dizer e mostrar, além da questão do racismo?” (Oliveira, 2020, p. 71). O trabalho artístico e acadêmico de Rafael Dantas evidencia a necessidade emergente de pesquisas dentro do campo das artes visuais que tenham como foco o branco-tema.

Precisamos investigar quem são os sujeitos brancos que se privilegiam desse sistema, como pensam, como se articulam, como traçam estratégias de manutenção do poder e como sua branquitude se manifesta no campo das artes e consequentemente no imaginário. Se o Cubo Branco da arte brasileira é a Casa-grande, ou ao menos, sua extensão, não há como esquecer a fala da escritora Conceição Evaristo de que, se antigamente os negros que transitavam na Casa-grande contavam histórias de ninar para os sinhozinhos, hoje “não escrevemos para adormecer os da casa-grande, pelo contrário, para acordá-los dos seus sonos injustos”. Portanto, precisamos cada vez mais desvelar a branquitude na arte brasileira, tanto no sentido de despertá-la quanto evidenciar quem são e como agem (Oliveira, 2023, p. 5).

Desse modo, a arte decolonial brasileira precisa se apresentar como um contragolpe, responsável por criar possibilidade de invenção nas frestas, dando suporte para a incorporação de formas de vida potencializadas pelo encanto, visto que a “ciência do encanto versa outra escrita” (Rufino, 2019, p. 61). Portanto, todo e qualquer ato criativo só é possível através do transe como dispositivo de travessia, uma vez que a diáspora é transe, firmada na sabedoria do movimento e dos movimentos de sabedoria (Rufino, 2019).

A desobediência poética é a mola propulsora para narrativas de desencantamento, visto que as engrenagens socioculturais são movimentadas pela complexidade do sistema simbólico. A semiótica dá um tom que rege a normalidade e se impõe como normatização, legitimando hegemonias e mantendo as hierarquias.

O lugar de “prestígio” reservado aos artistas é bem contornado com traços brancos, masculinos, cisgêneros. A narrativa da “áurea do artista” é propagada por uma burguesia que necessita projetar-se como superior, estabelecendo um lugar de distinção dos meros mortais, colocando os corpos dissidentes à margem do fazer artístico e a poesia como luxo.

A colonialidade impregnada na história da arte desenha as noções do belo, as obras e os artistas a serem apreciados, e, vez ou outra, abre exceções, como uma cotação promocional, que destoa, mas é intencional. Portanto, a apresentação da arte como dom divino é um mecanismo de camuflagem aos montantes advindos do mercado da arte. Viver de arte, para

pessoas periféricas, muitas vezes representa uma utopia — até mesmo uma ironia. Quando a necessidade bate à porta, é difícil sustentar o fazer artístico e ser sustentado por ele. Muitos são os artistas soterrados pelas demandas cotidianas, em uma reverberação da lógica colonial que classifica os corpos, os objetos e os sujeitos.

A gira decolonial no sistema da arte é uma desobediência poética e epistêmica: busca a emancipação das diversas formas de opressão e dominação para construir um campo de conhecimento plural, com base no corpo-território, nas territorialidades e nas subjetividades. Segundo bell hooks (2023), mulheres negras, em sua maioria, não podem desenvolver um trabalho conscientemente escolhido, ou seja, “meios de subsistência corretos” que elevem seu bem-estar. Impossibilita-se o acesso ao campo de atuação — um exercício de manutenção de privilégio.

Nesse sentido, o trabalho da artista maranhense Silvana Mendes (Fig. 9) pode ser compreendido como uma das referências para compreendermos a virada decolonial da arte brasileira, assim como os percalços que precisamos enfrentar. Eu não posso escrever sobre o trabalho de Silvana com distanciamento, pois a história dela é parte da minha história também. Parte da minha formação artística e pessoal se deu nas trocas que tivemos entre os intervalos das mediações culturais que realizamos durante o estágio no Museu Casa de Nhozinho, uma homenagem ao artista popular Antônio Bruno Pinto Nogueira (1904–1974), o Nhozinho, mestre na talha de buriti.

Figura 9 - Silvana Mendes



Fonte: Silvana Mendes.

Entre os elementos do cotidiano regional estão peças indígenas, utensílios de pesca, carros de bois, teares de rede, vasos de cerâmica, toalhas de buriti, bonecos populares, plumárias indígenas, brinquedos que imitam bichos. Dividíamos sonhos, planos e, principalmente, as reflexões que atravessamos sobre política, academia e arte. Foi ao lado dela que realizei minha primeira exposição individual, na Ocupação Trapiche #07, em 2018. Dividimos a galeria com a instalação “Meu nome não é mãe”, de minha autoria, e Divina Presença, onde ela apresentava registros da Festa do Divino Espírito Santo.

Em 2021, compartilhamos novamente o processo de ocupação expositiva, dessa vez gerenciado pelo Serviço Social do Comércio. Nesse momento, não dividimos o espaço físico, mas o nosso trabalho tinha um diálogo direto, visto que nossos trabalhos se debruçavam sobre a decolonialidade: no meu caso, a instalação Descolonize-se na galeria do SESC Deodoro, e o dela, Libertadores Brasileiros, na Sala SESC de Exposições (Avenida dos Holandeses). Na oportunidade, realizamos a roda de conversa “Interartes e Decolonidade: a importância da construção de novas paisagens culturais”. Foi um momento de compartilhamento das nossas trajetórias e processos.

O SESC elaborou vídeos de mediação cultural das exposições para dinamizar os trabalhos, devido ao contexto pandêmico. Ao receber o convite para contribuir com vídeo de Silvana Mendes, pela primeira vez parei para refletir sobre como o trabalho dela me afetava para além da nossa construção afetiva. Não acredito que seja possível — nem desejo — desvincular o nosso afeto da leitura que faço do seu trabalho, uma vez que ter acessado as entrelinhas da sua escrita me faz compreender de forma mais profunda tudo o que é posto em suas imagens.

As obras variam em suporte; como multiartista, ela transita em várias linguagens: colagem, pintura, vídeo, fotografia, muralismo e o lambe. Seus trabalhos estão assentados em suas pesquisas sobre questões raciais e territoriais. Com uma força narrativa de confronto de signos, símbolos e paisagens culturais, é estabelecido um embate afetivo contra as violências coloniais. Nesse sentido, observamos a construção ficcional de novas formas de existência.

Dessa forma, a artista se apropria de fotografias coloniais, sobretudo das imagens de Alberto Henschel, um dos mais importantes fotógrafos que atuaram no Brasil na segunda metade do século XIX. Fotógrafo da família real e um dos primeiros empresários da fotografia no país, com uma produção que inclui retratos de estúdio, fotografia de paisagem e imagens etnográficas, mas que se destacou através da série de retratos de africanos e afrodescendentes (Fig. 10).

Figura 10 - Fotografia Alberto Henschel



Fonte: Acervo IMS.

Nas séries Afetocolagens – Desconstrução de Visualidades Negativas em Corpos Negros (Fig. 11), o corpo e o território dessas pessoas são humanizados, e sua história pode ser recontada pelo processo imaginativo de ressignificação imagética. A retirada de símbolos que remetem às memórias traumáticas da colonização, em que os registros eram feitos sem nomeação, em um exercício de olhar para o outro com simples objetos, sem o direito de ter a dignidade de ser visto como sujeito, é substituída por elementos que conduzem a um movimento que produz vida e faz um diálogo com o tempo espiral, uma dança entre passado, presente e futuro.

Figura 11 - Séries Afetocolagens – Desconstrução de Visualidades



Fonte: Silvana Mendes.

As fotografias feitas há mais de um século, sem registro de nome, ganham um novo tom, sendo resinificadas pelo olhar afetuosos da artista, uma interferência histórica que intervém na memória coletiva da diáspora africana, que possui uma reminiscência estereotipada no curso da história afro-atlântica. Nesse sentido, observamos uma sensibilidade imaginativa que propõe uma peça-chave na disputa simbólica e no enfrentamento da hegemonia imagética.

Com exposições em Londres, no Egito, na Alemanha, no Líbano e na Índia, além de compor exposições relevantes no cenário nacional, como: *Dos Brasis*, Sesc Quitandinha, Petrópolis–RJ; *Um Defeito de Cor*, Sesc Pinheiros, São Paulo–SP; *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*, MAR-Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro–RJ. A artista maranhense possui coleções no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Inhotim, Brumadinho–MG, e no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro–RJ.

4.2.1 Entretelas romantizadas e narrativas provenientes dos povos originários

A Arte Indígena Contemporânea estabelece um potente movimento de decolonialidade estética, ressuscitando e ressignificando imagens e imaginários. Abala e questiona a colonialidade estruturada em apagamentos e apropriações, pelo viés da insurgência e do ativismo: um fenômeno (re)antropofágico decolonial, uma vez que o artista indígena contemporâneo devora a cultura do branco, suas tecnologias digitais e seus conceitos (Luna, 2022).

Esbell (2018) ressalta a importância de compreendermos a nomeação da Arte Indígena Contemporânea, e não o contrário, ou seja, arte contemporânea indígena, o que sugeriria a ideia de que a arte teria uma origem única e europeia. Portanto, a nomeação Arte Indígena Contemporânea caracteriza o encontro dos dois sistemas, promovendo um real encontro com o Brasil do momento, em relação ao sistema de arte prevalecente.

Segundo Baniwa (2021), o cinema, a literatura, todos os tipos de arte ajudaram a construir a história do Brasil; ajudaram a enfeitiçar a visão e o pensamento do brasileiro em relação à origem indígena e à construção do mundo indígena. Nesse sentido, a arte indígena, hoje, deve ser “um processo de enfeitiçamento ou de cura, ou encantamento, que o mundo precisa para repensar muitas coisas, não só questões da colonização, mas questões que envolvem nosso modo de pensar a vida, nosso modo de viver. Nosso futuro, presente e passado”.

Dessa forma, a Arte Indígena Contemporânea movimenta o mundo através da decolonialidade cosmológica, uma vez que o ativismo indígena conjuga arte, política e ativismo, estando presente nas produções, nas palavras e na resistência coletiva e individual.

O escopo da arte indígena Contemporânea questiona, portanto, a história da arte que não considerou o “ser artístico” próprio dos povos originários do Brasil, deixando-os fora do tempo, paralisados em algum lugar do passado. Deixar os povos indígenas no passado e negar sua agentividade fez parte do discurso colonial, criador de hierarquias culturais e das dicotomias entre arte e vida, arte e artefato, objetos artístico e utilitário, obra com e sem autoria destinada a museus etnográficos, de história natural ou a grandes museus e coleções de Arte. Tais classificações, além de fortalecer os sistemas de arte ocidental pautados nos regimes de consumo, comunicação e no poder dos agentes neles envolvidos, fortalecem e cristalizam conceitos de arte e do artista associado a um gênio individual, pelos princípios kantiano (Luna, 2022, p. 82).

A decolonialidade no sistema de arte tem que ser assentada na insurgência, que pode se apresentar nas paredes das galerias, nos acervos museológicos, mas tem como fundamento questionar suas estruturas: um exercício de substituir lentes e formas de ver, sentir e pensar, buscando um diálogo entre a ancestralidade e a atualidade, criando mundos por meio de práticas artísticas e políticas.

Quando falamos em arte indígena, torna-se fundamental mencionar o único artista presente no acervo do Museu de Artes Visuais: o fotógrafo indígena e comunicador popular Genilson Guajajara (fig. 12), formado em cinema indígena pela VNA (Vídeos nas Aldeias), que faz parte do Coletivo Pinga-pinga e da Agência Zagaia, iniciativas de comunicação popular.

Figura 12 - Genilson Guajajara



Fonte: Genilson Guajajara.

Ao entrarmos em contato com o artista, ele se apresenta da seguinte forma:

Meu nome é Genilson Guajajara, sou originário do território indígena do Rio Pindaré, no Maranhão, Brasil. Sou do povo Guajajara, da pequena e orgulhosa aldeia de Piçarra Preta. Sou um contador de histórias atencioso e emotivo, que expressa as histórias da minha comunidade por meio da fotografia. Meu trabalho permeia temas relacionados à comunidade, sabedoria ancestral, cosmologia indígena, ritual e cerimônia. Uso a fotografia como uma ferramenta, permitindo a oportunidade de comunicar cuidadosamente as histórias do meu povo de maneira verdadeira e ponderada. Sua resistência está inextricavelmente entrelaçada com os territórios e biomas vitais que eles se esforçam para proteger (Guajajara, 2024).

Após sua apresentação, o fotógrafo descreveu como se deu sua trajetória artística: um processo que se iniciou com a formação política organizada pela rede Justiça nos Trilhos do GEDMMA, que desenvolve oficinas dentro das comunidades atingidas por grandes empreendimentos, e pela VNA [Vídeo nas Aldeias]. “Aqueles conversas me abriram os olhos. Percebi que muita coisa acontecia na aldeia, e que para mim era normal, mas não tinha nada de natural. Descobri ali que minha arma de luta seria a fotografia” (Guajajara, 2023).

Minha trajetória artística começou em 2019 quando fiz minha primeira exposição na casa do Maranhão, em 2021 fui indicado ao prêmio pipa, neste mesmo ano meu trabalho foi selecionado para compor com trabalho de outros fotógrafos em uma galeria de arte moderna na Escócia durante a cop 26 (Guajajara, 2024).

Quando questionamos sobre a percepção adquirida sobre o seu trabalho, se existia uma recepção diferente dentro e fora do seu estado de origem, percebemos que não há essa preocupação: o artista busca caminhar de forma orgânica, consciente da responsabilidade que tem sobre os registros ritualísticos do seu território.

Minha percepção aqui é que aos pouco vou levando meu trabalho lugares onde achei que não conseguiria chegar, com ajuda de amigos e outros artistas vou compartilhando meus trabalhos em galerias e museus, meu trabalho como colaborador em algumas instituições tem sido importante para levar a história do meu povo para fora do Maranhão até mesmo fora do Brasil, isso tem sido importante em falar da luta e dos nosso rituais que meu povo ainda pratica e como é forte sua conexão espiritual com o território (Guajajara, 2024).

As fotografias de Genilson Guajajara compõem grandes exposições no âmbito nacional e internacional. Suas imagens foram utilizadas em veículos da Europa, como o EuroNews, e expostas em uma galeria em Londres, o que levou à indicação ao Prêmio Pipa 2021, um dos mais relevantes prêmios brasileiros de artes visuais, ficando em 4º lugar. Um processo que demonstra a relação entre as tecnologias ancestrais e o panorama da arte decolonial, um movimento de projetar visibilidades a pessoas invisíveis (Paiva, 2022).

O fotógrafo indígena tem compartilhado com o mundo um olhar sensível sobre ritualísticas ancestrais, o cotidiano de seu povo e a luta pelo território. Uma poética que não estabelece uma pedagogia explicativa de mundo, mas uma reconfiguração do mundo sensível.

São ações que propõem a articulação entre as experiências estéticas indígenas e a arte contemporânea, que podem ser compreendidas não como expressões opostas, mas práticas e saberes que se inter-relacionam em espaços instáveis e sincréticos, cujo fim último é a junção arte-vida (Paiva, 2022, p. 189).

O espírito do conhecimento manifestado no trabalho do Genilson teve seu ritual de iniciação nos registros da “Festa da Menina Moça”, também conhecida como “Festa do Moqueado”, um rito de passagem da infância para a vida adulta das mulheres da comunidade indígena (fig. 13). Uma tradição preservada pelo povo Guajajara do Maranhão, composta por três momentos: a mandiocaba (ou festa da mandiocaba), a caçada e a festa da moqueada, que é a última etapa — momento em que os encantados se fazem presentes entre todos.

Figura 13 - Série ancestralidade



Fonte: Genilson Guajajara

Em entrevista concedida ao Portal Assobiar, o fotógrafo descreve um pouco das sensações que compõem a captação de suas imagens ao ser questionado sobre a escolha de uma temática ou preferência fotográfica.

Sim, eu não vejo muito isso não, questão de tema, mas o que eu acho mais assim forte é a questão da ancestralidade. A forma que, dentro dos rituais, acontece essa energia, o que a gente não pode ver. Nem tudo que é mistério pode ser revelado, só sentido. Então, quando por exemplo, tem uns cantores, né? Esse contato com o maracá [instrumento musical, feito por uma cabaça e preenchido por pedrinhas ou sementes], essa sensação, essa energia, esse contato das pessoas com outro mundo, o mundo espiritual. Então, quando existe essa conexão com esse universo espiritual, aí fica bonito, é bonito da forma que a gente entra dentro desse universo e como o corpo sente isso, né? Então, fotografar esse momento para mim é muito bom, causa arrepios e frio na barriga. Assim, eu acho que fazer isso e quando a gente compartilha isso com outras pessoas, elas acabam sentindo também a mesma sensação (Guajajara, 2023).

O enquadramento feito gera encantamento, uma vez que é guiado pelos encantados, pela natureza, pelas vozes ancestrais. Um movimento simbólico de transição entre o invisível e o visível. Como ele afirma: “Busco fotografar o invisível, a espiritualidade. Minha fotografia busca atravessar a carne e tocar o espírito” (Guajajara, 2023).

A reverberação do processo pandêmico dentro da aldeia também foi registrada por Genilson: imagens com poder reflexivo potente, como se pode observar a seguir (fig. 14).

Figura 14 - Série ancestralidade



Fonte: Genilson Guajajara

A complexidade desse momento também foi relatada na reportagem concedida ao Portal Assobiar.

Foi muito difícil no início porque era um vírus que ninguém conhecia e aí algumas informações... desinformações, na verdade, chegaram dentro das comunidades fazendo o povo ficar um pouco apavorado e a gente teve o trabalho de se resguardar e fechar também as aldeias para não deixar as pessoas tá entrando de fora e nem uma contaminação. [...] Foi muito difícil porque todo mundo tava com medo e a partir disso teve outros casos assim, teve um, dois, três casos... aí teve dois óbitos, dois anciões. Foi muito difícil porque teve muito caso de ansiedade, de insônia também, das pessoas que estavam preocupadas de acontecer alguma coisa pior, caso fossem contaminadas. E aí depois disso, eu tive que fazer alguns trabalhos assim das crianças que não podia ir na casa de outros colegas porque tinham medo de se contaminar ou contaminar alguém. Eu tive pegando todo o material na enfermaria, com todo cuidado e de longe eu pude fazer alguns registros das crianças com a bola sentado em frente à casa olhando pro campo de bola, onde eles eram acostumados a brincar todos os dias. Acho que eu fiz esses, alguns desses registros de momento de solidão sei lá deles (Guajajara, 2023).

A relevância das imagens que apresentamos também está assentada no ato político realizado durante a 16ª edição da Primavera dos Museus, que tinha como tema “Independências e museus: outros 200, outras histórias” (fig. 15). O objetivo era destacar a relevância do papel das mulheres, africanas/os e afrodescendentes, povos originários, sertanejos e ribeirinhos de

norte a sul do Brasil nas lutas pela independência oficial do Brasil, além de criar conexões entre espaços, temporalidades, histórias e experiências.

Figura 15 - Cartaz da 16ª Primavera dos Museus



Fonte: Museu Artes Visuais do Maranhão.

Na ocasião, Genilson Guajajara realizou a intervenção “Piçarra Preta”, realizada no dia 20 de setembro de 2022, no Museu de Artes Visuais do Maranhão. Um momento histórico em que o olhar sobre o povo originário foi substituído pela poética indígena escrita em primeira pessoa. O acervo do MAV, que até o momento não tinha nenhum artista indígena, recebeu as obras do artista em um ato de desobediência poética, marcando uma ação decolonial de atuação nas brechas. O olhar romantizado que conduz a uma perspectiva de passividade, característica do paternalismo colonial, foi substituído pela articulação entre a arte e a vida, ou seja, a vida como arte.

Uma das obras que foram substituídas foi a do artista maranhense João Mendonça Ewerton (fig. 16), artista multimídia, nascido na cidade de Cajapió–MA em 1957. Coursou licenciatura em Desenho e Artes Plásticas na Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Arte-educador, escultor, pintor e designer de moda. Na década de 80, seus trabalhos abordavam o indígena como tema, apresentando uma visão gráfica com desenhos e cores simples, chamada pelo artista de “tupygrafia”.

Figura 16 - Sem título (Indígena com Pombas), 1984. João Mendonça Ewerton



Fonte: Imagem do autor.

O movimento não representa, de maneira nenhuma, uma forma de desmerecer o trabalho do artista, mas resulta de uma escuta ativa sobre as possibilidades de contribuição do Museu de Artes Visuais para a equidade, diversidade e inclusão, como aconteceu durante a roda de conversa promovida na programação da 20ª Semana Nacional de Museus (fig. 17).

Figura 17 - Cartaz da 20ª Semana Nacional de Museus

20ª SEMANA NACIONAL DE MUSEUS

Roda de Conversa

AS CONTRIBUIÇÕES DO MUSEU DE ARTES VISUAIS PARA A EQUIDADE, DIVERSIDADE E INCLUSÃO.

CONVIDADAS(OS):

CIDINALVA NERIS
Doutora em Sociologia,
Mestra em Ciências Sociais e
Graduada em História

ERIC REIS
Graduado em Estudos
Africanos e Afro-brasileiros
pela UFMA, Educador e
Pesquisador

SUSHINE CASTRO
Turismóloga, Artista Visual,
Fotógrafa e Pesquisadora

WAZAYZAR AMORIM
Graduanda em Direito, primeira
mulher e indígena a presidir a
UMIS, Barra do Corda

YTÔHÃ POMPEU
Graduanda em Odontologia,
EX- Estagiária do Museu de
Arqueologia, Conselheiro Estadual
de Juventude - CÍJUVEM

Mediação: **JOÃO LUCAS LIRA**

22/05 16h

Auditório do Museu de Artes Visuais

museus77
museudeartesvisuais

MAV SECRETARIA DE CULTURA SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA MINISTÉRIO DO TURISMO BRASIL

Fonte: Museu Artes Visuais do Maranhão.

Durante a roda de conversa, Ytôhã Pompeu (2022) ressaltou:

No Museu, nós indígenas sempre fomos colocados como pessoas que existiam. É justamente como está retratado aqui, é? A minha etnia, por exemplo, que é a etnia guajajara, ela tem mais de 400 anos. Nós não somos esse padrão estereotipado que é o indígena. Então, eu acho que poderia ter um acervo que refletisse mais o cotidiano de verdade dos povos indígenas. Quando se trata do nordeste, não podemos agregar o padrão do indígena adotado pelo imaginário social brasileiro, que é indígena de cabelo liso, cuia, de pele mais escura que a minha, pele vermelha.

Nesse momento, o jovem ativista pontuou a importância de construir uma contraproposta que não centrasse os povos indígenas na sua relevância histórica, mas apresentasse suas articulações contemporâneas. “Nós não estamos só em uma reserva indígena, dentro do mato. A gente está ocupando, ocupando as escolas, como alunos e professores, estamos gerindo educação, profissão”. Durante sua fala, ele ainda ressaltou a importância dos artistas indígenas, citando o trabalho de Genilson Guajajara.

Como fotógrafa, gosto de pensar o trabalho de Genilson como uma reparação histórica, um movimento de resistência ao extrativismo imagético realizado por fotógrafos que utilizam as pautas indígenas para se promover, exercendo uma releitura do paternalismo colonial. Nesse sentido, ao questionarmos quais de suas obras ele considera fundamentais para a virada decolonial da arte maranhense, o artista compartilhou a série Resistência (fig. 18).

Figura 18 - Série resistência, Genilson Guajajara



Fonte: Genilson Guajajara.

Sobre a musealização do seu trabalho, Genilson Guajajara ressaltou a importância do Museu de Artes Visuais do Maranhão para potencializar a difusão dos trabalhos dos artistas maranhenses, relatando o desejo de expor um novo trabalho, a série “Resistência”, direcionada à revista internacional Icarus Complex. Registros do acampamento Terra Livre 2024, em Brasília (fig. 19), que demarcam a luta constante dos povos originários pelo direito à terra, como podemos observar nas imagens a seguir.

Figura 19 - Série resistência, Genilson Guajajara



Fonte: Genilson Guajajara.

Genilson utiliza a foto como uma arma, como uma ferramenta de luta, como uma flecha lançada para o mundo, como salienta: “observei na minha aldeia que, quando um caçador se prepara para caçar, ele segura a respiração para mirar e soltar a respiração com a flecha. Assim, eu faço com a minha fotografia. Solto a minha respiração com o clique” (Guajajara, 2023).

Nesse sentido, o trabalho realizado pelo artista se apresenta como um alargamento temporal, um futuro contrafuturo, visto que é um futuro de possibilidade diante do futuro traçado pela colonialidade, um enfrentamento direto, consciência coletiva e a preservação existencial dos povos indígenas.

Teve uma missão de demarcação, que fomos todos ao Lago da Bolívia, um espaço sagrado pra nós, mas também disputado. Ao chegarmos lá, fomos recebidos a tiros, e filmei tudo. Fotografei. Esses registros foram o suficiente para mostrar o conflito que enfrentamos todos os dias. Serviu de prova após ser divulgado nas redes sociais (Guajajara, 2023).

Portanto, observamos um enfrentamento constante pela manutenção da vida, seja na preservação da memória coletiva ou nas denúncias das violências sofridas pela população indígena. Em ambos os casos, o fotógrafo apresenta um olhar sensível e poético, com uma potência sensorial e narrativa que atravessa corpos e territórios. Genilson escreve com a luz uma história que ecoa várias vozes, semeia sonhos, nos ensinando a política do aldeamento e do reencantamento frente à teia de colonialidade.

4.2.2 A sub-representação e a invisibilidade da produção afro-maranhense

Pensar a colonialidade nas artes é nomear intencionalidades que mobilizam sentidos que entrelaçam política, economia, religiosidade e etnia. Nesse sentido, a estética decolonial compreende uma intervenção na estrutura simbólica da modernidade e suas reencarnações. Uma vez que “a pintura que configurou a colonialidade em várias manifestações do poder, do saber e do ser, foi pintada com uma paleta de cores onde a diversidade cromática se tornou um problema, devendo ser pintada toda branca ou matizada a todo custo, nas epidermes e mentalidade” (Achinte, 2009, p. 445).

Segundo Rodrigues (2019), a decolonialidade provoca processos mais autônomos e conscientes de suas origens e ancestralidade, passando a ser um campo epistemológico de articulação prática que desafia e subverte a hegemonia, salientando que as ações desviantes não buscam a sobreposição de cultura, mas a equidade de mundos e a coexistência de perspectivas e saberes. Nesse sentido, a crítica não estaria na produção artística europeia, mas no eurocentrismo criado a partir dessa produção.

Para o autor, a estética decolonial precisa promover uma visão divergente, indo além da crítica da arte eurocêntrica, criando novas concepções, demarcando quem é o sujeito produtor ou autor, quais faculdades estão sendo acionadas e quais espaços e linguagens são apropriados para potencializar a percepção sensorial. Nesse sentido, é necessário que reformule e destrua os equívocos sobre arte negra baseados em pressupostos racistas.

A arte dos povos negros na diáspora objetifica o mundo que os rodeia, fornecendo-lhes uma imagem crítica desse mundo. E assim essa arte preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista. Nossa arte negra é aquela comprometida na luta pela humanização da existência humana, pois assumimos com Paulo Freire ser esta “a grande tarefa humanística e histórica do oprimido - libertar-se a si mesmo e aos opressores” (Nascimento, 2016, p. 204).

Dessa forma, Silva (2022) considera a arte afrodescendente ou afro-brasileira como a arte produzida por artistas que são continuidades daquelas populações submetidas à história da violência colonial e de sua resistência a ela. Logo, trata-se da superação de um apagamento imposto por poderosas políticas de esquecimento, combatendo a episteme impregnada de colonialidade, visto que a escravização como movimento de submissão do “outro” não se encerrou em 1888 e, pelo contrário, permanece em processo contínuo de reinvenção.

Portanto, arte decolonial é a arte do “corpo”, um movimento que promove uma virada subjetiva, também é uma virada étnica, impossibilitando a cisão entre os artistas, a construção de sua subjetividade e de suas obras. “Esses artistas atuam sobre o que denomino ‘sujeito’, o

sujeito que, ao invés de tentar idealisticamente ‘representar’ um mundo exterior, dá forma ao mundo a partir de sua subjetividade constituída no contexto” (Silva, 2022, p. 3).

Em vista disso, problematizamos o espaço dedicado ao negro no Museu de Artes Visuais, que possui 5% de artistas negros, ocupado em sua maioria por representações do negro e não pela arte afro-maranhense. Ressaltamos a relevância de lembrar o protagonismo negro nas manifestações culturais, como está apresentado no trabalho de Ademar Castro (1997), obra bidimensional, figurativa, produzida na técnica da pintura a óleo sobre tela. A imagem retrata um brincante de boi (fig. 20), uma figura fundamental para pensar o processo de resistência, a historiografia e a memória afro-maranhense.

Figura 20 - Brincante de Boi, 1997. Aldemar Castro.



Fonte: Imagem do autor.

Todavia, desejamos caminhar para além da representação. Dessa forma, ao longo da minha pesquisa, fui movida a identificar quem eram os artistas negros presentes no acervo, quais obras localizadas no espaço dedicado ao negro são de fato de autoria negra. Ao examinar as fichas catalográficas, observamos que não existia identificação étnica, e que nos arquivos do museu também não existe autodeclaração racial de nenhum artista.

Nesse sentido, faz-se necessário acionar o conceito de daltonismo racial, uma ideologia que propõe que a melhor maneira de acabar com o racismo é tratar os indivíduos de maneira igualitária, sem distinção de raça, cultura ou etnia. Nesse sentido, ao escolher não ver raça, escolhe-se também não ver as disparidades raciais, desigualdades, história de violência e trauma colonial (Diangelo, 2018).

O único artista negro que conseguimos identificar no acervo foi Ambrósio Amorim, artista plástico nascido em Codó em 1922, mas que, para aperfeiçoar seus estudos nas artes plásticas, migrou para o Rio de Janeiro, onde residiu por vários anos e estudou na Escola

Nacional de Belas Artes. Ao retornar a São Luís, deu continuidade ao seu trabalho, tendo como referência a paisagem urbana da capital e dando destaque a personagens da periferia da cidade, como podemos observar na obra que se encontra no museu.

Figura 21 - Desterro, s/d. Século XX. (Ambósio Amorim)



Fonte: Imagem do autor.

A pintura a óleo sobre tela (51x67 cm) que retrata a condição subalterna do homem negro em um dos bairros mais antigos de São Luís não compõe o espaço dedicado ao negro. A vida e obra do autor, um homem negro que ocupou lugar de destaque social integrando o corpo docente do Centro de Artes e Comunicações Visuais do Estado (Cenarte) – atual Centro de Criatividade Odylo o Costa Filho – não são mencionadas durante o processo de mediação cultural.

Portanto, podemos observar que, mesmo diante das tentativas de ampliar o diálogo sobre questões raciais, a colonialidade impregnada em sua estrutura faz com que o Museu de Artes Visuais do Maranhão reproduza a invisibilidade da arte negra, como foi denunciado na intervenção artística que produzimos durante a 16ª Primavera dos Museus. Uma videoarte que compõe a exposição “Dos Brasis — Arte e Pensamento Negro”, a mais abrangente exposição dedicada exclusivamente à produção de artistas negros já realizada no país. Essa exposição ocorreu no Sesc Belenzinho, em São Paulo, e no Sesc Quitandinha, no Rio de Janeiro, seguindo em itinerância por todos os estados brasileiros.

Figura 22 - Procura-se (Sunshine Castro)



Fonte: Museu de Artes Visuais.

Procura-se

Procura-se os poetas, feiticeiros, os artistas, arteiros do meu maranhão.
 Eles estão nos becos, nas esquinas, mas eles não estão aqui.
 O Maranhês que escreve pretuguês, não estar aqui.
 A escrita insurgente, não estar aqui.
 A arte decolonial, não estar aqui
 Eu quero a textualidade da encantaria.
 A poesia marginal.
 A celebração em vida, dos artistas aqui residentes.
 A intelectualidade que pulsa em diversas linguagens, precisa estar aqui.
 Para vencemos as demandas, as amarrações da colonialidade.
 A arte decolonial precisa estar aqui.
 Para realizamos o ritual de reencantameto
 A arte decolonial precisa estar aqui.
 Para compreendermos a potencialidade das nossas águas.
 A arte decolonial precisa estar aqui.
 Para acessamos os segredos da encruzilhada.
 A arte decolonial precisa estar aqui.
 Para o bem viver das próximas gerações.
 A arte decolonial precisa estar aqui (Sunshine Castro, 2022).

O processo de produção da intervenção artística iniciou-se com uma reunião com a diretora do Museu, Gabriela Campos, onde tivemos a oportunidade de apresentar a proposta e alinharmos as condições de execução. A diretoria informou que não havia recurso disponível para remuneração e que o suporte que poderia colocar à nossa disposição seria uma equipe formada por estagiários e ex-estagiários, que trabalharia na elaboração e execução da proposta.

Movida pelo afeto que permeia a minha relação com o museu e com as pessoas envolvidas no projeto, aceitei o convite. O aceite partiu de um lugar de compreensão da importância da proposta, mas principalmente da responsabilidade política que temos. Utilizamos um final de semana inteiro para executar a primeira parte do projeto. No primeiro dia, construímos o roteiro da videoarte, ocupamos as redes sociais do MAV questionando quais

artistas maranhenses as pessoas gostariam de acessar ao visitar o museu e produzimos o material que seria utilizado na gravação.

No dia seguinte, passamos o dia captando as imagens e os áudios. A captação foi realizada pela arte-educadora e fotógrafa Larissa Micenas, que trabalhou de forma indireta e direta em todas as etapas, sendo responsável pela montagem e edição do vídeo, mesmo não sendo remunerada e não fazendo mais parte do quadro de estagiários. O processo de produção do vídeo e do evento da intervenção foi feito pelo historiador Lucas Lira, que na época era estagiário da casa. O evento iniciou com uma roda de conversa que contou com vários artistas locais e, posteriormente, aconteceu a intervenção. Placas com nomes de artistas negros maranhenses foram fixadas no espaço que deveria ser destinado à arte afro-maranhense (fig. 19).

Figura 23 - Procura-se (Sunshine Castro)



Fonte: Museu de Artes Visuais.

Portanto, optamos por apresentar o trabalho de um dos artistas mais mencionados durante a intervenção, o cineasta e fotógrafo Pablo Monteiro (fig. 4). Formado em História, com foco em História Oral, Pablo pesquisa e realiza trabalhos documentais a partir do uso da imagem e do som. Registra o universo afro-brasileiro, com destaque para a religiosidade e festividade. Atua coletivamente na produtora Bicho D'Água Filmes, desenvolvendo e intermediando conteúdos em audiovisual a partir de abordagens periféricas, priorizando narrativas negras. É diretor dos filmes: Quem Passou Primeiro Foi São Benedito³ (2017) e Princesa do Meu Lugar⁴ (2020). Ministrou o curso Possibilidades para uma Narrativa Documental (2023), por meio do SESC São Luís, resultando na feitura coletiva do filme João

³ Disponível em: <https://pablogmonteiro.myportfolio.com/quem-passou-primeiro-foi-sao-benedito>

⁴ Disponível em: <https://pablogmonteiro.myportfolio.com/princesa-do-meu-lugar>

de *Uma Tem um Boi*⁵ (Pablo Monteiro & LAB+SLZ, 2024), selecionado para a Mostra de Cinema de Tiradentes – MG (2024).

Além disso, realizou a direção de fotografia e montagem em: *A Nossa Festa Já Vai Começar* (Cadu Marques, 2022) e *Dona Taquariana, uma Cabocla Brasileira* (Abimaelson Santos, 2023). Está em circulação com *Trabalha Aqui?* (Pablo Monteiro & Débora Mello, 2023), na exposição *Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro*, SESC Nacional. Foi indicado ao Prêmio PIPA 2023, uma das janelas para a arte contemporânea brasileira.

Figura 24 - Pablo Monteiro



Fonte: Bicho d'água filmes.

O primeiro mergulho no universo afro-maranhense, realizado em linguagem cinematográfica pelo historiador, foi o curta documental *Quem Passou Primeiro Foi São Benedito* (fig. 25), uma obra que apresenta a complexidade dimensional do tambor de Crioula e de Mina do Maranhão. Tem suas bases nas relações socioafetivas, na história, na memória, aliadas à fé, devoção, tradições familiares e heranças ancestrais.

⁵ Disponível em: <https://pablogmonteiro.myportfolio.com/possibilidades-para-uma-narrativa-documental>

Figura 25 - Documentário "Quem passou primeiro foi São Benedito"



Fonte: Pablo Monteiro.

A sinopse apresentada pelo cineasta:

“Quem passou primeiro foi São benedito” é um curta documental que retrata a história de Maria Luiza, coureira e mãe de santo através da trajetória sobre seus laços religiosos no tambor de crioula e no tambor de mina. Com 78 anos, quase todos dedicados à encantaria e a Punga, Dona Maria tece narrativas sobre suas experiências religiosas que se alargam em toda a sua história de vida, perpassam seus movimentos cotidianos, produz afetos e é um constante retorno à sua ancestralidade e trajetória familiar. A importância de suas obrigações religiosas junto a São Benedito e os encantados, os significados que envolvem o seu trabalho junto a essas manifestações vão de encontro aos percursos e composições de sua vida, sendo assim inseparável de toda a sua história e do seu caminho percorrido desde os primeiros passos. A biografia contida em suas falas e corporalidades revela também sua relação com a comunidade onde reside, no bairro do Anjo da Guarda que é uma área de grande concentração de migrantes oriundos da Baixada Maranhense, região considerada como um grande “Quilombo Urbano”, local de resistência e disseminação das manifestações afro-maranhenses. As narrativas de Maria Luiza vão de encontro ao entrelaçamento existente entre o tambor de crioula e o tambor de mina, a estreita relação possível entre cultura e religião afro-brasileira no Maranhão e como essas trocas se perpetuam em múltiplas formas, narrativas e histórias representando assim, a diversidade da herança cultural negra no Estado, sua fluidez e circulação entre lugares e pessoas, cruzamentos que revelam a complexidade e riqueza destas relações (Monteiro, 2017).

Portanto, o documentário apresenta a força da oralidade presente na confluência vivida pelos brincantes e devotos.

O tambor é uma herança ancestral que atravessa séculos e está conseguindo chegar aos nossos dias pela força da fé de descendentes de africanos que chegaram no Brasil escravizados, nas tradicionais promessas aos santos, em louvor a Toy Averekete, Pretos e Pretas velhas, São Benedito, em que não existe a dualidade, profano e sagrado, corpo e espírito, mas sim a dança, os tambores, os toques, tudo é entrega e fé. O Maranhão é a terra dos tambores, da encantaria, dos mistérios quase palpáveis. É a terra onde tudo é fé, memória e ancestralidade, e essa posição geográfica que outrora dificultou o acesso a estrangeiros e a nossa colonização, hoje resguarda nossas culturas e tradições (Costa, 2023, p. 38).

Figura 26 - Imagem de São Benedito



Fonte: Pablo Monteiro.

O curta documental participou de vários festivais de cinema, entre eles: I Encontro de Antropologia e Imagem da UFMA, São Luís, MA, 2016; 6º Maranhão na Tela, São Luís, MA, 2017; Mostra Sesc de Cinema – Seletiva Estadual, São Luís, MA, 2017; 1º Festival do Filme Etnográfico do Pará (Grupo Visagem – PPGSA), Belém, PA, 2017; Festival do Filme Etnográfico de Recife (FIFER), Recife, PE, 2017; 13º Festival Taguatinga de Cinema, Taguatinga, DF, 2018; e Mostra Cornélia Eckert de Filmes Etnográficos, Bragança, PA, 2018.

Foi premiado no I Prêmio Cornélia Eckert de Filme Etnográfico do Pará, Bragança – UFPA, 2018. Além disso, recebeu o Prêmio Especial do Júri no Maranhão na Tela, São Luís, MA, 2017, e o prêmio de Melhor Filme Etnográfico no Encontro de Antropologia e Imagem da UFMA, São Luís, MA, 2016.

No debate da Sessão Brasil em 2020, promovido pelo Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas, o realizador apresentou um pouco dos processos do seu fazer artístico com o curta Princesa do Meu Lugar (fig. 27), fruto de um encontro que o cineasta teve com o estado do Pará, por meio de articulações com movimentos da antropologia visual.

Figura 27 - Cartaz Princesa do meu lugar



Fonte: Pablo Monteiro.

A sinopse apresentada pelo cineasta:

O cruzamento da água doce com a água salgada atualiza antigos movimentos de migração e ocupação do norte do país. Esse trânsito reafirma costumes e saberes que acompanham o migrante e se ampliam através de trocas no local de chegada. A festa grande para Caboclo Cearense e Divino Espírito Santo em Mosqueiro (PA) é obrigação feita por Maria de Lourdes (Codó/MA), onde caixas, tambores, matracas e maracás se reúnem na matança do Bumba Boi de seu encantado. Este é o espaço de festejo de Ana Guedes e a turma do Tambor de Crioula Filhos e Amigos de Cururupu (MA), moradores dos bairros Terra Firme e Guamá, na capital paraense. "Princesa do meu lugar" oportuniza a potência do encontro de brincadeiras que navegam nas duas águas e desembocam em solo paraense (Monteiro, 2020).

Portanto, o historiador busca contribuir para uma narrativa documental que foge do que costumamos consumir, que é uma perspectiva que, por muito tempo, esteve centrada no olhar do outro, o de fora, que busca muito a compreensão do que é, no que tange à cultura maranhense e ao patrimônio imaterial. Nesse sentido, sua produção visa extrapolar os muros acadêmicos do entendimento que estabelece a perspectiva de definição, apresentando a complexidade do patrimônio imaterial brasileiro.

O historiador relata que teve acesso a um grupo de tambor de crioula na periferia do Guamá, em Belém, o que despertou interesse imediato, visto que ele já desenvolvia uma pesquisa na Baixada Maranhense, que tem muitas contribuições em termos de práticas curativas. Em Cururupu, sua pesquisa se estabelece a partir do encontro com Benedita Cadete, uma mulher negra, pajé e parteira da região. Ao chegar ao Pará, ele se deparou com pessoas que tinham origem nessa região, o que aguçou ainda mais sua curiosidade pela relação entre a água doce e a água salgada presente no processo de pajelança que vem da encantaria assentada entre o Norte e o Nordeste.

O curta, de captação solo, traz a sensibilidade e a metodologia presentes na história oral, que Pablo leva para a rua, buscando entender o porquê, como e para quem são feitas essas

imagens, estabelecendo, assim, a ética e a estética da obra cinematográfica. A produção pensa um sujeito que se desloca entre o tambor de crioula, tambor de mina e bumba meu boi, demarcando o espaço da encantaria como contribuição da diáspora no Brasil, com aldeamentos, aquilombamentos e saber ancestral.

Em vídeo disponibilizado no portfólio do artista, ele relata que o curta não contou com nenhum auxílio financeiro, público ou privado. Nasce da convergência entre o Maranhão e o Pará (fig. 24), um encontro que se iniciou em 2016, teve a captação de imagem em 2018 e foi finalizado em 2020. Pablo estabelece uma teia de contato, de identificação e de pertencimento que reflete a encruza de temporalidade e tradição, ressaltando:

Ele não tenta dar resposta, não se preocupa em dizer o que é a encantaria do Maranhão, o que é o tambor de crioula o que são as brincadeiras, mas está preocupado em perceber como acontece, como as pessoas se relacionam, e como isso é muito forte para afirmar essa ideia de aquilombamento (Monteiro, 2020).

Figura 28 - Fotografia Still



Fonte: Pablo Monteiro.

O curta, que reflete a identidade racial e cultural da encruza entre Maranhão e Pará, participou de mais de 20 festivais de cinema ao longo do território brasileiro desde sua concepção em 2020, sendo premiado como Melhor Direção de Fotografia: Pablo Monteiro, no 43º Festival Guarnicê de Cinema, São Luís - MA, 2020; Melhor Filme, segundo o júri oficial, na II Mostra de Cinema Negro, São Félix - BA, 2021; e Melhor Direção, na Mostra "É Nós Brasil", Favela Festival, Goiânia – GO.

Além da atuação coletiva na produtora BICHO D'ÁGUA FILMES, Pablo Monteiro tem realizado formações, entre elas o Curso Possibilidades para uma Narrativa Documental (2023), através do projeto Lab + Sesc Nacional, ministrado no Sesc Deodoro, São Luís, resultando na feitura coletiva do filme João de Una Tem um Boi (fig. 9). A formação tinha como objetivo

proporcionar possibilidades para a construção de narrativas documentais a partir das noções de HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE, levando em consideração o uso de imagens e sons em seus diversos dispositivos, formatos e temporalidades, com carga horária de 60 horas.

Tendo como ementa o espaço de construção de conhecimento teórico/prático sobre narrativa documental destinado ao público jovem, com foco em comunidades tradicionais, a formação utilizou dispositivos de áudio e vídeo como ferramenta principal desse processo. O conteúdo programático prevê: Discussões sobre História e Memória; Roteirização e Criação de Argumento; Concepções do Cinema Documental; Operação de dispositivos Sonoros e Visuais; Interação com comunidades tradicionais e periféricas; Exercícios Programados; Produção de conteúdo audiovisual (curta-documental e podcast). Tendo como conteúdo: História, Memória e Identidade; Possibilidades para Criação de Roteiro Documental; Operação de dispositivos de som e vídeo; Montagem e Finalização do Documentário.

Figura 29 - João de Una tem um boi



Fonte: Pablo Monteiro.

A sinopse apresentada pelo cineasta:

Onde existir Bumba-boi, tem devoção. Na Tenda Nossa Senhora Aparecida não é diferente, lá tem um Boi que se chama Estrela, brinquedo do encantado João de Una. Localizada na Zona Rural de São Luís, o terreiro é chefiado há 22 anos por Joseph Joan, carinhosamente conhecido como Pai Joan. Entre todas as festas que marcam o calendário de obrigações, a “Morte do Boi de João de Una” ganha papel de destaque. Lugar onde caixas, tambores, radiolas, matracas e pandeiros se encontram em um só território (Monteiro, 2023).

Participando dos festivais: Cine Terreiro, Natal (RN), 2024; Mostra Tiradentes de Cinema, Tiradentes (MG), 2024; Mostra Cine Arco-Verde, Arco-Verde (PE), 2024; Cine Terreiro, Londrina (PR), 2024. Sendo premiado como Melhor Filme – Cine Terreiro, Natal (RN), 2024.

Figura 30 - Fotografia still



Fonte: Pablo Monteiro.

Além da produção fílmica, o artista maranhense tem se dedicado a registrar o universo afro-maranhense com um olhar cuidadoso de quem pisa devagar e com muita responsabilidade na terra, buscando caminhar bonito, construindo um diálogo entre o visível e o invisível, como podemos observar nos registros acerca do Boi do Pindaré (fig. 27).

Segundo Martins (2015), as formações dos grupos de Bumba-meu-Boi nascem da encruzilhada dos aspectos religiosos, culturais e sociais, entrelaçados aos vínculos comunitários de uma localidade. Um processo protagonizado por pessoas negras que migraram para a capital do estado entre as décadas de 1930 e 1960, trazendo consigo não somente seus pertences, mas sua bagagem cultural, ficando a sua linguagem sociocultural, que atualmente denominamos com sotaques.

Figura 31 - Boi de Pindaré



Fonte: Pablo Monteiro.

O Boi de Pindaré foi fundado na noite do dia 15 de maio de 1960, na Praia da Ponta d'Areia, em homenagem aos Santos Juninos – São João, São Pedro e São Marçal, mas também como uma obrigação aos encantados. Recebeu esse nome em homenagem à cidade natal de seu

dono, João Cância, mas também como uma referência à região da Baixada, onde fazia parte a maioria dos integrantes. O Boi de Pindaré é uma referência da complexidade cultural e religiosa do Estado. Nesse sentido, a relevância do registro das imagens de Pablo Monteiro não se encontra centrada na composição estética, mas, sobretudo, na ética de um homem preto que vivencia o universo da encantaria maranhense todos os dias do ano, construindo assim uma narrativa de dentro, ou seja, um movimento contracolonial (fig. 32).

Figura 32 - Brincante de Bumba-meu-Boi



Fonte: Pablo Monteiro.

4.2.3 Assimetria de gênero na produção artística

Transcrever a escrita do meu corpo para este espaço foi um grande desafio, mais que uma revisão bibliográfica que ordenasse um apanhado de dados que apresentassem o papel das mulheres na história da arte. Essa escrita é o movimento de recuperar o não dito, romper com as máscaras de silenciamentos visíveis e invisíveis, um processo extremamente complexo. Foram dias sem conseguir escrever uma frase, noites acompanhadas pela angústia de não conseguir falar, mesmo tendo consciência de que tenho tanto a falar e que muitas das minhas ancestrais não tiveram a oportunidade que hoje eu tenho.

Contrariando todas as expectativas, eu sou artista. Lembro-me de que, quando iniciei o meu interesse por fotografia, fui surpreendida pela desaprovação do meu pai, a minha principal referência de fotografia até então. Ele chegou a ensinar o meu companheiro na época, mas não me ensinou; afinal, fotografia não era "coisa de mulher". Era uma profissão "perigosa", e eu era mãe, precisava me dedicar à criação dos meus filhos.

Foram muitas as violências patriarcais que sofri durante a minha trajetória. Mas uma, em especial, me marcou: durante a primeira edição do Novembro Fotográfico, evento voltado para fotografia, organizado pela fotógrafa e cineasta Maria Thereza Soares. O evento contava

com uma programação diversa, como a oficina Olhos nos Olhos: um olhar feminino sobre a mulher, com a fotógrafa maranhense Carolina Libério, exclusiva para mulheres. Durante a realização da oficina, fui convidada a fazer a mediação cultural do meu trabalho, que estava compondo o Ocupa 2018 no Centro Cultural Vale Maranhão.

Na ocasião, a minha fala foi constantemente interrompida por um homem branco que resolveu participar da oficina, mesmo sabendo que o público-alvo era feminino. O rapaz em questão tentou diversas vezes explicar o meu trabalho, chegando até mesmo a ressaltar: "Vejo que você não compreendeu o pensamento da artista", sendo necessário pontuar que eu era autora daquela obra.

A obra de que se fala é a instalação fotográfica "Nega sim, sua não" (fig. 31), onde exponho um retrato contundente da realidade da mulher negra no Brasil. Por intermédio de um exercício sensorial e imagético fruto de uma fotovivência, o eu coletivo apresenta-se de forma denunciativa e emancipatória, em busca da transição do objeto de pesquisa ao sujeito.

Figura 33 - Instalação fotográfica Nega sim, sua não



Fonte: CCVM.

A exposição, que teve sua abertura no dia 10 de outubro de 2018, apresentou 22 fotografias de uma mulher negra ensacada (fig. 34), as quais são exibidas em embalagem a vácuo e penduradas em ganchos como mercadorias humanas (fig. 33), juntamente com uma tabela de dados que representam as violências múltiplas e a vulnerabilidade comprovada pela estatística (fig. 35). O ambiente é escuro e frio, compondo uma atmosfera que remete a um açougue, gerando um desconforto proposital.

Figura 34 - Instalação fotográfica Nega sim, sua não



Fonte: Imagem do autor.

Figura 35 - Instalação fotográfica Nega sim, sua não



Fonte: CCVM.

A instalação apresenta um autorretrato expandido, representando exatamente como sinto o olhar social sobre as mulheres negras. É sufocante lidar todos os dias com a colonialidade, com uma branquitude que compreende o meu corpo como a carne mais barata do mercado, como um corpo disponível ao consumo, seja através da objetificação ou da servidão. "Nega, sim, sua não" é um posicionamento político mediante a uma expressão visceral. A obra é um convite para o desenvolvimento de um olhar interseccional, um olhar atento para a realidade da mulher negra, um olhar que busque compreender suas problemáticas estéticas, emocionais e afetivas. Na titulação, buscamos ironizar o vocabulário racista.

Os signos existentes em nossa sociedade são fundamentais para estruturação do nosso pensamento, o imaginário coletivo é impregnado de juízo de valor que não são neutros, que tende a naturalização de uma cultura dominante. “É perceptível que, a linguagem tem sido profundamente marcada pela cultura preconceituosa e pode denotar que os próprios vocábulos, estruturas e entonações da língua trazem consigo uma história carregada de sentidos culturais e políticos”. (Rech, 2015) A escolha do título “Nega sim, sua não” foi uma resposta a expressão rotineira “Eu não sou tuas negas” em busca da correlação da internalização e externalização no processo de construção imagética da mulher negra (Santos, 2018, p.169).

No período de reinauguração do MAV, o Centro Cultural Vale Maranhão entrou em contato com os artistas que haviam participado de sua ocupação, com o intuito de identificar quais teriam interesse em doar suas obras para o museu. Imediatamente, sinalizei meu interesse. A doação foi realizada e, hoje, integra o acervo. No entanto, por falta de recursos, a instalação nunca foi montada e se encontra na reserva técnica. Embora haja interesse da atual gestão, os trâmites burocráticos, associados ao fato de a governança atuar como anexo de outra instituição, impossibilitam essa e outras realizações.

No que tange à assimetria de gênero no campo da arte, podemos observar uma história de silenciamento e ocultamento das mulheres, e essa pontuação não significa dizer que elas não fizeram parte dela. Trata-se, antes, de evidenciar o processo de negação da existência e da importância das mulheres, tanto de forma individual quanto coletiva, na construção da sociedade.

Os historiadores fizeram a historiografia do silêncio. A História transformou-se em relato que esqueceu as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, fora do acontecimento. Mas elas não estão sozinhas nesse silêncio profundo. Elas estão acompanhadas de todos aqueles que foram marginalizados pela história como os negros, os índios, os velhos, os homossexuais, as crianças, etc. Portanto, escrever a história das mulheres é libertar a história. Libertar a história das amarras das metanarrativas modernas, falocêntricas (Colling, 2010, p. 42).

Dessa maneira, a arte é marcada pela dominância do masculino, seja por meio da legitimação dos cânones artísticos, pela presença maciça de homens nos museus, ocupando funções como artistas, curadores, coordenadores e também pelas ações midiáticas. Segundo Reis (2018), existe uma constante masculina que insiste em silenciar a produção feminina, atribuindo à arte feminina o status de arte menor. A autora ressalta que as mulheres, desde sempre, produziram arte; porém, o ocultamento de suas produções compõe a estruturação de um sistema institucional e educativo que legitima discursos e práticas de dominação masculina.

A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. Na verdade, o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham

conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes (Nochilin, 2016, p. 8).

O espaço dedicado a essa reflexão no MAV evidencia a problemática apresentada, visto que, entre as 20 obras que integram o espaço dedicado às mulheres, apenas três foram produzidas por mulheres. Nesse sentido, constatamos que “as imagens produzidas pela arte ocidental colocaram as mulheres como objeto de contemplação, produziram um discurso sobre o feminino e a sexualidade, privilegiando um olhar masculino sobre o corpo feminino” (Reis, 2018, p. 75).

A presença da mulher na arte é reconhecida por meio da exposição de seus corpos como objetos de contemplação. Representadas através da perspectiva masculina, esses corpos, predominantemente nus, ou completamente cobertos, reafirmam um lugar feminino que não condiz com a realidade, são corpos que sequer representam os lugares verdadeiramente ocupados pelas mulheres, legitimando assim, um discurso e um lugar totalmente subordinado a lógica patriarcal (Reis, 2018, p.76).

Toda mulher já sentiu seu corpo desnudo diante de um olhar masculino, independentemente dos marcadores da diferença. Nos encontramos na avenida que demarca nossa existência em uma nudez serviçal, posta ao voyeurismo patriarcal. Homens são ensinados a consumir mulheres; apreciar a completude existencial é movimento que requer negociar os privilégios sociais que, ao longo da história, têm beneficiado o exercício de dominação.

Ao percorrermos o olhar sobre as obras, observamos o poder simbólico contido nas entrelinhas: as pinceladas estabelecem a distinção entre a percepção sobre mulheres brancas e negras - a primeira é retratada de maneira bucólica, enquanto a segunda apresenta traços rígidos, reproduzindo de forma sutil os estereótipos direcionados a mulheres negras, lidas como mulheres fortes (Fig. 36).

Figura 36 - Espaços dedicado as Museu de Artes Visuais



Fonte: Imagem do autor.

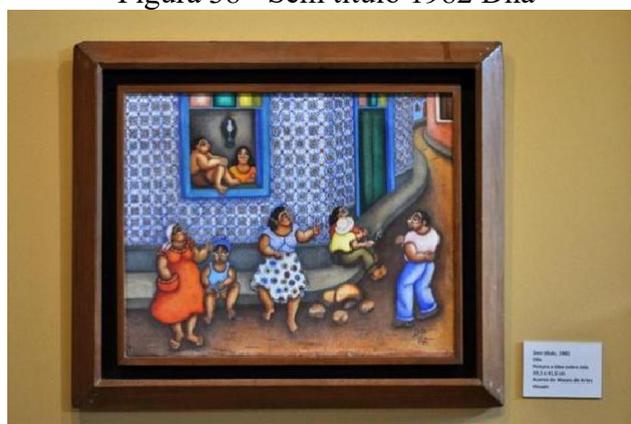
Embora o espaço tenha um texto provocativo e as mediações intensifiquem a problematização, questiono o deslocamento da obra de Tarsila de Amaral⁶ (fig. 37) para o espaço dedicado aos indígenas e da obra de Dila⁷ (fig. 38) para o espaço dedicado aos negros. Compreendo a composição narrativa elaborada pela curadoria, mas acredito que o isolamento dessas obras fragiliza o debate proposto para o espaço dedicado às mulheres, visto que a trajetória dessas duas grandes artistas não recebe a devida atenção. Durante a observação direta que realizamos, constatamos que não há um aprofundamento na história das artistas, uma vez que o foco está centrado nas temáticas onde as obras estão inseridas.

Figura 37 - Coleção Tarsila de Amaral



Fonte: Imagem do autor.

Figura 38 - Sem título 1982 Dila



Fonte: Imagem do autor.

Segundo Loponte (2012), a narrativa sobre as trajetórias e produções de mulheres artistas brasileiras ainda é um direito a ser conquistado, uma vez que requer uma busca pela

⁶ Pintora, desenhista, escultora, ilustradora, cronista e tradutora brasileira, é considerada uma das principais artistas modernistas latino-americanas. Foi a artista responsável pela inauguração do movimento denominado Antropofagia.

⁷ Dileusa Dinis Rodrigues, artista plástica maranhense conhecida internacionalmente como Dila, é referência na arte naïf - cuja definição, de origem francesa, significa arte ingênua.

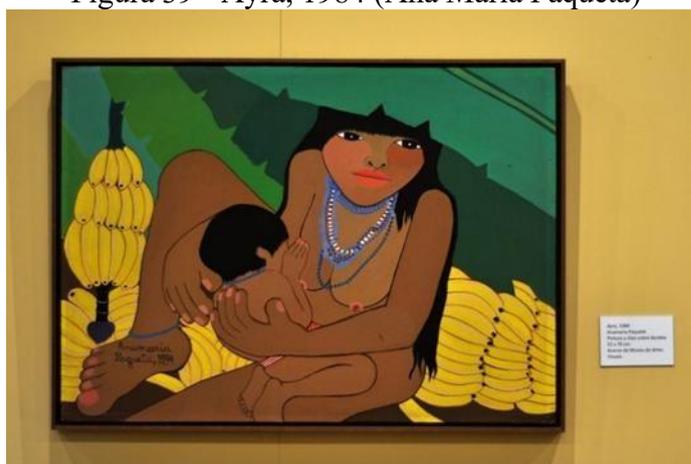
mulher como criadora, e não simplesmente como objeto de representação e contemplação. Portanto, trata-se de mais do que restaurar o lugar das "mulheres artistas esquecidas"; é um movimento de decolonização do olhar condicionado por paisagens culturais fundamentadas em relações de poder, com implicações importantes para uma educação do olhar, para a arte e para a vida.

Não há uma "história da arte das mulheres", há histórias, recortes, fragmentos descontínuos, silêncios, ausências, algumas veredas, "veredazinhas". As mulheres artistas no Brasil habitam as margens e as notas de rodapé de uma história da arte oficial, herdeira de uma historiografia ocidental, carregada de cânones construídos a partir de um ponto de vista masculino (Loponte, 2012, p. 14).

Dessa forma, a autora ressalta que existe uma distinção no processo artístico feminino e masculino. No que tange à exposição, enquanto as mulheres geralmente se expõem, são raros os homens que fazem o mesmo. A maioria dos homens não se expõe - expõem o outro, sobretudo mulheres. Um pensamento que corroboramos ao analisarmos as obras de autoria feminina presentes no acervo do MAV.

Essas obras apresentam um olhar cuidadoso tanto para si quanto para o outro. Como podemos observar na obra de Ana Maria Paquetá⁸, que traz uma representação da maternidade indígena (fig. 39); na escultura de Marlene Barros⁹, que apresenta a corporeidade de uma coreira de tambor de crioula (fig. 40); e no autorretrato de Imair Batista¹⁰, que apresenta um corpo real, com curvas e assimetrias (fig. 41).

Figura 39 - Ayra, 1984 (Ana Maria Paquetá)



Fonte: Imagem do autor.

⁸ Artista cuja biografia não foi identificada na pesquisa.

⁹ Artista maranhense que utiliza suportes não convencionais (mármore, crochê) para discutir identidade feminina.

¹⁰ Artista plástica maranhense e professora aposentada da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Figura 40 - Gravidez, 2007, Marlene Barros



Fonte: Imagem do autor.

Figura 41 - Nu, s/d. Imair Baptista Pedrosa



Fonte: Imagem do autor.

Das três artistas presentes no espaço dedicado às mulheres, somente a biografia de Marlene Barros (fig. 42) é de fácil acesso. Esse fato pode ser associado ao seu status como artista contemporânea, à sua atuação na produção cultural e à sua articulação política, uma vez que tem dedicado sua carreira a reflexões sobre o feminino. Como declarou em entrevista à

equipe do Nordeste: “Eu fui escolhida para falar sobre o feminino. Nunca nem pensei em falar sobre outra coisa” (Barros, 2024).

Figura 42 - Marlene Barro



Fonte: JP Turismo.

Portanto, torna-se inquestionável a relevância do trabalho artístico e político da artista. Mas, como artista negra, desejo sair do campo da representação para alcançar a representatividade no acervo do MAV. Almejo que meninas negras possam olhar não apenas para uma obra, mas para uma possibilidade - reação comum quando descobrem que aquela peça foi criada por alguém com quem se identificam. Esse é um relato constante em minhas apresentações em escolas ou durante visitas de estudantes a exposições.

Nesse sentido, apresento o trabalho de Ingrid Barros¹¹ (fig. 43) para refletirmos sobre a importância da visibilidade de artistas negras. Natural de Pinheiro (MA), Ingrid atua como fotógrafa, documentarista e narradora visual, com trajetória no jornalismo e no audiovisual independente. Sua produção desenvolve uma linguagem centrada em temáticas de identidade, território, direitos humanos, música e cultura popular.

Formada em direito, iniciei minha caminhada na fotografia por meio da militância na defesa dos direitos territoriais. Além da investigação, a fotografia é também um método para produzir imagens que possibilitam a construção de um novo imaginário. A valorização de nossas memórias de infância, das nossas referências territoriais e comunitárias, cheias de cores, texturas, sons e sentidos, que caminham distantes de um discurso imagético hegemônico. Possuo trabalhos publicados no The Washington Post, National Geographic, Pulitzer Center e Intercept Brasil. Participação em mostras e exposições como: Imagina(R)existências (2019) e PREAMAR (2022), no Chão SLZ, Maranhão na Tela (2019), Novo Cinema Maranhense (2020 e 2023), Galeria Mundo, no RJ (2023) e Imagens para o Futuro (2023) no Mis SP (Barros, 2024).

¹¹ Portfólio: <https://www.ingridbarros.com/>

Figura 43 - Ingrid Barros



Fonte: Ingrid Barros.

Em entrevista concedida a Lucas Veloso, pesquisador do Instituto Moreira Salles (IMS), a fotógrafa maranhense Ingrid Barros declarou:

Guiado pelo compromisso com os direitos humanos e as comunidades tradicionais, meu trabalho busca representar essas pessoas com dignidade e respeito. Evito qualquer estereótipo ou desumanização, valorizando a luta e as potencialidades dessas comunidades. Minhas fotografias visam contar histórias que fortaleçam a autoestima e a dignidade dos retratados, adotando uma abordagem humanista e sensível às subjetividades dessas populações. Busco, sempre, promover um olhar de resistência e afeto. Um dos maiores desafios é romper com o olhar colonizador e estereotipado, especialmente ao trabalhar com comunidades marginalizadas. As imagens devem respeitar a subjetividade e a complexidade dos retratados, sem reduzi-las à vulnerabilidade. Além disso, é fundamental garantir que essas narrativas visuais alcancem um público amplo, buscando espaços de exibição para ampliar o debate e valorizar a cultura e a resistência dessas comunidades (Barros, 2024).

O posicionamento contracolonial impresso nas imagens da fotógrafa maranhense obteve reconhecimento nacional ao receber o Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia - um dos mais prestigiados do país. Em sua 17ª edição, a premiação (realizada desde 1984) destacou-se como pioneira no fomento à fotografia, consolidando o papel da Funarte e suas políticas públicas para esta linguagem artística. A iniciativa busca contemplar o fazer artístico conforme as diretrizes da Política Nacional das Artes (PNA), abrangendo: criação, produção, reflexão, pesquisa, formação e preservação da memória.

O trabalho premiado foi "Bilibeu" (2018), registro documental do ritual dedicado a São Bilibeu (Fig. 44) no território indígena Akroá-Gamella, município de Viana (MA). Segundo Barros (2018), São Bilibeu (ou Belebren) é um santo reverenciado por conceder fertilidade às mulheres - uma figura negra esculpida em madeira, cuja festa secular originou-se em Centro do

Antero, povoado situado a aproximadamente 12 km da sede municipal, dentro do território Gamella.

Figura 44 - Festa Bilibeu



Fonte: Ingrid Barros.

Em matéria publicada na revista estadunidense-canadense *Vice*, a fotógrafa descreve o processo ritualístico:

Os indígenas assumem personagens: a onça, o gato maracajá e o cachorro-chefe. Os futuros “cachorros” se reúnem ao redor do forno de torrar farinha e esfregam as mãos na parede interna. Dali, eles retiram um pigmento escuro, tisanando seus rostos e corpos com desenhos indígenas feitos de jenipapo e criando também caretas vermelhas com urucum. De volta ao terreiro e depois de receberem um nome especial, adultos, crianças e mais velhos iniciam às caças por todo território, num ritmo de cantorias e maracás. Tradicionalmente, o festejo – que antes ocorria na época do Carnaval – começa com a busca do mastro feito de um tronco de árvore. Depois de ser enfeitado com frutas, o tronco é levantado com uma bandeira no topo. O ritual tem também os “bagageiros”, que são responsáveis por recolher a caça morta e levar até a cozinha do festejo. Os “caçadores”, por sua vez, lançam um tiro de espingarda pro ar toda vez que um animal ou “tesouro” é encontrado. As caças, quando aves, são jogadas para o alto, atizando os cachorros que executam um ritual de presa e morte. Garrafas de conhaque ou de cachaça são enterradas no chão para serem encontradas por eles. As caças podem ser também refrigerantes, que são dados às crianças, tidas como os cachorrinhos de Bilibeu (Barros, 2018).

Dessa forma, podemos observar, por meio das lentes de Ingrid Barros, uma narrativa visual que articula história de luta pela terra, movimento de pertencimento e resistência (fig. 45). Esses registros foram realizados um ano após o violento ataque aos Akroá-Gamella - episódio conhecido como Linchamento dos Gamella, ocorrido em 30 de abril de 2017. Sobre esse processo criativo, a fotógrafa ressalta:

Ainda sob ameaças e olhares racistas, crianças, jovens e mais velhos, ao reverberarem alegria e força no exercício de suas tradições, mandaram o recado: “Quem não pode com Gamella, não assanha esses guerreiros” (Barros, 2018).

Figura 45 - Festa Bilibeu



Fonte: Ingrid Barros.

Figura 46 - Festa do Bilibeu



Fonte: Ingrid Barros.

Segundo Bispo (2016), o sistema simbólico constitui uma estrutura estruturada que visa garantir relações de poder. Nesse sentido, é fundamental compreender a imagem enquanto produto social que, como tal, veicula um discurso visual que transcende o estético e reproduz ideologias. Por meio da imagem fotográfica, podemos decifrar e analisar questões sociais, políticas, identitárias e culturais sob múltiplas perspectivas - dimensões que o trabalho de Ingrid Barros evidencia com singular potência (fig. 46).

Figura 47 - Fotografia de Ingrid Barros



Fonte: Ingrid Barros.

As memórias da infância e as referências territoriais permeiam todo o meu trabalho. Ao fotografar, busco resgatar as lembranças de vivências infantis, como as histórias e lendas ouvidas dos mais velhos, as cores da paisagem e os laços com a terra. Essas memórias pessoais, entrelaçadas com as histórias dos territórios que documento, criam uma narrativa visual rica e afetiva. Quando fotografo territórios em disputa, minha lente busca revelar a relação íntima entre as pessoas e a terra. Para muitas comunidades, o território transcende uma questão geográfica. Ele carrega a história, a cultura e a sobrevivência dessas pessoas. Meu objetivo é registrar essa conexão profunda e, ao mesmo tempo, evidenciar as pressões externas, como o agronegócio e os grandes empreendimentos que ameaçam essa relação. Busco mostrar a força da resistência dessas comunidades na preservação de seus espaços e tradições (Barros, 2024).

Portanto, embora a colonialidade estabeleça hierarquias entre linguagens artísticas e artistas - gerando assimetrias de valorização - ressaltamos que a produção simbólica constrói sistemas alternativos de percepção. Como afirma Bispo (2016, p. 20), o "discurso visual fotográfico é resultado do modo de avaliar o mundo conforme o repertório que compõe a existencialidade da fotógrafa". Desse modo, a potência do diálogo imagético não reside prioritariamente na composição estética, mas se ancora na subjetividade de seu criador e em seu posicionamento no mundo.

5 SUBVERSÃO NA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

Segundo Mbembe (2028), os artefatos são dispositivos para perpetuar o imaginário coletivo, as relações de poder e dominação oriundas do colonialismo. Dessa maneira, estátuas, monumentos, assim como acervos museológicos, podem manter vivas memórias traumáticas na simbologia histórica. “O papel das estátuas e dos monumentos coloniais é, portanto, fazer ressurgir no palco do presente os mortos que, quando vivos, atormentaram, muitas vezes pelo fio da espada, a existência dos negros” (Mbembe, 2018, p. 227). Desse modo, o autor questiona quem os patrimônios representam e legitimam.

Para Saba (2022), é importante haver espaço reflexivo e dialógico para se problematizar os patrimônios culturais e suas representações, pelos detentores culturais, sociedade civil e não apenas pelos agentes do patrimônio. A autora ressalta a importância simbólica das contestações de alguns patrimônios, como a derrubada da estátua do escravocrata Edward Coston, em Bristol, em junho de 2020, assim como a pichação realizada na estátua do padre António Vieira, em Lisboa, com a palavra “descoloniza”; o incêndio da estátua do bandeirante Borba Gato, em São Paulo, em julho de 2021; e a mudança do nome da Rua Coronel Moreira Cesar, na cidade de Niterói – RJ, para Rua Ator Paulo Gustavo, vítima dos agravamentos causados pela COVID.

Portanto, para pensarmos em uma subversão na Educação Patrimonial, precisamos romper com a ideologia de uma identidade nacional homogênea, extremamente pautada numa herança europeia com fundamento católico-militar que caracterizou a política preservacionista implantada no Brasil. Busca-se por rotas alternativas que enfrentem os mecanismos que contribuem para a manutenção das matrizes fundantes que reforçam a dominação do saber-poder característico da colonialidade. Em vista disso, é indispensável que se entenda a Educação Patrimonial como um projeto ético-político e decolonial, como propõe Átila Tolentino (2018) ao considerar que:

Defender a construção coletiva e democrática do conhecimento e a participação efetiva dos diferentes atores nos processos de apropriação do patrimônio cultural (considerando tanto os agentes institucionais como os detentores das respectivas referências culturais) é trabalhar sob o ponto de vista da ecologia dos saberes proposta por Boaventura Sousa Santos. Configura, também, reconhecer que o patrimônio cultural é produto das relações sociais e dos significados que os indivíduos lhe atribuem. Por esse caminho, quebram-se as linhas abissais que construímos, muitas vezes institucionalmente, entre os supostamente detentores do saber(-poder), que falam em nome do Estado e dos institutos de patrimônio, e as comunidades que precisam ser “conscientizadas” acerca da preservação de um dado patrimônio, ao mesmo tempo fetichizado e alheio ao indivíduo, no qual muitas vezes os grupos sociais com os quais estamos lidando não se veem representados (Tolentino, 2018, p. 56).

Para Tolentino (2018), a injustiça social global está assentada na injustiça cognitiva global, uma vez que o conhecimento eurocêntrico advém da invisibilidade de outros conhecimentos. É como se não houvesse conhecimento real além dos códigos de legitimidade. Existissem apenas crenças e opiniões, que podem ser, no máximo, objeto de estudo pelas “ciências reais”. Portanto, a luta por justiça social global perpassa por identificar e nomear os epistemicídios.

A força política, econômica e militar do colonialismo e do capitalismo moderno foi o que possibilitou a supremacia de uma epistemologia ocidental, impondo-se sobre os povos e culturas não ocidentais e não ocidentais, constituindo-se, assim, um epistemicídio relacionado aos saberes e conhecimentos de grupos sociais subalternos e oprimidos. E a legitimação dessa epistemologia somente foi possível por conta de um vasto aparato institucional – centros universitários, sistemas de peritos, pareceres técnicos – tornando difícil o diálogo com outros saberes (Tolentino, 2018, p. 48).

Dessa forma, nosso estudo tem como propósito identificar as ações decoloniais e as contribuições para a diversidade e equidade desenvolvidas pelo Museu de Artes Visuais do Maranhão. Para tanto, foi norteado pelas seguintes indagações: Quais estratégias de combate à colonialidade estão sendo utilizadas no MAV? Qual o impacto do MAV na arte/educação do Estado? Qual a sua colaboração para as construções de novas ecologias do saber?

Nosso trabalho teve dois níveis de análise: o primeiro se deteve em realizar a análise do acervo permanente do museu, com enfoque no espaço dedicado aos povos originários, afro-maranhenses e às mulheres. O segundo nível se localizou nas análises das práticas cotidianas, por meio de observação direta participante no processo de mediação cultural promovido pelo educativo do MAV, assim como na aplicação de questionários aos cinco estagiários que compõem a equipe de mediação cultural, dois no horário matutino e três no horário vespertino.

Por fim, realizamos entrevistas com a atual gestão e com os artistas maranhenses apresentados ao longo do trabalho. Ressaltamos que a entrevista com os artistas não estava na nossa proposta inicial, mas, no decorrer da pesquisa, sentimos a necessidade de ampliar o escopo para que os objetivos estabelecidos pudessem ser alcançados.

Dito isto, salientamos que encontramos grandes desafios para concluir a pesquisa, visto que o museu se encontra com sérios problemas estruturais, o que ocasionou a suspensão de suas atividades, primeiramente de forma esporádica, até culminar em uma suspensão extensiva ao longo dos meses de dezembro de 2024 e janeiro de 2025.

Problemática sinalizada pela atual gestão durante a entrevista:

Nos últimos seis anos à frente do Museu de Artes Visuais, enfrentei uma gestão desafiadora, especialmente no que diz respeito à captação de recursos e ao apoio institucional. A escassez de incentivos e a limitação de recursos têm exigido muita criatividade e resiliência para manter o Museu ativo e relevante. Apesar dessas

dificuldades, nos empenhamos em estabelecer algumas parcerias, envolvendo a comunidade para garantir a continuidade de algumas ações. Alguns desses projetos foram pensados com a intenção de promover a inclusão, refletir sobre questões sociais e culturais e criar um ambiente onde diferentes vozes, muitas vezes marginalizadas, pudessem ser ouvidas e respeitadas. O trabalho no Museu tem sido um exercício constante de adaptação e reinvenção, sempre com o objetivo de continuar oferecendo à sociedade um espaço de resistência e transformação por meio da arte. No último ano, enfrentamos sérios problemas estruturais. O prédio, que abriga o Museu, apresenta limitações significativas em termos de acessibilidade e infraestrutura. A falta de ventilação adequada, a ausência de um elevador funcional, constantes necessidades de reparos e manutenção, e a escassez de recursos básicos como água encanada dificultam a execução de projetos e o atendimento ao público de forma plena. Apesar dessas condições, temos trabalhado com muita dedicação para manter o Museu ativo, buscando soluções possíveis que não comprometam o público e os funcionários, pois nossa gestão prioriza as pessoas. Por fim, apesar de todas as dificuldades enfrentadas, continuo disposta e comprometida a tornar o Museu um lugar melhor para todos. Sei que a arte tem um poder transformador, capaz de modificar realidades e conectar as pessoas com suas próprias histórias e com a sociedade ao seu redor. Mesmo diante das limitações, sigo acreditando no potencial do Museu como um espaço de resistência e mudança. Meu compromisso é seguir buscando soluções criativas e, acima de tudo, promovendo a arte como uma ferramenta essencial para a inclusão, a reflexão crítica e a transformação social.

No que tange aos problemas estruturais, podemos acompanhar um declínio de funcionalidade. Desenvolvemos, durante o ano de 2024, três oficinas vinculadas ao Grupo de Estudos Aquilombamento (PGCULT/UFMA) no MAV. A primeira oficina teve como título: Bordando Novas Masculinidades¹², foi realizada durante o mês de maio, e o espaço estava em pleno funcionamento. A segunda oficina teve como título: Fotovivência¹³, realizada em julho, momento no qual nos deparamos com a ausência de água para consumo, o que implicou no investimento de recursos próprios para suprir a necessidade dos participantes. A última oficina foi Ginga: Contraperformance como estratégia contracolônial¹⁴, realizada em setembro. Na ocasião, foi necessário encerrar a oficina antes do horário previsto, comprometendo sua estrutura, visto que a ausência do funcionamento de uma das caixas d'água comprometia a utilização dos banheiros da instituição, sendo necessário reduzir o horário de funcionamento, que passou a encerrar suas atividades às 16h, uma hora antes do habitual.

Dessa forma, embora haja disposição em estabelecer um diálogo com a Universidade e a sociedade de forma geral, os entraves estruturais atrapalham a fluidez da interlocução, sendo esse um grande desafio:

¹² A oficina propõe repensar a masculinidade negra a partir do reencontro com a sua fragilidade. Dispõe-se a tecer linhas de conexão e reconhecimento pessoal entre homens negros, por meio da produção artística de bordado em fotos, tendo como pano de fundo as reflexões da obra literária *O Avesso da Pele*, do autor Jeferson Tenório.

¹³ A oficina tem a intenção de promover o desenvolvimento de escritas imagéticas com base no pensamento de intelectuais negras, como um exercício emancipatório de autorrecuperação.

¹⁴ A oficina estabelece uma confluência interdisciplinar entre a capoeira, o fazer teatral e as reflexões sobre contraperformance, que interseccionam raça, classe e gênero em um movimento espiralar contracolônial.

Os meus principais desafios, sem dúvida, têm sido a falta de apoio institucional e a escassez de recursos financeiros. A ausência de investimentos significativos tem dificultado a execução de projetos importantes, limitando a possibilidade de concretizar muitas das nossas iniciativas de maneira plena. Além disso, a remuneração disponível para a função não reflete completamente a complexidade das demandas nem a dedicação necessária para garantir o bom funcionamento do Museu, o que acaba impactando diretamente o ritmo de trabalho e a motivação da equipe. Essas dificuldades, no entanto, não diminuem o compromisso nem a disposição de seguir buscando alternativas e soluções para que o Museu continue a ser um espaço de transformação cultural e social.

Podemos observar, por meio das oficinas (Fig. 1), que o museu pode ser uma ferramenta de fomento à luta por justiça sociocultural, assim como por justiça cognitiva, abrangendo a ecologia dos saberes, visto que se trata de um processo coletivo de produção de conhecimentos que visa reforçar as lutas pela emancipação social.

Figura 48 - Oficina Bordando Novas Masculinidade



Fonte: Imagem do autor.

Segundo Santos (2014), a ecologia de saberes não é uma estratégia epistemológica ou política para dialogar com o inimigo, com os opressores, mas para criar força entre os oprimidos. Nesse sentido, o conceito visa potencializar os diálogos entre a sociedade e o conhecimento acadêmico progressista, rompendo com os limites demarcados pelos muros das universidades e os projetos de pesquisa.

Portanto, a experiência artística/terapêutica “Bordando Novas Masculinidades” (Fig. 48) leva para o museu a possibilidade de refletir sobre gênero a partir da perspectiva de homens pretos. Um movimento que buscou conciliar uma prática artística intimista com reflexões sobre

a obra *O Avesso da Pele*, de Jeferson Tenório (2020), visando construir um diálogo que possibilitasse pensar novos saberes sobre masculinidade. Uma vez que “processo de aprendizagem conduzido por uma ecologia de saberes, é crucial a comparação entre o conhecimento que está sendo aprendido e o conhecimento que nesse processo é esquecido e desaprendido” (Santos, 2007, p. 87).

A oficina Fotovivência (Fig. 49) seguiu a mesma abordagem, uma vez que apresento as travessias das intelectuais negras na minha escrita imagética e formação identitária. Bell hooks me ensinou a erguer a voz; Audre Lorde me fez compreender que poesia não é um luxo; Grada Kilomba me fez olhar a raiz da minha insegurança; e Conceição Evaristo me ensinou a interpretar a minha escrita.

Figura 49 - Oficina Fotovivência



Fonte: Imagem do autor.

Para Santos (2007), o conhecimento científico não se encontra distribuído socialmente de forma equitativa, nem poderia estar, uma vez que o seu objetivo original foi estabelecer uma linha de distinção entre o sujeito do conhecimento e o objeto do conhecimento. Logo, a ecologia de saberes pode ser compreendida como uma contra-epistemologia, uma vez que busca dar credibilidade aos conhecimentos contra-hegemônicos.

Na ecologia de saberes cruzam-se conhecimentos e também ignorâncias. Não existe uma unidade de conhecimento, assim como não existe uma unidade de ignorância. As formas de ignorância são tão heterogêneas e interdependentes quanto as formas de conhecimento. Dada essa interdependência, a aprendizagem de certos conhecimentos pode envolver o esquecimento e em última instância a ignorância de outros. Desse

modo, na ecologia de saberes a ignorância não é necessariamente um estado original ou ponto de partida. Pode ser um ponto de chegada. Pode ser o resultado do esquecimento ou da desaprendizagem implícito num processo de aprendizagem recíproca (Santos, 200, p. 87).

Portanto, para uma ecologia de saberes, o conhecimento precisa se apresentar como intervenção no real, e não somente como representação do real. Nesse sentido, a oficina Ginga (Fig. 3) promoveu uma expansão da percepção de corpos e mentes por meio de uma ginga contraperformática¹⁵. Desse modo, podemos observar que o “conhecimento têm lugar em diferentes escalas espaciais e com diferentes durações e ritmos, à intersubjetividade requer a disposição para conhecer e agir em diferentes escalas (interescalaridade) e com diferentes durações (intertemporalidade)” (Santos, 2007, p. 89).

Figura 50 - Oficina Ginga: Contraperformance como estratégia contracolônial



Fonte: Imagem do autor.

Ao questionarmos os estagiários sobre a importância do MAV para estimular as ecologias de saberes, o estagiário 1 ressaltou:

Este é um dos museus mais importantes da cidade. Em teoria, deveria representar toda a potência das artes visuais em todo o estado do Maranhão, mas continua ainda a representar poucos segmentos e sem abranger todo o território estadual. Logo, não faz jus a toda a sua potência.

Dessa maneira, precisamos enfatizar que a ecologia de saberes não contempla conhecimentos abstratos, mas práticas de conhecimento que possibilitam intervenções reais, ou

¹⁵ Contraperformar está relacionado à repetição da ação dos corpos que transgridem os padrões impostos. Está no movimento de aquilombamento como uma posição de resistência contra-hegemônica, em que o corpo é político e carrega consigo a ancestralidade daqueles que vieram antes.

seja, sua ideia está assentada nas intervenções concretas na sociedade e na natureza que os diferentes conhecimentos proporcionam (Santos, 2007).

Para o estagiário 2:

O corpo de mediadores se destaca por ser composto por pessoas de diferentes cursos, áreas e lugares, o que caminha com os propósitos do MAV de abranger os conhecimentos e não se basear somente em círculos fechados.

Nesse sentido, pontuamos que a diversidade de conhecimentos pode ser um facilitador no processo de construção da ecologia de saberes, mas não é um fator suficiente para sua implementação. Uma vez que requer um pensamento e posicionamento decolonial, visto que a intervenção sempre combina o cognitivo com o ético-político. A ecologia de saberes distingue a objetividade analítica da neutralidade ético-política.

O estagiário 3 pontua:

O MAV busca reunir vários pesquisadores e alunos das humanidades. Tendo isso em mente, podemos facilmente notar que há um trabalho colaborativo que visa trazer inúmeros aspectos que abrangem amplamente os seres humanos e o mundo em que vivemos.

Ao longo da nossa investigação, observamos que essa afirmativa possui complementaridade e contradições, visto que as parcerias realizadas pela gestão garantem uma certa participação de grupos sociais envolvidos na concepção, execução e intervenções socioculturais. Como podemos observar no relato a seguir:

O Museu de Artes Visuais tem a felicidade de estabelecer diversas parcerias com grupos, coletivos e artistas que estão profundamente alinhados à prática de uma arte decolonial, trazendo diversidade e reflexão crítica ao nosso espaço. O Coletivo O Circo tá na Rua, formado majoritariamente por pessoas da periferia e com um grande número de integrantes negros e LGBTQIA+, tem sido um parceiro fundamental, contribuindo com intervenções artísticas que exploram questões de resistência, identidade e pertencimento. Da mesma forma, o Coletivo Povoada, composto por pessoas negras e periféricas, também traz suas potentes vivências e desafios para a construção de novas narrativas, abrindo o museu para a arte das ruas e das comunidades marginalizadas.

Nossa parceria com professores da Universidade Federal do Maranhão tem sido uma das maiores fontes de inspiração, especialmente aqueles com um olhar mais sensível à museologia decolonial, que nos ajudam a repensar as exposições e o tratamento do acervo de maneira mais inclusiva e plural. O Sesc Maranhão, que também é um parceiro essencial, promove atividades que dialogam diretamente com nossa missão de subverter as estruturas coloniais.

Além disso, a Andressa Cabral, mulher negra que se dedica ao estudo do teatro e acessibilidade, tem sido uma grande aliada na construção de ações e reflexões acessíveis, trazendo uma perspectiva inclusiva e decolonial para as práticas de mediação cultural. A colaboração com Necília, uma mulher lésbica, escritora e dramaturga, também tem sido valiosa, ao trazer uma voz criativa e de resistência para as narrativas que permeiam nossas ações culturais.

Almir Valente, professor e coordenador do IFMA e também artista visual, tem contribuído com sua vasta experiência para fortalecer o entendimento de como a arte

pode ser um instrumento de transformação social. Fabiola Ferreira, artista e mediadora cultural no museu, desempenha um papel importante ao oferecer oficinas e interações que conectam as práticas artísticas com a educação decolonial. Cena Aberta, grupo de teatro compostos por integrantes negros, LGBTs e pessoas da periferia, também são parceiros que contribuem com suas performances poderosas, subvertendo e ampliando as representações culturais em nosso espaço.

Por fim, a parceria com o artista indígena Genilson Guajajara foi um marco na história do museu, ao expor pela primeira vez uma obra indígena em nosso acervo, algo que reflete nosso compromisso com a ampliação das vozes históricas silenciadas. Todas essas parcerias contribuem para a construção de um museu mais aberto, plural e sensível às questões decoloniais, trabalhando constantemente para transformar nosso espaço em um ambiente de reflexão, resistência e aprendizado coletivo.

Todavia, no que tange a uma política institucional que promova uma consultoria ou apoio de especialistas em estudos decoloniais para orientar as decisões curatoriais e educacionais, identificamos que ainda é incipiente e insuficiente, uma vez que não contempla amplamente as necessidades da instituição.

Durante a curadoria da exposição fixa do Museu de Artes Visuais, contamos com a colaboração de consultores especializados, incluindo professores e profissionais da área, que contribuíram com suas pesquisas e histórias para enriquecer a curadoria e fortalecer as perspectivas decoloniais na construção da exposição. Esse apoio foi fundamental para garantir que a seleção de obras refletisse uma visão mais ampla e diversa, respeitando as vozes e as histórias de grupos marginalizados. No entanto, é importante ressaltar que o Museu de Artes Visuais também recebe exposições itinerantes e rotativas, que nem sempre são escolhidas pela gestão. Muitas vezes, essas exposições são definidas por ordens superiores da Secretaria de Cultura, o que dificulta a autonomia do museu em priorizar determinadas comunidades ou grupos. Mesmo assim, a equipe e a gestão do museu têm se esforçado para selecionar, sempre que possível, artistas e grupos dessas comunidades marginalizadas, buscando incorporar suas narrativas e representações nas exposições que têm algum grau de liberdade de curadoria. Esse movimento, embora nem sempre viável em todas as situações, reflete o compromisso do museu com a inclusão e a diversidade.

Outro grande desafio que enfrentamos é a contratação de pessoal, especialmente quando se trata de especialistas ou consultores para colaborar com o museu. Para que possamos contar com o apoio de um consultor ou consultora, muitas vezes precisamos oferecer uma contrapartida financeira ou um valor para remunerar esse trabalho. No entanto, o Museu de Artes Visuais frequentemente se vê sem os recursos financeiros necessários para atender a essas demandas, já que o orçamento disponível é bastante limitado. Isso torna muito difícil a execução de várias atividades planejadas, incluindo a contratação de profissionais essenciais para fortalecer o trabalho do museu, como consultores e outras funções especializadas. A falta de verba para essas contratações impacta diretamente a qualidade e a profundidade das ações que podemos realizar, principalmente no que diz respeito ao fortalecimento de práticas decoloniais e à promoção de uma curadoria mais inclusiva e representativa.

Ao longo da observação direta, nos deparamos com um cenário crítico de descaso: elevador e ventiladores quebrados, nenhuma estrutura de preservação das obras na reserva técnica (Fig. 4), processo de infiltração e ausência de computadores e impressora. Desse modo, identificamos que nem as necessidades básicas estão sendo atendidas. Logo, pensar em investimento direto na subversão da Educação Patrimonial não engloba o escopo orçamentário das instâncias que possuem o poder decisivo.

Figura 51 - Reserva técnica do MAV



Fonte: Imagem do autor.

Portanto, precisamos salientar que “a ecologia de saberes é uma epistemologia desestabilizadora enquanto se empenha numa crítica radical da política do possível, sem ceder a uma política impossível” (Santos, 2007, p.92). Logo, o seu cerne não está na distinção entre estruturas, mas na distinção entre ação conformista e ação com clinamen, ou seja, a capacidade de desvio. Pois, diferente da ação revolucionária, ela não se assenta numa ruptura dramática, mas identifica as condições que maximizam a probabilidade de que o desvio opere.

Desse modo, a subversão da Educação Patrimonial precisa romper com a memória do poder e buscar o poder da memória, compreendendo que, mais do que um direito, é uma necessidade moral, jurídica e política.

Sendo assim, é necessário entender quais os marcadores denotam os interesses da colonialidade, compreendendo o museu como espaço de encruzilhadas educativas em todos os níveis. Resignificar a formação dos sujeitos pelo caminho de afetos e identidades, se configura na emergência de uma educação emancipadora, que liberte os corpos, que reorganizem os sentidos da memória, potencializando identidades para produzir novos sentidos diante do que está posto como único caminho, ou seja, é preciso compreender o museu como uma encruzilhada (Damacena, 2020, p. 57).

Segundo Paim e Araújo (2018), a encruzilhada das histórias, memórias, patrimônios e identidades contribuirá para a compreensão do 'eu', situando o indivíduo no espaço, no tempo, na sociedade em que vive. Nesse sentido, a educação pela memória e pelo patrimônio poderá fomentar justiça epistemológica, uma vez que é utilizada como instrumento de luta das populações marginalizadas.

Portanto, o fundamento de toda prática social é assentado no campo simbólico; mobilizar um corpo-território para a insurgência implica interferir no imaginário social, nos símbolos estéticos e nas temporalidades. Desse modo, “a história social da memória é refletir sobre a historicidade das memórias que se constituem nos museus, sejam eles “oficiais” ou não, é interpretar o jogo de forças envolvido nesse processo, analisando as relações entre lembrança e esquecimento” (Gomes; Oliveira, 2011, p. 54).

O museu não se concebe apenas como espaço de memórias, o espaço museológico se configura como um território de sentidos, de identidades, uma janela entre o passado e o presente, um elo ancestral de possibilidades e intencionalidades, portanto de intensa relação de poder (Damacena, 2020, p. 57).

Portanto, para que efetivamente ocorra uma “educação para o patrimônio, não basta falar sobre ou do patrimônio; é preciso viver com o patrimônio” (Paim e Araújo, 2018, p. 15). Uma vez que as pessoas só se identificam com o que conhecem, a sociedade maranhense precisa se sentir pertencente ao MAV — e o sentimento de pertencimento só acontecerá se houver um diálogo direto com o entorno.

Observamos que as atividades desenvolvidas pelo MAV geralmente abrigam pessoas que já compõem algum grupo cultural ou político, mas existe um distanciamento no que tange às periferias da Grande Ilha, à região metropolitana e, sobretudo, às cidades do interior do estado.

Considerando isso, precisaríamos estabelecer estratégias decoloniais para mitigar os danos da colonialidade, assim como desestabilizar a estrutura excludente presente na dinâmica da museologia maranhense.

5.1 Entre a ordem e a desordem

A ordem e a desordem são uma encruzilhada entre o espaço e o tempo. Mas é exatamente na encruzilhada que escolhemos o nosso destino, pois, sem ela, não existe linguagem — e, sem linguagem, não existe Exu. Para Araújo (2023), a epistemologia que vem de Exu é uma abertura para o caminho da superação da colonialidade mantida e atualizada no programa estatal. Nesse sentido, possibilita a encruza do possível e do impossível, um

movimento de troca entre informações atmosféricas (do ambiente) e informações viscerais (da interioridade).

Nas ruas, nas esquinas e nos terreiros, aprendemos que Exu é ordem, mesmo quando instaura a desordem. Senhor que domina o caos, que articula as encruzilhadas, as vias, os caminhos e os percursos. Rege os sentidos das palavras e das coisas, domina a semântica do cosmo e toda a comunicação — inclusive as traduções. Ou seja, o senhor das metodologias (Araújo, 2023).

Não se deve nem se pode perder de vista que dispersão e desordem fazem parte do modo como Exu mantém o cosmo em sua ordem e em movimento; ou seja, ambas são necessárias ao ordenamento das coisas e de tudo que há no cosmo, incluindo as epistemes (ou épistémès) que materializam as culturas das encruzadas e que emanam os seus poderes por meio das práticas discursivas que se dão em cenas enunciativas. A ação de ordenar depende, portanto, da dispersão e da desordem para que haja movimento e para que Exu possa fazer isso acontecer (Araújo, 2023, p. 16).

Para o autor, a decolonialidade é sempre um movimento de desordem, uma vez que busca a desconexão do mundo forjado pelo colonialismo e das subjetividades forjadas que dele derivam. Logo, propõe o conceito de Exu Diaspórico como possibilidade de diálogos que contornem reflexões, descrevam as formas como nossos corpos e instituições foram colonizados — e como estão sendo decolonizados no mundo contemporâneo.

Ora, esta necessidade tem a ver com o ato ou ação de “descolonizar o ser” e com a decolonialidade, entendida aqui como uma qualidade que expressa a existência de algo em estágio de transição, um novo mundo em ascensão, mas que olha para a ancestralidade e para um tempo bem antes do jugo colonial que devastou continentes por meio dos epistemicídios e da mortandade de milhares de vidas (Araújo, 2023, p. 16).

Portanto, ao acionarmos a Epistemologia das Encruzadas que emanam de Exu, buscamos compreender a ordem e a desordem como fundamentos da gira decolonial. Visto que o museu ainda é um lugar no qual a ordem colonial se apresenta por meio das desigualdades performadas em suas estruturas, a modificação dessa ordem passa por um programa de desordem absoluta. Nesse sentido, torna-se fundamental investigar o repertório disponível para compreendermos como a ordem pode limitar a gira decolonial, assim como a desordem pode subverter a ordem vigente — em um movimento de ruptura com a análise de dados linear e cartesiana.

Com isso em mente, propomos explorar de que maneira o MAV integra a decolonialidade em suas coleções, práticas curatoriais e no seu dia a dia, buscando compreender as implicações e reflexões que essa abordagem traz para o espaço cultural. Conforme a declaração da administração vigente (2025):

O Museu de Artes Visuais tem praticado uma museologia decolonial ao reconfigurar suas exposições e sua curadoria para refletir e promover a diversidade e a representatividade. Na última reabertura do Museu, priorizamos a inclusão de artistas maranhenses, mulheres e artistas negros, com uma exposição que permanece até hoje, reconhecendo e valorizando a produção local e a pluralidade de identidades. Esse foco na diversidade tem sido uma constante em nossa programação, com eventos que destacam a arte de mulheres, pessoas trans, drag queens, travestis, pessoas negras entre outros grupos marginalizados. Além disso, o Museu tem se tornado um espaço parceiro de diversas expressões culturais, como grupos de ballroom, teatro, dança, circo e outras manifestações artísticas, oferecendo um ambiente para a troca e o fortalecimento de tais práticas. Diferente de outras casas de cultura e museus da nossa cidade, o Museu de Artes Visuais tem sido sempre um espaço aberto para todos os grupos. Essas escolhas e parcerias buscam questionar as narrativas hegemônicas, dar visibilidade a identidades historicamente silenciadas e promover uma transformação do espaço museológico, criando um lugar mais inclusivo, plural e representativo das diversas realidades e histórias presentes na sociedade. Além das exposições, o Museu de Artes Visuais tem se dedicado ao desenvolvimento de projetos que buscam sempre agregar e dar visibilidade a grupos diversos. Um exemplo marcante desse compromisso foi a 20ª Primavera dos Museus, realizada em 2022, que ficou marcada como um divisor de águas na história do Museu. Durante essa edição, tivemos a felicidade de adicionar à nossa exposição fixa quatro obras do artista indígena Genilson Guajajara, um momento histórico para nossa equipe, pois nunca antes o Museu havia exibido uma obra de um artista indígena. Essa conquista foi um marco não apenas para o Museu, mas também para a nossa trajetória, pois conseguimos finalmente quebrar uma barreira de representatividade, afirmando com orgulho que a partir daquele momento, o Museu de Artes Visuais passou a contar com a obra de um artista indígena em seu acervo. Esse projeto reflete a essência do nosso trabalho, que busca sempre abrir espaço para a pluralidade de vozes e perspectivas, reafirmando o compromisso do Museu com a diversidade cultural e a valorização das diferentes identidades.

Podemos verificar a veracidade da declaração por meio das ações a seguir:

Figura 52 - Oficina de Ballroom

EDB LAB

**OFICINA DE PERFORMANCE
BALLROOM - TÉCNICAS E LINGUAGENS**

CONTEÚDO:

- Introdução à cultura Ballroom;
Consciência Corporal e técnicas de fortalecimento;
- Técnicas base de Voguing;
Linguagem e repertório;
Desenvolvimento da performance;
- Prática de expressão e contação de história.

Ministrada por
Ana Lakshmi

**12/07
9H-12H**

LINK DE INSCRIÇÃO
NA BIO @EDBLAB

Local: MAV- Museu de Artes Visuais. R. Portugal no Reviver

ENUNCIADO DE ABRILHOS 2022 // MUSEU DE ARTES VISUAIS

Fonte: Museu Artes Visuais do Maranhão.

Segundo Estevam e Geraldles (2021), pensar a ballroom é pensar em falas corpóreas que demandam seus locais de direito, sendo uma forma de comunicação subversiva das normas hegemônicas presentes na sociedade. Nesse sentido, podemos compreender a ballroom como uma revolução que é corporificada por meio das expressões artísticas periféricas, que buscam construir relações de resistência e subversão das normas.

Para os autores, corpos não normativos são estimulados pelo desejo de pertencimento, criando suportes entre si, não somente de entretenimento, mas de localidade segura, mesmo que essa localidade seja lida como marginal. Portanto, o antagonismo do sentido social promovido na relação Corpo-Comunicação, da articulação entre a ocupação das margens e o espaço colonial, caracteriza-se como uma subversão da ordem.

Se a subversão for possível, será uma subversão a partir de dentro dos termos da lei, por meio das possibilidades que surgem quando ela se vira contra si mesma e gera metamorfoses inesperadas. O corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado “natural”, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais (Butler, 2018, p. 164).

Levando isso em conta, precisamos ressaltar que a iniciativa nasce da parceria do MAV com o EDB Lab, projeto de mentorias para pequenos negócios, desenvolvidos pelo Encontro de Brechós SLZ, uma feira independente e itinerante que acontece desde 2017 com o objetivo de fortalecer os pequenos negócios e artistas locais. Embora essa iniciativa não tenha sido liderada pela gestão do museu, é importante reconhecer sua relevância para estimular o diálogo com a comunidade e gerar um sentimento de pertencimento, como destacou a gestora.

O Museu de Artes Visuais tem se empenhado em fortalecer suas parcerias com grupos culturais e artísticos que representam realidades. Possuímos parceria com o coletivo de circo "O Circo tá na rua", o grupo Povoada, composto por pessoas negras da periferia, além de grupos de teatro como o Cena Aberta, a Polícia de teatro entre outros. Essas parcerias são fundamentais para ampliar o alcance da arte e da cultura, levando as produções desses grupos para dentro do museu e também para as comunidades, criando um ciclo de troca e visibilidade. Essas colaborações são fundamentais para tornar o museu um espaço mais inclusivo. Por meio dessas parcerias, buscamos não apenas fortalecer as produções dessas comunidades, mas também abrir o museu para uma gama mais diversa de expressões artísticas, que tradicionalmente não ocupam as galerias e os palcos de espaços mais centrais. Além disso, essas parcerias ajudam a transformar o museu em um ponto de convergência, onde as experiências de artistas e públicos diversos se encontram e se refletem mutuamente. O resultado é uma programação mais plural e conectada com a realidade social e cultural de São Luís, que fortalece a ideia de que o museu é, e deve ser, um espaço de resistência, pertencimento e de construção coletiva de narrativas.

No que tange aos programas de educação que abordam a colonialidade e a diversidade cultural promovidos pelo museu, o estagiário 1 destacou:

O MAV participa de dois grandes eventos durante o ano, nos quais se oferece uma programação pensada na educação e apresentações de temáticas sociais, envolvendo diversidade, acessibilidade, inclusão e demais eixos: a Semana de Museu e a Primavera de Museus.

Podemos observar que as atividades mais significativas realizadas pelo MAV estão concentradas em programas de âmbito nacional, como a Semana de Museus e a Primavera de Museus. A Semana Nacional de Museus é um evento anual promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), que acontece em comemoração ao Dia Internacional dos Museus, celebrado em 18 de maio. A Primavera dos Museus também é um evento cultural anual promovido pelo Ibram, que ocorre no início da primavera, em setembro.

Esses eventos possuem grande relevância, uma vez que promovem a valorização do patrimônio, da cultura e da arte, além de incentivar a visitação a museus e espaços culturais. Durante esse período, os museus oferecem uma programação especial, com exposições, atividades educativas e eventos vinculados a um tema específico, proposto pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), que orienta a programação das instituições participantes, o que ajuda na conexão da comunidade com esses espaços.

Desse modo, embora as diretrizes do evento sejam desenhadas, a articulação realizada pelas instituições demonstra o comprometimento epistemológico. Nesse sentido, podem apresentar a reprodução de saberes hegemônicos ou a produção de um conhecimento decolonial. Procederemos à análise de algumas das atividades realizadas pelo MAV (fig. 1).

Figura 53 - Cartaz da 17ª Primavera dos Museus



Fonte: Museu Artes Visuais do Maranhão.

Segundo De Lauretis (1994), gênero é uma representação e autorrepresentação fruto de diferentes tecnologias sociais, ou seja, um conjunto de efeitos produzidos nos corpos e nas

relações sociais. Isso não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas.

Para a autora, a construção de gênero se apresenta como aparelho ideológico do Estado, “um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status na hierarquia social etc.) a indivíduos em uma sociedade” (De Lauretis, 1994, p. 212). Dessa forma, a ruptura no processo de identificação com o sexo/gênero desafia o pensamento hegemônico, gerando conflitos que restringem a liberdade e o direito à vida desses corpos.

Para Bento (2008), olhares acostumados a um mundo dividido entre vaginas-mulher-feminino e pênis-homem-masculino ficam confusos e se perdem diante de corpos que desafiam os limites rígidos do masculino e do feminino. Quando esses corpos ousam reivindicar uma identidade de gênero que não se baseia somente na genitália, são ameaçados de diversas maneiras e em diferentes contextos.

Em seu cotidiano, as pessoas transgênero são alvos de preconceito, desatendimento de direitos fundamentais (diferentes organizações não lhes permitem utilizar seus nomes sociais e elas não conseguem adequar seus registros civis na Justiça), exclusão estrutural (acesso dificultado ou impedido à educação, ao mercado de trabalho qualificado e até mesmo ao uso de banheiros) e de violências variadas, de ameaças a agressões e homicídios, o que configura a extensa série de percepções estereotipadas negativas e de atos discriminatórios contra homens e mulheres transexuais e travestis denominada — transfobia (Jesus, 2012, p. 3).

Portanto, a educação e a conscientização são ferramentas para o combate à transfobia, assim como para a justiça social e os direitos humanos. Ao informar a sociedade sobre as realidades e desafios enfrentados pela comunidade transexual, podemos dismantlar preconceitos e construir um ambiente mais inclusivo. Logo, reconhece-se a importância de momentos de diálogo como o promovido pelo MAV, tornando-se essencial, mas esses momentos não podem ocorrer apenas de forma pontual. Isso porque o acervo não conta com obras de artistas transgêneros, o que dificulta um debate cotidiano sobre uma problemática tão relevante.

Problemática que a gestão busca sanar por meio da inclusão de funcionários que pertencem a essa comunidade:

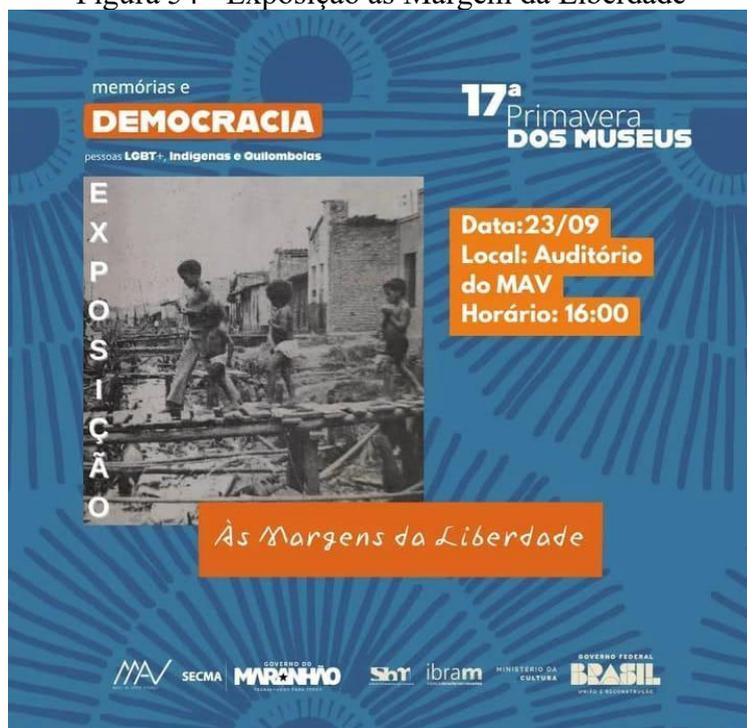
Nossos projetos e parcerias têm como foco garantir visibilidade e espaço para as vozes historicamente marginalizadas. Além disso, buscamos que a inclusão aconteça não apenas nas exposições, mas também na composição da equipe do museu. Priorizamos a contratação de pessoas que fazem parte dessas comunidades, tanto como funcionários quanto estagiários, criando um ambiente mais inclusivo e representativo dentro da instituição. Essas ações visam garantir que o Museu de Artes Visuais seja

um reflexo das diversidades sociais e culturais de nossa sociedade, proporcionando oportunidades para todos.

No que tange à promoção das diversidades, gostaria de destacar a exposição À Margem da Liberdade (Fig. 54), visto que a produção de imagens pela periferia permite que os indivíduos e grupos se tornem agentes de sua própria narrativa, promovendo o empoderamento, a autoafirmação e contribuindo para a valorização e preservação de suas identidades.

Portanto, imagens produzidas pela periferia oferecem uma representação autêntica das vivências, culturas e realidades das comunidades periféricas, desafiando estereótipos e narrativas hegemônicas que muitas vezes distorcem ou ignoram essas experiências. Dessa maneira, estimula-se o senso de pertencimento, desmantelando as imagens de controle produzidas e reproduzidas pela colonialidade.

Figura 54 - Exposição as Margem da Liberdade



Fonte: Museu Artes Visuais do Maranhão.

É fundamental destacar que o Bairro da Liberdade abriga o primeiro Quilombo Urbano Maranhense, em conjunto com os bairros Camboa, Fé em Deus e Diamante, sendo certificado pela Fundação Cultural Palmares em 2019. Este bairro possui um rico patrimônio cultural, profundamente enraizado na africanidade e na afrodescendência. Entre suas expressões culturais, destacam-se o culto religioso do Tambor de Mina do Maranhão, as manifestações do Bumba Meu Boi (sotaque de zabumba e sotaque da Baixada), o Tambor de Crioula, a Cacuriá,

a Festa do Divino Espírito Santo, o reggae, os blocos afros, os grupos de hip hop e os blocos tradicionais de ritmo (Santos *et al.*, 2022).

Desse modo, a exposição em questão estimulou o movimento de deslocamento das comunidades ao museu, mas essa cinesia não se configurou em convivência, uma vez que os recursos destinados às atividades da Primavera dos Museus não possibilitam um investimento em produções expositivas de longa duração. Portanto, estamos nos referindo a uma adaptação realizada em uma sala destinada a reuniões e oficinas, resultando em uma exposição no formato de varal fotográfico, com somente um dia de exibição.

Uma questão identificada pelos estagiários: “Um grande problema que nos afasta de políticas sobre diversidade e representatividade é, sem dúvidas, a ausência de recursos que possam apoiar-nos na propagação de eventos e atividades a todas as camadas.” (Estagiário 01).

Existe uma tentativa de inclusão e representatividade, mas que peca e deixa a desejar em muitos sentidos. Há obras que representam e dizem “dar voz” a diferentes tipos de pessoas, mas, apesar da possível “boa” intenção, há um discurso vazio. Me pergunto: onde estão os/as/es artistas atuais? — negrxs, LGBTQIAPN+, periféricxs (Estagiário 05).

Nesse contexto, Lovay (2023) destaca que, na área da museologia, há boas iniciativas, mas os resultados ainda são limitados. Portanto, é fundamental entender que decolonizar o museu não se trata de uma performance ou de uma metáfora: é um esforço árduo e contínuo.

O museu, como instituição permanente, política e social, deve buscar, gerar e fortalecer vínculos ao longo do tempo com suas comunidades, com o objetivo de construir coletivamente, por meio do ato educativo, conhecimentos significativos e afetivos, que lhes permitam dialogar e consolidar identidades individuais e coletivas (Lovay, 2023, p. 105).

Portanto, não é suficiente somente lutar para garantir que os movimentos sociais tenham acesso aos museus. Embora isso seja um passo positivo, continua longe de ser satisfatório. O verdadeiro desafio consiste em democratizar a ferramenta museológica e utilizá-la em benefício dos movimentos sociais. É fundamental que essa ferramenta contribua, por exemplo, para a construção de equidade e justiça social (Chagas, 2007).

Lovay (2023) salienta que dismantelar discursos, narrativas e práticas coloniais nos museus é um ato que envolve promover ações de forma conjunta e simultânea. É ao trabalharmos como múltiplas presenças que podemos acessar o tão mencionado poder decolonizador, que muitas vezes permanece à margem.

Nesse contexto, reconhecemos a existência de ações decoloniais, mas observamos que ainda não há uma política decolonial institucionalizada, conforme destacado pelo Estagiário 5.

Acredito que a postura da instituição melhorou, porém, ainda não é satisfatória. Gostaria que o museu fosse mais ativo, em geral, ao promover ações para todos os tipos de públicos, e principalmente: que fosse a morada da arte em todas as suas fases no Maranhão, não apenas um representante de um passado de uma classe específica. Gostaria de ver mais a cara da gente e da arte atual.

No entanto, é fundamental não perder de vista que a colonialidade nas instituições museais abrange as dimensões do saber, do ser e, principalmente, do poder. Portanto, não podemos analisar o MAV isoladamente; é necessário considerar o sistema estrutural que orienta sua gestão, uma vez que se trata de um dos espaços de cultura e memória do Maranhão, administrado pela Secretaria de Cultura do Maranhão (SECMA).

Portanto, é importante destacar que o MAV não possui independência administrativa por estar integrado à governança do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), juntamente com outras seis instituições: o Museu de Arte Sacra¹⁶, o Museu Cafua das Mercês¹⁷, a Igreja do Desterro¹⁸, a Capela Bom Jesus dos Navegantes¹⁹, a Capela São José das Laranjeiras²⁰ e o Museu de Alcântara²¹.

Nesse contexto, é fundamental reconhecer que a museologia decolonial não se limita a uma mudança de conteúdo, mas envolve uma transformação na lógica da conversação. Trata-se de uma desobediência epistêmica e estética que revisita a opção decolonial. Assim, o desafio que enfrentamos é que o paradigma decolonial ainda se manifesta como uma prática sem instituições, uma vez que estas permanecem enraizadas no paradigma colonial (Mignolo, 2018).

Segundo Mignolo (2018), sem a disposição para incorporar a opção decolonial nas discussões, os museus continuarão a reproduzir a matriz colonial do poder. Portanto, é necessário não somente mudar o conteúdo, mas também redefinir os termos da conversa. É fundamental entender que a questão não se resume a "renovar" o museu, mas sim a construir

¹⁶ O museu fica localizado no Palácio Arquiepiscopal, na Praça Dom Pedro II, no bairro Praia Grande, Centro Histórico de São Luís, e tem um acervo com mais de 400 peças dos séculos XVII, XVIII e XIX.

¹⁷ Espaço museológico conhecido como Museu do Negro, por possuir objetos da cultura afro-maranhense, sobretudo do tambor-de-mina, indumentárias, acessórios e instrumentos musicais utilizados nos rituais religiosos da Casa das Minas, Casa de Nagô e outros terreiros do Maranhão.

¹⁸ É uma das principais igrejas católicas da cidade e uma das mais antigas, cuja construção primitiva pode datar de 1618, sendo tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1955.

¹⁹ Considerada uma das primeiras edificações religiosas em São Luís, a Capela Bom Jesus dos Navegantes, anexo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, foi construída pelos capuchinhos franceses, em 1613. Nessa capela, Padre Antônio Vieira proferiu o célebre "Sermão aos Peixes", no ano de 1654.

²⁰ Tombada pelo IPHAN, a Capela de São José das Laranjeiras é um exemplar da arquitetura religiosa predominante no Maranhão no século XIX. Trata-se também da única edificação religiosa de São Luís que possui o copiar, uma área avarandada que servia como espaço de transição entre o interior (sagrado) e o exterior (profano) dos templos.

²¹ Organizado pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, em 1977, com o apoio da EMBRATUR, da MARATUR e da Prefeitura deste município, o Museu Histórico de Alcântara testemunha um período de opulência e riqueza, baseado nas monoculturas do arroz e do algodão, alimentadas pelo sistema escravagista.

uma sociedade justa. Portanto, é crucial incluir o “Outro lado” na conversa, ou seja, as instâncias que detêm o poder de decisão.

Para o autor, a museologia decolonial não é uma proposta totalitária que substitua imediatamente tudo o que está sendo feito, mas uma opção e, como tal, torna evidente que não existe uma maneira correta para definir o que os museus devem fazer. Nesse contexto, busca-se estimular uma reflexão que, ao pensar no futuro dos museus, também considera o futuro da humanidade.

Salienta-se que, uma vez que os museus estão ligados ao governo e ao capital, em um processo de cumplicidade entre a acumulação de dinheiro e a acumulação de significado, pode ser difícil, se não impossível, dispor de museus nas investigações decoloniais. A intersecção entre interesses econômicos e políticos dificulta a promoção de uma perspectiva verdadeiramente decolonial.

Durante a observação direta, observamos que existe um imenso ruído na comunicação entre as instâncias que administram o MAV. Identificamos uma organização hierárquica e burocrática, focada na preservação dos interesses governamentais. Essa dinâmica dificulta a implementação de diretrizes decoloniais, sendo necessário adotar abordagens criativas para promover um diálogo decolonial com o público, como ressaltou a gestão:

O Museu de Artes Visuais tem adotado estratégias para educar o público sobre as questões decoloniais e estimular uma reflexão crítica sobre as histórias contadas pelas exposições. A curadoria do museu tem se empenhado em priorizar obras de artistas locais, negros, indígenas, mulheres e outras comunidades marginalizadas, refletindo um compromisso com a representação justa e inclusiva. Além disso, muitas das exposições e projetos são pensados para provocar questionamentos sobre a colonialidade e suas consequências nas narrativas históricas, dando visibilidade a histórias que antes eram invisibilizadas. A mediação cultural tem sido um dos pilares para fomentar essa reflexão. Os estagiários, atuando como mediadores culturais, têm a oportunidade de trabalhar diretamente com essas questões, oferecendo aos visitantes não apenas informações técnicas sobre as obras, mas também contextos críticos que desafiem as narrativas dominantes. Por meio de perguntas reflexivas e do incentivo a uma percepção mais profunda das obras, esses mediadores estimulam o público a questionar e recontextualizar o que está sendo apresentado. Além disso, o Museu se envolve em parcerias com grupos de artistas e coletivos, como os de teatro, circo, dança e grupos, o que fortalece ainda mais as narrativas decoloniais ao criar um espaço vivo e plural para essas expressões culturais. Essas ações não visam apenas educar sobre o passado, mas também questionar e transformar as formas como as histórias são contadas, criando um ambiente no qual o público é constantemente convidado a refletir sobre as complexas questões de colonialidade e representatividade. Apesar dos esforços contínuos e da dedicação para que a decolonialidade seja uma prática viva e multiplicada dentro do Museu de Artes Visuais, é importante reconhecer que a falta de investimentos e recursos, como mencionamos anteriormente, limita o potencial de expansão e fortalecimento dessas ações. Embora o trabalho seja cuidadosamente planejado e comprometido com a transformação das narrativas, a escassez de apoio institucional dificulta a implementação de projetos ainda mais abrangentes e eficazes. Assim, apesar dos desafios, seguimos em busca de um espaço cada vez mais inclusivo,

reflexivo e transformador, com a esperança de que, com o tempo, possamos ampliar ainda mais nosso impacto.

De acordo com Mignolo (2018), museus e universidades têm sido e continuam a ser instituições fundamentais na acumulação de significados e na reprodução da colonialidade do poder, do saber e do ser. Portanto, a decolonização dos museus deve se manifestar tanto nos estudos acadêmicos quanto nas exposições e performances que eles oferecem. É essencial aprender a desaprender e formular um novo horizonte de compreensão que promova justiça social.

A museologia decolonial deve ser compreendida como um movimento significativo e não somente como uma tendência passageira, como destacou a gestora do MAV:

A museologia decolonial vai muito além de uma tendência passageira. Ela está ligada à necessidade de repensar as formas como as histórias e culturas têm sido representadas, especialmente aquelas de grupos historicamente marginalizados. Incorporar essa abordagem nos museus é um compromisso com a justiça social e com o reconhecimento das vozes e histórias dessas comunidades. Quando um museu adota a perspectiva decolonial, ele não apenas preserva e exhibe objetos, mas também questiona e dá novos significados a esses itens, refletindo sobre as histórias que eles contam. Isso implica em uma mudança na maneira de contar a história, na forma de expor as coleções e na maneira como as comunidades são representadas, o que deve ser um processo contínuo. Por isso, a museologia decolonial não deve ser vista como algo temporário, mas como uma prática permanente nas instituições culturais. Ela precisa acompanhar as mudanças da sociedade, ajudando a construir um mundo mais justo e plural para todos.

Assim, é fundamental que não percamos de vista os benefícios da museologia decolonial, tanto para as instituições culturais quanto para o público, como salientou a gestão.

A museologia decolonial traz grandes benefícios para as instituições culturais e para o público, promovendo uma transformação significativa na forma como entendemos a cultura e a história. Para as instituições, ela oferece a chance de romper com narrativas eurocêntricas e abraçar uma abordagem mais inclusiva e representativa, permitindo que novas vozes e histórias sejam ouvidas e respeitadas. Isso fortalece a conexão dos museus com as comunidades e os torna mais relevantes e sensíveis às questões sociais. Para o público, a museologia decolonial cria espaços onde todos podem se ver refletidos e reconhecidos. Ao dar visibilidade a essas histórias, ela fortalece a identidade e o pertencimento, tornando a cultura mais acessível e inclusiva. Em essência, a museologia decolonial não só enriquece a experiência cultural, mas também constrói uma sociedade mais justa e empática.

A decolonização do ser, do saber e do poder é um processo fundamental para questionar e transformar as estruturas de pensamento e as práticas que foram estabelecidas durante períodos coloniais. Esse ato educativo-pedagógico busca não somente reconhecer a hegemonia de certos saberes, mas também promover uma reflexão crítica sobre como fomos moldados por essas influências. Ao nos tornarmos conscientes desse legado, podemos começar a desconstruir esses modelos e buscar formas mais inclusivas e diversas de conhecimento e poder em nossas

instituições. É um convite à transformação e à construção de um futuro mais equitativo. Logo, decolonizar o museu significa afastar-se dos processos hegemônicos colonialistas que ainda nos aprisionam.

5.3 Em busca da utopia

Segundo Faria (2024), a museologia deve ser entendida como uma ciência social que visa promover a formação consciente dos indivíduos, incentivando uma reflexão crítica contínua sobre a realidade, a partir da interação do sujeito com o patrimônio. Nesse contexto, é fundamental que a museologia atue instigando, mediando, criticando, criando e questionando a realidade.

Para a autora, a educação museal é a possibilidade de darmos um passo ao encontro de nossas utopias por um mundo mais justo, afetivo e plural. Pensamento que dialoga com a perspectiva da pesquisadora Waldisa Russo, que acreditava que o museu possui, em sua concepção, um papel combatente e politicamente comprometido, por ser espaço e expressão de poder. “O museu pode e deve ser o deflagrador das utopias” (Russo, 1977, p. 26).

De acordo com Russo (1984), o museu tem a responsabilidade de restaurar a conexão entre o passado e o presente, construindo uma ponte para o futuro por meio da preservação e da valorização das manifestações do trabalho criativo humano, de sua inteligência e sensibilidade. Além disso, o museu deve permitir uma leitura que vá além do símbolo, explorando o significado do elemento simbolizado e aprofundando-se nas raízes do humanismo.

Assim, é fundamental conceber um museu a serviço da sociedade, capaz de problematizar e destacar diversos aspectos da memória e da história que foram negligenciados ou intencionalmente obscurecidos. Como afirma Russo (1984, p. 65), “há, na realidade, uma museologia existente, real, que está aí fora, e há uma museologia postulada, sonhada, desejada.” Portanto, devemos avançar guiados por essas utopias.

Entretanto, é preciso lembrar que a utopia, longe de ser uma visão fantástica de cérebro doentio, sonho longínquo desligado das realidades mais chãs e das raízes da Vida, é pelo contrário, uma manifestação da realidade humana em que o chamado ‘sonho’ é apenas, a fase que precede ao planejamento (Rússio, 1977, p. 179).

Segundo Soares (2012), o museu é, de fato, aquilo que fazemos dele; portanto, é, em si, um ato inacabado e vai muito além de simplesmente defini-lo em rígidas categorias. Nesse sentido, a museologia se afirma como uma ciência em transição — e não poderia ser diferente. Afinal, para uma disciplina que reconhece o humano como um ser em movimento, essa dinâmica é essencial.

Ao falarmos sobre a imaginação de futuros possíveis, é essencial destacar a produção artística de Gê Viana (Fig. 55), artista de origem indígena do povo Anapuru Muypurá, nascida em Santa Luzia, Maranhão, que utiliza o termo "remixagem" para descrever seu processo criativo, o qual combina colagens, imagens de arquivo, pinturas e fotografias na composição de novas obras.

Figura 55 - Gê Viana



Fonte: Gê Viana.

Ao entrarmos em contato com a artista, ela se apresenta da seguinte forma:

Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão, cria num trânsito entre o quintal de casa às ruas. As práticas de colagem digital e manual com a inserção da pintura partem de pesquisas com imagens de arquivos e a memória de sua família, num confronto entre a cultura colonizadora hegemônica e seus sistemas de arte e comunicação, pensa num modo de criar com a história de seu povo Anapuru o cotidiano Afro-diaspórico maranhense para trazer outras narrativas, inventários que trabalhem possibilidades mais felizes e dignas, pois, sente que nossa felicidade sempre esteve em risco. No ato de fotografar a vida assume retratos revelados pela técnica do Lambe-Lambe. Os suportes na sua maioria são materiais específicos para cada série entendendo-os como um campo político. Devolver seus trabalhos para rua é formação social, estético/pedagógico pois se trata de uma pesquisa viva (Viana, 2025).

Quando questionada sobre como se deu sua trajetória artística, ela foi categórica: “Através das ruas, um movimento importante para quebrar bolhas”. Em entrevista ao Nonada Jornalismo, ela compartilha: “A rua sempre foi interessante para mim, porque me interessa pensar como minha arte pode chegar mais fácil às pessoas”. E enfatiza: “Antes, era a oportunidade que eu via de uma pessoa conhecer o meu trabalho e das próprias pessoas que estavam no trabalho se reconhecerem — era jogando na rua”.

Para Gê Viana, recortar é recontar: ela dá outro corpo ao corpo, desestruturando o passado de maneira impactante. Não é um corte delicado, nem uma abordagem esteticamente ingênua — é um recorte a facão. Parte de um lugar de busca profunda pelo entendimento da ancestralidade e de uma recusa consciente das imagens que lhe foram impostas (Nonada Jornalismo, 2023).

A artista maranhense, reconhecida tanto nacional quanto internacionalmente, foi vencedora do Prêmio PIPA 2020 e possui obras em coleções públicas na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Seu trabalho busca explorar novas possibilidades para as representações do corpo negro e indígena, promovendo uma mensagem de felicidade e liberdade imaginativa. “Meus trabalhos são um levantar de arcas caídas. Esse é um termo utilizado pelos meus ancestrais — como minha mãe de parto, minha avó, minha tia-avó e minha mãe, que já foi curada pela minha avó com defumação” (Viana, 2023).

De acordo com Gonçalves (2023), a fotomontagem da artista adquire contornos únicos ao se relacionar com uma imaginação política fundamentada no revisionismo histórico. Essa abordagem permite articular uma crítica ética e política, além de criar novos repertórios imagéticos e alternativas narrativas para corpos dissidentes de raça e gênero — como os da própria artista. Nesse contexto, corpo e memória emergem como elementos essenciais para discutir e compreender os efeitos materiais e simbólicos das políticas de morte e apagamento, que se manifestam nas formas de exploração moderno-coloniais, tanto no passado quanto no presente — em uma espécie de prótese da decolonização.

A colagem como prótese visual parece corroborar a ideia de que seus trabalhos tentam reparar, em certa medida, injustiças e traumas do passado. Esta reparação, simbólica, consiste em romper com narrativas que reiteram lacunas e invisibilidades e produzir repertórios que criam para esses corpos e suas histórias outras memórias, narrativas que projetem para eles outras possibilidades de existência. Por isso, para a artista não basta que as imagens denunciem as violências e as lacunas. É preciso também que elas criem contranarrativa e histórias desejadas. Neste sentido, vejo suas colagens como dispositivos anticoloniais que abrem caminho para que o passado seja revisto, sem ser esquecido, e para que o futuro seja imaginado e escrito desde o presente, gerando novos repertórios, referências e possibilidades de reconhecimento, descolados da memória do trauma (Gonçalves, 2023, p. 305).

Para o autor, Gê Viana constrói memórias de futuro por meio da tecnologia da ficção especulativa (Mombaça, 2022). Ou seja, utiliza o exercício imaginativo de articulação e construção de possibilidades que permitem imaginar outros presentes e futuros. Trata-se, também, de uma forma de fabulação crítica, uma vez que se apresenta como uma narrativa

caracterizada pela apropriação de elementos da História, os quais são rearranjados e reapresentados de maneiras divergentes (Hartman, 2020).

Aprendemos nos livros didáticos, em que os povos originários aparecem sempre em posição de subalternidade” (...) “Aciono um gatilho de mudança nesse banco de dados. Pego uma imagem de arquivo com esse recorte histórico e coloco outra, rasgando, respirando... É a imagem remixada, alterada, fragmentada. Adulterada mesmo (Viana In Veras, 2020).

Para compreendermos a potência narrativa de suas obras, apresentaremos três séries desenvolvidas pela artista: Sapatona (2018), Paridade (2019) e Atualização traumática de Debret (2020).

Na série Sapatona (fig. 56), a artista questiona o poder simbólico dos parâmetros coloniais, evidenciando como o patriarcado molda a formação do sujeito. As identidades que desafiam a normatividade são frequentemente tratadas como corpos descartáveis, submetidas a violências severas que se manifestam de diferentes formas, sustentadas por mecanismos que buscam preservar uma suposta ordem social. Nesse sentido, a artista declara:

Na série Sapatona eu faço um recorte a “fação” nas imagens de casais heterossexuais. Sentia medo de beijar minha namorada em lugares públicos pois já sofremos agressões e não tivemos como nos defender. Essas reações lesbofóbicas me fizeram pensar em cenas de felicidade e prazer. Sempre vejo reações de preconceito e racismo com esses corpos, então imprimir e colar são gestos que chegam para demarcar o nosso lugar indígena e sapatão nos espaços públicos (Viana, 2020).

Figura 56 - Série Sapatona (2018)



Fonte: Prêmio Pipa, 2020.

De acordo com Viana (2020), a manipulação de imagens icônicas de casais cisgêneros, amplamente disseminadas na internet, agora se expande para o universo LGBTQIAPN+, apresentando variações corporais que não buscam um recorte preciso. Essas imagens, muitas vezes de baixa qualidade, por se tratarem de fotografias de arquivo, ganham nova vida na série Sapatona, que se desenrola em um ambiente em preto e branco, impregnado de nostalgia e afeto, criando um universo vibrante de cores.

Em um outro instante vou colhendo em cliques imagens que vem a mim de casais lésbicos, gays, corpos que vagueiam também nos grandes centros, festas. Essas duas formas de apropriação: a de salvamento em rede e em clique “real” me fazem pensar sobre o lugar desses corpos em sociedade: criar uma realidade existente para confrontar a dureza do meio - a sociedade precisa aceitar nossos corpos num ato amoroso em público e isso tem que ser naturalizado! Imagens de casais lésbicos alteradas porque se faz o uso de um outro rosto por cima do heterossexual. Pensando nesses dois tipos de salvamento de arquivos me ponho a lembrar das leituras de Hans Belting quando ele diz “A questão das imagens dilui as fronteiras que separam as épocas e as culturas umas das outras, porque só para além das fronteiras se encontram as respostas adequadas”. Sapatona está nesse lugar do corpo em liberdade, corpos que se cruzam, se saram, queremos estar bem nesse mundo e, a todo momento, estar vivos e amando (Viana, 2020).

Segundo Lemos (2020), a série Sapatona reinterpreta cenas e situações cotidianas de casais lésbicos, propondo novas narrativas que desafiam a visão tradicional — frequentemente centrada na dor — associada às experiências de mulheres que amam outras mulheres. Ao justapor cenas românticas originalmente protagonizadas por casais heterossexuais, Gê transforma essas histórias de amor, criando um registro que confronta as normas patriarcais que regulam as subjetividades, regidas pela heteronormatividade e pela heterossexualidade compulsória.

Sapatonas quebra o jogo perverso da invisibilidade ou dos espelhos turvos, nos quais as repetidas representações de sofrimento sequestram possibilidades de vida contrárias, ou melhor, a possibilidade de viver fora do espectro da dor não se reflete como uma opção viável. E é no embalo desse discurso que o corpo sapatão ganha a maldição, aos moldes do catolicismo, da infelicidade, mortes físicas e simbólicas, solidão. Entretanto, Gê nos ensina a construir rotas de fuga, acessando a inteligentibilidade ancestral do corpo, ao disseminar referências de vida, de cura e cuidado (Lemos, 2020).

Na série Paridade (2019), a artista explora as diferenças e semelhanças entre os povos originários. A obra é composta por sobreposições de retratos de pessoas fotografadas pela artista em diversas localidades do Maranhão, alinhadas a imagens de arquivo de indígenas que sofreram genocídio ao longo da História. Essa justaposição evidencia a presença contínua de fenótipos indígenas, convidando o espectador a refletir sobre o que realmente sabemos sobre nós mesmos — para além de nossa própria linha do tempo. Assim, somos conduzidos a um

encontro imagético com corpos indígenas que, em suas singularidades, aprofundam nossa compreensão sobre as particularidades que nos constituem.

Figura 57 - Série Paridade



Fonte: Prêmio Pipa, 2020.

Segundo Gonçalves (2023), o trabalho provoca um efeito de choque e estranhamento, pois a montagem simultaneamente racha e costura corpos e tempos. A justaposição produz a impressão de que o corpo da memória — proveniente do arquivo — se desdobra ou forma um duplo com o corpo do presente. Ou ainda, de que ambos constituem um só corpo, fabulado pela montagem fotográfica, que habita uma temporalidade espiralar — isto é, uma temporalidade curva, em que tempo e memória se refletem como imagens.

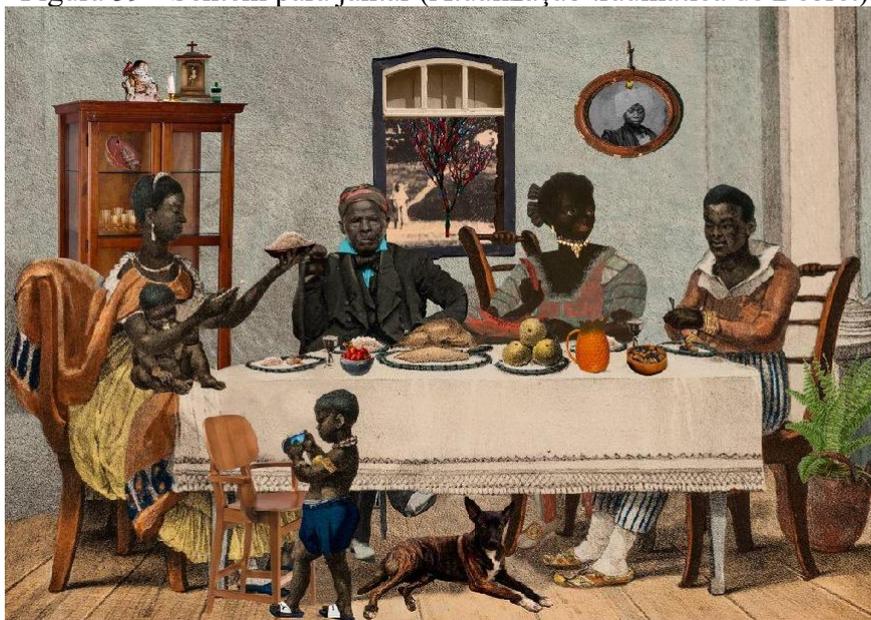
Na série *Atualização traumática de Debret* (2020), Gê Viana revisita e hackeia as cenas retratadas pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret, especialmente aquelas presentes em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834–1839), publicação que moldou imageticamente o período colonial brasileiro. A representação da construção social brasileira sob o olhar do colonizador é, então, invadida por uma memória ancestral de caráter curativo.

Figura 58 - Um Jantar brasileiro



Jean-Baptiste Debret. "Um jantar brasileiro", 1827. Aquarela, 15,7 x 22 cm.
Disponível em <http://museuscastromaya.com.br/>.
Fonte: Museus Castro Maya.

Figura 59 - Sentem para jantar (Atualização traumática de Debret)



Fonte: Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro.

Gê se apropria dos discursos e das práticas sociais do nosso passado colonial, que operam na atualidade em forma de colonialidade, tanto em níveis materiais quanto simbólicos, constituindo um poderoso dispositivo na disputa pelos imaginários e subjetividades.

As imagens da artista produzem jogos visuais com os fragmentos de nossa história, denunciando, desmontando e reprocessando uma memória visual violenta e excludente. Porém, mais do que isso, vimos também que essas operações de montagem estão a serviço de uma potência de vida que, por meio de uma imaginação política, renova os repertórios visuais, criando novos arquivos e memórias de futuro através da circulação de visualidades outras, de possibilidades outras de imaginação

do que a vida pode ser para corpos que até hoje não cabem nas atualizações do projeto moderno-capitalista-universalista ocidental (Gonçalves, 2023, p. 310).

Nesse contexto, para imaginarmos uma museologia decolonial para o MAV, consideramos essencial ouvir os artistas apresentados neste trabalho, para pensarmos coletivamente possibilidades de enfrentamento da colonialidade institucional que permeia a museologia. Assim, começamos questionando quais são as perspectivas deles em relação à instituição.

Como uma instituição vinculada à Secretaria de Cultura e, conseqüentemente, ao Estado, percebo que se trata de um aparelho cultural precarizado. Conheci esse espaço há cerca de três anos, e isso já reflete o quanto ele não é acessado pelas pessoas da cidade. Minha percepção é a de que se trata de uma casa de cultura com potencial muito grande devido a sua estrutura para promover outras possibilidades, mas se limita a sua grandeza. Pois se a gente tem uma caminhada de mais de 10 anos dentro dessa linguagem, e a gente nunca teve um trabalho lá, assim como os meus amigos nunca tiveram trabalho e nem fala de participação, nunca vi um evento acontecer lá dentro. Então acredito que é um espaço mal utilizado, não vou nem falar mal gerido, pois não tenho conhecimento sobre a gestão, mas, assim como outras casas de cultura do estado, que não tem nenhum tipo financiamento e incentivos que permitam que suas atividades se desenvolvam de fato, como acontece em outros estados que a gente tem conhecimento (Artista 5).

O artista 4 considera que:

Acredito que teria potencial para ser um espaço de referência no Nordeste e no Brasil, mas, por questões de sucateamento e preterimento da arte e cultura no Maranhão, isso não acontece.

Os outros artistas também corroboram essas afirmações. Um deles destacou: “É um lugar que tenho pouco acesso ou que não há muita divulgação quando tem exposições” (Artista 01). Outro artista acrescentou que o MAV “é uma instituição que poderia ser mais ativa nas dinâmicas culturais” (Artista 02).

Assim, constatamos um distanciamento significativo entre os expoentes da arte decolonial e o Museu de Artes Visuais, o que acaba por reforçar as categorias e relações de poder que se busca desarticular. Nesse contexto, identificamos um ponto cego e uma zona de conflito que não poderão ser resolvidos somente por boas intenções.

O processo de descaso e precarização da museologia maranhense não está centrado no MAV; podemos observá-lo em outras instituições, como a Casa do Maranhão (fig. 14), que oferecia exposições permanentes sobre as histórias, lendas e tradições que compõem a formação cultural e a memória coletiva maranhense. Tinha como destaque o Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi do Maranhão, consagrado como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2019 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Figura 60 - Casa do Maranhão



Fonte: Imagem do autor.

A Casa do Maranhão apresentava detalhadamente a manifestação que hoje é considerada a maior do estado, mas que já foi proibida. Nesse sentido, os visitantes e turistas podiam acessar a história do bumba-meu-boi no estado, compreendendo a divisão dos cinco sotaques por meio dos ritmos, danças, instrumentos, músicas, personagens, dramas e indumentárias, em quatro diferentes salas.

Uma delas era dedicada exclusivamente aos grandes amos dos principais grupos de bumba-meu-boi. No espaço, havia detalhes da vida de mestres como Apolônio, Humberto de Maracanã, João Chiador, Zé Olhinho, Chagas, entre outros. Havia pinturas com os rostos dos mestres, informações sobre sua vida e contribuição para a cultura popular, além das indumentárias usadas nas apresentações. Em outra sala, era possível conhecer a organização do festejo, que começa com os ensaios, passa pelo batismo, o ciclo de apresentações e, por fim, a morte do boi — incluindo pontos altos da celebração, como o encontro na Capela de São Pedro e no bairro João Paulo. As imagens dos quatro santos festejados em junho, para quem os grupos de bumba-meu-boi pagam promessa — Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal — também eram expostas.

Toda essa magnitude perdeu seus espaços devido ao acordo estabelecido entre o Governo do Maranhão e o Grupo Vila Galé, que assinaram um termo de cessão de uso de imóveis em 17 de setembro de 2024, onde serão implantadas unidades da rede hoteleira na capital maranhense.

Segundo matéria veiculada no portal do Estado, foram cedidos ao Grupo Vila Galé os imóveis onde funcionava a Casa do Maranhão, na Rua do Trapiche, e o Largo do Comércio, onde funcionava a Defensoria Pública do Estado do Maranhão (DPE-MA), na Rua da Estrela.

Juntos, os dois imóveis terão 140 apartamentos para hospedar os turistas que vierem conhecer a capital maranhense. O Grupo Vila Galé também recebeu a cessão de um imóvel na Rua Portugal, nº 198, onde funcionará o setor administrativo das unidades, além de um restaurante.

Conforme a matéria, o imóvel da Casa do Maranhão abrigava o Museu do Bumba Meu Boi, coordenado pela Secretaria de Estado da Cultura (Secma). Seria transferido provisoriamente para o prédio da Reffsa²², até que seja transferido definitivamente para o prédio da antiga sede da Secma, localizado na Rua Portugal.

Já o Centro de Referência Estadual da Economia Solidária (Cresol), coordenado pela Secretaria de Estado do Trabalho e Economia Solidária (Setres), que também funcionava na Casa do Maranhão, teria sua administração realocada para o Casarão da Oleama, na Rua da Palma. A comercialização dos artesanatos será realizada em um casarão na Rua Trapiche, que está em reforma.

A ação justifica-se pelo fortalecimento da cadeia turística do estado e pela geração de emprego e renda. No entanto, não demonstra preocupação com o sentimento de pertencimento que os residentes têm em relação ao local. Durante a produção do documentário “Museus, espaços que educam”²³, do qual tivemos a oportunidade de participar, pudemos constatar o quanto o deslocamento gerava insegurança e insatisfação.

Assim, ao visitarmos o Museu Ferroviário e Portuário do Maranhão, constatamos que o acervo foi realmente transferido para a nova localidade, mas destinado a uma reserva técnica, o que significa que não está disponível ao público. Dessa forma, uma parte significativa da nossa história e memória permanece trancafiada, sem uma perspectiva concreta de acesso, especialmente considerando que o descaso com as instituições culturais se arrasta há anos.

Portanto, os museus de cultura popular do Maranhão, que poderiam servir como referência em museologia decolonial, enfrentam uma série de problemas estruturais. Embora seu acesso desafie a abordagem clássica, apresentando saberes diversos e elementos essenciais para a formação da identidade cultural individual e coletiva, esses museus ainda carecem de condições adequadas para cumprir seu papel.

O Museu Casa de Nhozinho, por exemplo, reúne um conjunto valioso da cultura popular maranhense em relação à vida cotidiana e aos afazeres de seu povo, com peças indígenas, utensílios de pesca, carros de bois, teares de rede, vasos de cerâmica, toalhas de buriti, bonecos

²² O prédio da Reffsa era uma antiga estação ferroviária e depois abrigou o Plantão Central da Polícia Civil, hoje se tornou um complexo cultural que abriga o Museu Ferroviário e Portuário do Maranhão.

²³ O documentário conta com uma série de entrevistas e mergulha no universo dos museus de São Luís, a fim de fortalecer a educação patrimonial por meio da história, memória e identidade.

e brinquedos populares. E peças que revelam os costumes e a forma de viver do povo maranhense, como: ferros de gomar, fogões a carvão, a casa de farinha, a figura dos pregoeiros e o cofo, um tipo de cesto feito com folhas de palmeiras nativas, como o babaçu.

O nome do museu é uma homenagem ao artista popular Antônio Bruno Pinto Nogueira (1904–1974), mestre na talha de buriti, nascido em Cururupu. No último andar, o espaço era dedicado às peças do acervo artístico deixado por Nhozinho, como brincantes de bumba-meu-boi sotaque costa de mão, personagens do folclore maranhense, embarcações feitas em buriti, imagens para presépios, miniaturas das mulheres rendeiras, além das ferramentas que utilizava.

O espaço museológico, inaugurado em 2 de julho de 2002, situa-se em um prédio de três pavimentos que possui duas vias de acesso: uma na Rua Portugal (nº 185), e a outra na Rua de Nazaré. O espaço foi fechado para reforma em 2018, visto que, desde a inauguração, nunca havia passado por reformas. A proposta era realizar revisões na instalação elétrica, hidráulica, substituição e revisão de equipamentos de climatização, pintura geral do casarão e outras reparações. Porém, até o dado momento, a reforma não foi realizada.

Ao visitar o espaço, averiguamos que só o primeiro pavimento pode ser acessado pelos visitantes. O térreo é dividido em dois ambientes: do lado esquerdo, temos objetos vinculados à atividade pesqueira, com diversos tipos de embarcações e armadilhas de pesca; no lado direito, encontra-se a Galeria Cofó, destinada a exposições e atividades culturais, assim como à comercialização do artesanato local.

Ao subir as escadas, fui invadida por uma imensa tristeza. Ao olhar aquele espaço que foi palco de diversas mediações, extremamente danificado, lembrei-me do entusiasmo das crianças, das histórias dos mais velhos. Dificilmente alguém não revisitava uma memória afetiva ao visitar aquele espaço. Parte do que sou hoje foi formado naquele lugar, na escuta ativa ao Sr. Jandir²⁴, no compartilhamento generoso de conhecimentos com meus companheiros de jornada e de cada visitante.

Ao conversarmos com a atual gestão, nos foi informado que a reforma será realizada pelo Novo PAC²⁵, que visa investir na construção de novos Céus da cultura,²⁶ com previsão de

²⁴ Jandir Silva Gonçalves, artista plástico e pesquisador, dirigiu a Casa de Nhozinho por cerca de quinze anos e atuou por um ano como superintendente da Cultura do Maranhão. Conhecido popularmente como o porta-voz da cultura popular.

²⁵ O Novo PAC selecionou 105 projetos de engenharia, arquitetura e complementares para a recuperação de patrimônios culturais, materiais e imateriais, com tombamento federal, em 83 cidades. Eles abrangem edificações religiosas, espaços culturais, terreiros, quilombos, habitação e equipamentos institucionais, e visam fortalecer as estruturas culturais, a memória e a identidade brasileiras, bem como promover a relação das comunidades com os bens beneficiados. O valor investido é de R\$ 40,9 milhões.

²⁶ Projetos de restauração, retomada e novas obras do patrimônio histórico.

conclusão em dois anos. Esperamos que a reforma não se arraste por longos anos, como tem acontecido com o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, fechado para reforma desde 2020, em virtude dos diversos problemas estruturais do prédio, que comprometem a segurança dos visitantes.

O Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho foi criado em 1982, a partir do Museu do Folclore e Arte Popular e da Biblioteca do Folclore. Seu nome é uma homenagem ao escritor e pesquisador da cultura maranhense, sendo composto pela Galeria Zelinda Lima, onde são realizadas exposições temporárias, pela Biblioteca Roldão Lima, especializada em Cultura Popular, e pelo Auditório Rosa Mochel.

A Casa da Festa, conhecida popularmente, tem sua exposição permanente dividida em 4 pavimentos. No térreo, encontra-se a história das religiões de matiz africana e das suas principais casas de axé, como Casa das Minas²⁷, Casa de Nagô²⁸ e Casa Fanti Ashanti²⁹. No 1º andar, está exposta a mostra sobre o Divino Espírito Santo e o Carnaval de São Luís. No 2º andar, encontra-se a mostra sobre o Circuito Natalino e a brincadeira do reizado. No último pavimento, o sótão, apresenta-se a devoção a São José de Ribamar, o padroeiro do Maranhão, e a São Raimundo Nonato dos Mulundus, festejo realizado na cidade de Vargem Grande.

Diante do cenário apresentado, é fundamental refletirmos sobre a situação dos museus do Maranhão: as portas estão abertas ou fechadas? Será que conseguem promover um diálogo efetivo entre os artistas e a comunidade? É importante lembrar que existem diversas formas de ser um museu, assim como diferentes maneiras de se conectar com a comunidade, seja por meio da abertura ao público ou permitindo que ela participe ativamente na construção de sua identidade. Essa interação pode enriquecer tanto o espaço museológico quanto a vivência cultural local.

Questionamos os artistas sobre como percebem seu trabalho, tanto dentro quanto fora do Maranhão. O Artista 5 declarou:

Eu acho que essa percepção do meu trabalho no estado do Maranhão pode ser vista de duas formas: existe uma percepção do trabalho através do Estado enquanto instituição, e, enquanto instituição, a gente entende que é dever do Estado zelar pelo seu patrimônio e pela sua gente. E aí, nós, enquanto artistas que representamos o estado do Maranhão, enquanto território e temática de trabalho, deveríamos, no mínimo, ser incentivados. Na perspectiva institucional, percebi que o Estado do

²⁷ A Casa das Minas de São Luís é considerada o mais antigo centro religioso de procedência africana de que se tem notícia no Maranhão. Fundado provavelmente nas primeiras décadas do século XIX, serviu de modelo para outros centros no Norte do Brasil.

²⁸ A Casa de Nagô é um terreiro secular do Tambor de Mina, no Maranhão, estimando-se que exista desde 1792. Está localizado no bairro da Madre Deus, que compõe o Centro Histórico da capital.

²⁹ É um terreiro de Tambor de Mina, Candomblé e também um centro cultural. Foi fundada em 1º de janeiro de 1954 por Pai Euclides Talabyan e, desde 2015, tem como zeladora Mãe Kabeca de Xangô.

Maranhão não valoriza o meu, o nosso trabalho, da arte contemporânea maranhense, principalmente essa arte contemporânea maranhense radicalizada, porque nos colocamos dentro desse espaço através de uma arte, de um cinema negro maranhense. E entramos no ano de 2025 sem o edital de cinema; temos poucos aparelhos de cultura com possibilidade de exposição, e os que existem não têm edital interno. Mesmo que às vezes haja espaço de exibição, projeção ou exposição, é sempre uma dificuldade ter recursos que de fato dignifiquem o nosso trabalho, porque estamos pensando muito na forma de fazer, mas fazer bem-feito. À medida que vamos amadurecendo, percebemos que nosso trabalho precisa ser executado da melhor forma possível, e para uma melhor execução, precisamos de recursos. Trabalhamos principalmente com patrimônio imaterial e material do Maranhão, levando em consideração a cultura afro-maranhense. É um dever do Estado salvaguardar sua cultura, então, no mínimo, deveríamos receber incentivos financeiros e institucionais para que esses trabalhos possam ecoar, principalmente aqui, e é isso que não percebemos. E aí chegamos ao seu objetivo, que é visualizar a participação dessa casa de cultura específica, que é um Museu de Artes Visuais, dentro de tudo isso. Levando em consideração esse incentivo institucional, não vejo a participação do Estado. Muito embora uma das casas de cultura que hoje em dia está caindo em ruínas me tenha formado, assim como formou outros artistas que são importantes para a cena artística atual no Maranhão, como Dinho Araújo e outras pessoas, existem diversos pesquisadores que devem uma participação dentro dessa dinâmica, seja como estagiários ou trabalhando diretamente nessas casas de cultura. Hoje em dia, estamos passando por um período de declínio e entreguismo, de privatização desses espaços físicos e, conseqüentemente, de seus acervos, o que é uma pena. Eu fui criado no Domingos Vieira Filho, trabalhei dois anos lá, que é uma casa que tem, ou pelo menos tinha, seu acervo voltado para a cultura afro-maranhense, religiosidade afro e outras festas de maneira geral. Muito da minha base de pesquisa sobre quem produzia positivamente ou negativamente a partir do suporte fotográfico eu visualizei dentro desse espaço. Lá, havia trabalhos de Jorrimar Santos, Ribamar Carvalho, Marcos Vasconcelos e Albiani Ramos. Começamos a perceber essa geração de fotógrafos, na sua maioria homens brancos, mesmo com a participação de Jorrimar Santos, que é muito importante para esse acervo. Foi nessa casa de cultura também que percebi a possibilidade de pesquisa e criação artística, mas não vemos nenhum tipo de incentivo. E quando há incentivo no Estado enquanto instituição, são recursos federais, que são direitos nossos, e o Estado faz o seu repasse dessa verba e ainda o faz de forma inadequada. Mas enquanto percepção do Estado do Maranhão enquanto território e da sua gente, eu sinto meu trabalho muito acolhido, por diversas gerações, pessoas ligadas às artes ou não. E como a gente também sempre vinculou o nosso trabalho, a necessidade de ofertar a oficinas de audiovisual, é como diz aquele ditado: A gente sabe pouco, mas pouco que a gente sabe, a gente faz questão de repassar, então a gente vem tendo um acolhimento muito grande, então temos tido interesse de pessoas, artistas e não artista, por nossas falas, pelos nossos trabalhos, pelo nosso conhecimento, então enfim a gente se sente muito bem acolhida pela forma de fazer, e como a gente faz, a parte das temáticas que a gente faz, na capital e fora da capital, tenho uma atuação muito grande também no litoral ocidental da cidade, então hoje em dia a gente já é referência assim a partir dessa linguagem que a gente estabelece, a gente trabalha com falta jornalismo, com documentário, com cultura com comunidades tradicionais, quilombo, questões sociais, ambientais, então a gente percebe que existe um acolhimento das pessoas enquanto é público do nosso trabalho e também um acolhimento enquanto referência e possibilidade também de contratação profissional para que esse trabalho possa ser executados. E hoje em dia também tem uma cena de produção artística na cidade principalmente ligado ao audiovisual e ao cinema, que faz com que pessoas que têm iniciativas fora do Maranhão possam contratar a gente para executar esse trabalho sem ter que trazer equipe de fora, nesse sentido mercadológico também é a gente tem uma boa acolhida. Em uma cena cultural artística fora do Maranhão, a gente também tem uma acolhida assim muito grande, porque eu acho que isso vem muito também de uma possibilidade de criação mediante uma arte racializada, nos últimos anos essas políticas de incentivo, então quando se fala em cinema negro você pode perceber uma corrente de festivais e de mostras, tanto na audiovisual quanto dentro de galerias, exposições, que tem apelo de contratação, de participação de artistas negros,

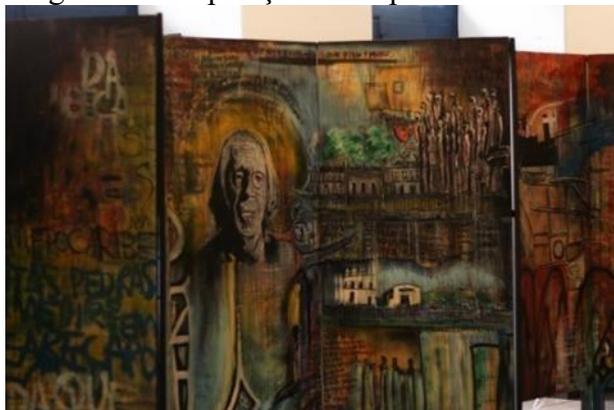
racializados que trabalha com essas questões também da cultura, que possam mostrar essa diversidade cultural, racial, desse Território que é o Maranhão, por isso que a gente também tem uma circulação muito grande do nosso trabalho fora do Estado, e não é uma realidade só minha, mas de outras pessoas que fazem parte cena. Eu acho que cada vez mais a gente começa a se pensar enquanto coletivo, pessoas ligadas a mesma linguagem artística ou não, trabalhando com as mesmas questões, e o mais bonito é entender que todo esse trabalho artístico ele tem um pensamento por trás, e o entendimento também da gente enquanto ser humano, do nosso lugar e como isso reverbera no nosso fazer artístico.

As pontuações feitas pelo artista são contundentes, sobretudo no que tange à ausência de incentivo do Estado. O último edital amplo promovido pelo Governo do Maranhão por meio da Secretaria Estadual de Cultura (SECMA) foi o 1º Prêmio de Ocupação das Artes, uma homenagem à pintora Amina Paula Barros, uma das expressões da arte maranhense do início do século XX, que se destacou em um universo tipicamente masculino e abriu espaço para as mulheres nas artes, sendo realizado em 2020.

Seis projetos de exposição de curta duração, com diversas linguagens, foram selecionados para ocupação nos seguintes espaços culturais: Museu de Artes Visuais, Museu Histórico e Artístico do Maranhão, Casa do Maranhão, Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, Engenho Central de Pindaré, e Museu Histórico de Alcântara. O edital destinou R\$ 120 mil para a premiação, com R\$ 20 mil para cada projeto. Os recursos são do Fundo de Desenvolvimento da Cultura do Maranhão – Fundecma.

A exposição destinada ao MAV foi a Exposição Palimpsestos Ubabanus: (Re)escrituras poéticas de São Luís (Fig. 15), que teve sua abertura em 12 de julho de 2022. O projeto foi elaborado pelo artista e professor Almir Valente e contou com os trabalhos de artistas maranhenses e do grupo Ubar Sketchers São Luís.

Figura 61 - Exposição Palimpdestos Ubabanu



Fonte: Imagem do autor.

A exposição teve como temática a cidade e suas potências de criação artística, configuradas em duas sessões interseccionadas pelo conceito cidade-texto e cidade-

palimpsesto. A proposta tinha o intuito de resgatar locais que serviram para a produção de grandes escritores, tais como Ferreira Gullar, Nauro Machado, Sousândrade, entre outros. Os trabalhos expostos contavam com as técnicas de fotografia, pinhole (Fig. 16), desenho em pico de pena, serigrafia, azulejaria, grafite, lambe-lambe, estêncil, acrílica, aquarela, guache, nanquim, experimentalismo sonoro e audiovisuais.

Figura 62 - fotografia Pinhole



Fonte: Imagem do autor (2023).

A segunda edição do prêmio não foi realizada. Nos últimos anos, os editais disponíveis foram vinculados à Lei Aldir Blanc nº 14.017, de medidas emergenciais, e à Lei Paulo Gustavo nº 195/2022, que destina recursos para projetos culturais no Brasil. O repasse desses recursos gerou uma série de frustrações na classe artística. Tivemos a oportunidade de participar da articulação que elaborou uma proposta baseada nas demandas dos artistas, mas, infelizmente, essas demandas não foram consideradas. O processo de escuta proposto pelo governo se revela falacioso, pois não há um cuidado real em estabelecer um diálogo efetivo.

Lembro-me de ser surpreendida, em uma palestra, por um ouvinte que me informou que minhas fotos estavam expostas no Museu de Imagem e Som do Maranhão. Ou seja, as obras premiadas pela Lei Aldir Blanc foram exibidas sem a comunicação aos artistas. Além disso, a proposta de expografia realizada descaracterizava completamente o meu trabalho. A série em questão, intitulada “Herança das Nossas Avós”, tem como propósito apresentar o conhecimento afro-indígena herdado de nossas avós.

A exposição realizada fazia parte do espetáculo de Natal (Fig. 17), “Tudo é Divino: A Divina Luz é Forte” (Fig. 63), cuja proposta era celebrar o ciclo da natalidade por meio das

expressões artísticas “peculiares” do Estado do Maranhão. Uma violência simbólica, legitimada pela naturalização da homogeneização cultural da religiosidade afro-maranhense.

Figura 63 - Divulgação da exposição



Fonte: Secma (2023).

Figura 64 - Cartaz de divulgação



Fonte: Museu de imagem e som (2023).

A série submetida ao edital nasce de um processo complexo e íntimo, uma vez que identifica o impacto da intolerância religiosa na psique de mulheres negras. Nesse sentido, nos esforçamos para compreender como um corpo cujos passos vêm de longe e que nunca caminha só. Portanto, sinto-me violentada quando vejo as minhas imagens, misturadas com outras

narrativas igualmente potentes, mas que possuem a sua individualidade, sobretudo em um formato de Árvore de Natal (Fig. 19), sem moldura e sem qualquer cuidado.

Figura 65 - Expografia



Fonte: Museu de imagem e som (2023).

Atualmente, a Fundação da Memória Republicana Brasileira tem sido a única casa de cultura do Maranhão que tem realizado edital para as artes visuais. A mostra acontecerá entre os dias 7 de maio e 7 de julho de 2025, no prédio histórico do Convento das Mercês, em São Luís. A exposição terá temática livre, e contará com 50 trabalhos selecionados por uma comissão curatorial com especialistas locais e nacionais.

A Coletiva de Maio 2025 promete celebrar a diversidade dos artistas maranhenses, nas modalidades de pintura, desenho, gravura, colagem, fotografia, escultura, vídeo, performance e grafite. É necessário ressaltar que os três melhores trabalhos serão premiados com: 1º lugar: R\$ 10.000 + residência artística; 2º lugar: R\$ 8.000; 3º lugar: R\$ 5.000. Os premiados poderão pleitear uma pauta na Galeria Dila, entre maio de 2025 e abril de 2026. Os demais participantes terão suas criações incluídas em um catálogo oficial da exposição e receberão certificados de participação.

Figura 66 - Coletiva de maio



Fonte: Fundação da Memória Republicana Brasileira (2025).

Trata-se de uma proposta interessante e necessária, mas que ainda deixa a desejar, uma vez que, em editais de outros Estados, todos os participantes recebem cachê, e não apenas os premiados. Nesse cenário, o que se verifica, na maioria das vezes, é que os artistas custeiam o próprio trabalho e recebem como pagamento apenas uma suposta divulgação. A iniciativa promove uma relevância curricular, mas não incentiva diretamente a produção artística, visto que somente os artistas premiados terão acesso ao recurso financeiro.

Portanto, observamos que viver de arte no Maranhão representa estar diante de uma encruzilhada, onde uma via leva à migração, outra às iniciativas privadas, e a principal leva à produção independente, muitas das vezes articulada a ações contracoloniais e coletivas. Segundo Bispo (2023), colonizar é semelhante a adestrar, uma vez que tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar, interferindo na identidade, na sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e denominações.

Artistas são pessoas que rejeitam o adestramento, transformam as armas dos inimigos em ferramentas de defesa e, na guerra das denominações, enfraquecem as linguagens coloniais enquanto potencializam as linguagens marginais. A circulação das suas obras fora do estado tem se mostrado uma estratégia eficaz para ampliar a visibilidade e fortalecer a presença dos

artistas maranhenses, especialmente diante das fragilidades das políticas culturais, conforme destaca a artista dois: “acho que antes de ter sido reconhecida dentro do estado, meu trabalho foi reconhecido primeiro fora, por meio de entrevistas em revistas, ou mesmo sendo referência para quem quer fazer algum trabalho no maranhão e eu ser a indicação”.

Para Bispo (2023), a arte é uma conversa das almas, pois vai do indivíduo para o comunitarismo ao ser compartilhada. Nesse sentido, buscamos ouvir os artistas, um processo complexo, durante o qual as arestas da pesquisa se tornaram evidentes. Percebemos o quanto a aplicação de questionários pode ser determinista e aprendemos o poder da escuta ativa: cada colocação carrega vivências e percepções que nos levam a um horizonte amplo de possibilidades analíticas. Uma das respostas que fundamenta toda essa pesquisa foi dada pelo artista 5, ao ser questionado sobre quais artistas ele gostaria de ver no Museu de Artes Visuais.

Essa pergunta aqui ela poderia ser colocar tudo de outras formas, pois parte da tua necessidade de escutar o que faz parte da tua pesquisa, mas respondendo a questão, são os mesmos artistas que eu admiro, que faz parte dessa geração das coisas que eu faço, penso gosto, e conseqüentemente poderia ser lá, mas também poderia ser em outro lugar que tivesse uma estrutura. Primeiro acredito que as artes enquanto linguagens ela precisa de uma cadeia, não só o artista enquanto expositor, ou coletivo também, porque pode ser um coletivo. Mas a gente precisa de um curador, uma curadora, um produtor de uma produtora, de uma boa gestão, então vejo como um aparelho com várias pessoas que poderiam contribuir para que tivesse uma exposição mais representativa dentro desse espaço. Mas dito tudo isso, eu acho que poderíamos ter Dinho Araújo enquanto curador desse espaço, provavelmente vou esquecer de muita gente, mas eu gostaria de ver Romildo Rocha, de ver Tassila Custodes, Silvana Mendes, Gê Vianna, Nayra Albuquerque, Pablo Monteiro, Pablo Figueiredo, Tieta Macau, Nilce Braga, Ingrid Barros, Marcos Ferreiras e a Desalinho. Mas toda essa geração, citei alguns nomes, que já fazem exposições muita das vez em espaços que não são tão representativos, Mas eu gostaria muito ver essa galera em um espaço que fosse nosso.

Quando o artista expressa o desejo de um espaço que seja “nosso”, ele revela a ausência de um verdadeiro sentimento de pertencimento. Nesse momento, percebo a conexão entre a artista e a turismóloga, reconhecendo que os incômodos que sinto têm origem em minha formação em museus e na minha visão sobre dinâmicas de troca. No entanto, como Bispo (2023, p. 21) afirma, “a troca significa um relógio por um relógio, um objeto por outro objeto, enquanto no compartilhamento temos uma ação por outra ação, um gesto por outro gesto, um afeto por outro afeto. E afetos não se trocam, se compartilham.” Assim, o desejo de compartilhamento revela-se, para os artistas, mais significativo do que a própria exposição museal, como podemos constatar.

Cara, eu gostaria que não fosse um único espaço possível, eu penso muito em ter autonomia no meu trabalho de formação, exposição, então futuramente se os orixás e vodus permitirem, eu quero ter uma instituição que pense tudo isso, mas já que o estado se beneficia de isso, e as casa de Cultura do estado são de mais fácil acesso da

população avulsa, de nossos parentes, escolas, etc. Vejo como espaço importante, mas a galera de quebrada nunca nem entrou dentro de um museu, em um espaço de visitação como esse.

Quando questionamos sobre as ponderações acerca da museologia maranhense, quase de forma unânime, fui questionada sobre a existência, de fato, de uma museologia maranhense, especialmente diante do cenário de descaso e precarização. A artista três destaca:

Acredito que temos muitos profissionais competentes e muito qualificados, mas o que realmente fica a desejar são as políticas públicas para a área de fomento, investimento e circulação e respeito e preservação da memória que também é preterida pelos que deveriam investir em salvar nossa história material e imaterial.

Questionamos os artistas sobre a possibilidade de suas obras integrarem o acervo do Museu de Artes Visuais do Maranhão, e a resposta foi unânime. A artista 3 afirmou: “Acredito que meu trabalho seja uma plataforma de ensino e reimaginação dos corpos em liberdade, afetos e felicidade, quebrando as narrativas coloniais”. A artista 4 complementou: “Acredito que meu trabalho tem um caminho importante, sobretudo para mim e para meus pares, no sentido de que meus projetos são, na maioria das vezes, pensados para a coletividade, reverberando independentemente dos espaços que ocupam, seja na sala de aula, museus, ruas ou exposições”. O artista cinco destacou:

Eu gostaria sim, até porque se a gente não constrói referenciais, a gente trabalha a partir de outros referenciais, do que é arte, do que é arte maranhense, e a gente acha que a nossa arte maranhense ela é muito representativa também nesse sentido, diferente das coisas que tem no acervo permanente dessa expressão, então eu gostaria sim não como uma única forma de exposição, mas eu acho que é importante, seria importante tanto meu trabalhar audiovisual quanto o fotográfico, não dispensa essa possibilidade.

Segundo Bispo (2023), o lugar em que estamos é o ponto de referência, e nosso movimento deve ser de transfluência. Pois somos começos, meios e começos; para o autor, precisamos transfluir, confluir e transfluir. Confluir, transfluir e confluir. A ordem pode ser qualquer uma, uma vez que o conteúdo determina a forma, e a forma determina o conteúdo.

Em busca da confluência e da transfluência, perguntamos aos artistas quais de suas obras eles consideravam fundamentais para a virada decolonial da arte maranhense, e uma das respostas foi crucial para compreendermos a energia que nos movia para o compartilhamento. Nesse sentido, o artista cinco pontua:

Essa pergunta, que eu acho que é a mais determinante de todo o questionário, desculpe mais uma vez, mas eu acho que essas questões também precisam ser ditas, questionadas e conversadas. Fico muito aberto para conversar sobre isso contigo; não é nenhuma crítica específica ao teu trabalho. A questão é que aqui já partimos do pressuposto de que meu trabalho é fundamental para uma virada. Mas, respondendo,

eu acho que sim, é um reconhecimento que não é só meu, e precisamos nos perceber como pessoas importantes. Assim, acho que devemos nos colocar nesse lugar, precisamos entender que existe uma complexidade de pensamento e um fazer artístico que envolve entrega. Então, eu acho que isso é fundamental, mas não sei se existe uma virada decolonial na arte, e nem concordo com o termo "decolonial", então é uma questão difícil de responder. Trabalhamos muito com a categoria contracolonial de arte, entendendo que existe uma arte elitista, branca e colonial, por conta da estrutura do fazer artístico mundial e brasileiro. Acredito que isso não determina uma temporalidade, e em algum momento se vira, mas não sei se agora. Podemos ver, por exemplo, no cinema, um cineasta na década de 80 produzindo com Super 8; ali já poderia ser uma virada decolonial. Não sei, mas temos uma contribuição em relação a isso.

E é óbvio que o apontamento gerou desconforto, pois lidar com o erro não é algo que aprendemos na academia. Somos estimulados a acertar, a ter respostas ou, no mínimo, a saber fazer as perguntas certas. Mas somos orientados pela pedagogia de Exú, que transforma o erro em acerto. Nesse momento, recorreremos à compreensão de que o conhecimento sintético é linear e não pode transfluir; só pode ir e refluir — não circula, é apenas transporte. Dessa forma, só vai e volta em linha reta (Bispo, 2023). E esse não é o conhecimento que desejamos. Nosso desejo é acessar os saberes circulares, que transfluem e confluem, mas não refluem.

Portanto, acreditamos que, atualmente, devemos nos preocupar com a geração futura, partindo da compreensão de que nossos imaginários resguardam e proporcionam suporte para a geração neta, pois ela é o presente e o futuro. Uma vez que "o presente é o interlocutor do passado e o locutor do futuro" (Bispo, 2023, p. 21).

Por fim, apresentamos os compartilhamentos que contribuem para uma arte decolonial maranhense no tempo presente, fundamentados nas circulações de experiências que forjam epistemologias próprias: a arte do cruzo, assentada na prática/rito de uma gira decolonial, demarcando uma reivindicação de reconhecimento da potencialidade dos saberes emaranhados.

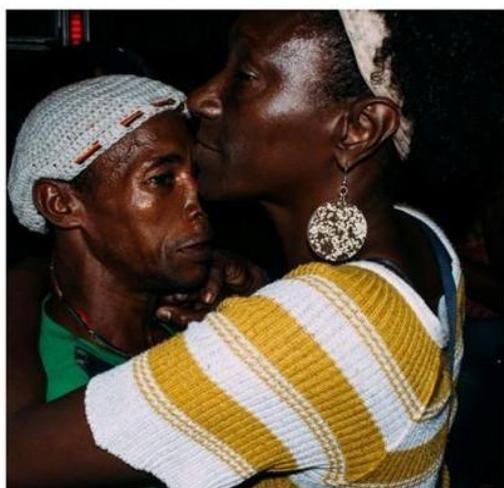
Figura 67 - Genilson Guajajara



**Genilson
Guajajara**

Fonte: Colagem do autor.

Figura 68 - Ingrid Barros



Ingrid Barros

Fonte: Colagem do autor.

Figura 69 - Silvana Mendes



Silvana Mendes

Fonte: Colagem do autor.

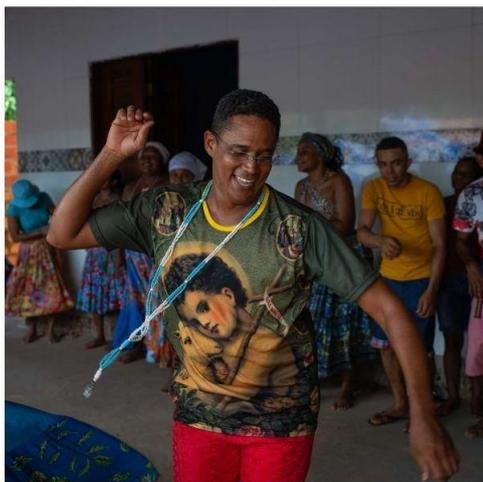
Figura 70 - Gê Viana



Gê Viana

Fonte: Colagem do autor.

Figura 71 - Pablo Monteiro



**Pablo
Monteiro**

Fonte: Colagem do autor.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Museologia decolonial configura-se como uma estratégia de elaboração imagética que visa promover uma desordem absoluta, ou seja, práticas de desobediência às violências simbólicas. Dessa maneira, aprender a desobedecer é promover uma ética da memória por meio de políticas visuais e experiências estéticas emancipatórias. Logo, é fugir da neutralidade alienante, da homogeneização desumanizante, visando à ruptura com a domesticação condicionante.

Conceituar a museologia decolonial foi o principal desafio desta investigação: chegar a um conceito que abarcasse a complexidade da questão. Isso permitiu construir um repertório que possibilitasse a distinção da gira decolonial de outros movimentos de insurgência na museologia, permitindo a aquisição de uma ferramenta analítica capaz de refletir sobre as nuances da colonialidade sem apresentar uma lógica paternalista de salvação.

No decorrer dos capítulos, buscou-se compreender as várias faces da colonialidade e as formas de reelaboração que mantêm as relações de poder. A intrínseca relação entre História, Memória e Patrimônio Cultural foi observada, assim como as insurgências que nos levaram ao diálogo entre o pensamento museológico e o decolonial.

Dessa maneira, atentamos para as possibilidades de atuação nas frestas através da subversão da Educação Patrimonial, assim demarcamos a importância da imaginação de futuros possíveis e dos movimentos utópicos, buscando analisar o cenário museológico de forma conjunta com atores sociais que vivenciam as problemáticas apresentadas: os artistas, os estagiários e a atual gestão.

Portanto, ao longo deste estudo, nos debruçamos sobre o Museu de Artes Visuais do Maranhão, realizamos observações diretas por meio do acompanhamento das mediações culturais, assim como estabelecemos parcerias no desenvolvimento de ações educacionais, centralizando nossos esforços na análise abrangente do acervo permanente — sobretudo no espaço dedicado aos povos originários, aos afro-maranhenses e às mulheres —, visto que nossa pesquisa objetivava identificar as ações decoloniais e suas contribuições para a diversidade e a equidade.

Este estudo revelou que o MAV não possui independência administrativa, pois sua gestão está integrada ao Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), o que ocasiona uma organização hierárquica e burocrática, focada na preservação dos interesses governamentais — uma dinâmica que dificulta a implementação de diretrizes decoloniais, as quais requerem autonomia.

Outro aspecto a ser destacado é o processo de negligência e precarização das casas de cultura maranhenses, especialmente dos museus de cultura popular, que poderiam se tornar referências no campo da museologia decolonial, mas se encontram em estados avançados de deterioração ou estão sendo entregues à iniciativa privada. Esse cenário revela que os problemas enfrentados pelo MAV não são casos isolados, mas parte de um apagão cultural que estamos vivenciando, no qual os investimentos no setor cultural são direcionados à importação de expressões culturais externas, em detrimento da valorização da cultura local.

Esta pesquisa também ressaltou a ausência de incentivo por parte do Estado à arte maranhense, bem como aos seus artistas, evidenciando um processo sistemático e contínuo de epistemicídio. Visto que a relação com a narrativa do Estado-nação, os processos de patrimonialização e os discursos da memória associados a esses fenômenos permitem estabelecer determinadas estruturas de poder, dada sua condição de exercer — ou não — um mecanismo de visibilidade; ou seja, definir quem pode exhibir sua arte e quem, por fim, é visto ou deixado de lado.

Diante disso, compreendemos que, além do entendimento sobre os fundamentos que sustentam a cultura de dominação visual, precisamos buscar inspirações para mudanças reais, tanto para os indivíduos quanto para a sociedade. Portanto, os museus podem — e devem — contribuir para um futuro mais justo e sustentável para todos, estimulando o exercício imaginativo de emancipação e tendo a utopia como objetivo inalcançável, capaz de criar um estado de curiosidade permanente (Vergès, 2023).

Ao final, esta pesquisa nos orienta a reconhecer o museu como um dispositivo estratégico na defesa da dignidade social, da diversidade e da equidade, além de garantir o direito ao imaginário transformador. Reforça, ainda, a necessidade de investimentos públicos voltados à concepção, desenvolvimento e consolidação de políticas culturais que apoiem e fomentem iniciativas alinhadas aos novos processos museológicos.

Em virtude dos resultados mencionados, salientamos que a decolonialidade é um ajeum (comida) que, quanto mais como, mais fome eu sinto! Logo, a pesquisa apresentada, embora tenha alcançado os objetivos traçados, não é suficiente para saciar a minha fome. Mas o ebó foi arriado, Exu foi acionado para abrir caminhos para futuras investigações — em uma gira de começo, meio e começo.

REFERÊNCIAS

- ACHINTE, Adolfo Albán. Artistas indígenas y afrocolombianas: Entre las memorias y cosmovisiones estéticas de la resistencia. In MIGNOLO, W; PALERMO, Z. **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Ediciones del Signo, 2009.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. 1 ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019. 152 p.
- AMORIM, Ambrósio. **Bibliografia**. Arte do Maranhão 1940-1990. Banco do Estado do Maranhão. São Luís, MA, 1994.
- ARAÚJO, Alex Pereira. Exu diaspórico: um conceito decolonial forjado para compreender o princípio exílico de comunicação e a pedagogia das encruzilhadas. **Revista Calundu**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 4–24, 2024. DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i2.50906. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/50906>. Acesso em: 27 abr. 2024.
- ARAÚJO, Helena Maria Marques. Museu da Maré: entre educação, memórias e identidades. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, [S. l.], v. 12, p. 939-949, 2017.
- BANIWA, Denilson. **Canibal não, Antropofagia da Resistência**. A História de Baker, 2020. 1 vídeo (1h38min) Disponível em. <https://www.youtube.com/watch?v=kEivcNwGeag>. Acesso em: 10 dezembro. 2024.
- BARROS, Ingrid. **Fotos do ritual de resistência indígena que celebra São Bilibeu**. Revista Vice. São Luís: Maranhão, 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/sao-bilibeu-festa-indigenas-akroa-gamela/>. Acesso em: 16 dezembro. 2024.
- BARROS, Ingrid. VELOSO, Lucas. **Memória e resistência nas imagens de Ingrid Barros**. Revistazum. 2024. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/memoria-e-resistencia/>. Acesso em: 16 dezembro. 2024.
- BARROS, Marlene. **Arte do feminino**. Nordestesse. São Luís: Maranhão. Disponível em: <https://nordestesse.com.br/marlene-barros-artista/>. Acesso em: 16 dezembro. 2024.
- BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023, 112 p.
- BISPO, Vilma Neres. **Trajetórias e olhares não convexos das (foto)escre(vivências): condições de atuação e de (auto)representação de fotografias negras e de fotógrafos negros e de fotógrafos negros contemporâneos**. 2016. 158 f. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Campus Maracanã, 2016.
- BLOISE, Ana Silva. O desafio da gestão dos pequenos museus. In: SISEM-SP-Sistema Estadual de Museus de São Paulo. (Org.). **Museus: o que são, para que servem?** São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, v.1, p. 43-49, 2011.

BRULON, Bruno. **Pensar o pensamento museológico brasileiro: um olhar retrospecto para a Museologia.** In: LEMOS, Eneida Braga Rocha de; COSTA, Ana Lourdes de Aguiar (Orgs.). 200 anos de Museologia no Brasil: desafios e perspectivas. Brasília: Ibram, 2018.

BRULON, Bruno; MAGALDI, Monique Batista. Museus e Museologia: aportes teóricos na Contemporaneidade. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 12–18, 2020. DOI: 10.26512/museologia.v9i17.31587. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31587>. Acesso em: 27 abr. 2025.

BULHÕES, Girlene Chagas. Palavras e imagens para pensar sobre e tentar dizer o indizível, o não dito e o interdito em museus. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. especial, n. 1, p. 6-46, maio 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. 288 p.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2011. 416 p.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Waldisa Rússio no encontro entre Museologia utópica, pragmática e científica. In: PRIMO, J.; MOUTINHO, M. **Teoria e Prática Museológica.** Campo Grande: Edições Universitárias Lusófonas, 2021. cap. 8. p. 205 – 2024.

CARNEIRO, F. F. F.; KREFTA, N. M.; FOLGADO, C. A. R. A Praxis da Ecologia de Saberes: entrevista de Boaventura de Sousa Santos. *Tempus – Actas de Saúde Coletiva*, [S. l.], v. 8, n. 2, p. Pág. 331–338, 2014. DOI: 10.18569/tempus.v8i2.1530. Disponível em: <https://www.tempusactas.unb.br/index.php/tempus/article/view/1530>. Acesso em: 27 abr. 2024.

CARVALHO, Luciana Menezes de. Waldisa Rússio e Tereza Scheiner dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e museologia. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 147-158, maio 2011.

CASTELLS, Manuel. **Redes de Indignação e Esperança: movimentos sociais na era da Internet.** 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 271 p.

CHAGAS, Mario. Casas e portas da memória e do patrimônio. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 207–224, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/2980>. Acesso em: 27 abr. 2024.

CHAGAS, Mário. Museus e Patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**, Brasília, v. 35, p. 121-137, 2017.

CHAGAS, Mário; ASSUNÇÃO, Paula; GLAS, Tamara. Museologia social em movimento. *Cadernos do Ceom. Revista do centro de memória do oeste de Santa Catarina*. Chapecó. v. 27, n. 41, 2014. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2618/1517>. Acesso em: 16 jun. 2024.

COLLING, Ana Maria. O currículo de História e as relações de gênero hierarquizadas. **Revista de Educação, Ciência e Cultura**, [S. l.], v. 15, n. 2, jul./dez. 2010.

CONSIDERA, Andréa Fernandes. Os museus e os primórdios da museologia brasileira no século XIX. In: MAGALDI, Monique B.; BRITO, Clóvis Carvalho (Org.). **Museus & museologia: desafios de um campo interdisciplinar**. Brasília: FCI-UnB, 2018. p. 61-72.

COSTA, Zayda Cristina Rocha. **Ê coreira! tambor de crioula na sala de aula**. 2023. 90 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Rede - Prof-Artes em Rede Nacional/CCH) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171, 2002.

DAMASCENA, Quécia Silva. **Educação decolonial, corpos e memórias no tempo presente: encruzilhadas formativas no Museu Afro Brasileiro – UFBA**. 2020, 94f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/>. Acesso em: 04 maio 2021.

DIANGELO, Robin. **Não basta não ser racista, sejamos antirracistas**. Tradução de Marcos Marcionilo. 1. ed. São Paulo: Faro Editorial, 2018. 192 p.

ESBELL, Jaider. MAKUNAIMA, O MEU AVÔ EM MIM!. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, 2018. DOI: 10.22456/1984-1191.85241. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/85241>. Acesso em: 28 abr. 2024.

ESTEVAM, Aleson Lima Gomes; GERALDES, Elen. Vogue, logo, existo: A comunicação política-corporificada da Ballroom: The political-corporate communication of the Ballroom. **Anagrama**, São Paulo, Brasil, v. 15, n. 1, p. 1–13, 2021. DOI: 10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2021.186046. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/186046>. Acesso em: 28 abr. 2024.

EWERTON, João Mendonça. **Bibliografia**. Poesias dos Brasis. 2019. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/maranhao/joao_mendonca_ewerton.html. Acesso em: 10 dezembro. 2024.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução: José Laurêncio de Melo. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 376 p.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. 1. ed. São Paulo: UBU EDITORA, 2008. 320 p.

FERREIRA, Idayane. Entrevista com o fotógrafo Genilson Guajajara: “Nem tudo que é mistério pode ser revelado, só sentido”. **Portal Assobiar**, 12 set. 2022. Disponível em: <https://portalassobiar.com.br/especiais/entrevista-com-o-fotografo-genilson-guajajara-nem-tudo-que-e-misterio-pode-ser-revelado-so-sentido/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

FREIRE, Paulo **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 74. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 144 p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 84. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. 256 p.

GOMES, Alexandre Oliveira Gomes; OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues. A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico. **MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**, v.3, n.2, jul/dez. 2010.

GOUVEIA, Inês; PEREIRA, Marcelle. A emergência da museologia social. **Políticas Culturais em Revista**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 726–745, 2016. DOI: 10.9771/pcr.v9i2.16794. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/16794>. Acesso em: 28 abr. 2025.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 1. ed. São Paulo: Vértice, 1990. 178 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2006. 64 p.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 410 p.

HENRIQUES, Isabel de Castro. Colônia, colonização, colonial, colonialismo. In: SANSONE, Livio; FURTADO, Cláudio Alves (Orgs.). **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 45–58.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. 270 p.

HOOKS, Bell. **Ensinando Comunidade: uma pedagogia da esperança**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2021. 295 p.

HOOKS, Bell. **Ensinando o pensamento crítico: sabedoria prática**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2020. 294 p.

JESUS, Jaqueline Gomes d. Violência transfóbica e movimentos de afirmação identitária no Brasil: desafio e possibilidades. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DIREITOS HUMANOS, VIOLÊNCIA E POBREZA: a situação de crianças e adolescentes na América Latina hoje, 4., 2012, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Rede Sírius/UERJ, 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 249 p.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOPONTE, Luciana Grupelli. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. **Visualidades**, Goiânia, v. 6, n. 1 e 2, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18066>. Acesso em: 28 abr. 2024.

LOVAY, Silvana M. Decolonizar o museu a partir das múltiplas presenças. In: **Memória do 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus**, 2022.

LUNA, Gloria Alejandra Guarnizo; FLORES, Maria Bernardete Ramos; MELO, Sabrina Fernandes. Arte Indígena Contemporânea Decolonialidade e ReAntropofagia: Contemporary Indian Art Decoloniality and Reanthropogagy. **Farol**, [S. l.], v. 17, n. 25, 2022. DOI:

10.47456/rf.v1i25.35982. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/35982>. Acesso em: 9 dez. 2024.

MAIA, Carmen; ARCELA, Walter; ALVES, Lucas. Entrevista: o pensamento poético-museal de Mário Chagas. **Galeria Lavandeira**, Medium, 24 jun. 2020. Disponível em: <https://galerialavandeiracontato.medium.com/entrevista-o-pensamento-po%C3%A9tico-museal-de-m%C3%A1rio-chagas-334c64e3d017>. Acesso em: 28 jun. 2024.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento: modernidade, império e colonialidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [S. l.], n. 80, p. 71–114, mar. 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/695>. Acesso em: 28 abr. 2024.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO, C.; MALDONADO-TORRES, S.; GROSGOUEL, R. (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 27-53.

MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. 368 p.

MARTINS, Rios. Tempo, espaço e subjetividades: A emergência do conceito de colonialidade do ser. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 26, n. 2, p. 177–183, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/77280>. Acesso em: 28 abr. 2024.

MARTINS, Carolina Christine de Souza. **Política e Cultura nas histórias do Bumba meu boi São Luís do Maranhão - Século XX**. 2015. 160 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Fluminense, Niterói 2015. Disponível em: <http://tedebc.ufma.br:8080/jspui/handle/tede/4953>. Acesso em: 4 set. 2024.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução Sebastião Nascimento. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 320 p.

MBEMBE, Achille. Formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, p. 171-209, 2001. Disponível em: <https://www.fafich.ufmg.br/~luarnaut/Mbembe-Formas%20africanas%20de%20auto-inscricao.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2024.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite**: Ensaio sobre a África descolonizada. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2019. 264 p.

MELO, Diogo. Descolonizando ou decolonizando o pensamento museológico: exus, compadres, pombagiras e surrupiras. In: X Semana Nacional de Museus, 2018, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UNIFAL. 2018. Trabalho 1/121. Disponível em: https://www.academia.edu/38220722/DESCOLONIZANDO_OU_DECOLONIZANDO_O_PENSAMENTO_MUSEOL%C3%93GICO_EXUS_COMPADRES_POMBAGIRAS_E_SURRUPIRAS. Acesso em: 4 set. 2024.

MEMMI, Albert. **O retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 192 p.

MIGLIACCIO, Luciano; MARTINS, Renata Maria. **No embalo da rede: trocas culturais, história e geografia artística do barroco na América portuguesa**. 1. ed. São Paulo: Universidad Pablo de Olavide, 2020.

MIGNOLO, Walter D. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. **Revista de Investigación en el Campo del Arte**, Colômbia, v. 14, n. 25, p. 14-33, 2019. ISSN-e 2145-0706.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. **Revista de Investigación en el Campo del Arte**, Colômbia, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010. ISSN-e 2145-0706. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>.
<https://revista.artes.edu.co/aiesthesis>. Acesso em: 28 abr. 2024.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 94, p. 45-67, jun. 2017.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Revista Epistemologias do Sul**, Paraná, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MIGNOLO, Walter; BRUSSOLO VEIGA, Isabella. Desobediência Epistêmica, Pensamento Independente e Liberdade Decolonial. **Revista X**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 24–53, 2021. DOI: 10.5380/rvx.v16i1.78142. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/78142>. Acesso em: 28 abr. 2024.

MONTEIRO, Pablo Gabriel Pinto. **João Una tem um boi**. Documentário. [S.l.: s.n.], [202-]. Disponível em: <https://pablogmonteiro.myportfolio.com/possibilidades-para-uma-narrativa-documental>. Acesso em: 15 dez. 2024.

MONTEIRO, Pablo Gabriel Pinto. **Princesa do meu lugar**. Documentário. [S.l.: s.n.], [202-]. Disponível em: <https://pablogmonteiro.myportfolio.com/princesa-do-meu-lugar>. Acesso em: 15 dez. 2024.

MONTEIRO, Pablo Gabriel Pinto. **Quem passou primeiro foi Benedito**. Documentário. [S.l.: s.n.], [202-]. Disponível em: <https://pablogmonteiro.myportfolio.com/quem-passou-primeiro-foi-sao-benedito>. Acesso em: 15 dez. 2024.

MOUTINHO, Andréia Maciel Santos. **Espaços de lazer e cultura popular: uma abordagem sobre os museus do Centro Histórico de São Luís**. 2017. 162 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

MOUTINHO, Mário. Definição evolutiva de sociomuseologia: proposta de reflexão. **Cadernos do CEOM**, v. 27, n. 41, p. 423–427, 31 dez. 2014. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2617>. Acesso em: 28 abr. 2025.

NASCIMENTO, Abadias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perpectiva, 2016. 232 p.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Edições Aurora: São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Denilson. Existências Desumanizadas pela Colonialidade do Poder: Necropolítica e Antinegitude Brasileira. **GEOgraphia**, Niterói, n. 24. 53, p. 19-38, 2022.

OLIVEIRA, Rafael Dantas. **Onde estão os brancos?:** desvelando a branquitude na arte brasileira. 2023. 349 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2023.

OXUM, Mãe Meninazinha de; IANSÃ, Mãe Nilce de; VERSIANI, Maria Helena; CHAGAS, Mario. A chegada do nosso sagrado no Museu da República: “a fé não costuma faiá”. In: PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário C. **Sociomuseologia: para uma leitura crítica do Mundo**. Lisboa: Departamento de Museologia Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2021.

PAIM, Elison Antonio; ARAÚJO, Helena Maria Marques. Memórias outras, patrimônios outros, e decolonialidades: Contribuições teórico-metodológicas para o estudo de história da África e dos afrodescendentes e de história dos Indígenas no Brasil. **Education Policy Analysis Archives**, [S. l.], v. 26, p. 92, 2018. DOI: 10.14507/epaa.26.3543. Disponível em: <https://epaa.asu.edu/index.php/epaa/article/view/3543>. Acesso em: 28 abr. 2024.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. 1. ed. Bauru: Mireveja, 2022. 240 p.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212. 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário. Sociomuseologia e decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do Mundo. In PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário (edts). **Teoria e prática da Sociomuseologia**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, ULHT, 2021.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições ALMEDINA. 2009. cap. 2, p. 73-117.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 28 abr. 2024.

REIS, Fernanda. História das mulheres na arte: autorretrato como escrita de si. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, [S. l.], v. 12, n. 23, p. 101–221, 2018. DOI: 10.30612/rehr.v12i23.7928. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/article/view/7928>. Acesso em: 28 abr. 2024.

RODRIGUES, Marcelino Euzebio. **Sensibilidades decoloniais da afrodescendência: Conflitos e desestabilizações como prática antirracistas no ensino de arte**. 2019. 217 f. Tese

(Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019

RUFINO, Luiz. **Pedagogia da encruzilhada**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. 164 p.

RUFINO, Luiz. **Vence-demanda: educação e descolonização**. 1. ed. Rio de Janeiro, Mórula, 2021. 84 p.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luis Antonio. **Flecha no tempo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019. 112 p.

RÚSSIO, Waldisa Pinto. **Museu, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento**. 1977. [S.l.]. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) - Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, 1977. Acervo Centro de Documentação da FESPSP.

SABA, Ana Gabriela. Mapas afetivos no caminho decolonial da Educação Patrimonial no rolé na Penha. **Sillogés**, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 45-67, jan./jul. 2024. Disponível em: <https://historiasocialecomparada.org/revistas/index.php/silloges/article/view/53/49>. Acesso em: 28 abr. 2025.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 78, p. 3-46, 1 out. 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/753>. DOI: 10.4000/rccs.753. ISSN 2182-7435. Acesso em: 28 abr. 2024.

SANTOS, Myrian Sepulveda. Por uma sociologia dos museus. **Cadernos do Ceom**, Chapecó, v. 27, n. 41, p. 47-70, dez. 2014.

SANTOS, Rita de Cássia. Becos e vielas do Museu de Favela. **Revista Cadernos do CEOM**, Chapecó, v. 27, n. 41, p. 329-336, 2014. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2611>. Acesso em: 28 abr. 2024.

SANTOS, Sunshine Cristina de Castro Reis. Nega sim, sua não: a decodificação do olhar para mulher negra do Brasil. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE ARTE E MÍDIA, 4., 2018, São Luís. **Anais [...]**. São Luís: EDUFMA, 2018. p. 168-171.

SANTOS, Sunshine Cristina de Castro Reis; RABELO, Alex Matos. MARTINS Quilombo Urbano Liberdade: imagens em disputas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISADORES(AS) NEGROS(AS) – COPENE, 12., 2022, São Luís. **Anais [...]**. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2022. Disponível em: http://tedebc.ufma.br:8080/jspui/bitstream/tede/5910/2/Ana_Talycia.pdf. Acesso em: 28 abr. 2024.

SILVA SANTOS, Suzenilson. Museu Kanindé: Fórum de Conhecimentos a Ancestralidade Indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 52–59, 2021. DOI: 10.26512/museologia.v10i19.36178. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/36178>. Acesso em: 28 abr. 2025.

SILVA, Eduardo Cristiano Hass. Mercadores, caixeiros e contadores: a formação de profissionais do comércio e o processo de consolidação do ensino técnico comercial no Brasil (1931-1971). **Revista Latino-Americana de História**, [S. l.], v. 9, n. 23, jan./jul. 2020. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/rla/index.php/rla/article/view/946>. Acesso em: 28 abr. 2024.

SILVA, Márcio Seligmann. Rompendo a cumplicidade entre o dispositivo estético e o colonial: arte afro-brasileira, arte negra afrodescendente. **Arte!Brasileiros**. 24 de março de 2022. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/arte-negra-brasileira/>. Acesso em: 15 dezembro. 2024.

SOUSA, Boaventura; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 15.

SOUZA CHAGAS, Mario. Museus, memórias e movimentos sociais. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S. l.], v. 41, n. 41, 25 fev. 2007.

TEIXEIRA ASSIS, W. F. Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo. **Caderno CRH**, [S. l.], v. 27, n. 72, 2015. DOI: 10.9771/ccrh.v27i72.19436. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/19436>. Acesso em: 27 abr. 2024.

TEIXEIRA, Sandra Maria. **Museu das Remoções: moradia e memória**. In: BROWN, Karen; GONZÁLEZ RUEDA, Ana S.; SOARES, Bruno Brulon (ed.). *Descolonizando a Museologia*. Paris: Icofom, p. 226-238. 2020.

TOLENTINO, Átila Bezerra. Educação Patrimonial Decolonial: perspectivas e entraves nas práticas de patrimonialização federal. **Sillogés**, São Paulo, v.1, n.1, p. 41- 60. jan./jul 2018.

TOLENTINO, Atila Bezerra. Museologia social: apontamentos históricos e conceituais. **Cadernos de Sociomuseologia**, Brasília, v. 52, n. 8, p. 26 jun. 2016.

VASCONCELLOS, Camilo de Melo. **Turismo e Museus**. 1. ed. São Paulo: Aleph, 2006. 79 p.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2023. 276 p.

APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO

1. Como você avalia a representatividade e a diversidade do acervo do MAV?
2. Você acha que o MAV tem ajudado a combater a colonialidade do saber e do poder?
3. Quais são os pontos positivos e negativos do MAV em relação à sua abordagem decolonial, de acordo com você?
4. Como você avalia a inclusão de mulheres e artistas não-brancos no acervo e nas exposições do MAV?
5. Você percebe alguma diferença na forma como o MAV lida com a arte de artistas brancos, indígenas e negros?
6. Em termos de representatividade e diversidade, o que você espera ver mais no MAV?
7. O MAV oferece programas de educação que abordam a colonialidade e a diversidade cultural?
8. Você acha que o MAV é importante para criar ecologias de conhecimento?
9. Considera que o MAV está disposto a aceitar críticas e comentários sobre sua abordagem à colonialidade?
10. Quais ações você recomendaria que o MAV tome para aumentar a diversidade e a inclusão?
11. Você acha que o MAV atende às necessidades e desejos da comunidade local em relação à representatividade cultural?
12. Como você avalia os métodos de mediação cultural do MAV?
13. Você acredita que, nos últimos anos, a abordagem do MAV em relação à colonialidade mudou?
14. Quais são, na sua opinião, os principais obstáculos que o MAV enfrenta no esforço para promover uma abordagem mais decolonial?
15. O MAV é mais inclusivo e representativo, o que você gostaria de ver melhorado?
16. Você acha que o MAV pode servir como um modelo para a museologia decolonial?
17. Como você avaliaria o compromisso do MAV em promover a diversidade e a equidade em uma escala de 1 a 10?

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM A GESTÃO DO MUSEU DE ARTES VISUAIS

Descreva como tem sido a sua gestão

Quais os principais desafios?

O que é uma museologia decolonial e como ela se diferencia da abordagem tradicional dos museus?

Como o museu tem abordado a decolonização de suas coleções e práticas curatoriais?

Quais iniciativas estão sendo tomadas para garantir que as vozes das comunidades historicamente marginalizadas sejam representadas de forma atual nas exposições e acervos?

De que maneira o museu funciona para reavaliar ou recontextualizar objetos e coleções que reproduzem colonialidade?

Como o museu lida com as questões de poder e representação na criação das exposições, especialmente quando se trata de narrativas históricas coloniais?

O museu tem parcerias com comunidades locais ou grupos indígenas, negros e de mulheres para co-criar exposições e narrativas? Como essas parcerias funcionam na prática?

Que desafios você encontrou ao tentar integrar uma abordagem decolonial nas atividades do museu?

Quais são as estratégias do museu para educar o público sobre as questões decoloniais e estimular uma reflexão crítica sobre as histórias contadas pelas exposições?

De que maneira o educativo do museu são treinados ou incentivados a adotar práticas decoloniais em seu trabalho?

O museu tem algum tipo de consultoria ou apoio de especialistas em estudos decoloniais para ajudar a orientar suas decisões curatoriais e educacionais?

Em sua opinião, quais são os maiores benefícios da museologia decolonial tanto para as instituições culturais quanto para o público em geral?

Quais são algumas das parcerias ou colaborações que o museu tem com grupos de pesquisa, artistas ou movimentos que estão alinhados com a prática de uma museologia decolonial?

APÊNDICE C - ENTREVISTA COM OS ARTISTAS

Identificação

Nome:

Naturalidade:

Portfólio:

Minibiografia:

Questionamentos

Como se deu a sua trajetória artística?

Qual a percepção do seu trabalho aqui no estado do Maranhão? E fora do estado?

Qual a sua percepção sobre o Museu de Artes Visuais do Maranhão?

Quais artistas você gostaria de acessar no Museu de Artes Visuais do Maranhão?

Quais as suas ponderações sobre a museologia maranhense?

Você gostaria que as suas obras estivesse presente no acervo do Museu de Artes Visuais do Maranhão?

Quais das suas obras você considera fundamental para virada decolonial da arte maranhense?

APÊNDICE D - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) como voluntário(a) a participar da pesquisa:

MUSEOLOGIA DECOLONIAL: Um olhar para o Museu de Artes Visuais do Maranhão.

JUSTIFICATIVA: A relevância do estudo reside em atender a necessidade de aprofundamento do tema no sentido de contribuir para a construção e consolidação de um referencial teórico-metodológico, tendo em vista que o estudo tem como propósito identificar as ações decoloniais e as contribuições para diversidade e equidade desenvolvida pelo Museu de Artes Visuais do Maranhão. Para tanto, é norteado pelas indagações: Quais estratégias de embate a colonialidade de poder e gênero estão sendo utilizada no MAV? Qual impacto MAV na arte/educação do Estado? Qual a sua colaboração para as construções de novas ecologias do saber?

O OBJETIVO PRINCIPAL deste projeto é Identificar as ações decoloniais e as contribuições para a diversidade e equidade, desenvolvidas pelo Museu de Artes Visuais do Maranhão de 2019 á 2023.

. **PROCEDIMENTO:** A aplicação dos questionários vai ser realizados nas dependência do espaço em que irá ocorrer as pesquisa, deste modo visamos a aplicação presencial de para os estagiários da instituição. Vale destacar que a aplicação do questionário pode ocorrer também de modo remoto, conforme a disponibilidade dos participantes, nesse sentido, o questionário presencial vai ter duração de no máximo 30 minutos.

DESCONFORTOS E RISCOS E BENEFÍCIOS: O provável desconforto da coleta de dados ocorre geralmente quando são compartilhadas informações pessoais ou confidenciais, momento em que pode haver incômodo em falar. Esses possíveis desconfortos serão discutidos com o participante e, caso ele não se sinta à vontade em participar, poderá solicitar sua exclusão da pesquisa sem que sofra qualquer tipo de dano. Caso haja danos decorrentes dos riscos previstos, o pesquisador assumirá a responsabilidade e informará o CEP/CONEPE pelo Sistema. Evidencia-se que toda pesquisa incorre em riscos para os participantes, porém os riscos relacionados à sua participação são mínimos, podendo ser de ordem psicológica, uma vez que poderá haver pequeno desconforto com relação à presença do pesquisador durante a aplicação dos questionários e realização das entrevistas. Além disso, pode ocorrer da participação na pesquisa comprometer suas atividades diárias, tendo em vista a dedicação de pelo menos 30 (trinta) minutos de seu tempo a responder as perguntas. Todavia, tais riscos são minimizados

em detrimento da contribuição de sua participação para a melhoria na qualidade da visitação e no nível de atratividade e competitividade do destino turístico no mercado.

Ressalta-se que todos os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos, nos termos da Resolução Nº 466/2012 e Resolução Nº 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde. Desse modo, nenhum dos procedimentos adotados para coleta de dados nesta pesquisa implicará em riscos à sua imagem, integridade física, psicológica ou dignidade humana.

GARANTIA DE ESCLARECIMENTO, LIBERDADE DE RECUSA E GARANTIA DE SIGILO: Você será esclarecido(a) sobre a pesquisa em qualquer aspecto que desejar. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade ou perda de benefícios. O pesquisador irá tratar a sua identidade com padrões de sigilo. Os resultados da pesquisa serão socializados em eventos que irão ocorrer dentro do espaço universitário e serão posteriormente divulgados. Seu nome ou o material que indique a sua participação não será liberado. **Você não será identificado(a) em nenhuma publicação que possa resultar deste estudo.**

INFORMAÇÃO SOBRE O DIREITO DE RESSARCIMENTO Caso você tenha algum gasto pela sua participação nessa pesquisa, eles serão assumidos pelo pesquisador e reembolsado para você. **INFORMAÇÃO SOBRE O DIREITO DE INDENIZAÇÃO** Se você sofrer qualquer dano decorrente desta pesquisa, sendo ele imediato ou tardio, previsto ou não, você terá o direito de buscar indenização nas instancias legais. (Item IV - 4.c da Resolução Nº 466 de 12/12/2012).

O presente termo possui duas vias, sendo que uma fica retida com o pesquisador responsável e outra com o participante de pesquisa. As vias deste termo de consentimento livre serão assinadas e rubricadas em todas as páginas por você e pelo pesquisador que a arquivará e lhe fornecerá uma segunda via. O Comitê de Ética em Pesquisa do Hospital Universitário da Universidade Federal do Maranhão (HU-UFMA) é uma instância colegiada interdisciplinar e independente, de natureza técnico-científica, consultiva, normativa, deliberativa e educativa, com autonomia e ação no exercício de suas funções e destina-se a atuar no campo da ética em pesquisa. O Comitê está localizado no Hospital Universitário, no endereço Rua Barão de Itapary, 227, quarto andar, Centro, São Luís-MA. CEP:65.020-070. O seu funcionamento é no horário das 8h às 12h e das 14h às 18h, de segunda a sexta-feira; o contato telefônico pode ser feito pelo número: 2109 1250. Universidade Federal do Maranhão-UFMA é uma instância

colegiada interdisciplinar e independente, de natureza técnico-científica, consultiva, normativa, deliberativa e educativa, com autonomia e ação no exercício de suas funções e destina-se a atuar no campo da ética em pesquisa. O Comitê está localizado no Hospital Universitário, no endereço Rua Barão de Itapary, 227, quarto andar, Centro, São Luís-MA. CEP:65.020-070. O seu funcionamento é no horário das 8h às 12h e das 14h às 18h, de segunda a sexta-feira; o contato telefônico pode ser feito pelo número: 2109 1250.

Quaisquer dúvidas relativas à pesquisa poderão ser esclarecidas pela pesquisadoras, Sunshine Cristina de Castro Reis (98-99971-3462) Conceição de Maria Belfort de Carvalho, fone: (98) 991120474.

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa. Declaro que recebi cópia deste termo de consentimento e autorizo a realização da pesquisa e a divulgação dos dados obtidos neste estudo.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma via deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Assinatura do participante

Assinatura do Pesquisador

Data e local

APÊNDICE E - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu _____, autorizo expressamente a utilização da minhas imagens e textos constante na pesquisa: **MUSEOLOGIA DECOLONIAL: Um olhar para o Museu de Artes Visuais do Maranhão**. Realizada pela pesquisadora Sunshine Cristina de Castro Reis, e orientada pela Profa. Dra. Conceição de Maria Belfort de Carvalho.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da minha imagem e texto, sempre para fins acadêmicos e/ou de divulgação do evento. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem, e assino a presente autorização.

São Luís, _____ de _____ 2025.

Assinatura