

Identidades negras e representação em exposições

A experiência curatorial no Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira

Phelipe Rezende

■ Doi: 10.54871/ca24cp08

O encontro

Nas próximas páginas, buscarei descrever a você que nos lê, um pouco da experiência que vivi enquanto pesquisador de artes visuais, curador e educador brasileiro, que desembarcou em Quito, em novembro de 2022, para dois dias de um evento em que discutimos mudanças sociais na América Latina e, de forma interdisciplinar, trocamos experiências e questões relevantes para as ciências humanas e sociais. No contexto do evento *Cambio social y transiciones en América Latina – abordajes interdisciplinarios*, meu trabalho surgiu como uma possibilidade de trânsito entre a vivência prática das artes visuais e a pesquisa científica, entendendo a importância de se levar para a academia as observações e os estudos que fiz ao longo de minha trajetória profissional nos últimos dez anos. O acúmulo de experiências em diferentes instituições culturais somado ao diálogo constante com públicos distintos e suas relações com a arte serviram como substrato para uma investigação de curadoria

em exposições compreendida sob o recorte da raça, considerando neste caso a atuação do profissional que realiza o trabalho e de que forma este fazer é percebido pelos públicos.

Durante os dois dias de apresentações, tivemos a oportunidade de conhecer as pesquisas de cada colega e ao final debater os desdobramentos possíveis de tudo aquilo que foi apresentado. A partir da interdisciplinaridade que entrecruzava nossas vidas e pesquisas neste encontro, comecei a refletir sobre como eu poderia contribuir com a minha experiência prática em um contexto específico no Rio de Janeiro, com e para a população do território, e refletir ao mesmo tempo como este trabalho desenvolvido no Museu da História e da Cultura Afro-brasileira (MUHCAB) poderia reverberar para além do local inserido.

Aqui, portanto, resgato uma parte da apresentação que fiz para os colegas em Quito e, nela, reflito sobre a representação da identidade negra em exposições de artes visuais, com especial enfoque a uma experiência de curadoria desenvolvida em 2021, no MUHCAB, no Rio de Janeiro. Os questionamentos que aponto e desenvolvo a partir da narração deste caso são também aproximados ao conceito de modernidade explorado por Bolívar Echeverría, assim como de outros teóricos que nos auxiliam a compreender relações e formação de identidade na prática curatorial e educativa no contexto dos museus.

Os intercâmbios

Tendo como tema central as mudanças e transformações na sociedade, conversamos ao longo das apresentações realizadas neste encontro sobre política, democracia, meio ambiente e sustentabilidade, território, memória e arte. A realização de uma mesa que propõe a interlocução entre os países da América Latina é fundamental para entender como cada região, que vive contextos sociopolíticos

próximos, enfrenta desafios na contemporaneidade. São temas urgentes, sensíveis e com olhares atentos às questões da sociedade.

Trago, portanto, minha contribuição deste encontro e apresento de maneira breve como as identidades são um elemento fundamental na estrutura de um museu, considerando, inclusive, os profissionais envolvidos em seus processos de educação e curadoria. No encontro, busquei apresentar algumas reflexões sobre os processos curatoriais da exposição de longa duração elaborada para a reabertura do Museu da História e da Cultura Afro-brasileira, o MUHCAB, na cidade do Rio de Janeiro, em 2021. O recorte escolhido para este texto foi a análise de uma das salas expositivas que trata da chegada de africanos ao Cais do Valongo. Foram trazidas algumas reflexões sobre este processo de criação, considerando o discurso e os diálogos envolvidos até a execução final do espaço.

O MUHCAB, entendido como um museu de território, foi criado em 2017¹ no contexto das políticas de preservação e memória do patrimônio histórico e arqueológico de diversos pontos da região portuária da cidade do Rio de Janeiro, espaço que compreende parte da chamada Pequena África. As ações voltadas para o território têm como marco inicial o Cais do Valongo, porto que mais recebeu pessoas escravizadas no mundo e que, por sua história, é reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Mundial. Na busca pela afirmação da importância histórica, social e cultural do Cais do Valongo, alguns projetos foram executados a fim de debater as questões ligadas ao processo de escravidão pelo qual pessoas negras foram submetidas.

O museu tem suas bases construídas na discussão da história e do legado da escravidão, além de promover diálogos com as comunidades do entorno, lideranças dos movimentos negros e o público em geral. O MUHCAB foi estabelecido no prédio onde era abrigado

¹ Inicialmente, o nome da instituição era Museu da Escravidão e Liberdade. O nome foi alterado para Museu da História e da Cultura Afro-brasileira em 2018 (Município do Rio de Janeiro, 2022, p. 5).

o Centro Cultural José Bonifácio², situado na Gamboa, para ser o local onde seriam desenvolvidas exposições, cursos, ações educativas e outras atividades.

Após ter ficado fechado devido a problemas institucionais e à pandemia da COVID-19, a Prefeitura do Rio de Janeiro e a UNESCO, por meio de uma seleção pública e engajadas em políticas de memória, patrimônio e diversidade cultural, realizaram um projeto visando à reabertura do MUHCAB. Dentre outras ações previstas, estava a criação de uma exposição de longa duração que pudesse contemplar os valores do Museu e atender a seus públicos primários. Para isso, foi elaborada uma curadoria científica³ que trouxe, em seu escopo, uma vasta pesquisa sobre o Sítio Arqueológico Cais do Valongo e ainda sugestões de eixos temáticos que poderiam ser desenvolvidos na criação de uma exposição de longa duração. A partir das referências disponibilizadas, a proposta curatorial escolhida⁴ foi encarregada de materializar essa história.

Em muitos casos, quando falamos em curador e curadoria nas artes visuais, somos levados a uma imagem construída de uma pessoa elitizada e com amplo acesso à arte e cultura. Este movimento de imaginação nos leva a personificar o profissional que atua em curadoria e, também, a entender como funciona o sistema em que a arte se insere. Nesse contexto, Diane Lima fala da “invisibilidade e/ou criminalização da produção cultural dos negros no Brasil” (Lima, 2017, p. 1), o que reforça a existência deste modelo em muitas

² Criado em 1983, o Centro Cultural José Bonifácio “[...] tinha a missão de preservar e divulgar a história do povo negro no Brasil, através de estudos multidisciplinares e manifestações artísticas” (Município do Rio de Janeiro, 2022, p. 13).

³ Foram desenvolvidas as bases conceituais do MUHCAB e, dentre elas, havia uma proposta curatorial científica e um projeto de conteúdo para elaborar uma exposição na instituição. Para a execução da ideia, o documento solicitava uma proposta criativa e metodológica a partir dos princípios conceituais e norteadores definidos pela UNESCO.

⁴ O projeto selecionado foi uma curadoria elaborada e executada por três pessoas negras: a atriz e educadora Érika Monteiro, a historiadora e educadora Stephanie Santana e eu.

instituições culturais e apaga a produção de conhecimento de outros corpos.

O cenário em questão nos lembra o que Lélia Gonzalez falava sobre a hierarquização de saberes, cujo modelo valorizado e universal é branco (González, 1988). A professora e ativista faz um importante debate sobre epistemologia negra criticando a forma como se dão as relações sociais que inferiorizam o pensamento negro. Essa verticalização apontada por Lélia compõe uma estrutura sustentada pelo que Bolívar Echeverría chama de *ethos* da modernidade, um importante conceito que nos ajuda a localizar as características de uma modernidade aplicada à sociedade cujos efeitos podem ser percebidos no contexto dos museus. O autor explica:

Quando hablamos de crisis civilizatoria, nos referimos justamente a la crisis del proyecto de modernidad que se impuso en este proceso de modernización de la civilización humana: el proyecto capitalista en su versión puritana y noreuropea, que se fue afirmando y afinando, lentamente, al prevalecer sobre otros alternativos, y que domina actualmente, convertido en un esquema operativo capaz de adaptarse a cualquier sustancia cultural y dueño de una vigencia y una efectividad históricas aparentemente incuestionables (Echeverría, 1998, p. 34).

A dominação branca sobre as formas do fazer e pensar negros são observados nos espaços museológicos em diferentes etapas, que vão desde o acervo institucional até a relação que se estabelece com os públicos. Em outras palavras, definimos como muitos museus e os profissionais que nele atuam como tradicionais, elitistas e com pouca diversidade epistemológica em suas ações.

No caso da experiência no MUHCAB, as tensões e disputas pelo discurso curatorial permearam todo o processo criativo e referencial da equipe. A curadora Diane Lima aborda a ideia de prática curatorial em perspectiva ao afirmar que esta “traz como desafio combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de outros saberes e epistemologias [...] e tenta garantir

a visibilidade, o direito à diferença e à liberdade de expressão [...] interseccionando questões políticas contemporâneas urgentes” (Lima, 2018, p. 247). Buscando esta perspectiva, as negociações feitas acabaram culminando em respostas que podem ser notadas em alguns espaços da exposição.

Uma sala para lembrar as origens

A exposição *Protagonismos: memória.orgulho.identidade* foi desenvolvida em cinco salas do MUHCAB em um projeto que buscava representar a cultura afro-brasileira além da escravidão e das dores vividas pelos negros no Brasil. Leda Maria Martins (2003, p. 69), utiliza o termo “encruzilhada” como um operador conceitual: “nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim”.

Assim, inspirados nas potencialidades negras, o projeto curatorial tinha como um de seus objetivos romper o pensamento de entender o negro como ator secundário da própria história e relocalá-lo em sua posição de destaque, valorizando todos os aspectos sociais, culturais e políticos os quais lhe foram tirados. Ao mesmo tempo, o projeto pretendia combater o que Abdias Nascimento chamava de “obliteração da lembrança” (Nascimento, 1980, p. 83).

Imagem 1. Sala “Nossas origens”



Fonte: Marjory Rocha, novembro de 2021.

Partindo, então, do princípio de que o protagonismo negro era um importante fio condutor para o desenvolvimento da exposição tendo em vista a proposta, a história, os profissionais envolvidos e os públicos, nós, da curadoria artística, nos propusemos a elaborar uma exposição que pudesse, na medida em que fosse possível, apresentar aos visitantes um recorte de nossa história que considerasse outros saberes, ancestrais e epistemológicos.

O trabalho de curadoria em exposições exige que o curador se debruce sobre diferentes fontes de pesquisa a fim de apresentar ao público uma narrativa conceitual coerente com aquilo que se propõe a apresentar. Ao estudar sobre processos criativos e investigativos de artistas, histórias de grupos e indivíduos ou fatos sociais e históricos, por exemplo, este profissional busca estabelecer meios mais sólidos para dialogar com o público ao mesmo tempo em

que a comunicação sobre um assunto pode se dar de forma mais assertiva.

Como as exposições (e os museus) se formam em bases interdisciplinares, ou seja, encontram fundamentos na história, sociologia, antropologia, arte, dentre outros saberes, é importante considerar também a trajetória pessoal de quem está à frente da curadoria. A formação acadêmica do curador ou da equipe curatorial auxilia e orienta os processos de pesquisa.

Porém, é importante e preciso ressaltar que essa configuração em muitos casos se dá com base em referências acadêmicas tradicionais, o que reflete em uma exposição possivelmente tradicional e restrita. Uma curadoria disposta a romper com este formato está preocupada em acessar fontes e pesquisas que, por muito tempo, foram silenciadas.

A decisão de escolher e usar referências culturais e históricas, seja em meios acadêmicos ou fora da academia, ressalta o valor empregado aos grupos que foram alvo da violência e da colonialidade e que neste momento é reposicionado a um lugar de destaque e protagonismo. Dessa forma, uma exposição se enche de referências quando vai buscar o conhecimento dos terreiros, dos quilombos, das aldeias, das periferias, dos movimentos sociais e tantos outros lugares que não apenas a academia. Amplia, multiplica e gera identificação.

De volta ao contexto do MUHCAB, a nossa prática foi embasada em referências negras brasileiras, com autores, professores, líderes religiosos e outros intelectuais que nos auxiliaram na construção da exposição. Em certa medida, cabe aqui uma reflexão de Echeverría sobre a mestiçagem cultural, sobretudo no contexto em que trata da colonização espanhola nas Américas e se aproxima do que falava sobre fontes de pesquisa e a busca por outras referências. O autor, que desloca o sentido do barroco como estilo artístico para uma manifestação cultural da modernidade, apresenta um paralelo interessante que pode ser feito ao analisar este processo como

um aspecto importante de resistência e afirmação de identidade, sobretudo quando ela está em disputa:

[...] el margen de discrepancia entre la presencia o ausencia de un atributo característico de la persona y la vigencia de su identidad –margen sin el cual ninguna relación intersubjetiva entre personas es posible– se encuentra reducido a su mínima expresión. A tal grado la presencia del otro trae consigo una amenaza para la identidad y con ello para la existencia misma de la persona, que una y otra parecen entrar en peligro cada vez que alguno de los atributos de la primera puede ser puesto en juego, sometido a la aceptación o al rechazo en cualquier relación con él (Echeverría, 1998, p. 54).

Pensemos também na amefricanidade de Lélia González (1988), que defende a formação histórico-cultural do continente a partir da presença e luta de negros e indígenas contra a experiência colonial, considerando as realidades vividas no território onde se encontram. Os signos linguísticos, como o ‘pretuguês’ –também apresentado por González– e as religiões afro-brasileiras são exemplos deste conceito. Os trânsitos que se dão na complexidade da formação cultural de um povo são inter cruzados pela identidade, a qual Echeverría nos diz que, para a sua afirmação, há uma tensão que é posta em jogo. Para isso, nos explica:

La expresión del “no”, de la negación o contraposición a la voluntad del otro, debe seguir un camino rebuscado; tiene que construirse de manera indirecta y por inversión. Debe hacerse mediante un juego sutil con una trama de “síes” tan complicada, que sea capaz de sobre-determinar la significación afirmativa hasta el extremo de invertirla el sentido, de convertirla en una negación. Para decir “no” en un mundo que excluye esta significación es necesario trabajar sobre el orden valorativo que lo sostiene: sacudirlo, cuestionarlo, despertarle la contingencia de sus fundamentos, exigirle que dé más de sí mismo y se transforme, que se traslade a un nivel superior, donde aquello que para él no debería ser otra cosa que un reino de contra-valores

condenado a la aniquilación pueda “salvarse”, integrado y revalorado por él (Echeverría, 1998, p. 56).

Esta dinâmica de “sins” e “nãos” é um jogo frequentemente presente nas curadorias de artes visuais e tensionar as estruturas faz parte do processo. Um exemplo de tensão foi o uso de referências não-tradicionais (entendidas assim sob a ótica ocidental) na construção da narrativa expositiva.

O conceito de *sankofa*, da filosofia Adinkra dos povos Akan, nos ensina sobre revisitar o passado, olhar o presente e pensar o futuro. Na perspectiva de entender e valorizar nossa ancestralidade para projetar um futuro para nossas próximas gerações, fazemos um movimento espiralar (Martins, 2003) ao aprender com os mais velhos para, com aquilo que conhecemos hoje, termos a possibilidade de criar novos amanhã. Por meio deste pensamento, nossa curadoria optou por criar narrativas que constantemente fizessem esse movimento discursivo.

Portanto, para criar a sala “Nossas origens”, decidimos utilizar poucos objetos e carregá-los de informações que poderiam aprofundar importantes questões sobre a história de africanos e afro-brasileiros e, conseqüentemente, de aspectos da nossa identidade ao mesmo tempo em que estes objetos tinham a capacidade de expandir a experiência sensorial dos visitantes. Além dos textos de apresentação e verbetes, a sala foi composta por um grande mapa (solicitado pelo projeto inicial), uma instalação com tecidos afro-brasileiros, a obra “pReSença”, do artista rOnA, e um som ambiente.

A seguir, apresento brevemente suas ideias e os possíveis tensionamentos de se propor uma curadoria cujos conceitos são colocados constantemente em disputa nas negociações institucionais e incorporados (ou não) pelos públicos que frequentam o museu.

O primeiro e grande elemento da sala é o mapa instalado “Um retorno para os caminhos da diáspora”, que apresenta os territórios do Brasil e da África, não apenas interligados pelas rotas do

tráfico de escravizados, mas que principalmente indicam as nações do continente e aquelas que são ancestrais da cultura afro-brasileira. Criado pelas historiadoras Gabriela da Fonseca e Stephanie Santana, sendo esta uma das curadoras da exposição, o mapa é fruto de uma pesquisa que combinou quatro mapas distintos cujas informações traziam referências de portos, povos, territórios e fluxo de pessoas. Novamente, o conceito de amefricanidade de Lélia González, que amplia o caráter geográfico e considera dinâmicas culturais afrocentradas, reaparece em nossas pesquisas e nos orienta na construção deste mapa. Alinhada a este discurso, Denise Ferreira da Silva (2019) critica o Mundo Ordenado e sugere dobras na percepção histórica e geográfica:

E se, em vez de o Mundo Ordenado, imaginássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) como expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do tudo implicado em que/ como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças? (Silva, 2019, p. 43).

Marcas de um individualismo em contraponto ao coletivismo revelam, por exemplo, a influência do barroco na sociedade e cultura modernas, explicada por Echeverría, o que nos mostra a necessidade urgente de se romper com uma lógica estruturante e universalizada:

El barroco parece constituido por una voluntad de forma que está atrapada entre dos tendencias contrapuestas respecto del conjunto de posibilidades clásicas, es decir, “naturales” o espontáneas, de dar forma a la vida la del desencanto, por un lado, y la de la afirmación del mismo como insuperable y que está además empeñada en el esfuerzo trágico, incluso absurdo, de conciliarlas mediante un replanteamiento de ese conjunto a la vez como diferente y como idéntico a sí mismo. La técnica barroca de conformación del material parte de un respeto incondicional del canon clásico o tradicional entendiendo “canon” más como un “principio generador de formas” que como

un simple conjunto de reglas, se desencanta por las insuficiencias del mismo (Echeverría, 1998, p. 34).

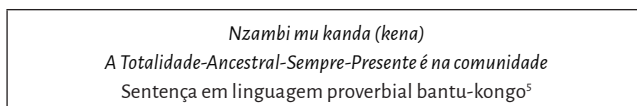
Do ponto de vista curatorial e educativo, uma das intenções em criar o mapa era desconstruir a ideia de que o continente africano sempre teve a configuração geopolítica que conhecemos atualmente. Em outras palavras, queríamos buscar uma forma de romper com um cânone, que nos impõe um modelo rígido e único de pensamento. Diferente do que se vê na maioria dos livros didáticos e em espaços formais de ensino, a ideia de mostrar um mapa cujo foco eram os ancestrais e não apenas o tráfico nos estimulou a criar um ambiente expositivo em que a memória deveria ser a base para a formação do espaço e consequentemente das salas seguintes. Há uma versão em tamanho menor que mostra os países com a configuração geopolítica atual que auxilia o reconhecimento territorial, mas no mapa principal, falamos de Ewe, Ashanti, Fon, Haussá, Kongo, Ibo e tantos outros.

Aliados ao mapa, foram dispostos na sala verbetes sobre povos africanos que contribuíram para a formação da cultura afro-brasileira e que podem ser vistos nela de diferentes formas, como nas religiões e na filosofia. A inserção de cosmologias africanas na exposição amplia o entendimento sobre a formação brasileira afro-diaspórica e nessa perspectiva, Tiganá Santana (2019) reflete sobre a ideia de interação nas cosmologias *bantu* enquanto dimensão interlinguística:

Descendemos de interações que não conhecemos e participamos de interações entre o conhecido e o segredo pela vida-morte. O feixe de fundamentos bantu-kongo a desaguar em kindoki, enfim, traz-nos a grande importância, nessa cosmovisão, das interações. “KINDOKI não é outra coisa senão o conjunto das INTERAÇÕES” (B. 11), em consonância com a afirmação de Zamenga B. ao desvelar uma acepção de totalidade pautada numa grande reunião entre partes que aprioristicamente interagem. Kindoki, ainda que usualmente traduzido apenas como feitiço, faz-se uma expressão potente para

designar conhecimento e ciência. Uma vez considerada a poética dos saberes, isto é, se a retomarmos no caráter material do feitiço, podemos ressignificar a palavra a manifestar, muitas vezes, uma perspectiva maniqueísta que nos afasta de diversas chaves não ocidentais de pensamento (Santos, 2019, p. 69).

Imagem 2. Sentença proverbial africana



Fonte: Tiganá Santana, 2020

Na intenção de amplificar o objetivo de falar sobre nossas origens, propusemos a criação de uma instalação com tecidos afro-brasileiros de modo que eles pudessem resgatar de alguma forma a diversidade de nações que compõem a nossa ancestralidade. Há muitas formas de se observar as identidades dos povos e, no caso desses, optamos por representá-las por meio de sua produção têxtil, observando nos tecidos os padrões de símbolos, cores e formas distintas.

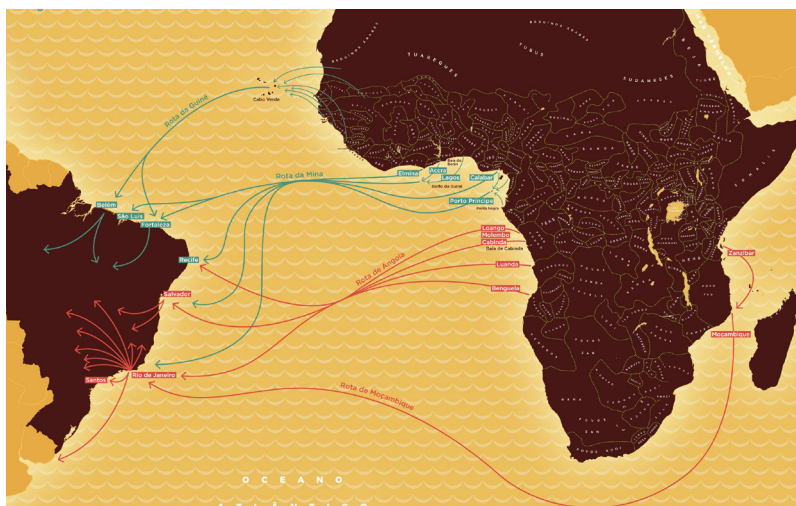
Nos trânsitos de se construir um projeto curatorial em que pesem decisões e negociações, a entrega final de uma exposição para o público é resultado de conversas, cessões e acordos. Embora houvesse a intenção de expor também tecidos africanos, o móbil com tecidos estampados em questão traz estampas afro-brasileiras a partir da sugestão de ressignificação das culturas africanas, como uma reinterpretação atual de nossas origens.

Finalmente, a obra de rOnA, “pReSença”, nos oferece a possibilidade de entender a ancestralidade de um ponto de vista mais íntimo, em contexto familiar. O artista explica que a obra trata das

⁵ Tiganá Santana utiliza o termo “sentença em linguagem proverbial” e explica: “A sentença em linguagem proverbial destaca-se pelo seu diâmetro de força a circundar, simultaneamente, o ancestral e o circunstancial, uma vez evocadas certas combinações de palavras-frequência” (Santos, 2020, pp. 38-39).

memórias das mulheres de sua família –mães, avós, bisavós– e das lembranças que ficaram. A obra conta com os chorões, fios de contas feitas com lágrimas de Nossa Senhora, que simbolizam as iabás do candomblé, representações femininas de orixás⁶. Nessa relação, o artista reúne na obra família, religiosidade, identidade, memória e protagonismo, e exemplifica “o potencial imensurável que a persistência dos valores africanos em cultura e religião significa para o desenvolvimento do patrimônio espiritual e criativo do povo brasileiro” (Nascimento, 1980, p. 83).

Imagem 3. Mapa “Um retorno pelos emoria da diáspora”



Fonte: Exposição *Protagonismos: memoria.orgulho.identidade*, 2021.

⁶ Existem diversas definições sobre orixás, seja em caráter histórico ou mitológico. De forma resumida, orixás são entendidos como “deuses” em diversas culturas africanas cuja energia e força espiritual provêm da natureza. Existem centenas de divindades e o culto delas pode se relacionar à família, saúde, comunidade etc. Em África, cada uma representa um povo e/ou lugar. Com a escravidão no Brasil, os africanos trouxeram ensinamentos e fundamentos sobre os cultos aos orixás e religiões de matriz africana como candomblé e umbanda surgiram no país.

Alteridade dos encontros

Ao apresentar os objetos e elementos presentes na sala “Nossas origens”, podemos analisar alguns aspectos que permeiam a arte, a curadoria e a narrativa em exposições, encontrando nelas as possíveis dobras aos modelos tradicionais de discurso. Os conflitos e as tomadas de decisão necessárias ao processo curatorial são válidos na medida em que importa considerar a alteridade dos sujeitos, suas construções sociais e referências epistemológicas para a construção de um discurso expositivo honesto com o que se propõe.

Enquanto curadores negros e em negociação, tivemos de defender que esta exposição deveria carregar em si uma metodologia e uma pesquisa que não se fundamentassem apenas em referência tradicionais, mas, sim, que respeitasse e valorizasse os muitos caminhos possíveis para a elaboração de um pensamento e uma linha curatorial.

Assim, a proposta da sala nos mostrou, durante o processo de criação, um forte tensionamento entre as ideias de civilidade e de ancestralidade. O mapa solicitado para compor a exposição tinha inicialmente o objetivo de apresentar a escravidão e os caminhos percorridos pelos africanos ao Brasil, proposta que reforçava a permanência de uma estrutura na qual as pessoas negras estariam em posição subalternizada. Se o projeto curatorial visava trazer o protagonismo negro, não havia razão de apresentar um mapa que dissesse o contrário.

Dessa forma, o que antes propunha uma ideia de “civilidade”, que explicaria a formação sociocultural do Brasil a partir da chegada dos escravizados e que estes teriam apenas esse marco como referencial de identidade, com a mudança conceitual do mapa, passamos a adicionar a ancestralidade como questão subjetiva à materialidade cartesiana dos mapas, tornando este, especificamente, muito próprio e significativo para o museu. O caráter matemático, científico e ocidentalizado dos mapas recebeu nesta sala este

componente fundamental para a construção da identidade negra e que consegue quebrar esta estrutura cartográfica.

Imagem 4. rOnA, “pReSença”, 2014, Moldura antiga, búzios, nylon e lágrimas de Nossa Senhora. 130x33cm



Fonte: Phelipe Rezende.

Os outros objetos da sala, que funcionam também como representações simbólicas e servem como objetos semióforos (Pomian, 1984), por meio da ancestralidade, reafirmam as intenções de uma exposição pensada para os públicos negros. “Nossas origens” é um dos espaços dedicados a contar uma parte de nossa história e baseia-se consistentemente na ideia homônima da exposição.

A alteridade dos encontros nos atinge socialmente a todo instante, em um movimento onde se espera que as questões de cada sujeito sejam colocadas em diálogo, respeitando suas particularidades. No entanto, percebemos que nem sempre é possível alcançar este diálogo, sobretudo entendendo o poder como um elemento predominante em muitos espaços museológicos, o que dificulta as relações entre instituições e públicos, tornando, consequentemente, suas ações menos acessíveis e inclusivas. Retomando *sankofa*, cabe a pergunta: *que futuros podemos construir para os nossos pares?*

Os reencontros

Ao retomar o conceito de *sankofa*, proponho mais uma reflexão que também é trazida por Leda Maria Martins e retoma algo que foi discutido em nossa plenária: as mudanças que acontecem em temporalidades distintas. A questão do tempo abordada pela autora é totalmente coerente com as pesquisas desenvolvidas por mim e pelos colegas porque elas lidam com o tempo de forma espiralar, em uma dinâmica performática e poética de um corpo que é pensamento (Martins, 2021). A autora é uma importante intelectual que promove profundos rasgos na modernidade quando vemos, por exemplo, a crítica de Echeverría que diz que “la teatralidad esencial del barroco tiene su secreto en la doble necesidad de poner a prueba y al mismo tiempo revitalizar la validez del canon clásico” (Echeverría, 1998, p. 45). Martins reconfigura o olhar sobre as ciências, como ela é produzida e que caminhos ela pode tomar se respeitamos este “corpo pensamento”.

Como apresentado, o conceito nos explica que o tempo não é cronológico, mas espiralar, de maneira que o conhecimento que adquirimos é resultado de um processo de aprendizado onde são considerados os processos culturais, gestuais, políticos, corporais, que não se restringem a uma condição linear de informação. É pela troca que se produz o conhecimento.

E nesta troca busquei modos de contextualizar minha vivência aproximando-a das pesquisas dos colegas. Deixei para mim mesmo a pergunta: qual o desafio pessoal de colaborar com uma pesquisa que se dá em campo? Estudar a própria prática e observar a de meus pares seria uma forma de compreender as formas como as relações se constroem socialmente. Aplicando-as à minha realidade, seria possível acondicioná-las e exibí-las em um museu de modo a produzir um panorama que conte essas histórias e promova reflexões nos visitantes.

As identidades com as quais trabalhamos são produtos de construções sociais e a partir delas pensamos de que maneira conectam entre si e entre lugares/contextos. Assumindo lugares e atribuições que adquiri ao longo da prática museológica, educativa e curatorial, vi o encontro em Quito como uma ferramenta importante para transitar entre estudos teóricos e práticos que impactam positivamente em nossos objetos de pesquisa e/ou comunidades com as quais trabalhamos e valorizamos.

Como venho da museologia e da discussão de objeto em um contexto social, cultural e político, pude observar que os trabalhos dos dois dias foram totalmente aplicáveis a esse território do qual faço parte por encontrarem no patrimônio e na memória elementos importantes para a formação das sociedades e preservação de suas histórias. Acredito que um ambiente acadêmico como esse é importante para olharmos para os nossos núcleos de investigação e buscar as possibilidades de levar temas tão relevantes aos grandes públicos. Ao mesmo tempo, esse intercâmbio é positivo por vermos o quanto estamos avançando nas discussões, não apenas em nossas pesquisas.

Os museus são espaços de troca de conhecimento e a educação é um pilar fundamental para a formação dele. Das apresentações, pude ver ecomuseus, museus de território, quilombos, memoriais, soluções possíveis de serem traduzidas a partir de múltiplas linguagens e envolvendo as comunidades em seus processos de preservação da memória. O desafio é pensar como podemos, por meio

do nosso trabalho, devolver às comunidades os produtos de nossas pesquisas. Esse é o intercâmbio, essa a troca. Entre escritas, escutas e vozes.

Bibliografia

Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.

Gonzalez, Lélia (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, (92/93), 69-82.

Lima, Diane (2017). *Diálogos ausentes*. San Pablo: Itaú Cultural. http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/di%C3%A1logosausentes_dianelima-rev_02.pdf

Lima, Diane (2018). Não me aguarde na retina. *SUR. Revista Internacional de Direitos Humanos*, (15), 245-257.

Martins, Leda Maria (2003). Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras (Santa Maria)*, (25), 55-71. <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>

Martins, Leda Maria (2021). *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Município do Rio de Janeiro (2022). *Museu da História e da Cultura Afro-brasileira. O Museu. Plano Museológico*. <https://www.rio.rj.gov.br/web/muhcab/plano-museologico>

Nascimento, Abdias (1980). *O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Ed. Vozes.

Pomian, Krzystof (1984). Coleção. En Fernando Gil (comp.), *Memória-História* (pp. 51-86). Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

Santos, Tiganá Santana Neves (2019). *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil* [Tesis de Doctorado]. Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-30042019-193540>

Santos, Tiganá Santana Neves (2019). Tradução, interações e cosmologias africanas. *Cadernos de Tradução*, (39), 65-77. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39nespp65>

Santos, Tiganá Santana Neves (2020). Sentenças proverbiais africanas: a um só tempo, literatura, filosofia e acontecimento. *A palo seco: Escritos e filosofia e literatura*, (12), 38-50, <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/15053/11382>

Sentenças bantu-kongo (2022). Apresentadas por Bunseki Fu-Kiau. Traduzidas e lidas por Tiganá Santana. Cabo Verde: Txon-poesia. <https://txonpoesia.org/revista-txon/numero-000/tigana-santana/>

Silva, Denise Ferreira da (2019). *A Dívida Impagável*. San Pablo: Oficina de Imaginação Política/Living Commons/A Casa do Povo.