



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO  
CURSO DE MUSEOLOGIA**

Débora Rita da Silva Pereira

**Negras Memórias De Uma Capital em (Des)construção: Uma  
Análise da presença de mulheres negras na exposição *Poeira, Lona  
e Concreto* do Museu Vivo da Memória Candanga.**

Brasília, DF.  
2021

DÉBORA RITA DA SILVA PEREIRA

**Negras Memórias De Uma Capital em (Des)construção: Uma Análise da presença de mulheres negras na exposição *Poeira, Lona e Concreto* do Museu Vivo da Memória Candanga.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos parciais para a obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

Orientadora: Profa. Dra. Deborah Silva Santos

Brasília, DF.  
2021



## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

Negras Memórias de uma Capital em (Des)construção: Uma análise da presença de mulheres negras na exposição 'Poeira, Lona e Concreto' do Museu Vivo da Memória Candanga

**Aluno:** Débora Rita da Silva Pereira

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

### **Banca Examinadora:**

Aprovada por:

**Déborah Silva Santos - Orientadora**

**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**

**Doutora em Museologia - ULTH**

**Dalila Noletto Torres - Membro**

**Mestre em Estudos Latino-Americanos - UT Austin**

**Clóvis Carvalho Britto - Membro**

**Professor da Universidade de Brasília (UnB)**

**Pós - Doutor em Estudos Culturais - UFRJ**

**Monique Batista Magaldi - Suplente**

**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**

**Doutora em Ciência da Informação - UnB**



Documento assinado eletronicamente por **Clovis Carvalho Britto, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 21/05/2021, às 13:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Deborah Silva Santos, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 21/05/2021, às 13:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Dalila Noletto Torres, Usuário Externo**, em 21/05/2021, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6602807** e o código CRC **00263C6C**.

PP436n      Pereira, Débora Rita da Silva  
              Negras Memórias De Uma Capital em (Des)construção: Uma  
Análise da presença de mulheres negras na exposição Poeira,  
Lona e Concreto do Museu Vivo da Memória Candanga. / Débora  
Rita da Silva Pereira; orientador Deborah Silva Santos. --  
Brasília, 2021.  
              73 p.

              Monografia (Graduação - Museologia) -- Universidade de  
Brasília, 2021.

              1. Mulheres Negras. 2. Museu Vivo da Memória Candanga -  
DF. 3. Nova Museologia. 4. Escrivivência . I. Santos,  
Deborah Silva, orient. II. Título.

*Para minhas avós, minha mãe, meu pai,  
para todas as que se foram e para as que  
ainda estão aqui.*

## Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço a meus Exús, Orixás, Caboclos e Boiaderos, que me mantiveram de pé, no caminho certo, com saúde, dignidade e coragem. Em segundo lugar agradeço à mim mesma, e por mais presunçoso que pareça iniciar os agradecimentos desta forma, eu sou sim grata a mim, que apesar de tudo que passei dentro da universidade, consegui superar as adversidades e finalizar essa etapa da minha vida, sozinha eu não teria chegado até aqui e por isso esses agradecimentos serão longos.

À minha esposa Luana, por toda a ajuda nos dias difíceis e pelas distrações necessárias que evitaram que eu perdesse a cabeça e saísse do caminho da escrita deste trabalho, pelas broncas que me fizeram andar na linha, pelo companheirismo, pela motivação, inspiração, afeto, amizade e por toda coragem que você me transmitiu com suas palavras e atitudes, sem você eu não teria conseguido, te amo muito.

À minha orientadora por me inspirar desde o início, Professora Doutora Deborah Santos, que além de ser um exemplo de mestre, foi também uma grande amiga ao escutar meus desabafos e ser paciente com os meus processos, obrigada por ser um farol, me guiando nessa jornada e obrigada por acreditar em mim e me encorajar.

À minha família, que me apoiou e incentivou desde o início, de todas as formas possíveis, minhas avós e avôs, Rita, Geralda, Antônio e Joaquim, meus sobrinhos Luís e Mateus, minhas irmãs Daísa e Danúbia.

À minha mãe e meu pai, Neide e David, que nunca deixaram de acreditar na minha capacidade, por todos os ensinamentos de uma vida que não cabem em uma página, por todo esforço que fizeram para que eu pudesse estudar, não tem palavra que possa expressar a minha gratidão por ser sua filha. Amo vocês.

Ao meu Egbé que me fortaleceu de diversas formas e principalmente à meu Babalorisá Joel e minha Yakekere Joelma, meu pai e minha mãe espiritual, sem sua ajuda eu não teria conseguido passar por esses meses de escrita, a minha bênção e meu muito obrigada.

Aos meus irmãos e irmãs que a vida me deu de presente, que me ajudaram com uma palavra de incentivo, um abraço, um sorriso ou um livro emprestado, obrigada por fazerem parte da minha história.

*...E isso minha pretinha, pra eles é afrontoso  
É desrespeitar o desprezo da definição de 'outro'  
É rasgar os papéis vendidos, planos traçados há  
tempos*

*Resgate insubmisso de rainhas que domam os ventos  
De mãezinhas donas de rios e oceanos  
Guerreiras que empunharam a mesma espada que  
agora empunhamos*

*E até mesmo sem derramar uma gota de sangue,  
consomem impérios inteiros*

*De um ser homem superior que mal se enxerga no  
espelho*

*Então, pare e se veja bem do jeitinho que você é  
Que a gente é capaz de trazer e levar, com a força de  
cem marés*

*Se conseguimos sobreviver até aqui, não foi por  
acaso*

*Traçando caminhos juntas, somos o futuro de nosso  
passado.*

*(Preta Velha - Débora Rita da Silva Pereira)*



## RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar a exposição de longa duração “Poeira, Lona e Concreto” do Museu Vivo da Memória Candanga com o objetivo de evidenciar a presença das mulheres negras na história da construção da cidade de Brasília. Assim utilizando como forma de análise e escrita a “escrevivência” buscou-se verificar se o referido museu e sua exposição se enquadram ou fogem das perspectivas museológicas desenvolvidas a partir dos anos de 1970.

Palavras-chave: Mulheres Negras; Museu Vivo da Memória Candanga - DF; Nova Museologia.

## **ABSTRACT**

The present work proposes to analyze the long-term exhibition “Poeira, Lona e Concreto” at the Museu Vivo da Memória Candanga in order to highlight the presence of black women in Brasília’s construction history. Thus, using “escrevivência” as a form of analysis and writing, we sought to verify whether the said museum and its exhibition fit or escape the museological perspectives developed since the 1970s.

Palavras-chave: Black Women; Museu Vivo da Memória Candanga - DF; New Museology.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Pau-de-arara, imagem inicial da exposição. ....	43
<b>Figura 2:</b> Diretoria da Novacap. 1956.....	44
<b>Figura 3:</b> Plano Piloto. 1959. ....	46
<b>Figura 4:</b> Artistas da Rádio Nacional. Palácio da Alvorada. 1957. ....	47
<b>Figura 5:</b> Legenda de Fotografia .....	47
<b>Figura 6:</b> Cenografia de representação de cozinha da época da construção de Brasília .....	48
<b>Figura 7:</b> Esplanada dos Ministérios. 1959.....	48
<b>Figura 8:</b> Legenda de Fotografia .....	49
<b>Figura 9:</b> Cidade Livre. 1957. ....	50
<b>Figura 10:</b> Legenda de Fotografia .....	50
<b>Figura 11:</b> Núcleo Bandeirante. 1970.....	51
<b>Figura 12:</b> Legenda de Fotografia .....	51
<b>Figura 13:</b> Cenografia de estúdio de revelação fotográfica .....	52
<b>Figura 14:</b> Câmera de fotografia.....	53
<b>Figura 15:</b> Legenda de fotografia .....	57

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1:</b> Porcentagem de fotografias de mulheres negras em relação às fotografias da exposição .....	55
--	----

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ARPDF	Arquivo público do Distrito Federal
CODEPLAN	Companhia de planejamento do Distrito Federal
CEF	Caixa econômica federal
DEPHA	Departamento do patrimônio histórico e artístico do Distrito Federal
DF	Distrito Federal
GEB	Guarda especial de Brasília
HJKO	Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira
ICOM	Conselho internacional de museus
JK	Juscelino Kubitschek
MAB	Museu de arte de Brasília
MVMC	Museu vivo da memória candanga
NOVACAP	Companhia urbanizadora da nova capital
UNESCO	Organização das nações unidas para a educação, ciência e cultura

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1. CAPÍTULO I - NEGROS E NEGRAS NOS MUSEUS E NA MUSEOLOGIA	21
1.1. A presença negra nas exposições museológicas no Brasil	21
1.2. A questão da interseccionalidade	26
1.2.1. Interseccionalidade na Museologia e nos Museus	28
2. CAPÍTULO II - O MUSEU E AS MUSEOLOGIAS	31
2.1. O que é um museu vivo afinal?	31
2.2. O MVMC e as Museologias	33
3. CAPÍTULO III - POR DENTRO DA EXPOSIÇÃO	40
3.1. Um breve histórico	40
3.2. Descrição	42
3.3. Análise	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70

## APRESENTAÇÃO

É impossível falar sobre história única sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é "nkali". É um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro". Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa.

- Chimamanda Ngozi Adichie<sup>1</sup>

O discurso de Chimamanda Ngozi Adichie (2009) é carregado de significados e em resumo destaca que ao contar uma história é uma ferramenta de poder. Um único discurso está presente na maioria dos espaços destinados ao conhecimento, uma única história é contada de um único ponto de vista, uma prática capaz de marginalizar e excluir centenas de outras histórias e silenciar a memória coletiva de determinados grupos ao ponto de aniquilar completamente as contribuições que esses grupos possam ter feito. O discurso dominante presente nos espaços de conhecimento tem gênero e tem raça. Ele foi criado e majoritariamente propagado por homens brancos que utilizaram o seu poder para silenciar outros grupos de indivíduos como as mulheres, a população negra, os povos indígenas e a população LGBTQIA+.

O silenciamento e marginalização da população negra é epistêmico e institucional. É parte de uma política de epistemicídio<sup>2</sup>, como proposto por Sueli Carneiro (2005), que está incluída em uma política de genocídio historicamente orquestrada por um grupo que define a população negra, os LGBTQIA+, os povos indígenas e as classes mais pobres, enquanto minoria de poder. Política que é formulada por um grupo composto em sua maioria por homens brancos, heterossexuais, de classes privilegiadas que sustentam a hegemonia do pensamento político, acadêmico e científico e a tomada de decisões institucionais. Se não há

---

<sup>1</sup> Trecho retirado de apresentação no TEDGlobal2009, traduzido por Erika Barbosa disponível em <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?utm\\_campaign=tedspread&utm\\_medium=referral&utm\\_source=tedcomshare](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?utm_campaign=tedspread&utm_medium=referral&utm_source=tedcomshare)>

<sup>2</sup> O conceito de epistemicídio adotado por Sueli Carneiro em sua tese "A construção do outro como não-ser como fundamento do ser" de 2005 que pauta-se nos conceitos de Boaventura Sousa Santos que segundo a autora "torna possível apreender esse processo de destituição da racionalidade, da cultura e civilização do Outro. É o conceito de epistemicídio que decorre, na abordagem deste autor sobre o modus operandi do empreendimento colonial, da visão civilizatória que o informou, e que alcançará a sua formulação plena no racismo do século XIX."(CARNEIRO, 2005, p. 96)

debates que disputam de forma crítica com o pensamento e excludente, não há propostas de mudanças para essa política genocida.

As pesquisas no campo da museologia, na contemporaneidade, têm se dedicado a compreender melhor as práticas adotadas pelos museus ao longo dos anos; Cada vez mais percebe-se que surgem novas propostas de desafio a esse discurso seletivo. Um dos trabalhos que trazem à tona esses questionamentos e propostas de transformação é o de Júlia Carrari (2014), que elucida:

“As mudanças sociais geraram demandas por representatividade dentro dos espaços museológicos, fazendo com que os museus precisassem se reestruturar, revendo sua relação com a sociedade e seu papel enquanto local de comunicação e educação. Buscando responder a tais demandas, a UNESCO e outras organizações da área cultural promoveram diversos eventos e documentos (manuais, cartas, recomendações), fomentando a discussão sobre os novos olhares acerca do patrimônio, da cultura, dos espaços e das práticas museológicas, principalmente na década de 1970. Essas publicações foram de grande influência para as práticas museológicas.” (CARRARI, 2014. p. 31)

As mulheres são constantemente afetadas também por essa ausência de representação, tanto nos museus como ao longo da história oficial. Enquanto os grandes heróis e pioneiros são lembrados e rememorados em toda e qualquer menção a historiografia, seja qual for o continente, país ou cidade. Os desbravadores, descobridores, inventores e precursores em toda a sua grandeza ofuscam da história oficial toda a contribuição realizada por mulheres. A história da construção de Brasília é um exemplo evidente dessa exclusão de personagens, como colocado por Tânia Fontenele (2017).

Lembrar-se de uma personagem feminina inscrita nos anais da historiografia oficial de Brasília não é tarefa fácil. A dificuldade não decorre de possível amnésia coletiva, mas, sim, em virtude de a história da cidade ter sido escrita sob a ótica masculina, que estranhamente omite a participação feminina (parteiras, cozinheiras, lavadeiras, engenheiras, professoras, prostitutas, donas-de-casa, dentre outras) na concretude da capital brasileira. Assim, coube, exclusivamente, aos homens o protagonismo e a glória do feito histórico. (FONTENELE, 2017. p. 4)

Em se tratando de silenciamentos de grupos marginalizados na história ou nos espaços de conhecimento, como as mulheres e a população negra, é de se imaginar que um grupo que é afetado por essas tanto pelo racismo quanto pelo sexismo seja duplamente marginalizado e estereotipado. Sobre esse fenômeno de dupla exclusão, Lélia Gonzalez (1980) traz a seguinte reflexão:



O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. (GONZALEZ, 1980. p. 224)

Lélia Gonzalez (1980) ao discutir o racismo e sexismo na cultura brasileira traz à tona diversos fatores que contribuem para a formação de um imaginário cultural, e expõe questões que estão intrínsecas ou extrínsecas nesse imaginário que tendem a deslegitimar, marginalizar e excluir a população negra, e conseqüentemente as mulheres negras. A autora aborda questões como o mito da democracia racial e define o racismo como “a sintomática característica da neurose cultural brasileira”. Trazendo apontamentos sobre os estereótipos de malandro e ladrão para os homens negros, e cozinheira, servente ou prostituta para as mulheres negras, e relata os efeitos violentos, além dos estereótipos e da marginalização, que o racismo, em conjunto com o sexismo, produz nas mulheres negras.

Na história da construção de Brasília, estavam presentes mulheres negras vindas de todos os cantos do país, cada uma com sua história e cultura, desempenhando suas funções para erguer do nada, a capital da esperança, no entanto, ao estudar a história da construção desta cidade, é quase impossível as vermos sendo mencionadas nos registros históricos. Temos nomes de personagens masculinos como Juscelino Kubitschek, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, considerados como “Pioneiros”, e temos a figura do “Candango”, que é o retrato do homem trabalhador. Entretanto, não são mencionadas parteiras, lavadeiras, operárias da construção civil e não conhecemos o nome de nenhuma mulher negra que tenha sido essencial para a cidade, não que elas não tenham existido e deixado suas marcas, como elucida Elna Dias Cardoso (2018):

Ao falarmos da (re) construção das narrativas negras e sua importância no contexto da história de Brasília, verificamos que a vida da mulher negra era mais dinâmica do que a execução das tarefas domésticas, como muitos estudos apresentaram, ou melhor, não revelaram, pois como vimos as mulheres negras não formaram presença marcante na literatura sobre a construção da nova capital. Os recortes de jornais mostram que a mulher negra contribuiu não apenas para a sobrevivência familiar, mas também para o processo de transformação vivida pela nova capital. (CARDOSO, 2018. p.103)

A autora traz à tona essas memórias esquecidas ou silenciadas propositalmente pelos estudos que não as revelam, ou seja, essa condição de encobrimento presente nos estudos da história é frequentemente revelada nos estudos de questões de raça e gênero nos museus. Os museus enquanto espaços de representação da memória coletiva reproduzem, na maioria das vezes, o discurso hegemônico que domina as áreas do conhecimento e os espaços destinados à sua reprodução. Na contramão desse discurso unilateral, há inúmeras histórias e memórias que, cada vez mais, se revelam e entram em duelo constante contra a hegemonia, para se fazerem presentes nesses espaços que lhe são de direito. Acerca dessas memórias editadas ou encobertas, das quais trata Elna Cardoso (2018), Girlene Bulhões (2017) também faz referência no seguinte trecho:

O silenciamento das memórias “tumultuadas” e a super exaltação das narrativas de pessoas ou grupos privilegiados pelo Dispositivo dominante estruturam os museus arbóreos. Com o intuito de afirmar perante o restante da sociedade a liderança legítima dessas “escolhidas” e “escolhidos” pelo Uno, além do embelezamento e amplificação das suas memórias, em suas ilhas de edição a par com calar eles precisam criar e constantemente reafirmar preconceitos e estereótipos relativos aos grupos subalternizados por ele e dele dissonantes. (BULHÕES, 2017. p. 75)

São diversos os grupos sociais que geralmente não têm suas memórias e narrativas presentes nas exposições e museus. As mulheres, a população LGBTQIA+, os indígenas, os negros e negras, que não se enquadram nos padrões hegemônicos e que, em decorrência desses processos de silenciamento e marginalização, são historicamente excluídas e/ou estigmatizadas por esses espaços. (CARRARI, 2014. SANTOS, 2015. SILVA, 2017. OLIVEIRA, QUEIROZ, 2017. BULHÕES, 2017. BITTENCOURT, 2005.) Acerca dessa questão Deborah Santos (2015) aponta:

Nos dias de hoje, há várias instituições museológicas privadas e públicas brasileiras que ainda optam em guardar, conservar e divulgar a memória dos representantes da elite, desconsiderando a história dos outros grupos formadores da história nacional. (SANTOS, 2015. p. 287)

A colocação de Deborah Santos (2015), demonstra que os museus brasileiros não estão isentos da permanência desses discursos excludentes e unilaterais. Essa insistência em suprimir memórias de determinados grupos em detrimento de outros, colocando os “outros” em lugares estereotipados, é observada desde o surgimento das galerias de colecionadores e, apesar de não ser novidade no campo dos estudos museológicos, é prática comum até hoje em exposições de longa duração.

Através do referencial teórico apresentado, tratando-se da presença das mulheres negras em exposições museológicas, pode-se supor que nossas histórias e memórias seguem sendo marginalizadas ou silenciadas. Como é exposto por Joana da Silva (2015), que realizou uma extensa pesquisa a fim de descobrir como estavam sendo representadas as mulheres negras nos museus históricos de Salvador.

As exposições carecem de informações que instiguem a (o) visitante a compreender a participação das mulheres negras, enquanto atrizes culturais no processo de construção da história do país. Ao invisibilizá-las, invisibilizam-se a própria história. Fazem os museus o papel inverso de comunicar, ao ocultar o processo de lutas, enfrentamentos e conquistas aos quais passaram essas mulheres. (SILVA, 2015. p. 52)

A contribuição de Joana da Silva (2015) revela que as exposições dos museus históricos de Salvador seguem reproduzindo um discurso silenciador, que ao invés de comunicar, oculta sujeitos e até mesmo grupos inteiros, como é o caso das mulheres negras e de outros grupos já mencionados. Um levantamento bibliográfico prévio revelou que possuem alguns trabalhos que tratam da presença negra em museus do Distrito Federal, uma dessas contribuições foi proposta por Julia Carrari (2014) que também analisou a exposição *Poeira, Lona e Concreto* do Museu Vivo da Memória Candanga, e tratou da questão racial, a autora concluiu que:

Ao se observar a exposição como um todo, módulo a módulo, em seu percurso proposto, seguindo sua ordem cronológica percebe-se que ela possui sim a imagem de negros, é possível vê-los em fotos, sejam trabalhando nas construções, ou quando aparecem em sua maioria como os ditos candangos no seu cotidiano. Mas suas memórias, suas histórias, elas não se encontram na exposição “Poeira, Lona e Concreto”. (CARRARI, 2014. p. 50)

A análise de Julia Carrari (2014) sobre a presença da população negra na exposição de longa duração do Museu Vivo Da Memória Candanga, aponta para uma conclusão que reflete a exotificação do povo negro nos museus, as imagens estão lá, mas não suas memórias e histórias. No trabalho de Joana da Silva (2015), ao analisar a presença das mulheres negras, a autora trouxe contribuições essenciais para a memória coletiva das mulheres negras baianas. Foi inspirada por ela, e tantas outras, que optei por analisar essa exposição que conta a história da cidade onde nasci. Enquanto mulher negra sinto necessidade de investigar esse tema, e por esta razão que se justifica a realização deste trabalho.

Ao realizar o levantamento bibliográfico observou-se que há nesse contexto uma lacuna de publicações voltadas à presença das mulheres negras nas exposições do Distrito Federal. Com esta pesquisa pretendo contribuir com dados sobre a presença das mulheres negras em um dos museus de destaque que relata parte da história de Brasília. Para além de uma pesquisa que define as mulheres negras apenas enquanto objeto de estudo, este trabalho é a composição da narrativa de uma mulher negra viva no século XXI, que fala por si e busca apresentar as demandas de seu povo.

A segunda justificativa para a realização desta pesquisa é o currículo disciplinar do curso de Museologia na Universidade de Brasília (UnB), que reflete a realidade da maioria dos cursos da UnB, que em suas ementas se propõem a discutir questões como a formação da identidade nacional, as relações raciais e de gênero, mas, no entanto, possuem em sua bibliografia textos que, em sua maioria, são escritos por homens brancos. A ausência de textos de autoria de negros e negras nas bibliografias das disciplinas é apenas uma das muitas ausências de representação dessa população na academia. Um debate honesto acerca da questão racial e de gênero não pode ser construído somente por um grupo hegemônico que apresenta apenas o seu ponto de vista.

Retornemos pois o nosso olhar para a área da museologia e dos museus. De acordo com o Art. 2º do Estatuto de Museus instituído pela lei 11.904/2009 os princípios do museu são “I - valorização da dignidade humana; II – a promoção da cidadania; III – o cumprimento da função social; V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural” e segundo o código de ética do Conselho Internacional de Museus - ICOM para museus “Os museus mantêm acervos e os conservam em benefício da sociedade e do seu desenvolvimento” compreendendo que há uma parte da sociedade que é raramente citada durante a graduação do profissional da Museologia, conseqüentemente ela estará sub representada nos museus, como já mencionado.

Tendo em vista a responsabilidade do profissional museólogo em se preocupar com o que está nos museus e em como isso pode afetar o público e o não-público, é real a necessidade de se debater acerca das ausências de determinados grupos nas instituições museológicas. Como definido por Girlene Bulhões (2017) o “museu

silenciador” que, mantém a política de silenciamento e marginaliza determinados grupos, descumpra o “Pacto Museal” quando deixa de estar a serviço da sociedade e passa a estar a serviço de interesses de um grupo minoritário em quantidade, detentor do poder.

### **Metodologia**

Este trabalho, portanto, analisa a presença das mulheres negras na exposição de longa duração *Poeira, Lona e Concreto* do Museu Vivo da Memória Candanga. Assim como no trabalho de Joana da Silva (2015), a coleta de dados inicial foi realizada através da observação *in loco* e de publicações que tratam desta exposição. Como critérios de observação, foram adotados aspectos extrínsecos, a exemplo do texto da legenda das fotografias em que estão presentes as mulheres negras e a quantidade de fotografias de mulheres negras na exposição, e também foram observados aspectos intrínsecos, que dizem respeito ao modo como essas mulheres estão sendo apresentadas ao longo do percurso expográfico.

Os critérios metodológicos adotados, portanto, foram, observação *in loco* e levantamento bibliográfico. Para complementar as metodologias de análise, fez-se necessário a adoção de uma forma diferente de escrita em determinados pontos, pois analisar somente as questões técnicas e evidências da presença desse grupo, utilizando o critério científico de impessoalidade, acarretaria na confirmação do discurso de marginalização. Luzia Gomes Ferreira (2018), ao explicitar a metodologia de seu trabalho aponta para a seguinte reflexão:

Sou uma ser humana que insiste em transformar as suas escrevivências em conhecimento acadêmico, para que outras e outros subalternizados saibam que não estão sozinhas e sozinhos neste mundo letrado, que, na maioria das vezes, insiste em descreditar-nos epistemologicamente. (FERREIRA, 2018. p. 87)

Tendo como referência Luzia Ferreira (2018), foram adicionados à escrita elementos da minha própria vivência enquanto mulher negra, pois ao longo de toda a vida fui residente das margens da capital federal. A minha avó Geralda Alves de Souza participou da construção dessa cidade.<sup>3</sup> Como muitas de nós, fui a primeira da minha família a ingressar em uma Universidade Federal, e ao concluir a minha graduação

---

<sup>3</sup> Ela veio de Paracatu – MG, para Brasília sozinha, em 1961 e além de prestar serviços domésticos, auxiliou no plantio do gramado no centro da capital.

com esse trabalho, acredito que tenho como obrigação contar a história de minha avó. Enquanto poeta, sou dona de minhas próprias palavras e quero contar para as próximas gerações de mulheres como eu, a nossa história por nossa própria ótica. Apoio-me, portanto, no termo *escrevivência* cunhado por Conceição Evaristo, explicitado por Luzia Gomes Ferreira (2018):

Escrevivência é a “[...] escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do seu povo” (Evaristo em Itaú Cultural, 2017). “A nossa escrevivência não pode ser lida como história para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (Evaristo, 2015). *Apud* (FERREIRA, 2018. p. 85)

Conceição Evaristo, ao relatar a sua relação com a escrita, questiona “É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso?” “Comprometer a escrita com a vida?” Me identifico profundamente com os processos que Conceição relata ter vivido com a escrita, além de sermos “sujeito-mulher-negra” também temos em comum essa identificação com os atos de ouvir e contar histórias. Em trecho de seu texto retirado do livro *Representações Performáticas Brasileiras: teóricas, práticas e suas interfaces*, ela aponta:

O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semi-alfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita? Tento responder. Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. (EVARISTO, 2005. *Apud* ALEXANDRE, p. 21. 2007.)

Acredito que esta pesquisa também possa contribuir significativamente com dados relacionados ao grupo social ao qual pertença, as mulheres negras Candangas e Pioneiras e suas descendentes. Partindo de um ponto de vista de caráter científico, estudar como se dá a representação dessas mulheres nas exposições é essencial para incentivar os profissionais da área de Museologia a pensar sobre essa representação, ao realizarem estudos e pesquisas prévios à montagem das exposições, para que seja possível garantir, ao menos, o espaço devido à diversidade, previsto em lei.

## **Objetivos**

Realizada então a devida apresentação do tema, as justificativas para a realização do trabalho e a metodologia adotada, o objetivo geral desta pesquisa é: Analisar a presença das mulheres negras na exposição *Poeira, lona e concreto* do Museu Vivo da Memória Candanga, a partir das perspectivas das teorias museológicas discutidas a partir de 1970, ou Nova Museologia.

E os objetivos específicos são: Apresentar as discussões sobre a presença das mulheres negras nos museus brasileiros através de uma revisão bibliográfica, articulando os conceitos de raça, gênero e interseccionalidade na Museologia; discorrer sobre as perspectivas da Nova Museologia e discutir através da análise realizada da exposição, a presença e/ou ausência das mulheres negras e suas implicações na memória coletiva deste grupo em relação à época da construção da capital.

## **Estrutura dos capítulos**

O primeiro capítulo está dividido em dois momentos, inicialmente apresenta algumas publicações que tratam da presença negra nas exposições museológicas do Brasil, e uma breve discussão acerca das questões que envolvem a marginalização e manutenção de estereótipos colocados sobre a população negra; Em um segundo momento é apresentado o debate acerca do conceito de interseccionalidade em conjunto com trabalhos que tratam da presença das mulheres negras nos museus e na Museologia. Para apresentar as discussões acerca da presença negra nas exposições museológicas no Brasil, foram utilizados os textos de Deborah Santos (2014, 2015, 2021), Julia Carrari (2014), Marcelo Cunha (2006) e Joana da Silva (2015). Para tratar das questões raciais, de gênero e Interseccionalidade foram utilizados os textos de Abdias do Nascimento (1978), Patricia Hill Collins (2017), Kimberlé Crenshaw (2002), Lélia Gonzalez (1980) e Sueli Carneiro (2003). As questões de gênero e raça na museologia e nos museus foram sustentadas pelos textos de Aida Rechená (2014), Girlene Bulhões (2017), Ana Audebert e Marijara Queiroz (2017).

O segundo capítulo se destina a tratar especificamente do Museu Vivo da Memória Candanga, traz a questão da tipologia do museu, e em seguida apresenta

discussões sobre as perspectivas da Nova Museologia. Essas discussões possuem como suporte teórico textos de Mário Chagas (2002, 2014, 2018), Girlene Bulhões (2017), Hugues de Varine (2014), Deborah Santos (2014, 2015, 2021) e Clovis Britto (2020).

O terceiro e último capítulo apresenta um breve histórico da exposição *Poeira, Lona e Concreto*, seguida da descrição do percurso expográfico e de algumas fotografias da exposição, e finaliza apresentando a análise sobre a presença das mulheres negras na exposição *Poeira, Lona e Concreto*.



## 1. CAPÍTULO I - NEGROS E NEGRAS NOS MUSEUS E NA MUSEOLOGIA

Este capítulo apresenta inicialmente o debate acerca da presença das culturas negras e da população negra nos museus brasileiros, em conjunto com discussões acerca do racismo presente na cultura e no imaginário brasileiro, trazendo resumidamente um panorama histórico dessas questões.

Na segunda parte deste capítulo apresenta-se o conceito de interseccionalidade, articulando referências de áreas diversas, tais como a filosofia e sociologia. Apresenta-se ainda um panorama deste conceito inserido no âmbito museológico.

### 1.1. A presença negra nas exposições museológicas no Brasil

A presença negra nos museus brasileiros é tema constante de trabalhos recentes. As pesquisas abrangem os primeiros museus brasileiros, que tinham cunho enciclopédico e etnográfico, e como os gabinetes de curiosidades na Europa, que mantinham em seu interior tudo o que havia sido retirado de terras estrangeiras, tinham como prática exotizar os corpos negros e a cultura africana (CARRARI, 2014, p. 21) Exótico é uma palavra comumente utilizada na conclusão de estudos que têm como tema a presença dessa população nos museus.

Tendo em vista que o Museu reflete o pensamento social da época em que está inserido, compreender a raiz desse pensamento é essencial para iniciarmos qualquer debate acerca dos primeiros museus brasileiros e sobre a presença da população negra nessas instituições, seja ela brasileira, africana ou da diáspora. Deborah Santos (2021, p. 98) em seus apontamentos sobre a cultura negra nos museus do século XIX traz uma citação de Marcelo Cunha (2006), que elucida:

Assim, como exótica e bizarra, na lógica evolucionista representando uma cultura ou uma “raça” inferior, que a cultura material dos povos africanos entra e passa a ser exibida nos museus europeus. A partir do processo de partilha do Continente Africano, ocorrido em 1870, tornou-se “moda” a exibição, também, das populações africanas, homens, mulheres e crianças representados em seus ambientes naturais, exibidos para os visitantes, eram os zoológicos humanos. Inclusive esta foi a solução financeira para alguns jardins zoológicos, que ao introduzirem as exposições humanas dobraram o seu faturamento do empreendimento (CUNHA Apud SANTOS, 2021, p.98)

O ideal que garantiu o sucesso dos zoológicos humanos da Europa do final século XIX, estava presente ainda em grande parte dos museus europeus (SANTOS, 2021) tendo em vista seu caráter enciclopédico e hierárquico. Por trás de todo esse discurso unilateral preconceituoso e carregado de exotificação dos museus do século XIX, há uma sociedade que se constrói em ideais impostos por intelectuais e políticos brancos, que seguem modelos europeus que se transformam ao longo do tempo assumindo outras formas, mas, que permanecem com a naturalização de segregação, subjugo e exclusão das populações negras e indígenas. O que parecia pertencer somente aos primórdios dos museus brasileiros, entretanto, é uma realidade em muitas instituições museológicas atuais, como explicitado também por Marcelo Cunha (2006):

No caso das exposições e museus no Brasil podemos perceber que, ainda hoje, apesar das teorias raciais do século XIX terem sido substituídas por outras abordagens sobre as diferenças entre os povos, pensando em diversidade, existe uma persistência de preconceitos que se revelam, explícita ou implicitamente. (CUNHA, 2006. p. 71)

A mudança de abordagem nas diferenças entre os povos explicitada por Cunha (2006) tem a ver com teorias raciais que transformaram a história da população negra brasileira. No Brasil, durante o século XIX, entre a chegada da família real e os anos que antecederam a abolição da escravatura, muitas guerras aconteciam tanto aqui quanto em África, na busca pela liberdade do povo negro, como explicitado por Abdias do Nascimento (1978), em *O Genocídio do Negro Brasileiro*. Muitos planos foram traçados pela elite brasileira para evitar um novo Haiti, afinal a maior colônia portuguesa, construída inteiramente por mãos negras e indígenas, não poderia ser tomada pelo povo não branco. O plano vencedor, portanto, foi o embranquecimento populacional. Evocando as palavras de Deborah Santos (2021):

O embranquecimento populacional foi o projeto abolicionista vencedor, e, que apostava na imigração europeia, como possibilidade de miscigenação e com uma população branca levar o país a um futuro promissor de civilidade. E o outro entendimento de que a miscigenação propiciaria uma nova “raça” com inteligência e adaptada aos trópicos. Assim, a preocupação não foi garantir a introdução dos escravizados africanos e seus descendentes na nova organização política e econômica. O interesse foi a manutenção da elite colonizadora no controle da dominação e garantir uma história dos vencedores, que uma escravização harmônica, que favoreceu a miscigenação e, a abolição como um ato benevolente da Princesa Regente Isabel e dos políticos e intelectuais brancos. (SANTOS, 2021. p. 20-21)

O interesse de manutenção dos privilégios de dominação da elite, como explicitado por Deborah Santos (2021) é o ponto chave para compreender a razão pela qual a população negra encontra-se sub-representada ou representada de maneira estereotipada e marginalizada dentro das instituições de disseminação do conhecimento. A história única, dos ditos vencedores, exclui das páginas oficiais, todo e qualquer indivíduo ou grupo que não pertença à classe dominante e o faz de formas diferentes ao longo dos tempos, como já mencionado. A escravidão dá lugar a uma falsa abolição, que por si dá lugar ao embranquecimento populacional, um projeto genocida (NASCIMENTO, 1978) que se mascara futuramente, mais precisamente a partir de 1930, com uma falsa ideia de democracia racial brasileira, que de acordo com Deborah Santos (2021) segue invisibilizando a cultura negra dos museus. As narrativas e conhecimentos produzidos pela cultura africana dão lugar a imagens romantizadas da população negra em condição de escravidão. (SANTOS, 2021)

Todos esses apontamentos acerca da presença da população negra, também afetam obrigatoriamente as mulheres negras; E estudos mais recentes acerca de nossa presença nas instituições museológicas apontam para a imutabilidade desse discurso eurocêntrico, silenciador e mantenedor da exotificação. Como estudado por Joana da Silva (2015) em sua dissertação *A Representação das Mulheres Negras Nos Museus de Salvador: Uma Análise em Branco e Preto* em que conclui:

Assim, no que tange a reflexão sobre a participação dos museus de Salvador, especialmente os de caráter histórico, é perceptível através das exposições de longa duração, que suas políticas institucionais atribuem a esses espaços um papel ainda de continuísmo e de ideias reproduzidas no cenário da representação dos sujeitos em temáticas que trazem direta ou indiretamente a figura da mulher negra. (SILVA, 2015. p. 51)

Percebe-se na escrita de Joana da Silva (2015) uma continuidade nesse processo de silenciamento e reprodução de ideais de marginalização da população negra nas instituições museológicas. Podemos observar que é uma conclusão comum aos estudos da presença da população negra nos Museus, como explicitado também por Julia Carrari (2014):

O silêncio que se estabelece sobre negros na exposição “Poeira, Lona e Concreto” é questionável uma vez que a instituição se coloca como uma tipologia de museu, museu vivo, onde existe a preocupação em estabelecer contato com a comunidade que o cerca e dar visibilidade a outros personagens que a história oficial costumeiramente não contempla, ou seja, os grupos sociais étnicos que possuem sua participação na história reduzida a um só viés, no caso da exposição em questão, ao de trabalhadores que

vieram de outros locais e que tinham péssimas condições de trabalho e de vida. A ausência de um espaço dentro da exposição que apresente a visão dos fatos a partir desses agentes da história levanta indagações sobre que memória candanga seria essa. (CARRARI, 2014. p. 52-53)

Ao tratar sobre o silêncio em relação à memória dos trabalhadores da construção de Brasília, Carrari (2014), além de apresentar uma crítica acerca do papel do Museu Vivo da Memória Candanga na preservação da memória dessa população, aponta ainda para a questão da ausência da representação direta que a autora explica como o fato da população negra não ter incluídas suas memórias ou pontos de vista acerca dos fatos que o Museu se propõe a expor.

Podemos compreender que o discurso unilateral por parte das instituições museológicas brasileiras se caracteriza, então, enquanto uma questão de poder, capaz de selecionar memórias. Afinal como defendido por Mário Chagas, "O poder é semeador e promotor de memórias e esquecimentos" (CHAGAS, 2002. p. 44) e este, pertence às classes dominantes. Ao exemplificar os museus no Brasil, o autor relata que o surgimento dessas instituições está diretamente ligado à transferência da corte real portuguesa para o país e que, portanto, essas instituições não são destinadas as classes subalternas, os negros, indígenas e mestiços, e sim para os indivíduos da aristocracia; Mário Chagas (2002) então determina que:

Para estes indivíduos é que a instituição de memória funciona como dispositivo de poder disciplinar, indicando o que se pode saber, o que se pode lembrar e esquecer, o que se pode e como se pode dizer e fazer. Em outros termos: museus, bibliotecas, arquivos, institutos e academias são espelhos e palcos que encenam a dramaturgia da sociedade a que se referem e que ao articularem um determinado discurso, também condicionam o olhar e aprisionam o entendimento, a ciência e a arte. (CHAGAS, 2002. p. 58-59)

O discurso insistente das instituições museológicas brasileiras, que marginaliza e seleciona arbitrariamente as memórias que serão preservadas é carregado de significados. Impõe uma ideia de memória coletiva que não abarca a diferença entre culturas que constroem a identidade nacional. De acordo com Mário Chagas (2002), ao longo dos séculos XVIII e XIX, e até mesmo no século XX, os museus eram utilizados para desenvolver três papéis principais: educar, estimular o senso estético e afirmar o nacional (CHAGAS, 2002). Assim, o poder conferido ao museu o colocava também como fonte de saber.

Essa ideia de que uma instituição é capaz de selecionar, preservar e comunicar a história de uma comunidade ou sociedade é, portanto, uma característica marcante do ideal do Museu que se mostra enquanto um local que se propõe, mas não atende às demandas sociais. Como definido por Girleene Bulhões (2017) é o Museu Silenciador:

O museu silenciador se define como uma coisa mas por debaixo de sua bela roupagem mal esconde que preconceituosa e premeditadamente não cumpre o prometido. Atraída pela ilusão de que lá estarão preservadas e expostas pegadas de si mesma, a sociedade acorre a ele, mas lá a maior parte dela não se reconhece. Mesmo que deslumbrada diante do que nele encontra e sem ter plena consciência de que aquele enredo foi tendenciosamente editado, que apenas uma faceta da história está sendo contada, ele lhe decepciona ao mostrar apenas registros de uma caminhada que não é, não se parece e nem se relaciona com a sua. (BULHÕES, 2017. p. 46)

Esse museu que estamos falando é o retrato dos museus brasileiros, que em sua maioria são dirigidos pelo Estado em suas três instâncias e quase como regra, reproduzem a história e a cultura de grupos detentores do poder, logo atende somente aos seus interesses. É um museu que se utiliza, além do poder simbólico proposto por Pierre Bourdieu (1979) também do que Mário Chagas (2002) nomeia de poder disciplinar, que está intimamente ligado à questão da memória. O autor então conclui:

Os estudos desenvolvidos permitiram perceber que onde há memória, há poder e onde há poder há exercício de construção de memória. Memória e poder exigem-se. O exercício do poder constitui “lugares de memória” que, por sua vez, são dotados de poder. Nos grandes museus nacionais e nos pequenos museus voltados para o desenvolvimento de populações e comunidades locais, nos museus de arte, nos de ciências sociais e humanas, bem como nos de ciências naturais o jogo da memória e do poder está presente, e em consequência participam do jogo o esquecimento e a resistência. Este jogo concreto é jogado por indivíduos e coletividades em relação. Não há sentido imutável, não há orientação que não possa ser refeita, não há conexão que não possa ser desfeita e refeita. (CHAGAS, 2002. p. 69)

Como apresentado por Mário Chagas (2002) há um jogo de poder e memória e o esquecimento e a resistência fazem parte dessa disputa. Afinal, uma conclusão possível para esse silenciamento constante e inquisidor ao longo dos anos da história dos museus brasileiros é a manutenção de privilégios e de ideais de discriminação racial e de gênero, como conclui Joana da Silva (2015):

Desta forma, os objetos nos museus tornam-se referências de validação da discriminação racial e de gênero, se podemos compreender que um deslocamento, mesmo não intencional dessas peças, no circuito expositivo pode influenciar nas interpretações do público visitante, quando direcionados

a uma leitura parcial do lugar dos sujeitos na sociedade contemporânea.  
(SILVA. 2015, p. 60)

Toda pesquisa ou estudo que tem por objetivo questionar a ausência e o silenciamento sofrido pela população negra nas instituições destinadas à promoção do conhecimento possui importante papel na luta antirracista, enquanto as instituições perseguem um ideal segregacionista. É através de denúncia e propostas de mudança que se segue em busca de se combater o apagamento de nossa cultura dos anais da história e das exposições museológicas.

## **1.2. A questão da interseccionalidade**

Os atravessamentos que permeiam as questões de raça e gênero na museologia são obviamente atravessados por conceituações pertencentes a outras áreas do conhecimento e serão apresentadas proposições de autoras de áreas de conhecimento distintas. Ser uma mulher negra é ser atingida por duas formas de opressão que se interligam constantemente, o racismo e o sexismo (GONZALEZ, 1980). Compreender as questões que envolvem essa interseccionalidade é fortalecer o entendimento sobre a marginalização e opressão constante a qual as mulheres negras estão submetidas.

Interseccionalidade, entretanto, não tem relação com o ato de colocar as opressões em uma hierarquia ou classificá-las em grau de intensidade, principalmente se um grupo é atravessado por duas delas de forma mútua, que é o caso das mulheres negras que são afetadas duplamente pela questão da raça e do gênero. Entretanto, na busca por um espaço de fala dentro das teorias feministas, as mulheres negras criam estratégias para serem ouvidas e terem suas demandas debatidas. Essas são questões que me atravessam de maneira particular, e não poderia deixar de declarar isso antes de iniciarmos uma apresentação conceitual do termo interseccionalidade.

. Esse termo que busca demonstrar a verdadeira realidade das mulheres negras surgiu na década de 1990, a partir das perspectivas apresentadas por movimentos sociais e pela academia (COLLINS, 2017.). Existem, portanto, questões que atravessam o dito surgimento deste termo, de acordo com Patricia Hill Collins (2017):

Quando Kimberlé Crenshaw escreveu sobre interseccionalidade, ela não tentou nomear um campo ou cunhar um termo, mesmo que seu trabalho seja amplamente citado dessa forma nessa moda dentro das pesquisas interseccionais. Em vez disso, reformular a interseccionalidade como a moeda do reino levanta a questão de por que esse termo particular tem sido tão bem-sucedido. (COLLINS, 2017. p. 15)

A autora defende que Kimberlé Williams Crenshaw (2002) não tinha intenção de cunhar o termo quando falou sobre ele, no entanto tem seu texto constantemente utilizado como referência principal quando se trata de Interseccionalidade. A autora apresenta também o questionamento de porque esse termo tem sido tão bem aceito no âmbito acadêmico e científico, e destaca que no início do século XXI houve uma explosão de interesse nessa ideia (COLLINS, 2017, p. 12). Kimberlé Crenshaw (2002), então, exemplifica o termo da seguinte forma:

A associação de sistemas múltiplos de subordinação tem sido descrita de vários modos: discriminação composta, cargas múltiplas, ou como dupla ou tripla discriminação. A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CRENSHAW, 2002. p. 177)

Ao tratar dos sistemas múltiplos de subordinação, ela apresenta a interseccionalidade como um conceito que busca exemplificar melhor as questões das opressões, quando se trata do entendimento das particularidades de mulheres marginalizadas, tais como a pobreza e escassez de oportunidades. Enquanto as mulheres negras norte-americanas tratavam deste assunto, no Brasil algumas autoras também apresentavam essas questões, como faz Sueli Carneiro (2003):

Ao politizar as desigualdades de gênero, o feminismo transforma as mulheres em novos sujeitos políticos. Essa condição faz com esses sujeitos assumam, a partir do lugar em que estão inseridos, diversos olhares que desencadeiam processos particulares subjacentes na luta de cada grupo particular. Ou seja, grupos de mulheres indígenas e grupos de mulheres negras, por exemplo, possuem demandas específicas que, essencialmente, não podem ser tratadas, exclusivamente, sob a rubrica da questão de gênero se esta não levar em conta as especificidades que definem o ser mulher neste e naquele caso. (CARNEIRO, 2003. p. 119)

Em diálogo com Crenshaw (2002), Sueli Carneiro (2003) apresenta algumas razões para as quais há necessidade de se debater sobre outros olhares acerca das questões de opressões específicas pelas quais as mulheres que não pertencem ao

grupo racial dominante enfrentam a autora aponta que, diante da dupla opressão, é válida a afirmação de que o racismo pode rebaixar o status dos gêneros, e chama a atenção para uma necessidade de igualdade intragênero (CARNEIRO, 2003). É na diferença que vamos trabalhar, mesmo que pudéssemos tratar apenas da questão de gênero ou de raça no museu que será objeto de nossa análise, é necessário explicitar que ao partirmos de uma única perspectiva seja racial ou de gênero, não estaríamos contemplando de forma abrangente as necessidades das mulheres negras, como destacado por Kimberlé Crenshaw (2002) para responder às necessidades de mulheres marginalizadas. É necessário, portanto, que nos antecipemos às formas pelas quais as vulnerabilidades de raça e gênero podem se entrecruzar (CRENSHAW, 2002).

### **1.2.1. Interseccionalidade na Museologia e nos Museus**

Iniciar nosso debate partindo da ótica da interseccionalidade foi uma forma de abriremos espaço para afunilar a nossa análise sobre a presença das mulheres negras na Museologia e nos museus. Sigamos apontando primeiramente a questão da presença das mulheres na Museologia. Iniciaremos apresentando um texto de Ana Audebert e Marijara Queiroz (2017) que discutem alguns dados relevantes para compreender a presença das mulheres nas instituições museológicas como um todo. As autoras retratam que a Museologia, como um substantivo feminino, tem em seu corpo de profissionais uma maioria feminina, seja na academia ou nos museus, além de serem maioria também entre os visitantes. Entretanto a presença das mulheres nas coleções museológicas é baixa. (QUEIROZ, 2017)

Esse paradoxo apresentado por Audebert e Queiroz (2017) é constante quando se trata da questão de gênero na Museologia e nos Museus. Podemos observar que Aida Rechená (2014) também trata dessa questão apontando algumas problemáticas acerca da presença feminina nos estudos de Museologia. A autora destaca:

Se a museologia estuda a relação do ser humano com o patrimônio num determinado espaço, esse estudo tem sido caracterizado por um tom de neutralidade, ou seja, não se estuda a relação com o patrimônio tomando em consideração as especificidades dos seres humanos (homens, mulheres e outras categorias socioculturalmente construídas), nem os diferentes impactos que os patrimônios têm em cada um/a. (RECHENA, 2014. p. 165)



A questão apresentada por Rechena (2014) é, de fato, essencial para compreendermos como se dão as representações femininas nos espaços museológicos. Na citação anterior, a autora está tratando da questão do estudo da Museologia e da relação de neutralidade que a ciência assume ao desconsiderar as especificidades dos seres humanos, como ela exemplifica com o gênero, porém é necessário ainda apontarmos que, para além dessa neutralidade e deslegitimação da diferença, nas instituições museológicas, quando trata-se da questão racial, há uma manutenção e perpetuação de ideais discriminatórios, que tendem a manter relações de subordinação a sentenciar grupos inteiros ao lugar de estereótipos. Aida Rechena (2014), reafirma tal ideia em relação às questões de patrimônio:

Quando, por exemplo, aborda-se a relação feminina com os patrimônios, remete-se o estudo para recortes marginais das áreas patrimoniais relacionadas com a domesticidade, as relações de parentesco e a maternidade, em museus de traje ou exposições etnográficas com reconstituições dos espaços domésticos. (RECHENA, 2014. p. 165)

Em concordância com as ideias de Rechena (2014), Joana da Silva (2015), ao analisar a presença das mulheres negras nos museus de Salvador, conclui que também há uma manutenção desses estereótipos de subordinação. Destaca ainda que os objetos nos museus validam essas discriminações raciais e de gênero, e podem influenciar as interpretações do público visitante (SILVA, 2015. p.60). Tanto é que, ao pertencermos à grupos sociais não enquadrados nos padrões hegemônicos e eurocentristas que guiam a maioria das instituições museológicas e as questões científicas da Museologia, estamos sujeitos a sermos apagados e marginalizados dessa história, como destaca Gírlene Bulhões (2017) ao tratar da questão do apagamento dentro dos Museus:

Além de apagar narrativas e registros históricos e culturais presentes nas temáticas abordadas em suas performances, os museus arbóreos reproduzem a invisibilidade dos centros marginalizados e discriminados também em ações mais “sutis”, digamos assim, ainda que estes sejam indispensáveis ao seu funcionamento. Por exemplo, as suas placas comemorativas e painéis informativos quase sempre se abstêm de relacionar os nomes de pessoas tão importantes para a realização das suas atividades quanto as técnicas, técnicos e dirigentes que têm seus nomes e cargos nelas destacados. Em caso de dúvida, quantas vezes vimos os nomes das pedreiras, pedreiros e serventes que executaram a reforma projetada pelas engenheiras, arquitetos, gestoras e governantes homenageados na lápide que marca a reinauguração do museu? Quantas vezes vimos em suas fichas

técnicas os nomes das vigilantes, copeiros, auxiliares de serviços gerais, porteiras, motoristas, recepcionistas, carregadores de peso e pintoras de paredes, sem as quais aquela exposição “maaaravilhosa” não teria acontecido? (BULHÕES, 2017. p. 61)

Ao evidenciarmos que nas instituições museológicas e na Museologia, podemos observar, assim como na sociedade, questões que legitimam a discriminação, seja ela de gênero, racial ou de classe, podemos compreender que há um longo caminho de debates que precisamos enfrentar. Analisar, portanto, os museus e exposições sobre essa ótica, é contribuir para o enfrentamento dessas questões que podem impactar indivíduos e grupos que têm sido historicamente excluídos das instituições museológicas.

## 2. CAPÍTULO II - O MUSEU E AS MUSEOLOGIAS

Neste capítulo serão evidenciadas discussões que envolvem o conceito de museu vivo, apresentando referências teóricas que tratam da relação desta terminologia nas perspectivas da Nova Museologia. A partir de um breve histórico do MVMC será traçado um paralelo com as transformações no campo da teoria museológica. Espera-se que, ao fim deste capítulo, seja possível compreender melhor o contexto em que surgiu o MVMC, quais os valores e a missão que nortearam sua criação e sua relação com os pressupostos da Nova Museologia.

### 2.1. O que é um museu vivo afinal?

Um museu vivo é capaz de se adaptar às mudanças sociais e que está em constante transformação, a partir de contribuições da comunidade que reside próxima a seu território. Um museu que acolhe histórias e memórias de relevância social, capaz de evidenciar e preservar a memória coletiva de determinada comunidade. (DE VARINE, 2014. CHAGAS *et al*, 2018.)

Essas poderiam ser algumas das descrições do conceito de museu vivo, mas o termo em si não existe de forma consensual na teoria museológica. É, entretanto, resultado de uma gama de possibilidades para os formatos de museus, evidenciadas pelas transformações que ocorreram a partir de 1960 no campo de estudo da Museologia.

A teoria museológica não permanece a mesma desde sua concepção, ela está em constante transformação. Museologia é uma ciência que abraça possibilidades e aceita a interdisciplinaridade como elemento chave para sua construção. Quem dera todos os museus acompanhassem o ritmo das discussões do campo teórico da Museologia e fossem capazes de se adaptar às transformações sociais ao apresentar em suas exposições de longa duração uma comunicação que buscasse o cumprimento da função social dos museus.

O termo museu vivo é, portanto, criado indiretamente, se olharmos por uma perspectiva da Nova Museologia, e pode até mesmo ser enquadrado enquanto

ecomuseu. Julia Carrari<sup>4</sup> (2014), ao abordar algumas discussões acerca do termo, e utilizar como referencial teórico Mario Chagas e Dinah Papi Guimaraens compreende que, na visão de Guimaraens o museu vivo pode ser considerado um ecomuseu, e na visão de Chagas, é uma instituição capaz de conter a memória de determinada comunidade, além de crescer de forma horizontal.

Um museu comunitário, descrito por Hugues de Varine (2014), é um processo. O autor defende que não é uma “estrutura acabada” e sim um ser vivo em constante transformação, que não deve ser restrito a um edifício, uma coleção ou exposição (VARINE, 2014. p. 28-29). Entende-se, portanto, que um museu vivo é uma concepção criada a partir das perspectivas propostas pela Museologia Social ou Nova Museologia, e que não se traduz enquanto um conceito formalizado e institucionalizado pelo campo teórico da Museologia. Faz-se necessário, então, evocar Mário Chagas<sup>5</sup> (2018) que elucida:

Em outros termos: a museologia social ou sociomuseologia não é o resultado de uma construção teórica que quer, a todo custo, de cima para baixo, enquadrar os museus e as diferentes formas de pensar e praticar a museologia aos seus ditames técnicos, científicos, artísticos e filosóficos; ao contrário, trata-se de uma construção que resulta de um contexto histórico específico, que não tem e não quer ter um caráter normativo e que apresenta respostas singulares para problemas também singulares e que, sobretudo, assume explicitamente compromissos políticos e poéticos. (CHAGAS *et al*, 2018. p. 76)

Podemos compreender que esse termo, propriamente dito, é recente e pouco explorado. Realizamos uma pesquisa bibliográfica extensa em busca do termo, encontramos algumas fontes que exploram o museu vivo<sup>6</sup> a partir de estudos de caso. Um desses é o artigo de Sarah Braga Peixoto (2019), que aborda a partir de uma perspectiva da Museologia Social, o Museu Vivo do São Bento no Rio de Janeiro, e aponta:

O museu afirma-se um museu de território, inserido dentro da Nova Museologia, que dialoga com a comunidade local e que pode ser visto como um agente de transformação da realidade social, trabalhando para inserir nos moradores da região um sentimento de construtores de sua própria história,

---

<sup>4</sup> Ver página 33 da monografia de Julia Carrari: Reflexões sobre a presença negra na exposição Poeira, Lona e Concreto do Museu Vivo da Memória Candanga- DF. Brasília, 2014.

<sup>5</sup> Mário Chagas, Judite Primo, Paula Assunção, Claudia Storino. A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos Cadernos de Sociomuseologia no 11-2018 (vol 55). p. 73 a 102.

<sup>6</sup> Existem outros museus que adotam o termo museu vivo, a exemplo o domínio <https://www.museuvivo.com/> e outros.

apresentando assim, uma memória até então não trabalhada. (PEIXOTO, 2019. p. 6)

Em suma, podemos compreender que as aproximações em torno da terminologia de museu vivo se dão a partir de perspectivas de abordagens sociais do campo da teoria museológica. Este termo assume, portanto, múltiplos sentidos que estão em constante transformação, assim como o significado de ecomuseus e museus sociais e comunitários. Fato que amplia as possibilidades de conotação da terminologia de museu vivo para os museus que possuem esta denominação.

## **2.2. O MVMC e as Museologias**

O local que hoje abriga o MVMC foi construído originalmente para sediar o primeiro hospital de Brasília. A cidade que foi planejada para abrigar a capital do país, possui uma história que é anterior ao tempo de sua construção, que não será explicitada neste trabalho por questões de delimitação temporal. Os planos de mudança da capital federal para o interior do país também são anteriores à mudança, têm origem em 1763, como proposta do Marquês de Pombal (FONTENELE, 2017) e são concretizados efetivamente no governo do Presidente da República Juscelino Kubitschek. A efetivação da proposta se inicia no ano de 1956, entretanto, nesse longo intervalo de tempo entre ideia e prática, diversas são as movimentações em torno da mudança da capital.

A campanha eleitoral de Juscelino Kubitschek foi construída com a promessa de mudança da capital. JK de uma maneira ousada, instituiu o plano “Cinquenta anos em Cinco” para a construção da cidade, o que na época de seu governo “passou a ser a maneira mais rápida e eficaz de desenvolver o interior do Brasil, de modernizar e integrar o país.” (FONTENELE, 2017.).

Alguns anos antes da conclusão das obras da cidade, em 6 de julho de 1957, foi inaugurado o primeiro hospital com o nome de Juscelino Kubitschek. Foi utilizado para atender os trabalhadores da construção da capital. A área de 184 mil metros quadrados, localizada no atual Setor JK, lote D, EPIA sul, fica entre as Regiões Administrativas de Candangolândia e o Núcleo Bandeirante, locais que na época da

construção de Brasília eram denominadas Vila Operária e Cidade Livre, respectivamente, e abrigavam a maior concentração de trabalhadores da construção.

O Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO) era constituído de dezessete edifícios de madeira e, segundo a descrição presente na exposição do MVMC<sup>7</sup>, foi construído em apenas cinco meses. Porém conforme descrição encontrada no site do MVMC, os edifícios teriam sido construídos em 60 dias<sup>8</sup>. O hospital possuía os equipamentos mais modernos do país e foi construído para servir temporariamente de centro cirúrgico, maternidade, ambulatório, administração e residência para médicos e funcionários. Funcionou como hospital até o ano de 1968, quando se tornou então um posto de saúde, sendo desativado totalmente no ano de 1974. Segundo Júlia Carrari (2014):

Mesmo após a sua desativação, alguns ex-funcionários ainda residiam no local, até 1983, quando o proprietário do local, Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social – IAPAS, devido ao mau estado de conservação dos prédios, decidiu demolir as edificações, o que gerou uma mobilização comunitária a favor do tombamento do local. (CARRARI, 2014. p. 34)

O complexo arquitetônico e antigo hospital passa a ser considerado então um Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal, tombado pelo Decreto no 9.036 de 13/11/1985 – DF. O Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico – DePHA, responsável pelo tombamento, transformou o local em sua sede no ano de 1986, quando iniciaram-se algumas obras no local com o objetivo de restaurar os prédios. De acordo com Maria Cecília Lima Gabriele (2010) essas obras tinham como objetivo implementar um Museu. De acordo com Luciana de Maya Ricardo (2017), no DePHA foi criada uma gerência de revitalização, em que todo o trabalho educativo do museu já havia sido fixado antes de sua inauguração. De acordo com Maria das Graças Sousa Coutinho, em entrevista realizada para a pesquisa de Luciana Ricardo em 2015, o trabalho:

...foi baseado em duas vertentes: o patrimônio cultural, com o resgate do processo histórico e da memória social e cultural; e a da cultura em processo,

<sup>7</sup> O texto presente no módulo 9 da exposição Poeira, lona e concreto do MVMC, retirado da Revista Brasília, nº 7 de 1957, também pode ser encontrado na íntegra no acervo digital do ArPDF, na página 16 da revista disponível no link: <<http://www.arquivopublico.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/NOV-D-4-2-Z-0001-7d.pdf>> Acesso em: 24 fev. 2021.

<sup>8</sup> A informação foi encontrada no site da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - SECEC, em uma aba referente aos 30 anos do MVMC, disponível em: <<http://www.cultura.df.gov.br/mvmc-30-anos-oficinas-de-saber-fazer-mantem-viva-a-arte-trazida-pelos-candangos/>> Acesso em: 24 fev. 2021.

com incentivo à troca entre os diversos saberes e ao aprimoramento do fazer. Assim, para primeira vertente, foi pensada e feita uma exposição permanente, projetada para ter cinco módulos, abordando a história de Brasília de 1956 (era JK) à Nova República (dias atuais) (...) A segunda vertente culminou na criação das Oficinas do Saber Fazer: espaços de troca de ideias, de conhecimento, convivência e de trabalho. Iniciou com as oficinas do Barro, da Fibra, da Madeira e da Memória. (RICARDO, 2017. p. 52)

Em 26 de abril de 1990 é inaugurado o Museu Vivo da Memória Candanga, a partir de um acervo composto por cinco coleções, sendo uma do fotógrafo Mário Fontenele, que inclui fotografias e equipamentos; uma que contém equipamentos, mobiliário e utensílios do Brasília Palace Hotel; outra oriunda do primeiro projeto nacional que une artesãos e designers denominada Artesanato Renovado; uma coleção de Arte popular do Museu de Arte de Brasília - MAB, que apresenta modos de fazer e artistas da região Centro-Oeste e, por fim, a coleção do fotógrafo Joaquim Paiva que foi doada pela Caixa Econômica Federal - CEF, além de possuir também alguns materiais doados pela comunidade. (RICARDO, 2017. p. 52).

Hoje, além da exposição *Poeira, lona e concreto*, o museu conta com a exposição “O Cerrado de Pau de Pedro” que apresenta o trabalho do artista Pedro de Oliveira Barros que esculpia figuras de animais com árvores do cerrado e residia na região, falecido em 2005. E conta com oficinas realizadas no Museu, como a oficina do Saber Fazer que oferece cursos de formação em cerâmica, papel artesanal, tecelagem, xilogravura, costura e outras.<sup>9</sup>

O MVMC possui em suas dependências uma Biblioteca constituída de obras de diferentes temas, como a construção de Brasília, literatura, meio ambiente, artesanato e arte popular. Há um auditório e área externa. Júlia Carrari (2014) relatou que o Museu possuía também um Telecentro, espaço com computadores para promover cursos de informática, no entanto, não foi possível constatar em nossa visita se o espaço está em funcionamento com os cursos ou se é aberto ao público.

Como mencionado anteriormente, o MVMC realiza oficinas para a comunidade e, até o ano de 2017, segundo entrevista realizada por Tiago de Paula (2017) com o

---

<sup>9</sup> Informações retiradas de publicação do CNM - Cadastro Nacional de Museus, disponível em: <<http://mapas.cultura.gov.br/espaco/8734/>> Acesso em 27. fev. 2021.

funcionário Ronaldo Medeiros, as oficinas eram de cerâmica, tecelagem, xilogravura, madeira, papel e batik (uma técnica de pintura). (PAULA, 2017. p. 36)

O Museu foi inicialmente pensado para o público escolar, e este é um dos seus públicos alvo - as escolas de ensino médio e fundamental. O museu recebe também pessoas da comunidade, pesquisadores e turistas (PAULA, 2017. p. 37).

Acerca do programa de visitação:

O museu tem um programa chamado “Viva o Museu” trabalho voltado para o público jovem, que visa a integração entre a escola e o museu no sentido de incentivar os estudantes a manter uma relação ativa com o espaço, identificando o local como um ambiente de formação e lazer (ALVES, 2014:45). (apud PAULA, 2017. p. 37)

A denominação de Museu Vivo adotada pela instituição pode estar relacionada com o seu papel social, entretanto, encontrei uma citação em um site do governo local referente à instituição em que a definição de museu vivo é aplicada em referência à área verde que envolve os edifícios do Museu.<sup>10</sup> Tendo em vista que o Museu não possui plano museológico (GABRIELE, 2010) não é possível identificar se a nomenclatura tem como referência as discussões da Nova Museologia.

No ano de inauguração do MVMC, as discussões sobre a Nova Museologia estavam bem estruturadas. As transformações no campo de estudo da Museologia eram evidentes e estavam ocorrendo desde o pós-guerra. A criação do Conselho Internacional de Museus – ICOM, órgão criado no âmbito da Organização das Nações Unidas para a Ciência, a Educação e Cultura – UNESCO, em 1946, de acordo com Deborah Santos (2021) “favoreceu a troca de experiências entre os profissionais de museus do mundo inteiro” pois “funcionava como um organismo específico para tratar de assuntos ligados aos museus” e “impactou efetivamente o campo teórico, prático e metodológico dos museus e da Museologia”. (SANTOS, 2021.).

Anos mais tarde, a partir de 1970, surgiram outras demandas em torno dos museus, advindas de questionamentos provocados por movimentos sociais que surgiram em meados de 1960 e que culminaram em diversas transformações sociais

---

<sup>10</sup> Citação encontrada no quinto parágrafo de matéria publicada no site da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - SECEC, em uma aba referente aos 30 anos do MVMC, disponível em: <<http://www.cultura.df.gov.br/mvmc-30-anos-oficinas-de-saber-fazer-mantem-viva-a-arte-trazida-pelos-candangos/>> Acesso em: 26 fev. 2021.



e científicas. Para compreender melhor essa questão, evidenciamos as palavras de Mário Chagas (2014) que exemplificam de maneira mais completa o que pretendemos abordar daqui em diante:

Os museus, no formato como nós os conhecemos hoje, nasceram no século XVIII. Ali se estabeleceu o que eu denomino de paradigma clássico da museologia. Ele se desenvolveu, e se arrastou de certo modo, até a primeira metade do século XIX. E foi por volta dos anos 1960, com a renovação dos movimentos sociais, que os museus foram profundamente questionados. Na verdade, já em maio de 68, depois nos anos 70, e nos movimentos que se renovaram nos anos 80... Eles apresentaram não só um conjunto de questões para os museus, mas um chamamento para se renovarem, dizendo “que sentido faz a manutenção desses museus se eles estão descomprometidos, se estão de costas para a sociedade?”. É como se eles dissessem, em uma linguagem contemporânea: “Esses museus não nos representam”. Com isso, os movimentos sociais colocaram mesmo em questão os museus. Mas ao fazerem isso, em certa medida, eles desafiaram os museus para uma renovação. Foi como um chamamento para que os museus dessem atenção a um conjunto novo de questões que estavam aí colocadas. As questões dos povos indígenas, a questão do movimento negro, a questão feminista... (CHAGAS, 2014. p. 109)

Pode-se compreender com a elucidação apresentada por Chagas (2014) que os processos de transformação do estudo da Museologia surgiram por demandas sociais que cobravam das instituições museológicas uma maior representatividade de grupos que não pertencem aos padrões impostos pelos grupos dominantes, detentores de poder. É essencial nos adiantarmos em expor que essas transformações não ocorreram apenas por desejo de profissionais da Museologia. Mário Chagas (2014) no início do trecho citado, apresenta a denominação de paradigma clássico, que o autor delimita como sendo o norteador dos museus do século XVIII até a primeira metade do século XX. Para compreendermos melhor essa mudança de paradigmas apresentada por Chagas (2014), utilizaremos um trecho do texto de Clovis Carvalho Britto (2020) que elucida:

O surgimento de novas práticas museológicas que alargaram o significado e a função dos museus impactou a produção teórica gerando um paradigma emergente inaugurado, de certa forma, com um conjunto de experiências que se convencionou genericamente designar de Nova Museologia. Por sua vez, a configuração de itinerários teóricos, explicitando conceitos como, por exemplo, ‘museus de território’, ‘ecomuseus’, ‘museus comunitários’, ‘museus de percurso’ e, mais recentemente, ‘museus virtuais’, contribui para a criação de novos objetos museológicos a partir das mais diversas experiências em permanente reinvenção. As ‘metamorfoses’ propiciaram a criação de métodos mais próximos das necessidades específicas de grupos e comunidades e, ao mesmo tempo, que esses próprios grupos pudessem falar em primeira pessoa, possibilitando a emergência de novas ‘imaginações museais’. (BRITTO, 2020. p. 87-88)

Percebe-se que as mudanças de paradigmas apresentadas por Chagas (2014) e reforçadas por Clovis Britto (2020) são essenciais para que sejam compreendidas as transformações que originaram os novos conceitos da Museologia. Como apresentado por Britto (2020), foi a partir de um conjunto de experiências que surgiu a Nova Museologia para acompanhar as mudanças que ocorriam na sociedade, encabeçadas por lutas sociais de grupos marginalizados que exigiam equidade de direitos e desejavam para além de se verem representados nas instituições museológicas, contarem também a sua própria história, utilizando as ferramentas museológicas para esse propósito. Um grande marco nas convenções científicas que possibilitou essas transformações de paradigmas foi a Mesa Redonda de Santiago no Chile em 1972, como explicitado por Clovis Britto (2020) no trecho abaixo.

A emergência de um novo paradigma afeta a imaginação científica dos agentes que se relacionam a esse campo do conhecimento. Na verdade, as crises oriundas em diversos setores sociais em decorrência dos impactos do pós-guerra contribuíram para a emergência de alternativas no campo dos museus, tecendo um movimento que teve como um dos 'exemplos compartilhados' emblemáticos a Declaração de Santiago, de 1972, um dos ritos de passagem que balizaram o paradigma mundialmente conhecido como Nova Museologia. (BRITTO, 2020. p. 92)

A Mesa Redonda de Santiago que gerou a Declaração de Santiago, foi, como definida por Clovis Britto (2020), um rito de passagem para a Nova Museologia. Após a Declaração de Santiago, um outro documento foi essencial para reafirmar as transformações que estavam ocorrendo na área da Museologia. Em 1984, outra reunião internacional em Quebec no Canadá resultou em uma Declaração que deu origem ao Movimento Internacional para uma Nova Museologia - MINOM. De acordo com Chagas (2018), o documento veio a se consolidar como mais um divisor de águas no campo museal e na Museologia. (CHAGAS et al, 2018. p. 82). De acordo com a proposta da Declaração de Quebec, a Museologia deveria procurar “estender suas atribuições a funções tradicionais de identificação, conservação e educação”, e para atingir esses objetivos deveria então, buscar integrar a população nas suas ações<sup>11</sup>. Ainda sobre esse documento Chagas (2014) explica:

Estas mudanças resultaram no surgimento de práticas museológicas que foram identificadas com uma Nova Museologia pela Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), que na década seguinte se institucionalizou no

<sup>11</sup> Trechos retirados do documento da Declaração de Quebec. Disponível em: <<http://www.minom-portugal.org/docs-quebec1974.pdf>> Acesso em: 12. abr. 2021.

Movimento Internacional para uma Nova Museologia - MINOM que convocou as pessoas e os grupos sociais a reivindicarem o “direito à memória” ; a resistir aos determinismos de uma única história, sem tensão e conflitos, e, a associar a memória, o patrimônio e o museu a favor da redução das injustiças e desigualdades sociais, raciais, de gênero, sexual, geracional, de pessoas com deficiência, dos povos indígenas, dos quilombolas, do movimento do sem-terra, sem tetos os LGBTTQi+ e outros movimentos (Chagas, 2014.) *apud* (SANTOS, 2021. p. 103)

A convocatória do MINOM, como explicitado por Chagas, deu margem para que pessoas e grupos sociais pudessem reivindicar o direito à memória, como uma alternativa de resistência às colocações da história única a fim de incitar os museus a somarem na luta para redução das injustiças e discriminação. Mário Chagas (2018) define, então, que a Nova Museologia convoca os sujeitos sociais a “intervir ativamente e a resistir aos determinismos da História dos heróis e do passado glorioso” e que, portanto, essas novas ações possuem um “caráter militante” que se assenta, segundo o autor, na diferença entre memória como lar da tradição e memória como ferramenta de transformação social. (CHAGAS *et al*, 2018. p. 97)

Acerca dessa nova roupagem da Museologia e sua relação com a memória, Girlene Bulhões (2017) apresenta uma comparação com os antigos ideais da Museologia e aponta que há de um lado a Memória do Poder, que define como as práticas de divulgação dos bens culturais que representam os grupos sociais dominantes, e por outro lado há o Poder da Memória, que a autora define como a capacidade que a memória tem de legitimação e instrumentalização “de sujeitos e sujeitas socialmente críticas e ativas, capazes de promover transformações positivas em suas realidades próximas”(BULHÕES, 2017. p. 46-47). É nos sustentando nas pressuposições teóricas e debates apresentados que iremos desenvolver a análise a seguir.

### 3. CAPÍTULO III - POR DENTRO DA EXPOSIÇÃO

Será explorada ao longo deste capítulo a exposição *Poeira, Lona e Concreto* do MVMC, inicialmente, com a apresentação de um breve histórico sobre a sua criação e suas transformações ao longo do tempo. Posteriormente uma descrição do espaço da exposição e a forma que se apresenta.

Ao longo desta descrição também serão realizados apontamentos sobre a presença das mulheres negras, como estão apresentadas nas imagens e cenas, como estão as legendas dessas imagens, e como estão inseridas nos textos e contextos. Após a devida descrição, serão debatidas as questões que envolvem a presença das mulheres negras e por fim, será verificado se a exposição está apresentada de acordo com as perspectivas da Nova Museologia.

#### 3.1. Um breve histórico

A exposição permanente do MVMC, *Poeira, Lona e Concreto* foi inaugurada junto com o Museu em 1990. Seu objetivo inicial era contar a história da construção da cidade, de sua concepção até os dias atuais em dois módulos. Entretanto apenas o primeiro módulo foi efetivamente montado, intitulado de *Poeira, lona e concreto* e tem como acervo principal as fotografias e o acervo do Brasília Palace Hotel.<sup>12</sup>

Criada originalmente para atender ao público escolar, segundo entrevista de Edenise de Souza<sup>13</sup>, uma das funcionárias do MVMC responsáveis pela reformulação da exposição E de acordo com a ficha técnica. Em seus doze módulos a exposição é composta em sua maioria por fotografias. Há também objetos que compõem cenários que são representações das fotografias, fazem alusão à época da construção da cidade.

---

<sup>12</sup> Trecho retirado da entrevista da Tese de Luciana de Maya Ricardo, referente à entrevista dada por Maria das Graças Sousa Coutinho para a autora em 2015.

<sup>13</sup> A entrevista está presente na íntegra na Monografia de Ingridde dos Santos Alves de 2014, no anexo C1 na página 120.

A exposição sofreu reformulações ao longo do tempo, algumas destas foram relatadas por funcionárias responsáveis em entrevista a Ingridde Alves (2014), transcrita na íntegra em seu trabalho “Exposições e sentidos: análise da exposição “Poeira, Lona e Concreto” do Museu Vivo da Memória Candanga (2014)”. Essas modificações consistem em ambientações produzidas para trazer maior contato do público com a época da construção, alterações de plotagens e aumento de impressões das fotografias, como descrito por Edenise de Souza no trecho abaixo:

Edenise de Souza relata que com o tempo tanto a parte visual quanto as informações ficaram defasadas, pois segundo a artista, as exposições com o passar do tempo devem se submeter a reestruturações, por que com as visitas é possível notar o que está funcionando e o que não está funcionando na exposição e assim saber o que deve ser mudado. (ALVES, 2014. p. 49)

Essas reformulações em sua maioria foram dirigidas e orquestradas por essas duas funcionárias do Museu, Luciana de Maya Ricardo e Edenise de Souza que, apesar de terem sido dispensadas da equipe por um período de troca de governantes, voltaram a trabalhar na instituição, e buscaram recursos privados e públicos para custear o projeto de reformulação da exposição.

A exposição sofreu ainda algumas mudanças em relação à organização dos módulos. Em 2019 realizei uma pesquisa para um artigo sobre esta exposição e pude observar essas alterações, alguns módulos parecem estar ainda em reformulação por não possuírem plotagens definindo o limite entre módulos, além disso observou-se que há lacunas de módulos que antes estavam bem definidos. Em decorrência da pandemia decretada em 2020, não foi possível conversar com nenhum funcionário do Museu para buscar compreender o motivo de alguns módulos estarem incompletos, sem a plotagem de texto norteador, por exemplo.

Apresentaremos abaixo a descrição detalhada desta exposição, demonstrando os módulos, as lacunas e as fotografias que definimos como mais relevantes para cumprimento do objetivo de análise deste trabalho. Dos textos que estão presentes nos módulos, alguns foram transcritos para esta descrição e outros utilizados na composição da mesma. Após a devida descrição desse percurso expositivo, apresentaremos a análise.

### 3.2. Descrição

"A história da construção de Brasília, dos ideais mudancistas a sua inauguração, é o cerne desta exposição. Apresentamos aqui idealistas que vislumbraram e que contribuíram direta ou indiretamente para a edificação de uma cidade moderna em meio ao cerrado do Planalto Central do Brasil. Foram homens e mulheres que em diferentes épocas, oriundos de diferentes culturas, diferentes classes sociais, diferentes regiões, não pouparam trabalhos para realizar o sonho de transferência da capital brasileira" (Exposição "Poeira, Lona e Concreto", 2014).

O texto que antes introduzia a exposição de acordo com Julia Carrari (2014), não está mais presente na exposição. Esta é a primeira alteração, de muitas, que foram observadas ao longo do percurso expositivo, como o rearranjo de módulos e exclusão de alguns textos norteadores de outros módulos. Nossa pretensão, no entanto, não é relatar todas as mudanças que ocorreram ao longo da exposição. Descrevemos abaixo somente o que foi observado em visita realizada no ano de 2021. Dito isso, vamos então a nossa descrição.

Ao adentrar o prédio em que a exposição está inserida, a primeira coisa que podemos observar é uma maquete do Plano Piloto, região central da cidade de Brasília, do lado de fora da sala da exposição. Na entrada da sala há um banner com o nome da exposição e uma fotografia de um homem descendo escadas, e os dizeres "Visite o Museu Vivo. Um passeio pela memória candanga. Convidamos você a embarcar na viagem que trouxe trabalhadores de todo o Brasil para construir com as próprias mãos a nova capital do país". O percurso se inicia na porta do lado direito, há uma indicação no chão, direcionando o visitante para o início da exposição, é possível observar uma fotografia do famoso "pau de arara"<sup>14</sup> e o título da exposição (Figura 1).

---

<sup>14</sup> Nome comum de uma tipologia de transporte geralmente utilizado por trabalhadores da época da construção da capital.

**Figura 1:** Pau-de-arara, imagem inicial da exposição. Autor: Mário M. Fontenele



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

O módulo 1 é intitulado de “Projeto de Mudança”. Há um texto que trata da transferência da capital para Brasília. A introdução do texto traz apontamentos acerca da ideia de transferir a capital para o interior do país, que foi fundamentada na constituição no ano de 1891, e da idade do território em que foi instalada a cidade, segundo descrito, há relatos de vestígios humanos que datam de cerca de 10 mil anos. O módulo conta ainda com seis fotografias feitas por G. Dujardim, datadas de 1892, que retratam, em sua maioria, integrantes da comissão de Louis Cruls<sup>15</sup>, responsável pela expedição que marcaria o território onde seria construída a nova capital do país.

O módulo 2 – “Planos e pilotos”, possui um texto que trata do concurso de seleção para o plano piloto da nova capital, realizado em 1956 para decidir qual seria o plano urbanístico que seria executado na construção da cidade. Este módulo, que possui ao todo doze fotografias, conta ainda com dois textos referentes a Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, com uma foto de cada. As outras fotografias presentes no módulo são de croquis do urbanista e do arquiteto, há ainda uma mesa com algumas régua.

O módulo 3 – “NOVACAP”, inicia-se com um texto referente a criação e desenvolvimento da Companhia Urbanizadora responsável pela logística da

---

<sup>15</sup> Comissão de exploração, enviada ao planalto central em 1892, chefiada pelo astrônomo e geodesta belga Louis Cruls “cujos objetivos eram escolher a melhor localização para a futura capital dentro da área previamente demarcada, e definir o traçado de uma estrada de ferro ligando Cuiabá e Catalão, no estado de Goiás” Fonte: < [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702006000400008](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000400008)> Acesso em: 05. mar. 2021.

construção da capital. São quatro fotografias que constituem este módulo, dentre elas há uma fotografia dos membros da diretoria da companhia (Figura 2), em que, na legenda pode-se conhecer os nomes dos membros, que são Iris Meimberg, Israel Pinheiro, Bernardo Sayão e Ernesto Silva, todos homens brancos, que também foram citados no texto norteador do módulo.

**Figura 2:** Diretoria da Novacap. 1956.. Autor: Mário M. Fontenele



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

O módulo 4 – “Marco zero”, apresenta um texto sobre a demarcação do marco zero entre os eixos monumental e rodoviário, são três fotografias do fotógrafo Mário M. Fontenelle, tiradas em 1957. Na transição do módulo 4 para o módulo 5 há um teodolito que, de acordo com legenda presente na parte inferior do objeto, "é um instrumento óptico de medida utilizado para descrever o relevo de um terreno com o máximo de precisão possível". Este instrumento foi utilizado e doado por José Ribeiro de Almeida, um topógrafo, funcionário da NOVACAP, que se mudou para Brasília em 1956.

O módulo 5 – “Cidade em construção”, não possui texto norteador, é composto por sete fotografias, que retratam o processo de construção de algumas edificações da capital, dentre essas fotografias é possível reconhecer esqueletos de edifícios importantes da cidade, tais como, o Congresso Nacional e o Palácio da Alvorada.

O módulo 6 - Operários em construção, inicia-se com um texto norteador que descreve a quantidade de materiais necessários para a construção da cidade, a



quantidade de trabalhadores, 60 mil, e os tipos de trabalho que eram realizados por estes operários, como desbravar, cavar, cortar, serrar e etc. O texto é um trecho do poema de Vinícius de Moraes datado de dezembro de 1960, apresentado a seguir, na íntegra.

Foi necessário mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.

E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessária, e 400 quilômetros de laminados, e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários. Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do norte, 60 mil candangos foram necessários para desbravar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, emurar, cimentar, aplinar, polir, erguer as brancas empenas...

Ah, empenas brancas!

Como penas brancas...

Ah, as grandes estruturas!

Tão leves, tão puras...

Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjos na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, a música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão...

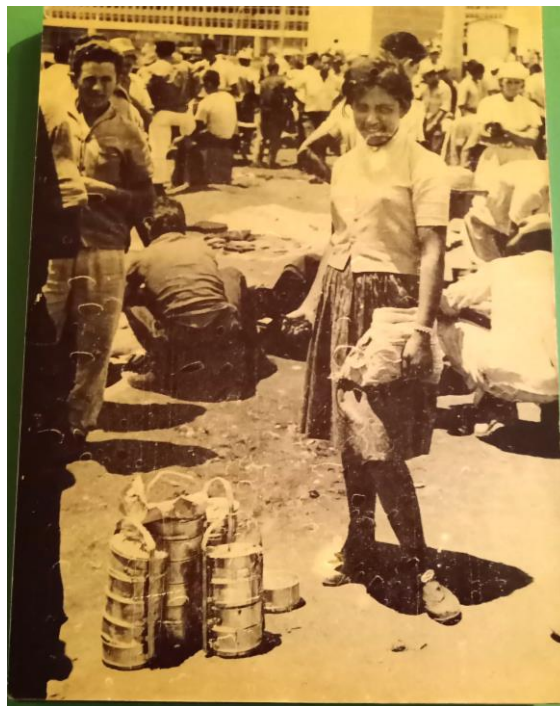
O trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível. (MORAES, 1960)<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Trecho de poema de Vinícius de Moraes e Tom Jobim Sinfonia da Alvorada, também conhecido como Sinfonia de Brasília, feito a convite do presidente Juscelino Kubitschek em 1958, gravada em 1960. Fonte: <[http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu\\_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=24](http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=24)> Acesso em: 11. mar. 2021.

Este módulo possui oito fotografias que retratam, em sua maioria, os trabalhadores nos locais de construção. Este é também o primeiro módulo em que se percebe visualmente a presença de uma mulher negra como protagonista em uma das fotografias (Figura 3), um retrato de 1959 feito por Mário M Fontenelle, que possui como legenda somente a informação do local onde foi realizado, a data e o nome do fotógrafo.

**Figura 3:** Plano Piloto. 1959. Autor: Mário M. Fontenelle



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

Entre os módulos 6 e 7 há uma fotografia em que se pode ver uma espécie de palco, em frente ao palácio da Alvorada, onde há muitas pessoas assistindo uma apresentação dos seguintes artistas, Marlene, Grande Otelo, Herivelto Martins, Sivuca, Ataufo Alves e Componentes do Trio Iraquitã (Figura 4). Dentre as pessoas que estão em destaque nessa fotografia, é possível notar a presença de algumas mulheres, uma delas tem inclusive seu nome citado na legenda (Figura 5).

**Figura 4:** Artistas da Rádio Nacional. Palácio da Alvorada. 1957. Autor: Mário M. Fontenele



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

**Figura 5:** Legenda de Fotografia



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

Ainda na transição entre os módulos 6 e 7 há uma cenografia, o primeiro objeto, que não está legendado, um carrinho de mão utilizado na época da construção, podemos observar também algumas estruturas em madeira, uma passarela que tem uma placa com os dizeres "Proibido a entrada", uma representação de um canteiro de obras, com brita, areia, cimento, peneira, luvas, botas, um chapéu, algumas ferramentas, e rolos de fio e arame. Há também uma representação de uma cozinha improvisada que remete à imagem de destaque (Figura 6), que é composta por panelas sobre tijolos e tábuas de madeira, cabaças peneiras, pratos, copos, e madeiras representando uma fogueira. A fotografia de destaque nessa cenografia é, portanto, a segunda fotografia em que há a imagem de uma mulher negra como

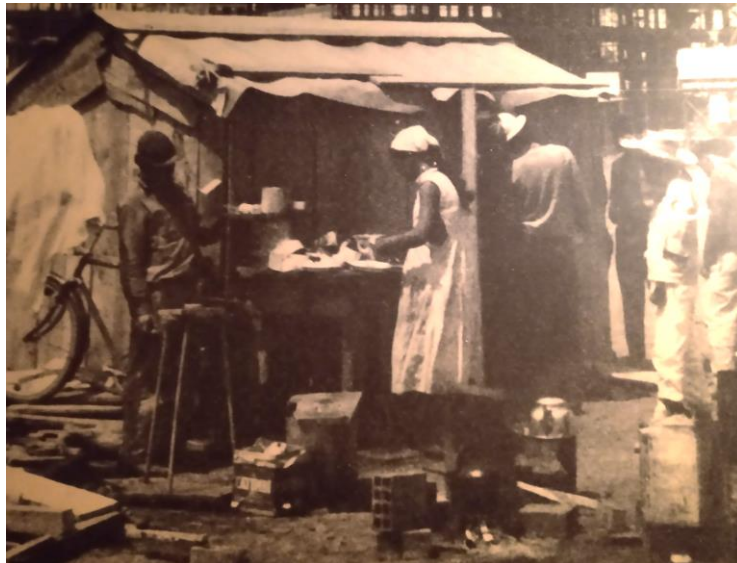
protagonista (Figura 7), ela parece estar cuidando de uma dessas cozinhas improvisadas. Uma fotografia que tem como legenda o local em que foi tirada, a data e o nome do fotógrafo. Como podemos observar na Figura 8.

**Figura 6:** Cenografia de representação de cozinha da época da construção de Brasília



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

**Figura 7:** Esplanada dos Ministérios. 1959. Autor: Mário M. Fontenele



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

**Figura 8:** Legenda de Fotografia

Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

O módulo 7 - Candangos se inicia com um trecho do texto sinfonia da Alvorada de Vinícius de Moraes, abaixo da plotagem do texto há uma cenografia com algumas malas. Interessante observar que este trecho de texto é o único em que é citada a palavra mulher. O módulo possui 14 fotografias, dentre estas temos uma fotografia em que aparecem duas mulheres negras e outras duas em que aparecem mulheres brancas. Todas as fotografias são do fotógrafo Mário M Fontenelle. A legenda desta fotografia segue o padrão nome do local em que foi tirada, nome do fotógrafo e data (Figuras 9 e 10). O texto descrito na íntegra abaixo.

"... começaram a chegar de todos os campos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pé de raiz, rosto de couro e mãos de pedra, e que, no calcânho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria. Sobretudo do Norte; foram chegando do grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em suas simples e áspera doçura: foram chegando em grandes levas do grande Leste, da zona da mata, do centro-oeste e do grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias; foram chegando de tantos povoados, tantas cidades da imensa pátria, sobretudo do Norte; de tanta cidades cujos nomes pareciam cantar saudades a seus ouvidos, dentro dos antigos ritmos da imensa pátria.

Boa viagem! Boca do Acre! Água Branda! Vargem Alta! Amargosa! Xique Xique! Cruz das Almas! Areia Branca! Limoeiro! Afogados! Morenos! Argelim! Tambori! Palmares! Tiberóá! Triunfo! Aurora! Campanário! Águas Belas! Passagem Franca! Bom Conselho! Brumado! Pedra Azul! Diamantina! Capelinha! Capão Boni o! Campinas! Canoinhas! Porto Belo! Passo Fundo! Cruz Alta...

Que foram chegando de todos os lados da imensa

Para construir uma cidade branca e pura...

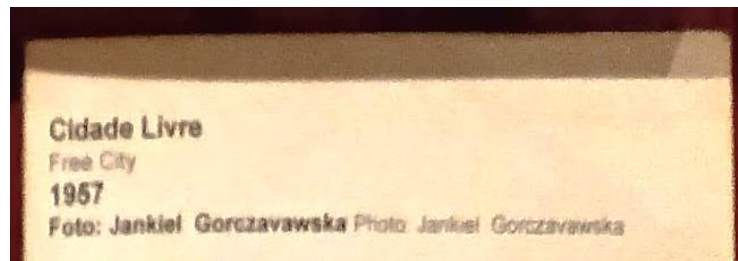
Uma cidade de homens felizes..." (MORAES, 1960)

**Figura 9:** Cidade Livre. 1957. Autor: Jankiel Gorczavawska



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

**Figura 10:** Legenda de Fotografia



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

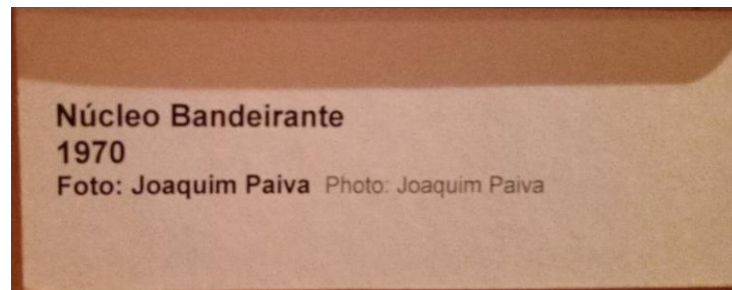
O que parece ser um módulo 8 não está identificado com texto ou plotagem. Há uma cenografia de uma casa em madeira, com uma placa com a data de 1956 e uma barbearia com uma cadeira e um espelho. Este módulo é composto por sete fotografias que, em sua maioria, retratam casas e comércio da cidade livre. A maioria das fotografias são do fotógrafo Joaquim Paiva, e tem datas que variam entre 1960 e 1970. Dentre essas duas fotografias são de mulheres negras (Figura 11). Ambas possuem o mesmo padrão de legendas descrito anteriormente (Figura 12).

**Figura 11:** Núcleo Bandeirante. 1970. Autor: Joaquim Paiva



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

**Figura 12:** Legenda de Fotografia



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

O módulo 9 – “HJKO” (Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira) se inicia com um texto que descreve a inauguração e construção do primeiro hospital da capital, além de descrever também os equipamentos que possuía. Neste módulo há uma representação de um consultório médico com armário, balanças, mesas, cadeiras e quadros, e conta com seis fotografias. Possui também uma cadeira que parecia ser utilizada para engraxar sapatos, mas não há nenhuma legenda que identifique o objeto.

Há uma lacuna após o módulo 9, onde encontramos um texto que trata do Brasília Palace Hotel, provavelmente referente ao módulo 10, há uma fotografia e uma

representação de um quarto de hotel, com duas camas, dois quadros, um telefone, uma penteadeira e um rádio.

O módulo 11 - Fotógrafos possui um texto de 1993 escrito por Duda Bentes, que descreve o dia a dia dos fotógrafos na época da construção da cidade. É composto por cinco fotografias, há ainda um texto de depoimento de Lúcio Costa datado de 1988, sobre seu contato com Mario M. Fontenelle. Há também uma câmera fotográfica, sem identificação. As fotografias são dos fotógrafos que têm suas fotos na exposição. Há ainda uma representação de um quarto de revelação fotográfica (Figuras 13 e 14).

**Figura 13:** Cenografia de estúdio de revelação fotográfica



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.



**Figura 14:** Câmera de fotografia



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

O módulo 12 “Inauguração” possui um texto norteador da Revista Manchete de 1960 sobre a inauguração da cidade. Além do texto inicial, há outros três textos retirados na mesma data da revista supracitada. São oito fotos que compõem este módulo e retratam o evento de inauguração. Há ainda dois vestidos que foram doados por Maria das Graças Coutinho. Ao final do percurso expositivo há uma ficha técnica, o livro de visitas e uma indicação de saída. A ficha técnica descreve como responsáveis pela reformulação Luciana de Maya Ricardo e Edenise de Souza.

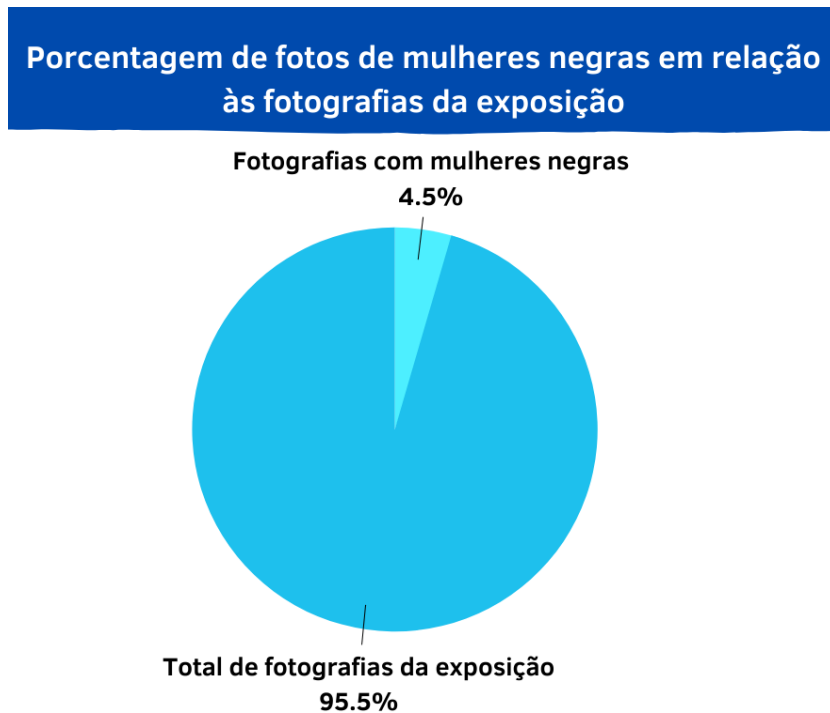
### **3.3. Análise**

*Poeira, Iona e Concreto* é uma exposição que em sua concepção tinha como objetivo retratar os primórdios da construção de Brasília (ALVES, 2014). Tem como público alvo principal os estudantes de todo o Distrito Federal (PAULA, 2017). A exposição inaugurada em 1990, que nasceu junto com o Museu Vivo da Memória Candanga, é composta por módulos que possuem fotografias e cenografias,

plotagens de textos, impressões, objetos doados, tudo com o objetivo de resgate da história da construção da cidade.

A análise que será desenvolvida está voltada para a presença das mulheres negras na exposição, entretanto, não exclui ou ignora o fato de que essa exposição foi desenvolvida há mais de 30 anos ao mesmo tempo que não ignora os esforços dos profissionais envolvidos nas diversas reformulações que sofreu, apesar da redução de recursos governamentais destinados às áreas culturais e principalmente aos museus.

Compreendemos que há 30 anos atrás as questões raciais e de gênero eram ainda invisibilizadas pelas instituições que se destinam a apresentar o conhecimento e preservar a memória, apesar de toda luta dos movimentos antirracistas e feministas para trazer à tona essa questão. O conhecimento acerca desses fatos não inviabiliza ou deslegitima o nosso foco de análise. É necessário compreender que as questões raciais e feministas negras têm sido cada vez mais debatidas com o passar dos anos. A luta é a mesma, o discurso se transformou, entretanto, o debate é indispensável e infelizmente ainda se faz necessário. Dito isso, partiremos para a análise da presença das mulheres negras nessa exposição e iniciaremos a nossa análise com um gráfico que representa a porcentagem de fotografias de mulheres negras sobre o total de fotografias na exposição (Gráfico 1).

**Gráfico 1:** Porcentagem de fotografias de mulheres negras em relação às fotografias da exposição

Fonte: Autoria própria, 2021.

A exposição possui 85 fotografias no total e, apenas 4 destas possuem mulheres identificadas como negras. De acordo com o gráfico apresentado, podemos observar que as fotografias de mulheres negras compõem 4,5% do total de fotografias presentes na exposição. Essa porcentagem quando comparada ao número de pessoas autodeclaradas negras no Distrito Federal é contrastante, tendo em vista que o DF registra uma porcentagem de 57,6% da população.<sup>17</sup> Em nenhum momento da exposição há qualquer tipo de texto que faça menção à população negra e a sua contribuição para a construção material e imaterial da cidade. Esse é o ponto primordial para iniciar esta análise porque diz respeito à uma ausência injustificada, considerando que a população do Distrito Federal é constituída majoritariamente de pessoas negras que foram e são essenciais na construção da história e na identidade cultural da cidade.

O nome do museu traz em sua simbologia um elemento essencial que contrasta com a sua principal exposição, o Museu Vivo da Memória Candanga, se

<sup>17</sup> Fonte: PDAD 2018. Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2019/11/20/639-dos-negros-do-df-moram-em-ra-de-media-e-baixa-renda/>> Acesso em 07 mar. 2021.

propõe a evidenciar, em seu título, os candangos donos dessa memória. Já discutimos a questão do termo Museu Vivo anteriormente, e voltaremos o nosso foco então para a questão da Memória Candanga. Primeiro é necessário identificarmos quem são esses candangos, um conceito criado em um tempo muito anterior sequer aos planos de alteração da capital para a região central do país. De acordo com Tiago de Paula (2017):

...o conceito de candango, assim como a identidade candanga passou por fases históricas de construção e reconstrução das suas representações. A mesma palavra designa posições diferentes no tempo e no espaço, se antes era o colonizador português na visão do colonizado africano, agora se refere ao imigrante nordestino que saiu dos sertões para as periferias da nova capital federal. Sendo que ambos os conceitos envolvem a construção de um ideal de progresso baseado na captação de mão de obra operária em massa, sendo remunerada ou não, alfabetizada ou não, capacitada ou não; E conseqüentemente a participação ativa na construção da materialidade e imaterialidade inerentes a representação da memória coletiva destes grupos. (PAULA, 2017. p. 41)

O grande chamamento público proclamado por Juscelino Kubitschek que convoca trabalhadores de todos os cantos do país para participarem da construção da capital da esperança foi o marco zero da história dos candangos. Esse discurso é apresentado na exposição *Poeira, Lona e Concreto* no seu último módulo intitulado “Inauguração”. Entretanto, foi essa convocatória que possibilitou que fosse colocado em prática o plano “cinquenta anos em cinco” alavancado por Juscelino, mas se não fosse a disposição, o sonho e a ambição de uma vida melhor de milhões de operários, esta cidade não surgiria da poeira vermelha do cerrado com seus monumentos imponentes e sua arquitetura moderna. A menção à essa população migrante de trabalhadores, no entanto, só é feita no módulo 6 da exposição, intitulado de “Operários em Construção”, e é entre os números de materiais necessários para construção da cidade, que a poesia de Vinicius de Moraes (1960), cita os trabalhadores que tiraram do papel o Planalto Central.

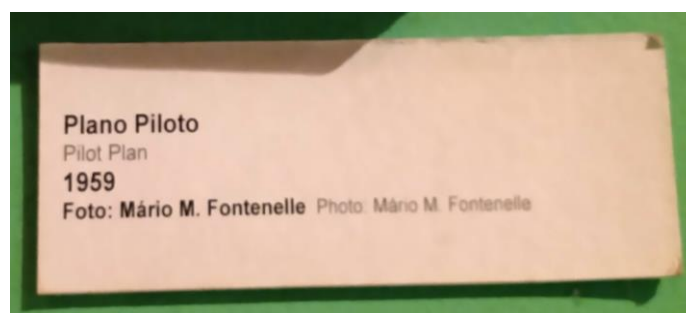
Foi necessário mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.

E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessária, e 400 quilômetros de laminados, e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários. Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do norte, 60 mil candangos foram necessários para desbravar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, emurar, cimentar, aplinar, polir, erguer as brancas empenas... (MORAES, 1960)

O texto retirado na íntegra do módulo da exposição retrata pela primeira vez ao longo do trajeto expositivo a palavra Candango, em meio a matéria-prima necessária para a construção. Os 60 mil trabalhadores são retratados pela primeira vez, somente neste módulo, após metade do percurso expográfico. É evidenciada a presença dos ditos candangos, que no poema de Vinicius de Moraes são retratados em meio aos números de materiais necessários para a construção da cidade. Esse tipo de colocação nos remete à uma objetificação das pessoas que foram responsáveis pela construção da cidade. É constante nos museus brasileiros a presença dessa objetificação quando se trata de grupos e culturas excluídos historicamente dos espaços destinados ao conhecimento. Como explicitado por Girlene Bulhões (2017), essa prática é constante nos museus que ela define enquanto “museus silenciadores”.

O módulo 6 “Operários em Construção” é também onde aparece, pela primeira vez, a imagem de uma mulher negra (Figura 3). Na imagem podemos ver que ao lado da mulher há alguns recipientes de comida, podemos intuir que a mulher poderia trabalhar com a venda de alimentos, no entanto a legenda da imagem diz “Plano Piloto. 1959”. e nomeia o autor da fotografia, “Mário M. Fontenele”, e só. Não há informações sobre a pessoa retratada, sobre a sua função durante a construção, seu local de origem ou mesmo seu nome (Figura 15).

**Figura 15:** Legenda de fotografia



Fonte: foto de Débora Rita da Silva Pereira, 2021.

Em comparação com outras fotografias presentes na exposição, a ausência de informações na legenda a respeito da pessoa presente na imagem é desleal, quando comparamos, por exemplo, à imagem dos funcionários da NOVACAP (Figura 2), cuja legenda apresenta especificamente os nomes de todos os presentes na fotografia. Se

compararmos ainda o texto que cita o número de candangos, dentre os materiais da construção, com o módulo 2 “Planos e Pilotos”, que tem como destaque dois textos que possuem diversas informações sobre a vida de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, a diferença se acentua ainda mais. De fato, é compreensível que a exposição evidencie os ditos “pioneiros”<sup>18</sup> da construção da cidade, entretanto é inaceitável que o povo que construiu a cidade seja reduzido à uma palavra, ou tenha informações de legenda em suas fotografias que evidenciam a data, local e nome do fotógrafo.

Seguiremos analisando então, o percurso expositivo. A segunda fotografia que possui uma mulher negra em evidência fica localizada em um espaço que não se relaciona com nenhum módulo. Há uma ambientação, ou cenografia, que remete a um canteiro de obras, e no local em que se localiza a fotografia é uma ambientação de uma cozinha (Figura 6). Na legenda, as mesmas informações que a exposição destina às fotografias dos candangos, o local: Esplanada dos Ministérios, o ano 1959 e o fotógrafo: Mário M. Fontenele. Esta fotografia foi impressa em um tamanho superior à maioria das imagens da exposição, no centro da imagem podemos ver uma mulher negra, aparentemente colocando comida em alguns pratos, e essa mulher está rodeada de trabalhadores.

Esta fotografia, em conjunto com a ambientação, desempenha um papel característico da maioria dos museus e exposições brasileiras quando se trata da representação de mulheres negras em suas coleções. Se voltarmos nossos olhares para as questões sociais que envolvem o simbolismo presente na imagem e no cenário, iremos concluir que há uma reprodução do estereótipo da figura da mulher negra, ao conectá-la ao ambiente de uma cozinha e a uma posição de subordinação. Joana da Silva (2015), ao analisar a presença das mulheres negras nas exposições de Salvador e lançar um olhar para além do que se vê aprofundou a sua análise para essas significações presentes, de formas sutis, nos objetos que compõem a exposição (SILVA, 2015).

Ao longo do percurso expográfico podemos encontrar ainda outras duas imagens de mulheres negras (Figuras 9 e 11) que estão localizadas, respectivamente, no módulo 7 "Candangos" e em um módulo sem nome, que identificamos como

---

<sup>18</sup> De acordo com o Dicionário Michaelis Pioneiros significa “aquele que desbrava caminhos e faz a exploração de uma região desconhecida; desbravador.” É utilizado para designar os engenheiros, políticos e arquitetos que conduziram o processo de mudança da capital.

módulo 8. Essas fotografias remetem ao dia-a-dia na cidade livre, local onde se concentrava a maior parte da população operária. Ambas possuem em suas legendas informações que seguem o mesmo padrão de todas as outras fotografias que retratam os trabalhadores e trabalhadoras que construíram a cidade, uma legenda que evidencia o nome do fotógrafo, a data e o local, sem inserir quaisquer outras informações a respeito da pessoa retratada. O espaço destinado ao que parece ser o módulo 8, faz referências às habitações dos trabalhadores e trabalhadoras da cidade, no entanto não traz nenhuma referência imagética ou textual ao modo de vida dessas pessoas para além do trabalho.

No módulo 7 "Candangos", temos a primeira menção à palavra mulher, ao longo de todos os textos expositivos. Esta palavra que se apresenta no trecho do poema de Vinicius de Moraes (1960), entretanto, é atrelada aos trabalhadores, pois faz menção ao que deixaram para trás, os Candangos, quando partiram de suas terras em direção à construção da nova capital, como podemos observar no trecho retirado na íntegra de uma das paredes da exposição:

"... começaram a chegar de todos os campos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pé de raiz, rosto de couro e mãos de pedra, e que, no calcânho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria. Sobretudo do Norte; foram chegando do grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em suas simples e áspera doçura: foram chegando em grandes levadas do grande Leste, da zona da mata, do centro-oeste e do grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás **mulheres** e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias..."

(MORAES, 1960) Grifo nosso.

Novamente é possível observar que há uma tentativa de excluir a história dessas mulheres que estavam presentes na construção da capital federal. O texto sugere que as mulheres foram deixadas para trás, no entanto, as fotografias revelam que haviam mulheres que auxiliavam na construção, como lavadeiras, cozinheiras, arrumadeiras, vendedoras, ou quaisquer outros papéis que tenham desempenhado. Essa discrepância acentua o silenciamento em torno da história e memória dessas mulheres.

A fim de iniciarmos a conclusão da nossa análise, iremos elucidar a verificação de nossa hipótese de pesquisa mais adiante, no entanto, primeiramente gostaríamos de enfatizar alguns fatos referentes à exposição, como é o exemplo dos termos

Candangos e Pioneiros, dois termos cunhados no masculino, utilizados para fazer referência aos primeiros responsáveis pela construção da cidade. O termo Pioneiros, geralmente faz alusão aos grandes nomes, que são destacados nessa exposição e nos anais da historiografia do Distrito Federal, os políticos, arquitetos, engenheiros, urbanistas e líderes. Já o termo Candangos é destinado aos operários da construção. Não queremos nos ater às questões de classe que envolvem os dois termos e nem iremos discutir as questões que fazem com que em relação ao termo Pioneiro e o termo Candango seja de certa forma depreciativo. Queremos nos atentar para o gênero que molda esses termos, que são tão essenciais para a construção da capital.

Em uma cidade constituída de Candangos e Pioneiros, as mulheres parecem não ter lugar, são apenas parte da história dos Candangos que as deixaram para trás, juntamente com seus filhos, em suas cidades de origem. Essa sensação de não lugar é quase tangível quando pesquisamos sobre a história da cidade. Então, nesse embate entre Candangos e Pioneiros onde estão as Candangas e Pioneiras? Já relatamos aqui que as mulheres estavam presentes na época da construção da cidade, e não é por uma questão de ausência que esses termos ganharam força e um gênero específico.

Tânia Fontenelle (2017) apresenta em seu trabalho, poeira e batom no planalto central, a história de mais de 50 mulheres que participaram da construção da cidade. em se tratando especificamente de mulheres negras, Elna Dias Cardoso (2018), apresenta algumas histórias e memórias dessas mulheres em seu trabalho intitulado “Nós Também Fazemos Parte Desta História, Memória de Mulheres Negras em Brasília”. A autora apresenta relatos de mulheres negras que estiveram presentes na construção de Brasília e aponta:

Nos jornais, assim como na literatura que aborda a história de Brasília, as mulheres negras, as lavadeiras aparecem em pouquíssimos momentos. Constrói-se uma invisibilidade a respeito das vivências dessas mulheres. Como as operárias descritas por Elisabeth Souza-Lobo (2011), são visíveis apenas como objetos especiais amparadas por lentes de aumento, mas invisíveis quando se analisa a história da capital federal. Nesta direção, cabe retomar as reflexões de Kergoat (1982) que afirma que o rompimento de um determinado enfoque não consegue dar conta de uma análise que agregue as relações sociais e suas inferências às práticas sociais. (CARDOSO, 2018. p. 98)



Essa ausência de representação das mulheres negras que da história se reflete na exposição *Poeira, Lona e Concreto*, gera para além de uma invisibilidade como apontado por Elna Cardoso (2018), um silenciamento político e ensurdecido, que já foi tema de pesquisa que realizei no Programa de Iniciação Científica, que resultou no artigo “Memórias Pretas na Capital da Esperança: Mulheres Negras No Museu Vivo Da Memória Candanga” em 2019:

Na contramão da ausência de informações acerca das memórias e narrativas das mulheres negras no Museu Vivo da Memória Candanga, há a resistência dessas mulheres. Considerando que ao contrário da historiografia oficial, as mulheres estavam sim presentes na construção da cidade, como salientado por Tânia Fontenele (2017) e que muitas, apesar da idade avançada, ainda residem nas margens da capital federal, essa memória silenciada permanece viva, é possível recorrer às mulheres que são fontes vivas dessa história como forma de recuperar essa memória propositalmente editada em nome dos interesses de uma minoria branca e privilegiada. (PEREIRA, 2019. p. 11)

Como explicitado na citação anterior, a maior parte da população que construiu a capital, se encontra hoje vivendo às margens do centro de Brasília, nas periferias do Distrito Federal ou em cidades do Goiás que fazem parte do entorno. Essa população não foi afastada da região central por acaso. Durante o regime militar brasileiro (1964 a 1985), diversas políticas urbanas foram implementadas para afastamento e controle da população. Dentre essas políticas foi realizada uma erradicação da Vila IAPI em que e a sua população foi removida para um local sem infraestrutura que ficava em média a trinta quilômetros de distância do Plano Piloto, região central de Brasília. Esse local recebeu o nome de Ceilândia que faz referência à Comissão de Erradicação das Invasões - CEI. (CARDOSO, 2018. p. 51).

A cidade de Ceilândia, congrega histórias e memórias que são necessárias para a compreensão de parte essencial desta análise que a partir deste ponto será realizada com a escrita em primeira pessoa, pois me envolve diretamente e faz parte da metodologia deste trabalho no qual me ancoro nas intelectuais Elna Cardoso (2018) e Luzia Ferreira (2018) que utilizam o conceito de *escrevivência* criado por Conceição Evaristo de autoetnografia. Como descreve Luzia Gomes (2018):

Regressei às minhas leituras sobre etnografia e mergulhei na autoetnografia. Nesse percurso de retorno às metodologias antropológicas, deparei-me com o conceito de *escrevivências* da escritora doutora Conceição Evaristo. Desde então, passei a assumir que a minha metodologia é uma bricolagem composta por fragmentos da etnografia-autoetnografia-escrevivências. (GOMES, 2018. p. 63)

Elna Cardoso (2018) elucida o termo de uma maneira que o tornará mais compreensível para prosseguirmos na análise:

...o livro *Becos da Memória* (2006) de Conceição Evaristo, que possui um recorte biográfico e memorialístico. A história do livro é composta de memórias individuais e coletivas dos 98 moradores de uma favela em processo de demolição no contexto do século XX. As narrativas problematizam as questões de gênero, raça e classe. Nesta obra, apresenta a concepção de escrivência como a escrita de um corpo (dimensão de afirmação e desconstrução de estereótipos); de uma condição (processo de troca e partilha dos personagens na obra); de uma experiência negra na sociedade brasileira (vivências empíricas da autora dialogam com experiências apresentadas na personagem Maria Nova). O termo é, portanto, o ato de escrever a vivência nas dimensões da realidade, ficcional e estética. (CARDOSO, 2018. p. 97-98)

Como mencionado anteriormente, é a cidade de Ceilândia um dos pontos essenciais para a compreensão dessa análise que se seguirá. Tanto minha família paterna quanto materna, eram residentes da Vila IAPI. Meus avôs e avós vieram de diferentes cantos do país para contribuir com a construção de Brasília. A minha avó materna, Geralda Alves de Souza, por exemplo, me contou que veio sozinha de Paracatu em Minas Gerais, em 1961, um ano após a inauguração da cidade e trabalhou na urbanização da cidade, auxiliando no plantio do gramado do canteiro central da Esplanada dos Ministérios, área central de Brasília.

Após a conclusão das obras principais da cidade, minha família, como a maioria das famílias dos trabalhadores e trabalhadoras foi empurrada para habitar longe do centro da capital. No projeto da construção da capital federal essas famílias de operárias não estavam incluídas no plano de habitação do Plano Piloto. Os poderes públicos ao perceberem que os operários da construção e infraestrutura não voltariam para as suas cidades de origem, implantaram os planos de erradicação das ditas “invasões” e assim nasceram as primeiras “Cidades Satélites.”

Enquanto uma mulher negra, moradora da periferia do Distrito Federal, só me foi possível conhecer o MVMC quando fui realizar um trabalho acadêmico na instituição. Ao adentrar na exposição que tem o objetivo de contar a história da construção da cidade em um Museu que tem um título tão significativo, que promete manter viva a memória Candanga, foi, com toda sinceridade, decepcionante, pois eu esperava ver a história das minhas avós e meus avôs descrita ali.

Quando realizei a pesquisa para o artigo referido anteriormente, ao observar as fotografias de mulheres negras na exposição *Poeira, Lona e Concreto*, cheguei a pensar até que uma delas poderia ser minha avó, mais especificamente a Figura 3, que retrata a moça ao lado das marmitas. Ao mesmo tempo em que fiquei desapontada com a ausência de informações, eu fiquei instigada pela fotografia, porque achava que ela tinha muito mais a revelar do que o que estava escrito na legenda. Foi a partir dela que decidi conversar com minha avó e perguntar a ela algumas coisas relacionadas à sua vinda para a “capital da esperança” (como foi apelidada pelos pioneiros). Perguntei se ela tinha tirado alguma foto quando chegou em Brasília e ela me respondeu que não. Perguntei também se ela sabia da existência do MVMC, e a resposta negativa veio de novo. O que tudo isso tem a ver com a hipótese do meu trabalho? São inúmeras as pessoas que são denominadas candangas, que hoje habitam o Distrito Federal, e suas histórias, no entanto, não são relatadas em nenhum momento da exposição de longa duração do Museu Vivo da Memória Candanga e em nenhum outro equipamento de memória da cidade. E é a partir deste apontamento que gostaria de verificar se o MVMC, através de sua exposição de longa duração, se enquadra nas perspectivas da Nova Museologia e se detém no social, em não invisibilizar nenhum grupo social conforme debatido pela revisão bibliográfica.

Antes de apresentar a verificação da hipótese, gostaria de elucidar que conheço as limitações do MVMC, como mencionado. Sei que a exposição foi realizada há mais de 30 anos, reconheço os esforços que foram feitos para que esta exposição fosse reformulada, e considero que uma instituição museológica pública que não possui um profissional da Museologia em seu quadro de funcionários não se encontra na obrigatoriedade de seguir os padrões da Museologia, pois para além dessa ausência de pessoal qualificado, há também limitações orçamentárias. Dito isso, gostaria de evidenciar as razões pelas quais o MVMC não se enquadra nas perspectivas da Nova Museologia.

É evidente que a exposição dá mais destaque aos ditos Pioneiros, pois possui dois módulos inteiros que possuem textos norteadores que destacam essas personalidades. Júlia Carrari (2014) já tratou sobre isso em seu trabalho. Ao evidenciar somente a história de uma parcela minoritária da população do Distrito Federal, sem sequer mencionar fatos relevantes da história e memória da maior parte

da população da cidade, ou trazer relatos da memória dos Candangos e Candangas, a exposição *Poeira, Lona e Concreto*, enquanto uma das exposições principais do MVMC, segue reproduzindo um discurso persistente, que está presente na maioria dos museus brasileiros. Com isso, podemos afirmar que segue os padrões de marginalização, exotificação e manutenção de estereótipos que exclui grupos inteiros, culturas e memórias de grande relevância social em detrimento de uma minoria branca e privilegiada. Como defendido por Girleene Bulhões (2017) ao tratar dos museus que define enquanto “silenciadores”, essas instituições têm como propósitos definidos a validação de certas narrativas, e desqualificação de outras, tudo com o objetivo de “endossar os valores oficiais comuns da sociedade”, valores estes que, ainda de acordo com a autora, são determinados pelas elites que dominam tais sociedades (BULHÕES, 2017. p. 54) que no caso da sociedade brasileira, é racista, autoritária e excludente.

Acerca da Nova Museologia, gostaríamos de apresentar o seguinte trecho de Pierre Mayrand (1984) que está presente no trabalho de Clovis Britto (2020):

A interpretação transforma o método museográfico: ao invés de apresentar os fatos e objetos para uma ‘transposição fria’, a nova museologia tenta, à maneira de um cantor, à maneira de um poeta, interpretar o patrimônio de forma não hierárquica, utilizando várias técnicas de criatividade ‘sinéctica’ no desenvolvimento de temas. (Mayrand, 1984, p. 3 *apud* BRITTO, 2020. p. 21)

Mayrand (1984) aponta que a Nova Museologia tem outras formas de interpretar o patrimônio e outras maneiras de apresentar os fatos e objetos, de forma não hierárquica, portanto, podemos inferir que a exposição do MVMC não está de acordo com essas proposições, ao interpretar os fatos da história da construção de Brasília, colocar em evidência os ditos Pioneiros, e optar por silenciar ou ocultar fatos relevantes da história dos Candangos e Candangas, a exemplo das comissões de erradicação das invasões, e outros fatos marcantes, como o massacre da GEB - Guarda Especial de Brasília, apresentado por André Felipe Fernandes (2018), em seu trabalho “Vida Candanga: os trabalhadores na construção de Brasília e o massacre da GEB de 1959: a memória como um campo de disputas”:

8 de Fevereiro, noite de carnaval. Nesse contexto que entra o massacre acontecido no acampamento operário da Pacheco Fernando Dantas no carnaval de 1959 em Brasília. Policiais da GEB (Guarda Especial de Brasília) invadiram o acampamento da Pacheco 27 Fernando Dantas e abriram fogo contra os operários devido a um motim causado pela má qualidade de alimentação. (FERNANDES, 2018. p. 26-27)

Compreendendo que o MVMC realiza diversas oficinas em suas dependências que podem gerar possibilidades para a comunidade que está ao seu redor, podemos considerar que alguns objetivos museológicos que seguem as perspectivas da Nova Museologia estão sendo desenvolvidos, de acordo com o que Clovis Britto (2020) apresenta:

No caso da Nova Museologia, os objetivos museológicos estariam voltados para o desenvolvimento comunitário e para o reconhecimento dos próprios nativos dessa comunidade preservarem e promoverem seus bens culturais, daí ser também chamada de Museologia Comunitária e Museologia Popular. Afirma que o termo 'nova' deve ser relativizado, destacando que não diz respeito às ações de modernização nos museus, mas aos seus objetivos, suas posições e iniciativas. (BRITTO, 2020. p. 81)

A Nova Museologia, de acordo com o autor, deve ter os objetivos voltados para o desenvolvimento comunitário, entretanto o MVMC, a partir de sua exposição de longa duração, deixa de seguir determinados objetivos, a exemplo do reconhecimento do papel da comunidade em preservar e promover os próprios bens culturais, mesmo que possua alguns materiais doados por ela (Figura 14). De acordo com Marcelo Cunha (2006), as exposições se caracterizam como um discurso e através das narrativas podem reforçar ideias. Ainda segundo este autor, no caso das exposições museológicas, estas compõem “um projeto de preservação de referências políticas, históricas e de dinâmicas culturais e patrimoniais”, ou seja, devem ser pensadas “considerando-se suas inserções em cenários panorâmicos, o das políticas e ações culturais públicas como resultado de processos históricos e transformações sociais.”(CUNHA. 2006. p. 15)

A exposição *Poeira, Lona e Concreto*, portanto, apresenta um discurso que silencia parte essencial da história da maior parcela da população do Distrito Federal, quando não marginaliza essa população, que tem, nos textos desse discurso, uma representação que se limita a uma palavra, e tem em suas fotografias, legendas que evidenciam apenas o local, data e nome do fotógrafo, e ainda no caso específico das mulheres negras, ao conectar a figura de uma mulher negra ao ambiente da cozinha(Figura 7) a exposição perpetua um discurso que mantém os estereótipos sobre esse grupo e os silencia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ausência de trabalhos que tratam da presença das mulheres negras nas exposições museológicas e nos museus do Distrito Federal, foi a provocação inicial que, ao mesmo tempo em que justifica a escolha do tema, se apresenta como o problema da pesquisa. Ao realizar qualquer levantamento bibliográfico que apresente as questões raciais e de gênero nos museus e na Museologia, se observa que a representação da população negra e feminina está carregada de silenciamento e quando presente, é quase uma constante que esteja representada de maneira estereotipada.

O objetivo geral de analisar a presença das mulheres negras na exposição *Poeira, Lona e Concreto* do MVMC foi um desafio que assumi anteriormente em um artigo que desenvolvi para o Programa de Iniciação Científica. Na abordagem de análise, especificamente em relação ao referencial teórico, fez-se necessário que se partisse de um ponto de vista que fosse voltado para as teorias da Museologia Contemporânea, especificamente da Nova Museologia. Esta delimitação temporal, utilizando as teorias desenvolvidas a partir de 1970, se caracterizou como uma estratégia necessária para compreender mais profundamente a relação do Museu com a história da cidade e principalmente no que diz respeito à população negra e às mulheres pertencentes a esse grupo.

O projeto desta pesquisa teve início em 2019, mas em decorrência da pandemia no ano de 2020 não foi possível dar continuidade ao trabalho de campo. E em 2021, com a orientação da Professora Doutora Deborah Santos, o pré-projeto foi ajustado e pude colocá-lo em prática, complementando o levantamento bibliográfico e, após novas visitas ao Museu, iniciei o processo de análise e escrita, que durou 3 meses em busca de resposta para a principal questão levantada: Quais são as histórias escondidas por trás das fotografias das mulheres negras na exposição de longa duração do MVMC? Não foi possível responder a essa pergunta motriz da forma que desejava, entretanto acredito que o objetivo principal deste trabalho foi alcançado, o de analisar a presença das mulheres negras na exposição do MVMC, e investigar se a representação deste grupo se justifica pelo Museu seguir as perspectivas da Nova Museologia.

A hipótese deste trabalho era verificar se o MVMC, em sua exposição de longa duração, ao apresentar as mulheres negras, estava de acordo com as perspectivas da Nova Museologia, e se confirmou com uma negativa. Foi possível concluir que o MVMC segue o padrão dos “museus silenciadores” e apesar de sugerir em sua nomenclatura que é um museu vivo e que preserva a memória candanga, o museu adota formas de comunicar que não condizem com as perspectivas da Nova Museologia, pois há a perpetuação do silenciamento dos identificados como candangos - os homens negros e as e as mulheres negras candangas e/ou pioneiras. Há ausências de informações nas legendas, ou de citações sobre a contribuição da população negra nos textos expositivos e para além do silenciamento, o museu realiza ainda, o desserviço de reduzir as mulheres negras à estereótipos servis e subalternos, como é o caso da figura da mulher negra servindo refeições.

A história de minha avó é mais uma história de uma mulher negra que não teve o seu nome escrito nos anais da historiografia oficial, assim como muitas outras que ajudaram a dar feição à cidade, todas essas memórias e histórias orais estão aí para serem ouvidas. O que ouvi de minha avó, e da minha família, representa parte importante da história do Distrito Federal, pois está diretamente relacionado à população que construiu a cidade de Brasília e que reside no DF. O MVMC ao excluir totalmente de seu espaço principal de comunicação, a exposição *Poeira, Lona e Concreto*, toda essa história, renega o nome que carrega.

As questões que se apresentam a partir dessa constatação são: Se em 30 anos o MVMC não inseriu em sua exposição principal, e em nenhuma outra, a história dos candangos homens e mulheres negros e negras, que construíram a capital, é possível que incluirá em algum momento? Se a memória candanga não está inserida no MVMC, em qual local deve estar registrada? Quais são esses registros, para além da memória viva do povo candango? As respostas a essas questões são sugestões para pesquisas futuras.

Uma das limitações que encontrei ao realizar esta pesquisa está relacionada a pandemia decretada no ano de 2020 pois devido às medidas de segurança, não pude entrevistar a minha avó e ter evidenciado de maneira mais completa a história dela, a fim de demonstrar que a ausência das histórias de mulheres negras no MVMC é uma opção e, portanto, se revela uma possibilidade para futuras pesquisas. Para

além dessa sugestão gostaria de evidenciar o trabalho realizado pela exposição “Reintegração de Posse: Narrativas da Presença Negra na História do Distrito Federal” organizado pela Professora Doutora Ana Flávia Magalhães Pinto no Museu Nacional da República, que utilizou como fonte de pesquisa o ArPDF, e apresentou imagens e depoimentos da população negra do Distrito Federal, com cenas do cotidiano que destacam momentos de lazer, trabalho e educação. É possível que seja analisada a exposição e a sua relevância, e também que se realize uma análise comparativa entre *Reintegração de Posse* e a exposição *Poeira, Lona e Concreto*. As imagens e depoimentos que estão presentes no acervo do Arquivo Público do Distrito Federal, também podem ser utilizadas tanto para possíveis alterações e intervenções na exposição *Poeira, Lona e Concreto*, como para novas exposições que evidenciem, de maneira não estereotipada, a maior parcela da população do Distrito Federal, a população negra.

Realizar uma pesquisa que inclui o grupo social ao qual pertencço, as mulheres negras, e utilizar na análise o critério de impessoalidade, que é tido como essencial em uma pesquisa de caráter científico, poderia ser uma contradição no que diz respeito às próprias perspectivas de mudanças da Nova Museologia, tendo em vista que a Nova Museologia, o código de ética do ICOM e o próprio Estatuto de Museus, colocam o museu e a Museologia a serviço do desenvolvimento de uma comunidade, a favor da valorização das diferenças e convidam a “intervir ativamente e a resistir aos determinismos da História dos heróis e do passado glorioso” (CHAGAS *et al*, 2018. p. 97).

Utilizar novas maneiras de análise e escrita podem transformar perspectivas. Acredito que alguns padrões devam ser quebrados, para que novas intervenções possam surgir e ganhar espaço. A bibliografia por mim adotada, por exemplo, reflete o meu desejo para o futuro das bibliografias das disciplinas de graduação, não só do curso de Museologia, mas de outras universidades também. Ela é composta em sua maioria por mulheres, quase todas negras. É evidente que há a necessidade de se trabalhar autores, ditos “clássicos” nem que seja para debater as suas teorias ou refutá-las, entretanto, eu pessoalmente acredito que não há necessidade de se perpetuar as mensagens que alguns autores nos apresentam. É dito que nosso trabalho será invalidado se optarmos por não seguir determinados padrões de escrita



e análise, entretanto, é nessa necessidade de validação por meio da perpetuação desses padrões, que se sustenta a hegemonia do discurso, para romper com essas práticas é necessário coragem por parte de todas nós, pois como dito por Nina Simone “Liberdade é não ter medo”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. TEDGlobal. 2009. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?utm\\_campaign=tedsread&utm\\_medium=referral&utm\\_source=tedcomshare](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?utm_campaign=tedsread&utm_medium=referral&utm_source=tedcomshare)> Acesso em: 06 fev. 2021.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces** / Marcos Antônio Alexandre (org.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. 224 p.

ALVES, Ingridde dos Santos. **Exposições e sentidos: análise da exposição “Poeira, lona e concreto” do Museu Vivo da Memória Candanga (2014)**. Brasília, 2014. 143f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) - Universidade de Brasília, Faculdade de Ciências da Informação, 2014. Disponível em: <[https://bdm.unb.br/bitstream/10483/7940/1/2014\\_IngriddedosSantosAlves.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/7940/1/2014_IngriddedosSantosAlves.pdf)> Acesso em: 15 fev. 2021.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca: o retrato "Baiana" e a imagem da mulher negra na arte do século XIX**. 2005. 182p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281434>>. Acesso em: 4 abr. 2021.

BRITTO, Clovis Carvalho. **“Nossa maçã é que come Eva”: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das Museologias Indisciplinadas no Brasil**. Cadernos de Sociomuseologia, v. 59, n. 15, 3 jun. 2020. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/7110>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

BULHÕES, Gírlene Chagas. **MUSEUS PARA O ESQUECIMENTO: SELETIVIDADE E MEMÓRIAS SILENCIADAS NAS PERFORMANCES MUSEAIS**. 2017. 193 f. Tese (Doutorado) - Curso de Performances Culturais, Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

CADASTRO NACIONAL DE MUSEUS - CNM. **Museu Vivo da Memória Candanga**. Disponível em: <<http://mapas.cultura.gov.br/espaco/8734/>>. Acesso em: 09 abr. 2021.

CARDOSO, Elna Dias. **Nós também fazemos parte desta história: memória de mulheres negras em Brasília**. 196 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <[http://bdt.d.ibtct.br/vufind/Record/UFG\\_9c93e94276cb344aaf98c7a44b8f68dd&qt](http://bdt.d.ibtct.br/vufind/Record/UFG_9c93e94276cb344aaf98c7a44b8f68dd&qt)> Acesso em: 02 mar. 2021.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia em Educação,

Feusp, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>> Acesso em: 06 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 17, n. 49, p. 117-133, dez. 2003. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142003000300008>. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142003000300008>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

CARRARI, Julia de Araujo. **Reflexões sobre a presença negra na exposição Poeira, Lona e Concreto do Museu Vivo da Memória Candanga – DF**. 2014. 67 f. Monografia - Curso de Museologia, Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília - Unb, Brasília, 2014. Disponível em: <[http://bdm.unb.br/bitstream/10483/8310/1/2014\\_JuliadeAraujoCarrari.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/8310/1/2014_JuliadeAraujoCarrari.pdf)> Acesso em: 12 abr. 2021.

CASA CIVIL SUBCHEFIA PARA ASSUNTOS JURÍDICOS. **Institui O Estatuto de Museus e Dá Outras Providências**. Distrito Federal, 14 jan. 2009. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm)>. Acesso em: 02 fev. 2021.

CHAGAS, Mário; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do Ceom**, Chapecó - SC, v. 27, n. 41, p. 9-22, dez. 2014. Semestral. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168>>. Acesso em: 05 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, n. 19, v.19, jun. 2002. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/36>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

\_\_\_\_\_ et al. A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 55, n. 11, p. 73-102, jun. 2018. Semestral. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/719>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

COLLINS, Patrícia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 6-17, jan. 2017. Semestral. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/issue/view/56>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, [S.L.], v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2002000100011>. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011>>. Acesso em: 14 mar. 2021.

CUNHA, Marcelo Nascimento B. da. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições**. 2006. 285 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/12944>> Acesso em: 13 abr. 2021.

DISTRITO FEDERAL. AGÊNCIA BRASÍLIA. **63,9% dos negros do DF moram em RA de média e baixa renda**. 2019. Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2019/11/20/639-dos-negros-do-df-moram-em-ra-de-media-e-baixa-renda/>>. Acesso em: 07 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA - SECEC. **MVMC 30 anos: Oficinas de saber fazer mantém viva a arte trazida pelos candangos**. 2020. Disponível em: <<http://www.cultura.df.gov.br/mvmc-30-anos-oficinas-de-saber-fazer-mantem-viva-a-arte-trazida-pelos-candangos/>>. Acesso em: 03 abr. 2021.

FERNANDES, André Filipe de Oliveira. **Vida Candanga: os trabalhadores na construção de Brasília e o massacre da GEB de 1959: a memória como um campo de disputas**. 2018. 46 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História) —Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <<https://bdm.unb.br/handle/10483/21674>> Acesso em: 25. abr. 2021.

FERREIRA, Luzia Gomes. **A poética da existência nas margens: percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da Lisboa africana**. 2018. 364 f. Tese (Doutorado) - Curso de Museologia, Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2018. Disponível em: <<https://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/9306>>. Acesso em: 01 abr. 2021.

FONTENELE, Tânia. Mulheres na construção de Brasília – invisibilidade feminina na história da nova capital do Brasil. **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero**; 13th Women's Worlds Congress, Florianópolis, 2017. Disponível em: <[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499459015\\_ARQUIVO\\_Modelo\\_Texto\\_completo\\_MM\\_FG-3-TaniaFontenele.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499459015_ARQUIVO_Modelo_Texto_completo_MM_FG-3-TaniaFontenele.pdf)> Acesso em: 10 mar. 2021.

GABRIELLE, Maria Cecília Filgueiras Lima. Museu Vivo da Memória Candanga: a musealização do patrimônio arquitetônico. In: **I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – I ENEPARQ**, 2010, Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/59/59-750-1-SP.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2021.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **IV ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA NAS CIÊNCIAS SOCIAIS**, 4., 1080, Rio de Janeiro. Temas e problemas da população negra no Brasil. Rio de Janeiro: Revista Ciências Sociais Hoje, 1980. p. 223 - 244.

MORAES, Vinícius de. **Sinfonia da Alvorada**. 1960. Disponível em: <[http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu\\_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=24](http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=24)>. Acesso em: 8 abr. 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. **O GENOCÍDIO DO NEGRO BRASILEIRO**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

OLIVEIRA, Ana Audebert; QUEIROZ, Marijara. Museologia – substantivo feminino: reflexões sobre Museologia e gênero no Brasil. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n.º 5, set. 2017.

PAULA, Tiago Vieira De. **O Papel do Museu Vivo da Memória Candanga Na Formação Da Identidade Local**. 61 f. Monografia - Curso de Museologia, Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília - Unb, Brasília, 2017.

PEIXOTO, Sarah Braga. Museu Social: compreendendo sua prática através do Museu Vivo do São Bento. In: **XIII RAM - REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL**, 2019, Porto Alegre - RS. Simpósio. p. 1 - 16. Disponível em: <[https://www.ram2019.sinteseeventos.com.br/simposio/view?ID\\_SIMPOSIO=60](https://www.ram2019.sinteseeventos.com.br/simposio/view?ID_SIMPOSIO=60)>. Acesso em: 15 mar. 2021.

PEREIRA, Débora Rita da Silva. Memórias Pretas na Capital da Esperança: mulheres negras no museu vivo da memória candanga. **Programa de Iniciação Científica**. Distrito Federal. 2019.

RECHENA, Aida. Museologia Social e Gênero. **Cadernos do Ceom**, Chapecó - SC, v. 27, n. 41, p. 153-174, dez. 2014. Semestral. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168>>. Acesso em: 05 mar. 2021.

**REVISTA BRASÍLIA**. Distrito Federal: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, v. 1, n. 7, jun. 1957. Disponível em: <<http://www.arquivopublico.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/NOV-D-4-2-Z-0001-7d.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2021.

RICARDO, Luciana de Maya. **A EDUCAÇÃO EM DIÁLOGO COM A CULTURA: Da experiência de educação do Museu Vivo da Memória Candanga a uma proposta educativa para o Museu da Educação do DF**. 296 f. Tese (Doutorado) - Doutorado em Educação. Universidade de Brasília - 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/23673>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SANTOS, Deborah Silva. Apontamentos sobre as culturas negras nos museus no século XIX. **Revista XIX**, [S. l.], n. 1, p. 90–103, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/article/view/21293>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. Museus e Africanidades. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S.L.], v. 3, n. 6, p. 287-292, 15 abr. 2015. Biblioteca Central da UNB. <http://dx.doi.org/10.26512/museologia.v3i6.16766>. Disponível em:

<<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. **Museologia e Africanidades**: experiências museológicas de mulheres negras em museus afro-brasileiros. 2021. 284 f. Tese (Doutorado) - Curso de Museologia, Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2021.

SILVA, Joana Angélica Flores. **A representação das mulheres negras nos museus de Salvador: uma análise em branco e preto**. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Museologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18548>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

VARINE, Hugues de. O museu comunitário como processo continuado. **Cadernos do Ceom**, Chapecó - Sc, v. 27, n. 41, p. 25-35, dez. 2014. Semestral. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168>>. Acesso em: 05 mar. 2021.

VERGARA, Moema de Rezende. **Ciência e história no Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central na Primeira República**. 2006. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702006000400008](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000400008)>. Acesso em: 03 abr. 2021.