



BRASIL DECOLONIAL outras histórias

Aline Montenegro Magalhães
Brenda Coelho Fonseca
Keila Grinberg
Leila Bianchi Aguiar
Márcia Chuva



Walter Benjamin falou da necessidade de escovar a história a contrapelo. Talvez pudesse ser descrito assim o objetivo central da exposição-intervenção *Brasil decolonial: outras histórias*, inaugurada no Museu Histórico Nacional em maio de 2022. A exposição nasceu de uma colaboração com o Núcleo de Documentação, História e Memória (NUMEM) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Fundado em 1922, atendendo a um desejo celebrativo em torno da identidade nacional e de suas glórias, o Museu Histórico Nacional empenhou-se, ao longo das últimas décadas, na reconfiguração de seus circuitos expositivos, deixando para trás os primeiros tempos. Repensar-se, no entanto, é um desafio permanente, com o qual as instituições museais estão confrontadas na contemporaneidade.

Seria possível propor mais uma renovação do circuito. O caminho escolhido, porém, foi outro. Com uma abordagem fincada no decolonial, a parceria entre pesquisadores da própria instituição e da Universidade resultou no projeto corajoso de investigar o que o Museu ainda abrigava de silenciamentos em relação à violência colonial e, sobretudo, à escravidão e ao racismo, cujas marcas dolorosas seguem tão presentes.

Submetidos a um escrutínio cuidadoso, os elementos em exposição precisaram ser examinados em profundidade. Alguns foram verdadeiramente dissecados em seus encobrimentos. Dezessete deles receberam intervenções.

A radiografia abriu uma fresta na janela, deixando ver que cada item exposto – silenciador de um passado violento – já continha, no entanto, em si mesmo, o poder de mostrar sua outra face. As peças poderiam falar da história das vítimas como sujeitos, com suas lutas, e não como objetos aprisionados nas vitrines. Por meio desse jogo de espelhos, o Museu seria capaz, afinal, de transfigurar o olhar do público sobre a experiência histórica de africanos e seus descendentes.

Fica aqui o convite para um percurso pelo Museu Histórico Nacional, agora com a ajuda dos olhos argutos deste catálogo. Folheie, interogue, descubra.

Anita Almeida

Professora Titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

desconstruir
MITOS

ampliar
escuta

DECOLONIZAR
um verbo, uma atitude

outras
LEITURAS

RESSIGNIFICAR
OBJETOS

tornar
PASSADOS
PRESENTES

RECONHECER
SUJEITOS

CONFRONTAR
narrativas

REVER
toponímias

DESCONFORTO

deslocar-se

CORRIGIR
CONTAR histórias

MINISTÉRIO DA CULTURA,
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - IBRAM,
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, BNDES
E ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MHN
APRESENTAM • PRESENT



BRASIL DECOLONIAL

outras histórias

Aline Montenegro Magalhães
Brenda Coelho Fonseca
Keila Grinberg
Leila Bianchi Aguiar
Márcia Chuva

Rio de Janeiro, 2026



museu
HISTÓRICO
nacional

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA • PRESIDENCY OF THE REPUBLIC

Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTÉRIO DA CULTURA • MINISTRY OF CULTURE

Margareth Menezes da Purificação Costa

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS • BRAZILIAN INSTITUTE OF MUSEUMS

Fernanda Santana Rabello de Castro

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL • NATIONAL HISTORY MUSEUM

DIRETOR • DIRECTOR

Cícero Antônio Fonseca de Almeida

ASSISTENTE DE GABINETE • CABINET ASSISTANT

Cristiane Oliveira, Raquel Laurino Almeida e Thiago Lucas da Silva

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO • COMMUNICATIONS ADVISORY

Anderson Antônio Andreato, Carlos Alberto Oliveira, Elso Silva Júnior e Laissa Millene Gonçalves de Souza

DIVISÃO TÉCNICA • TECHNICAL DIVISION

Diogo Guarnieri Tubbs

SERVIÇO DE GESTÃO DE ACERVOS • COLLECTION MANAGEMENT SERVICE

Paula de Jesus Moura Aranha

NÚCLEO DE CONTROLE E REGISTRO DE ACERVOS

CONTROL AND REGISTRATION OF COLLECTIONS

Fernanda Nascimento Magalhães Pinto

NÚCLEO DE ACERVO MUSEOLÓGICO • MUSEUM COLLECTION

Adriana Bandeira Cordeiro e Juarez Menezes Fonseca Guerra

NÚCLEO DE ACERVO ARQUIVÍSTICO • ARCHIVAL COLLECTION

Daniella Gomes dos Santos e Maria Isabel Ribeiro Lenzi

NÚCLEO DE ACERVO BIBLIOGRÁFICO • BIBLIOGRAPHIC COLLECTION

Arionia Rodrigues da Cunha, Cidália Maria Correia de Brito Ribeiro, Gisely Miranda de Melo e Maria José Muniz Freire Ribeiro.

NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE ACERVOS

CONSERVATION AND RESTORATION OF COLLECTIONS

Jandira Flaeschen e Ricardo Correa de Carvalho

SETOR DE DINÂMICA CULTURAL • CULTURAL DYNAMICS

André Amud Botelho e Luciana Monteiro Peralva

NÚCLEO DE EDUCAÇÃO • EDUCATION

Edmilson Pereira dos Santos, Flávio Rezende de Carvalho, Moana Campos Soto e Silvana de Pinho

NÚCLEO DE EXPOSIÇÕES • EXHIBITIONS

Valéria Regina Abdalla Farias e George de Abreu

NÚCLEO DE PESQUISA • RESEARCH

Álvaro Marins, Cristiano Ferreira de Barros, Daniele Del Giudice Andrada e Patricia Henriques Mafra

DIVISÃO DE GESTÃO INTERNA • INTERNAL MANAGEMENT DIVISION

Luiz Fernando Kiihl Matias

SERVIÇO DE APOIO À ADMINISTRAÇÃO • ADMINISTRATION AND FINANCE

José Pereira Ignácio, Paulo Quintino da Silva Lage e Zeni Iva Gonzaga dos Santos

MANUTENÇÃO E SERVIÇOS GERAIS • MAINTENANCE AND GENERAL SERVICES

Pedro Paulo Lima

NÚCLEO DE ALMOXARIFADO • STOCK ROOM

Nelson Jorge dos Santos

NÚCLEO DE RECURSOS HUMANOS • HUMAN RESOURCES

Liane Maia das Neves de Oliveira

NÚCLEO DE GESTÃO DE DOCUMENTOS • DOCUMENT MANAGEMENT

Adilson da Conceição Silva, Bianca Dias Mendes e José Gomes da Costa

NÚCLEO DE SEGURANÇA • SECURITY

João Carlos de Oliveira Barreto, Carlos Alberto Lopes dos Santos, Carlos Tadeu Guedes Pinto, José Girondi de Pinho, Luis Antonio Chaves, Moacir Queiroz, Ronaldo dos Santos Carvalho, Sergio Luiz da Costa e Sílvia Luiz da Motta

RECEPÇÃO E APOIO ADMINISTRATIVO

RECEPTION AND ADMINISTRATIVE SUPPORT

Plansul Planejamento e Consultoria LTDA:

Carlos Henrique de Castro, Giselle Bastos Pereira, Jaquiline da Silva Cosme, João Paulo Silva Queiroz Lourenço, Julia da Silva, Juliana Claudino Curitiba, Laune Firmino da Silva Feitor, Natácha dos Reis Ferraz, Ricardo Gameiro Dantas, Valdriana de Oliveira Dias Salvatore e Vitória Gouveia dos Santos Ribeiro Machado

ESTAGIÁRIOS • TRAINEES

Girlan do Nascimento Gomes, Pedro Henrique Antônio da Silva e Vinicius Crespo Rosa

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL • ASSOCIATION OF FRIENDS OF THE NATIONAL HISTORY MUSEUM

PRESIDÊNCIA • PRESIDENT

Jorge Douglas Alves Fasolato

VICE-PRESIDÊNCIA • VICE PRESIDENT

Rosane Maria Rocha de Carvalho

DIRETORA EXECUTIVA • EXECUTIVE DIRECTOR

Heleny Pires de Castro

DIRETORA ADJUNTA • ADJUNCT DIRECTOR

Maria Elizabeth da Costa

DIRETORA FINANCEIRA • FINANCE DIRECTOR

Maria Marques Linhares Pinto

APOIO ADMINISTRATIVO • ADMINISTRATIVE SUPPORT

César do Nascimento Cunha e Valéria de Castro Alves

Biblioteca do Museu Histórico Nacional

B823 Brasil decolonial : outras histórias / textos Aline Montenegro Magalhães et al.. – Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 2026.

148 p. : il. ; 30 cm.

Edição bilíngüe: português/inglês.
ISBN 978-65-88035-11-5.

1. Museu Histórico Nacional (Brasil) - Exposições. 2. Brasil – História. I. Fonseca, Brenda Coelho. II. Grinberg, Keila. III. Aguiar, Leila Bianchi. IV. Chuva, Márcia. V. Título.

CDD 981.01



Detalhe da foto da escultura Alegoria à Lei do Ventre Livre, de A. D. Bressac, 1871. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

Detail of the photo from the sculpture Allegory of the Free Womb Law, by A. D. Bressac, 1871. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

BRASIL DECOLONIAL: outras histórias **DECOLONIAL BRAZIL: Other Histories**

CATÁLOGO • CATALOG

TEXTOS • ESSAYS

Aline Montenegro Magalhães, Brenda Coelho Fonseca, Keila Grinberg, Leila Bianchi Aguiar, Márcia Chuva

PALAVRA DO EDUCATIVO • EDUCATOR'S NOTE

Edmilson Santos

TEXTO DE ORELHA • FLAP TEXT

Anita Correia Lima de Almeida

COORDENAÇÃO EDITORIAL • EDITORIAL COORDINATION

Patrícia Henriques Mafra e Álvaro Marins

CAPA E PROJETO GRÁFICO • COVER AND GRAPHIC DESIGN

Talitha Costa / *Studio198*

PRODUÇÃO EXECUTIVA • PROJECT PRODUCTION

Roberto Padilla / *Artepadilla*

GERÊNCIA DE PROJETOS • PROJECT MANAGEMENT

Mariana Oscar / *Artepadilla*

ASSISTENTE DE PROJETOS • PROJECT ASSISTANTS

Renata Azevedo e Patrick Correa / *Artepadilla*

TRADUÇÃO • TRANSLATION

Tatiana Grinberg Limoncic

COPIDESQUE (PORTUGUÊS) • COPYDESK (PORTUGUESE)

Renata Melo e Sonia Cardoso / Editare

COPIDESQUE (INGLÊS) • COPYDESK (ENGLISH)

Kênia Rosa Cardoso

REVISÃO (PORTUGUÊS) • PROOFREADING (PORTUGUESE)

Michele Paiva

REVISÃO (INGLÊS) • PROOFREADING (ENGLISH)

Jaqueline Scherer

IMPRESSÃO • PRINTING

Gráfica Cruzado

EXPOSIÇÃO • EXHIBITION

EQUIPE CURATORIAL • CURATORIAL TEAM

Aline Montenegro Magalhães, Brenda Coelho Fonseca, Fernanda Castro, Keila Grinberg, Leila Bianchi Aguiar, Márcia Chuva

FOTOGRAFIA E VÍDEO • PHOTOGRAPHY AND VIDEO

Isabel Palmeira

PRODUÇÃO • PRODUCTION

Musas Projetos Culturais Ltda.

ILUSTRAÇÃO • ILLUSTRATION

Éricka Abreu

IMPRESSÃO • PRINTING

Formato Produções

ARTE GRÁFICA FOLDER • GRAPHIC ART FOLDER

Gabs Ramos

MUSEOGRAFIA MHN • MUSEUMOGRAPHY MHN

Flávia Figueiredo, George Abreu, Valéria Abdalla e Gabriel Figueiredo

EQUIPE DE MONTAGEM • ASSEMBLY TEAM

Equipe MHN: Núcleo de Exposições, Manutenção, Núcleo de Segurança, Serviços Gerais. Musas Projetos Culturais Ltda.

EQUIPE ECHOES • ECHOES TEAM

Ana Guardiã, Brenda Coelho Fonseca, Cristiano Gianolla, Giuseppina Raggi, Keila Grinberg, Leila Bianchi Aguiar, Lorena Sancho Querol (coordenação), Márcia Chuva (coordenação), Paulo Peixoto (coordenação) e Tâmis Marques Caduda

ARTISTAS CONVIDADOS • GUEST ARTISTS

Emiliano Dantas, Marina Iris e Rosana Paulino

Agradecemos aos artistas Emiliano Dantas, Marina Iris e Rosana Paulino pelos trabalhos presentes na exposição que nos ajudam a decolonizar os sentidos.

We would like to thank artists Emiliano Dantas, Marina Iris, and Rosana Paulino for their works in the exhibition, which help us to decolonize our senses.



Que outras histórias um Museu Histórico Nacional – centenário, estatal, de um país de construção colonial – pode contar, senão aquelas da elite branca, rica, masculina, cisgênero e tradicional que o fundou?

Provocadas por essa e outras questões que nos colocam a repensar cotidianamente as sobreposições de passado e presente e as projeções de outros futuros possíveis e necessários, as curadoras da exposição *Brasil decolonial: outras histórias* ousaram ao intervir nos sacralizados “objetos musealizados” do Museu Histórico Nacional (MHN), integrante do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

Intervenção é um ato necessário para provocar as rupturas que o colonialismo ainda tenta evitar nas narrativas – ainda hegemônicas – das instituições que compõem e sustentam nossa sociedade.

Assumir uma postura decolonial, disruptiva e transformadora requer ousadia institucional, disposição emocional e muito afeto para acolher os novos atores das outras histórias que precisam ser desveladas, descobertas e recriadas, como forma de reconhecimento e reparação das comunidades e indivíduos secularmente marginalizados.

Os museus do Ibram são pioneiros em muitas ações que assumem esse perfil, de provocar a sociedade, de impulsionar a política pública e de integrar diversidade e representatividade em sua auto-transformação e abertura democrática.

O catálogo da exposição *Brasil decolonial: outras histórias* não poderia chegar em melhor hora.

Enquanto contamos as novas histórias de um Brasil que retomou suas políticas culturais após seis anos de destruição e obscurantismo, em um Ibram que chama a sociedade para construir coletivamente uma Política Nacional Antirracista para os museus, divulgamos que é possível mudar o mundo com pequenos grandes atos.

Uma ação realizada a muitas mãos, com parcerias interinstitucionais, entre pessoas comprometidas com o afeto e a mudança radical do mundo, para que seja um lugar mais igual, justo e menos opressor.

Somada a muitas outras iniciativas do MHN e de tantos museus brasileiros, prévias e posteriores, esta exposição, seu projeto educativo, o conhecimento acadêmico que produziu são resultado de uma alteração gradual de modos de pensar e fazer história, museologia e educação museal.

Participei da formulação da exposição e vivi os conflitos da sua produção como educadora do MHN. Agora, como presidenta do Ibram, é um orgulho poder apresentar esta publicação à sociedade.

Meus agradecimentos às parceiras institucionais, mais ainda às amigas e à rede de afeto e compromisso social gerada nesta experiência.

Desejo a todas as pessoas uma ótima leitura e que se sintam provocadas a novas reflexões!

What alternative histories can a centenary, state-run National History Museum—situated within a nation forged by a colonial past—narrate, beyond those of the white, affluent, male, cisgender, and traditional elite that originally founded it?

Motivated by this and related inquiries, which invite a continual rethinking of the intersections between past and present as well as the projection of other possible and necessary futures, the curators of the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories* undertook the daring task of intervening in the canonized “museum objects” of the Museu Histórico Nacional (MHN) [National History Museum], an institution under the Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) [Brazilian Institute of Museums].

Intervention constitutes a necessary act to provoke the ruptures that colonialism continues to resist within the still-hegemonic narratives of the institutions that shape and sustain society.

Adopting a decolonial, disruptive, and transformative stance requires institutional courage, emotional openness, and a deep ethical commitment to welcoming new actors and alternative histories that must be revealed, reinterpreted, and reimagined as forms of recognition and reparation for communities and individuals historically marginalized over centuries.

Museums under the Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) have been at the forefront of initiatives that adopt this approach, challenging society, shaping public policy, and integrating diversity and representativeness into processes of institutional self-transformation and democratic openness.

The publication of the catalog for the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories* could not be more timely. As new narratives emerge from a Brazil that has resumed its cultural policies following six years marked by dismantlement and obscurantism, and within an Ibram that invites society to collectively construct a National Anti-Racist Policy for Museums, this catalog affirms the possibility of effecting change through actions that, while modest in scale, carry profound transformative potential.

This initiative was undertaken through collective effort and interinstitutional partnerships, bringing together individuals committed to care, solidarity, and the radical transformation of the world toward greater equality, justice, and freedom from oppression.

Alongside numerous other initiatives undertaken by the MHN and by many Brazilian museums, both prior to and subsequent to it, this exhibition—together with its educational program and the academic knowledge it generated—reflects a gradual transformation in the ways of thinking and practicing history, museology, and museum education.

Having participated in the conceptual development of the exhibition and experienced the challenges of its production in my role as an educator at the MHN. Today, as President of Ibram, it is a source of great pride to present this publication to the public.

I extend my sincere thanks to our institutional partners, and especially to the friends and networks of care and social commitment forged through this experience.

I wish all readers an engaging and thought-provoking experience, and hope this publication inspires further reflection.

Fernanda Castro

Presidenta do Instituto
Brasileiro de Museus

President of the Brazilian
Institute of Museums

ibram institutobrasileirode
museus



No início da década de 1920, parte da elite letrada brasileira reivindicava a criação de símbolos e lugares de memória que consolidassem a identidade nacional republicana. A organização de uma grande exposição internacional para comemorar o centenário da Independência se tornou o momento propício para a criação de um museu de história, ensaiado anteriormente, mas sem sucesso. Assim, foi criado o Museu Histórico Nacional (MHN), concebido para ser uma espécie de teatro da representação do nacional, um lugar de produção de discursos do passado por meio da seleção, organização e formatação de determinado projeto de monumentalização da nação. O museu deveria assegurar uma visão pacificadora do passado e a ilusão de uma comunidade coesa, com base em um recorte que privilegiava o processo de colonização portuguesa como matriz legítima da nacionalidade.

A onipresença do imperador D. Pedro II era a tônica da principal sala do MHN no momento de sua inauguração solene, em 11 de outubro de 1922. Lá estavam a estátua equestre em gesso do imperador, de autoria de Chaves Pinheiro, dominando o salão devido às suas dimensões, diversas pinturas, gravuras e bustos do monarca, além dos tronos utilizados nas sessões do Senado Imperial e do Supremo Tribunal de Justiça Militar. As primeiras exposições inauguraram a tradição da galeria de heróis, exibindo vigorosamente a imagem dos imperadores, nobres do Império, além de símbolos da monarquia e da República. Ao selecionar e exibir tais objetos, o MHN não instituiu apenas um modelo de teatralização da nação, mas produziu igualmente um modelo de narrar a história.

O passado conciliador criado pelo MHN negou conflitos e disputas, amplificou algumas vozes e silenciou outras. Escrever a história, na experiência diária do Museu, era decidir sobre o que deveria ser lembrado e o que deveria ser esquecido; era ser o pêndulo que alterna entre a memória e a amnésia. Para que a colonização portuguesa se tornasse a matriz de uma nação que agora estava interessada em “civilizar-se”, em olhar apenas para o futuro, seria necessário atenuar as trágicas consequências do passado colonial e escravocrata, por meio de uma operação de desumanização de indígenas, africanos e seus descendentes, rejeitando-os não apenas como sujeitos, mas da mesma forma negando as violências contra eles cometidas.

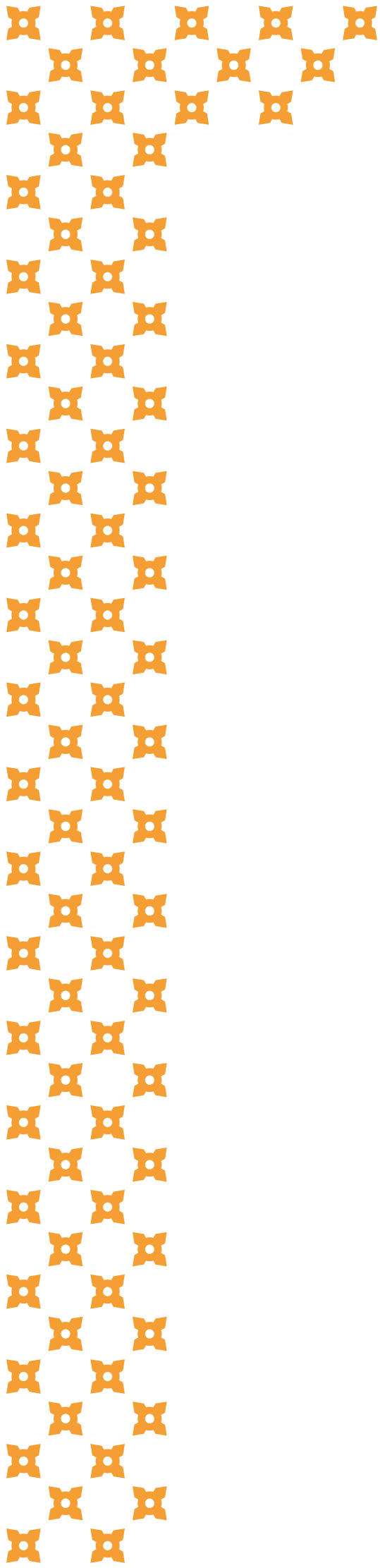
No entanto, esse modelo de museu “nacional”, que perdurou por algumas décadas fiel aos seus princípios, foi atravessado por contradições, foi contido por novas reivindicações da sociedade, foi questionado por novos métodos de escrita da história, por novas abordagens no campo da Museologia. O próprio conceito de “nação” perdeu sua centralidade, pois que fora forjado de maneira a reforçar hierarquias sociais, raciais

In the early 1920s, segments of Brazil's educated elite advocated for the creation of symbols and sites of memory capable of consolidating a republican national identity. The organization of a major international exhibition to commemorate the centenary of Independence provided a timely opportunity for the establishment of a national history museum—an initiative previously envisioned but never successfully realized. It was within this context that the Museu Histórico Nacional (MHN) [National History Museum] was founded, conceived as a performative space for national representation: a site for the production of narratives about the past through the selective curation, organization, and formalization of a particular project of national monumentalization. The museum was designed to promote a conciliatory vision of history and to sustain the illusion of a cohesive national community, grounded in a narrative framework that privileged Portuguese colonization as the legitimate and foundational matrix of Brazilian nationality.

The omnipresence of Emperor Dom Pedro II defined the central hall of the National History Museum at its solemn inauguration on October 11, 1922. The space was dominated by a monumental plaster equestrian statue of the emperor, sculpted by Chaves Pinheiro, accompanied by numerous paintings, engravings, and busts portraying the monarch, as well as the thrones used during sessions of the Imperial Senate and the Supreme Military Court of Justice. These inaugural exhibitions established the tradition of the “gallery of heroes,” prominently showcasing the imagery of emperors, members of the imperial nobility, and emblematic symbols of both the Monarchy and the Republic. Through the selection and display of these objects, the MHN not only instituted a model of national theatricalization but also articulated a particular mode of historical narration.

The conciliatory past constructed by the MHN effaced conflict and contestation, amplifying certain voices while silencing others. In the Museum's everyday practice, writing history entailed decisions about what was to be remembered and what was consigned to oblivion; it functioned as a pendulum oscillating between memory and amnesia. For Portuguese colonization to be established as the foundational matrix of a nation now invested in “civilizing itself” and oriented exclusively toward the future, it was necessary to attenuate the tragic consequences of the colonial and slaveholding past. This was achieved through a process of dehumanization that rendered Indigenous peoples, Africans, and their descendants not only invisible as historical subjects but also denied the violence perpetrated against them.

Yet this model of the “national” museum—one that remained faithful to its founding principles for several decades—was marked by internal contradictions, increasingly challenged by societal demands, and questioned by new historiographical methods and emerging approaches within the field of Museology. The very concept of the “nation” gradually lost its centrality, having been historically constructed in ways that reinforced social, racial, and gender hierarchies. By confining the past to display cases and severing its connections to the present, the Museum obscured the enduring impact of the colonial process on contemporary Brazilian society, particularly the persistence of social inequality despite significant recent advances.



e de gênero. Ao enclausurar o passado em vitrines, e desconectá-lo do presente, o Museu ocultou o impacto que o processo de colonização deixou na sociedade brasileira atual, em especial na desigualdade social que insiste em permanecer, apesar de muitos avanços recentes.

Entre tradições e contradições, o MHN reconhece que precisa mudar, que precisa enfrentar velhos fantasmas. O desafio do museu na atualidade é interromper sua incomunicabilidade com a sociedade, entendida em toda a sua diversidade, e associar-se a uma nova percepção do papel social desempenhado pela preservação e pela ação cultural. O “objeto” perde gradativamente sua primazia para o “sujeito” e a sociedade a qual ele pertence.

É preciso encarar o complexo problema das narrativas silenciadas e de sua inadiável reparação nas instituições de memória. O MHN deve implementar ações comprometidas com a proteção e a valorização dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais, impressas no cotidiano e nos modos de fazer e viver. Deve intensificar a incorporação de representações materiais e imateriais associadas aos povos e comunidades tradicionais, afrodescendentes, quilombolas, indígenas, mulheres, trabalhadoras e trabalhadores, comunidade LGBTQIAPN+, comunidades rurais, imigrantes, refugiados, entre outras. O sucesso dessas ações depende de implementação de uma prática permanente de debate e escuta, de compartilhamento de autoridade.

Foi imerso nesse espírito que a exposição *Brasil decolonial: outras histórias* foi pensada, a partir da parceria do MHN com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) no âmbito do projeto European Colonial Heritage in Entangled Cities (Echoes). Foram propostas intervenções nas exposições de longa duração do MHN, de forma a desvelar a permanência de vestígios de uma narrativa atrelada à visão pacificadora do passado, com o objetivo de provocar reflexões sobre memórias de violência e silenciamento, notadamente ligadas ao racismo e à diáspora africana no Brasil.

A publicação que agora oferecemos ao público detalha como essas intervenções foram pensadas, suas escolhas metodológicas e os pontos críticos identificados nas exposições de longa duração do Museu. Ao incorporar novas perspectivas de análise em suas exposições, o Museu reconhece, de público, que precisa compartilhar com especialistas e agentes sociais variados suas escolhas sobre a forma de apresentar e produzir história, ainda mais diante do desafio de decolonizar o olhar sobre o passado.

Os museus, de forma geral – e os ditos “nacionais” de forma particular – são criações da etapa histórica colonialista e, portanto, territórios de fortalecimento simbólico do processo de colonização. Aprendemos a analisar os fenômenos sociais com os olhos do colonizador. Entretanto, sem negar, ou tentar apagar o seu próprio passado, o Museu Histórico Nacional, num gesto antropofágico oswaldiano, reinterpreta seus propósitos iniciais, desmonta suas certezas e reutiliza todo o seu potencial de representação, sem medo, sem receio de incômodos. O Museu, apesar de centenário, rejuvenesce ao se comunicar com o presente, e não apenas emular velhas maneiras de olhar o passado.

Situated between tradition and contradiction, the MHN now acknowledges the need for transformation and for confronting its unresolved legacies. The museum's contemporary challenge lies in interrupting its historical detachment from society—understood in all its diversity—and aligning itself with a renewed understanding of the social role of heritage preservation and cultural action. Within this shift, the primacy of the “object” is gradually displaced by an emphasis on the “subject” and the social contexts to which it belongs.

It is imperative to confront the complex issue of silenced narratives and to pursue their long-overdue reparation within memory institutions. The MHN must implement initiatives committed to the protection and valorization of the knowledge systems and cultural expressions of popular and traditional cultures, as embedded in everyday practices and ways of life. This includes strengthening the incorporation of both material and immaterial representations associated with traditional peoples and communities, Afro-descendant populations, quilombola communities, Indigenous peoples, women, workers, LGBTQIAPN+ communities, rural populations, immigrants, and refugees, among others. The success of such initiatives depends on the establishment of sustained practices of dialogue and attentive listening, grounded in the sharing of authority.

It was in this spirit that the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories* was conceived, based on a partnership between the MHN and the Federal University of the State of Rio de Janeiro (Unirio) as part of the *European Colonial Heritage in Entangled Cities* (Echoes) project. The initiative proposed targeted interventions within the MHN's long-term exhibitions to expose the persistence of narratives rooted in a pacifying interpretation of the past, with the aim of fostering critical reflection on memories of violence and silencing—particularly those linked to racism and the African diaspora in Brazil.

The publication now presented to the public details the conceptual framework of these interventions, their methodological choices, and the critical issues identified within the Museum's long-term exhibitions. By incorporating new analytical perspectives into its displays, the Museum publicly acknowledges the need to share its curatorial decisions regarding the presentation and production of historical knowledge with a broad range of specialists and social actors—particularly in light of the challenge of decolonizing perspectives on the past.

Museums in general—and so-called “national” museums in particular—are products of a colonial historical moment and, as such, have functioned as sites of symbolic reinforcement of the colonial project. Social phenomena have long been interpreted through the gaze of the colonizer. Yet, without denying or attempting to erase its own history, the MHN engages in an Oswaldian anthropophagic gesture: it reinterprets its original purposes, dismantles entrenched certainties, and reactivates its full representational potential without fear of discomfort. Despite its centennial history, the Museum renews itself by engaging critically with the present, rather than merely reproducing inherited modes of viewing the past.

**Cícero Antônio
Fonseca de Almeida**

Diretor do Museu
Histórico Nacional (MHN)

Director of the National
History Museum (MHN)





É inegável a relevância da contribuição do Museu Histórico Nacional (MHN) para o debate sobre a História do Brasil e a função social dos museus.

Como instituição centenária, o MHN atravessou os tempos e vem afirmando sua missão de promover a mobilização coletiva para valorizar a consciência histórica e o direito ao patrimônio cultural do Brasil, assumindo o compromisso com a inovação no campo do conhecimento da História e da Museologia. Desde então, contribui continuamente em diversas frentes para difundir a cultura brasileira e busca representar a pluralidade da sociedade brasileira e sua diversidade cultural.

Por sua vez, desde que foi criada, em dezembro de 1988, a Associação dos Amigos do Museu Histórico Nacional (AAMHN) apoia e participa de ações e projetos, pois acredita que a colaboração e o engajamento da sociedade civil valorizam a gestão pública, levam mais longe a missão institucional do MHN e garantem condições para sua sustentabilidade. A AAMHN tem sua gênese, quando o movimento de construção da democracia no Brasil conduziu à redefinição do papel dos museus na sociedade. Assim, a criação da AAMHN acompanhou a construção de um plano de desenvolvimento institucional – lançado na gestão da museóloga Solange de Sampaio Godoy, entre 1985 e 1989 – para subsidiar os planos que se seguiram de reforma do complexo arquitetônico e renovação de processos e práticas museais desenvolvidos pelas gestões subsequentes à frente da direção do MHN, sempre com a participação decisiva da AAMHN.

Mais recentemente, o debate sobre os processos de construção social da memória e de questionamento das representações do passado hegemônicas coloca em questão os significados das coleções de museus e suas narrativas. Face a esse quadro atual, o MHN promoveu a realização da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*, colocando em perspectiva crítica as narrativas estabelecidas pelas coleções e exposições da instituição.

Como anunciado no texto curatorial, a exposição tem como pressuposto “aceitar o desconforto de confrontar-se com outras narrativas expondo as escolhas do Museu, de questionar o seu lugar canônico ao assumir uma atitude inovadora – decolonial”. Inaugurada em 2021, no contexto pós-pandemia de reabertura dos museus à visitação pública, e composta de 17 intervenções pontuais no circuito de longa duração, a exposição propõe, com base em uma perspectiva decolonial, novas interpretações sobre temas e objetos referentes à diáspora africana no Brasil. Sua originalidade está justamente no objetivo que tem de compartilhar com o público de visitantes o processo de questionamento das coleções e exposições do MHN anteriores sobre essa temática. Ou seja, a mostra é

It is undeniable that the Museu Histórico Nacional (MHN) [National History Museum] has made a significant contribution to the debates on Brazilian history and the social role of museums.

As a century-old institution, the MHN has navigated successive historical periods while consistently reaffirming its mission to foster collective engagement in the appreciation of historical awareness and the right to Brazil's cultural heritage. In doing so, it has assumed a sustained commitment to innovation in the fields of History and Museology. Over time, the MHN has contributed across multiple fronts to the dissemination of Brazilian culture, seeking to reflect the plurality of Brazilian society and its rich cultural diversity.

Since its establishment in December 1988, the Associação dos Amigos do Museu Histórico Nacional (AAMHN) [Association of Friends of the National History Museum] has actively supported and participated in a wide range of initiatives and projects, grounded in the conviction that collaboration and civil society engagement enhance public cultural management, extend the institutional mission of the MHN, and ensure the conditions necessary for its long-term sustainability. The AAMHN emerged in the late 1980s, within the broader context of Brazil's democratic consolidation, a period marked by the redefinition of the social role of museums. Its creation coincided with the formulation of an institutional development plan—launched under the leadership of museologist Solange de Sampaio Godoy between 1985 and 1989—which provided the foundation for subsequent programs of architectural renovation and the renewal of museum practices and processes. These initiatives, implemented by successive MHN administrations, were consistently shaped by the decisive participation of the AAMHN.

More recently, the debate surrounding the social construction of memory and the questioning of hegemonic representations of the past has brought into focus the significance of museum collections and their narratives. In response to this context, the MHN organized the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*, critically examining the established narratives within the institution's collections and exhibitions.

As outlined in the curatorial statement, the exhibition is premised on the idea of “embracing the discomfort of confronting alternative narratives by exposing the Museum's curatorial choices, questioning its canonical position and adopting a decolonial approach.” Inaugurated in 2021, in the post-pandemic context of museums reopening to the public, and comprising 17 targeted interventions within the long-term exhibition circuit, the exhibition offers new interpretations of themes and objects related to the African diaspora in Brazil from a decolonial perspective. What makes the exhibition original is its intention to involve visitors in the process of



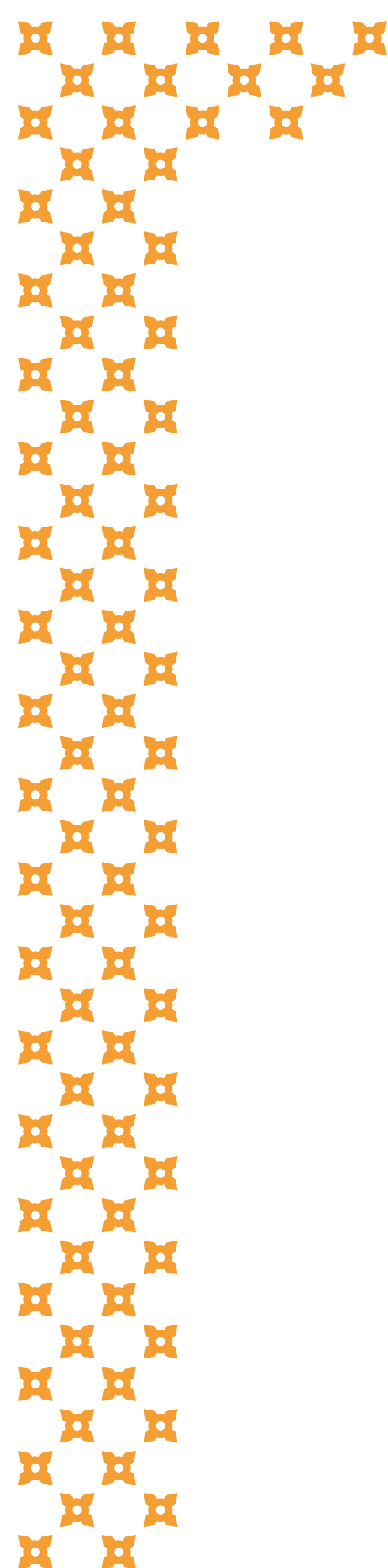


Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa - 2023

original, pois é promovida por meio do diálogo fundamentado em interpretações, funcionando como um ambiente mais de perguntas do que de respostas. Logo, evita naturalizar qualquer visão colonialista sobre o passado nacional e, conseqüentemente, qualquer interpretação desse cunho sobre a história do Brasil.

Cabe destacar, ainda, que o projeto da exposição foi desenvolvido no tempo em que Paulo Knauss esteve à frente da direção da instituição. Sua realização fora viabilizada por cooperação institucional firmada entre o MHN, a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e o Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra (UC), Portugal, no âmbito do Projeto “European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities” (Echoes), com financiamento do Programa de Pesquisa e Inovação Horizonte 2020 (Horizon 2020 – the future Framework Programme for Research and Innovation), da União Europeia.

Por fim, espera-se que esta publicação inspire novas iniciativas a tomarem os museus e suas coleções como objeto de pesquisa, contribuam para renovar processos e práticas museais e promovam a inovação do conhecimento histórico, de modo a multiplicar as representações do passado nacional para que todos se reconheçam na História do Brasil.



Photo by Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa - 2023

questioning the MHN's previous collections and exhibitions on this subject. It is, in essence, a space for dialogue grounded in interpretation, serving more as a forum for questions than for definitive answers. Consequently, the exhibition challenges the naturalization of any colonialist interpretation of the national past, thereby rejecting these perspectives.

It is also important to highlight that the exhibition project was developed during Paulo Knauss's tenure as director of the institution. Its realization was made possible through institutional collaboration between the MHN, the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) [Federal University of the State of Rio de Janeiro], and the Center for Social Studies at the University of Coimbra (CES-UC), Portugal, within the framework of the "European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities" (Echoes) project, funded by the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme.

Finally, it is hoped that this publication will inspire new initiatives that view museums and their collections as objects of research, contribute to the renewal of museum processes and practices, and foster innovation in historical knowledge. The aim is to expand the representations of Brazil's national past, enabling all individuals to see themselves reflected in the country's history.

Douglas Fasolato

Presidente da Associação
dos Amigos do Museu
Histórico Nacional

President of the Association
of Friends of the National
History Museum





Desde 1997, ano em que começou a atuar em prol da preservação do patrimônio cultural brasileiro, o Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) já destinou mais de R\$1 bilhão, em valores históricos, a projetos de restauro e de revitalização de equipamentos culturais em todas as regiões do Brasil. Ao todo, são mais de quinhentos projetos contemplados, de naturezas variadas, incluindo sítios arqueológicos, heranças arquitetônicas do período colonial, bibliotecas, teatros, salas de concertos, igrejas e mosteiros, museus, e acervos relevantes sobre nossa história.

Para além da preservação da memória do nosso país, os projetos culturais apoiados pelo BNDES estão alinhados com sua missão de promover o desenvolvimento sustentável e competitivo da economia brasileira, com geração de emprego e redução das desigualdades sociais e regionais. Tais projetos estimulam o sentimento de pertencimento da população local, o turismo cultural com acessibilidade e fortalecem a vocação brasileira para a economia criativa.

A diretriz que orienta o BNDES é a de que o patrimônio cultural brasileiro, seja ele material, imaterial ou arquivístico, não apenas constitui elemento simbólico da nossa cidadania e identidade, mas também valioso ativo econômico, educacional e turístico para as cidades, representando um forte agente propulsor de desenvolvimento econômico e social autônomo e inclusivo.

Com base em sua missão e nessa diretriz, o apoio do BNDES também se volta para a garantia de que a identidade e a história do Brasil sejam celebradas e fortalecidas, sem gentrificação ou apagamento. A iniciativa Viva Pequena África, por exemplo, visa apoiar ao fortalecimento das instituições e das manifestações culturais ligadas à preservação e à valorização da memória e da herança africanas.

A exposição-intervenção *Brasil decolonial: outras histórias* é outra contribuição do BNDES, como parte do apoio ao Museu Histórico Nacional, que mostra a resistência e a herança cultural afro-brasileira, criando espaços em que a sociedade civil e os movimentos sociais tenham suas vozes incorporadas e promovendo a reflexão e o debate sobre as diversas memórias sensíveis do Brasil, com base no questionamento de narrativas tradicionais.

Since 1997, when it initiated its engagement in the preservation of Brazil's cultural heritage, the Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) [Brazilian Development Bank] has invested over BRL 1 billion (in historical terms) in restoration and revitalization projects involving cultural assets across all regions of the country. In total, more than 500 projects of varied scope and nature have been supported, including archaeological sites, colonial-era architectural heritage, libraries, theaters, concert halls, churches and monasteries, and museums, as well as significant historical collections.

Beyond the preservation of national memory, the cultural projects supported by the BNDES are aligned with its institutional mission to foster the sustainable and competitive development of the Brazilian economy, contributing to job creation and the reduction of social and regional inequalities. Such initiatives promote a sense of belonging among local communities, encourage accessible cultural tourism, and reinforce Brazil's role within the creative economy.

The guiding principle underlying BNDES's approach is the recognition that Brazilian cultural heritage—whether tangible, intangible, or archival—constitutes not only a symbolic foundation of citizenship and national identity, but also a valuable economic, educational, and tourism-related asset for cities, representing a significant driver of autonomous, inclusive economic and social development.

Based on its mission and guiding principles, BNDES's support also seeks to ensure that Brazil's identity and history are celebrated and strengthened while avoiding processes of gentrification or historical erasure. The "Viva Pequena África" initiative, for instance, aims to reinforce institutions and cultural expressions associated with the preservation and valorization of African memory and heritage.

The exhibition-intervention *Decolonial Brazil: Other Histories* represents another contribution by BNDES within the framework of its support for the Museu Histórico Nacional (MHN) [National History Museum]. The exhibition foregrounds Afro-Brazilian resistance and cultural heritage, creating spaces in which the voices of civil society and social movements are incorporated, and fostering critical reflection and debate on Brazil's diverse and sensitive memories through the questioning of traditional historical narratives.



19 — **APRESENTAÇÃO** TENSIONANDO NARRATIVAS: ENTRE O DESCONFORTO E A REPARAÇÃO
29 — **PRESENTATION** TENSIONING NARRATIVES: BETWEEN DISCOMFORT AND REPAIR

38 — **INTERVENÇÕES**
INTERVENTIONS

41 — **OS AFRICANOS LIVRES
DA FÁBRICA DE FERRO
DE SÃO JOÃO DE IPANEMA**

**THE FREE AFRICANS
OF THE SÃO JOÃO DE
IPANEMA IRON FACTORY**

45 — **O IMPERADOR
D. PEDRO II
E A ESCRAVIDÃO**

**EMPEROR
DOM PEDRO II
AND SLAVERY**

51 — **ROMANTIZAÇÃO,
NOSTALGIA
E O APAGAMENTO
DA ESCRAVIDÃO**

**ROMANTICIZATION,
NOSTALGIA,
AND THE ERASURE
OF SLAVERY**

57 — **CADEIRA DE ARRUAR**

SEDAN CHAIR

63 — **MUSEU DAS INVASÕES –
INTERVENÇÃO DE
EMILIANO DANTAS NO VÍDEO
PORTUGUESES NO MUNDO (2021)**

**MUSEUM OF INVASIONS—
INTERVENTION BY
EMILIANO DANTAS IN THE VIDEO
PORTUGUESE IN THE WORLD, 2021**

71 — **MARIA CAMBINDA,
PROTAGONISMOS
NEGROS NO BRASIL**

**MARIA CAMBINDA:
BLACK PROTAGONISM
IN BRAZIL**

77 — **MÁSCARA DE FERRO:
SÍMBOLO DA DOR
DA ESCRAVIDÃO**

**IRON MASK:
SYMBOL OF THE
PAIN OF SLAVERY**

83 — **LEANDRO JOAQUIM,
PROTAGONISMO
DE ARTISTAS NEGROS**

**LEANDRO JOAQUIM,
PROTAGONISM
OF BLACK ARTISTS**

89 — **RELEITURAS SOBRE A
COLEÇÃO DE ESCULTURAS
“TIPOS DE RUA”**

**REEXAMINATION OF THE
“TIPOS DE RUA” [STREET TYPES]
SCULPTURE COLLECTION**

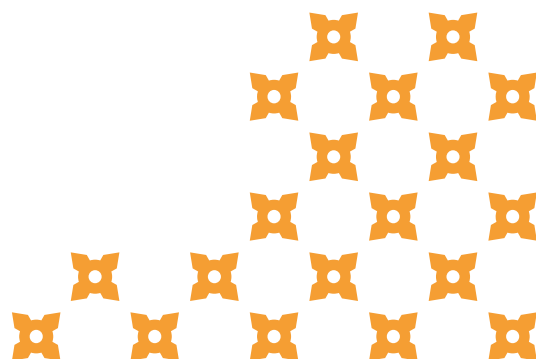
SUMÁRIO

CONTENTS

- | | | |
|-------|---|--|
| 97 — | DAS AVÓS, VIDEOINSTALAÇÃO
DE ROSANA PAULINO | <i>DAS AVÓS [FROM THE GRANDMOTHERS],
VIDEO INSTALLATION BY ROSANA PAULINO</i> |
| 101 — | INSTRUMENTOS
DE TORTURA | <i>INSTRUMENTS
OF TORTURE</i> |
| 107 — | VIOLÊNCIA, RACISMO
E DISCRIMINAÇÃO:
COLONIALIDADE EM CURSO | <i>VIOLENCE, RACISM,
AND DISCRIMINATION:
COLONIALITY IN PROGRESS</i> |
| 111 — | INTERVENÇÃO
SOBRE O PAINEL
RIQUEZA E ESCRAVIDÃO | <i>INTERVENTION
ON THE PANEL
WEALTH AND SLAVERY</i> |
| 115 — | DUQUE DE CAXIAS
E A ESCRAVIDÃO | <i>DUKE OF CAXIAS
AND SLAVERY</i> |
| 119 — | RELEITURAS
DA ESCULTURA
ALEGORIA À LEI
DO VENTRE LIVRE | <i>REINTERPRETATIONS
OF THE SCULPTURE
ALLEGORY TO THE LAW
OF THE FREE WOMB</i> |
| 125 — | HISTÓRIAS DE VIDA:
RIO E LISBOA | <i>LIFE STORIES:
RIO AND LISBON</i> |
| 129 — | PALAVRA DO EDUCATIVO – BRASIL DECOLONIAL:
memórias (re)veladas e perspectivas educativas afrocentradas em um museu de história(s) | |
| 135 — | EDUCATOR'S NOTE - DECOLONIAL BRAZIL:
(re)vealed memories and afrocentric educational perspectives in a museum of history(ies) | |
| 140 — | BASTIDORES
BEHIND THE SCENES | |



DOCUMENTÁRIO de Isabel Palmeira
DECOLONIZAR: um verbo, uma atitude
DOCUMENTARY by Isabel Palmeira
DECOLONIZE: a verb, an attitude





Decolonizar

É compreender sentidos diversos, conferidos por sujeitos historicamente silenciados;

É criar meios para múltiplas histórias existirem e se confrontarem;

É deslocar-se;

É suportar o desconforto;

É também provocá-lo;

É tornar passados presentes;

É reconhecer sujeitos onde antes só se enxergavam objetos.

TENSIONANDO NARRATIVAS: ENTRE O DESCONFORTO E A REPARAÇÃO

A criminalização dos movimentos sociais e os ataques aos defensores de direitos humanos são práticas que se disseminaram para amplos setores da sociedade brasileira. O racismo contra negros e indígenas, a violência contra LGBTQIAPN+, o negacionismo em relação aos crimes de Estado cometidos pela ditadura militar no Brasil, entre 1964 e 1985, não nos deixam esquecer disso.

A desumanização de pessoas negras e pobres, frequentemente assassinadas nas favelas e periferias e transformadas em dados estatísticos, tem origem no longo processo de escravização de indígenas, africanos e seus descendentes, que estruturou a sociedade colonial e imperial brasileira. Essa realidade é consequência, sobretudo, dos modos como as elites políticas produziram o pós-abolição da escravidão, bem como das explicações que moldaram o pensamento social brasileiro no século XX sobre a democracia racial, a cordialidade e a mestiçagem. Essas ideias alcançaram imensa capilaridade e enraizamento, sendo naturalizadas nos modos de agir, de pensar e de estar no espaço físico e social.

Nas últimas décadas, observamos avanços nas pesquisas científicas em relação a interpretações sobre a realidade brasileira. Tivemos também a institucionalização de conquistas dos movimentos sociais, como as políticas de cotas para negros e indígenas nas universidades. Com tais mudanças, questões antes silenciadas ficaram cada vez mais explícitas, reforçando a importância das medidas de reparação social e racial implantadas no Brasil.

É com o intuito de contribuir com esse processo de visibilização que nasce a exposição-intervenção *Brasil decolonial: outras histórias*. Fruto da parceria entre o MHN, a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e o Center for Latin American Studies da Universidade de Pittsburgh¹ ela foi inaugurada em 18 de maio de 2022, como parte do projeto Echoes – Modalidades do Patrimônio Colonial

¹ A realização deste catálogo contou com financiamento do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), do Museu Histórico Nacional, do Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Pittsburgh e da FAPERJ – Edital 32/2021 – Processo E-26/200.941/2022 – Márcia Chuva – Bolsa Cientista do Nosso Estado.

Europeu em Cidades Entrelaçadas (European Colonial Heritage in Entangled Cities).² Grande parte de sua concepção, e até mesmo de sua montagem, ocorreu em meio à pandemia de covid-19, o que exigiu um significativo esforço de todos os envolvidos, com cuidados e práticas diferenciadas para que fosse possível sua realização.

As intervenções ocorreram no circuito principal do MHN e tiveram como objetivo provocar reflexões sobre memórias sensíveis de violência e seus silenciamentos, especialmente relacionados a temas como o racismo e a diáspora africana no Brasil, presentes nas exposições, entendidos aqui como o principal laço que liga Portugal (Lisboa) e Brasil (Rio de Janeiro), por meio do patrimônio colonial. Este catálogo visa fazer um registro das escolhas teóricas, metodológicas e políticas feitas para o conjunto das intervenções realizadas no MHN, no âmbito do Projeto Echoes.

A parceria entre o Núcleo de Documentação, História e Memória (Numem) da UNIRIO e o MHN teve início em 2018, na gestão do então diretor Paulo Knauss, para realização de uma exposição no museu, ainda indefinida naquele momento.

A parceria com o MHN teve uma forte justificativa: a importância de acionar uma instituição nacional de natureza pública, fruto de um projeto de Estado, com o poder de organizar a vida social e de produzir discursos sobre o passado histórico brasileiro. A legitimidade da instituição e a ampla reprodução das suas narrativas são ferramentas poderosas para a construção e disseminação de novas interpretações com base em perspectivas decoloniais e emancipadoras.

O MHN foi criado em 1922, no Rio de Janeiro, então capital da República, durante as comemorações dos cem anos da Independência do Brasil. Ele se tornou referência na construção e difusão de uma narrativa oficial sobre a história do Brasil, pacificadora dos históricos conflitos de raça, classe e gênero, promovendo continuidades do discurso colonial até hoje presentes na sociedade brasileira.

Nos seus cem anos de existência, o MHN adotou diferentes concepções para narrar a História do Brasil, todas de alguma forma expressas nas suas exposições de longa permanência atualmente denominadas: *Pátio Epitácio Pessoa*, mais conhecido como “Pátio dos Canhões”; *Do móvel ao automóvel: transitando pela história; Portugueses no mundo; Construção do Estado; e Cidadania*.

2 Este projeto foi financiado pela União Europeia (editais Horizon 2020), de 2018 a 2022, envolvendo um conjunto de seis universidades europeias e três não europeias. No âmbito do projeto, estivemos vinculados ao Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES-UC). Para mais informações, ver: <https://echoes.ces.uc.pt/> e <https://projectechoes.eu/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

Após o período dirigido por Gustavo Barroso (1922-1930; 1932-1959), no qual as coleções de objetos foram dispostas de forma a provocar no público a nostalgia do passado ou, como ele mesmo definiu, o “culto da saudade”, com a “fabricação de imortais” com base na denominação das salas, o circuito de exposições só sofreu mudanças substanciais na gestão de Leo Fonseca e Silva (1967-1970).³ A partir de então, ele passou a ser organizado com base em uma narrativa linear da história política do Brasil, baseada em ciclos e fatos, na qual o discurso histórico em si passou a ser mais importante que os objetos e a evocação de sentidos a eles atrelados. Aqueles que permaneceram expostos passaram a ser ilustrações da narrativa, descontextualizados das suas coleções de origem, a maior parte removida para a reserva técnica.

A reorganização então realizada foi de tal monta que, das quarenta salas anteriores, sobraram doze, dispostas em ordem cronológica. A ênfase no período imperial, no entanto, permaneceu inalterada, com o mesmo destaque para a Guerra do Paraguai: das novas salas, três eram dedicadas à Colônia, e todas as demais tinham como foco a época do Império: Brasil Primeiro Reinado; Brasil Segundo Reinado I e II; Guerra do Paraguai I e II; Ocaso da Monarquia I e II.⁴ O período republicano, delegado ao então recém-criado Museu da República, continuava ausente da exposição.⁵

Em meio ao processo de redemocratização e redefinição do papel das instituições culturais no país, a gestão de Solange Godoy (1984-1989) inaugurou um período de intensa reflexão sobre a exposição de longa duração. Mantendo a vocação do MHN para representar a História do Brasil como um todo, diferenciando-se de museus como o da Inconfidência (Ouro Preto) ou Ipiranga (São Paulo), dedicados a períodos específicos e temáticas regionais, o “museu-síntese da história nacional” passou a expor a história do Brasil através de módulos,⁶ nos quais a organização cronológica, ainda que não totalmente abandonada, passou a ser subordinada a temas específicos, como é o caso das exposições: *Colonização e dependência* (1987), *Expansão, ordem e defesa* (1994, já sob a gestão de Ecyla Castanheira Brandão) e *Memória do Estado imperial* (2002, com Vera Lúcia Bottrel Tostes na direção).

3 ABREU, Regina. *A fabricação do imortal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

4 MAGALHÃES, Aline Montenegro. De guarda-tesouros a espaço de lazer. In: CASTRO, Celso; GUIMARÃES, Valéria Lima; MAGALHÃES, Aline Montenegro (org.). *História do turismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 79-80.

5 O Museu da República foi criado como parte da estrutura do MHN, em 1960, constituindo-se como Divisão da História da República. Só em 1983 é que o Museu da República ganha autonomia. VERSIANI, Maria Helena. *Criar, ver e pensar: um acervo para a República*. Rio de Janeiro: Garamond, 2018.

6 O MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. São Paulo: Banco Safra, 1989.

Nessas exposições, três versões da História do Brasil foram apresentadas ao público, indicando a inexistência de uma história nacional única, ao privilegiar aspectos diferenciados do passado como eixo das narrativas. No caso de *Colonização e dependência*, a ênfase é dada às atividades políticas e econômicas, com centralidade nos ciclos produtivos gerados na relação de colonização e dependência, que não se extinguiu com a independência política do Brasil em relação a Portugal. Já *Expansão, ordem e defesa*, sob curadoria de Ilmar Rohloff de Mattos, é inteiramente dedicada aos conflitos e negociações pela conquista e posse da terra no Brasil, abordando desde as lutas entre portugueses e indígenas, chegando ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Por fim, *Memória do Estado imperial*, que contou com consultoria do professor Afonso Carlos Marques dos Santos, voltou-se para os símbolos que contribuíram para a construção de um imaginário sobre a monarquia brasileira.⁷

Assim, a exposição de longa duração do MHN foi sendo aos poucos adequada a novas concepções historiográficas e museológicas: a organização em temas dispostos cronologicamente ao longo do percurso permaneceu sendo a tônica da narrativa, principalmente após o grande projeto de modernização do museu, que passou a contar com um novo circuito expositivo, entre 2003 e 2010. Nessa nova configuração, os módulos foram substituídos por uma narrativa cronológica e linear, mas também segmentada por temas e períodos.⁸ Os objetos passaram a ser entendidos como fontes de informação sobre o passado, não mais como ilustrações da narrativa textual ou relíquias a serem cultuadas.

Ainda que, desde 2010, a exposição não tenha conhecido reformulações substantivas, alterações pontuais foram feitas, incluindo a reescrita de textos e legendas explicativas, bem como a inclusão de novas interpretações. Bom exemplo é o caso da sala dedicada à série de representações artísticas da figura de Tiradentes, organizadas, na gestão de Paulo Knauss (2015-2020), sob o mote “seja marginal, seja herói”, célebre frase criada pelo artista Hélio Oiticica, em 1968. Foi, aliás, a gestão de Knauss que começou a abrir espaço para setores organizados da sociedade civil e movimentos sociais, promovendo diálogos, notadamente em rodas de conversa, que incorporassem vozes tradicionalmente excluídas das representações do museu, como os

7 SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond; Minc/Iphan/Demu, 2006; MAGALHÃES, Aline Montenegro; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. Museus e representações da nação no pós-colonialismo: reflexões sobre os passados construídos no Museu Histórico Nacional. In: CHAGAS, Mário; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa (org.). *A democratização da memória: a função social dos museus ibero-americanos*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008. p. 125-144.

8 Para a exposição de longa duração, acessar: <https://mhn.museus.gov.br/index.php/exposicoes/>. Acesso em: 25 ago. 2024. Onde atualmente está a exposição *landé: aqui estávamos, aqui estamos*, estava a *Oreretama*, entre 2006 e 2022.

movimentos negro e feminista, incluindo novas formas de produção de conhecimento e reunindo esforços para diversificar o público do museu.⁹

Esses diálogos foram aprofundados nos anos seguintes, notadamente a partir da gestão de Aline Montenegro Magalhães (2022), à medida que os servidores assumiram a tarefa de refletir sobre o centenário do MHN. Isso contribuiu para a reformulação do seu eixo conceitual, agora aberto a ampliar a “representatividade e participação dos mais amplos segmentos sociais na escrita da história produzida pela instituição”.¹⁰

É nesse contexto que ganha relevância a discussão sobre as formas como as experiências históricas de africanos e seus descendentes vêm sendo abordadas nas exposições de longa duração. Objeto de preocupação de estudiosos desde pelo menos o início do século XXI, a análise sobre o assunto vem ganhando peso e destaque a partir das pesquisas de Aline Montenegro Magalhães, que vem se dedicando a questionar o lugar ocupado pela experiência histórica afrodiáspórica nos vários espaços do MHN.¹¹ Essas bem-vindas mudanças de perspectiva, como ressaltam Montenegro, Fernanda Castro e Simone Kimura, não impedem que o MHN permaneça tendo dificuldades “em dar conta da história nacional como um todo, sem recortes”, na qual a tônica ainda é “uma história gloriosa desempenhada pelos grandes personagens e acontecimentos”.¹²

A exposição de longa permanência que os visitantes do MHN encontram hoje vem sendo alterada aos poucos nos últimos quinze anos, sem que sua proposta básica tenha sido reformulada. Nela, a escravidão é representada em números, como no painel “Rotas do tráfico negreiro” (no qual a única citação de época é a frase “O Brasil tem seu corpo na América e sua alma na África”, do Padre Antônio Vieira). O tema é apresentado também como regime de trabalho, como na maquete

9 MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano; KNAUSS, Paulo. Sobre colecionismo engajado no Museu Histórico Nacional. In: MAIACORT, Isabela; WALDMAN, Julia Tatiana Chang (org.). *Em contato: comunidades, cultura e engajamento*. São Paulo: Museu da Imigração, 2019. Disponível em: <https://www.memorialdoimigrante.org.br/uploads/portal/avulso/arquivos/em-contato-pt-final-rev3-compressed-compressed-06-03-2020-13-25.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2024.

10 MAGALHÃES, Aline Montenegro; CASTRO, Fernanda; KIMURA, Simone. (Re) construir passados em museus? O Museu Histórico Nacional em foco (1922-2022). In: ENCONTRO MUSEUS-CASAS LITERÁRIOS, 7., 2023, São Paulo. *Anais [...]*. Disponível em: <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/arquivos/vii-encontro/magalhaes-aline-montenegro-castro-fernanda-kimura-simone-re-construir-passados-em-museus.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2024.

11 BARBOSA, Nila Rodrigues. Apresentação do dossiê “Representação dos negros em museus”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2008. p. 144-147; MAGALHÃES, Aline Montenegro; AZEVEDO, Erika; CASTRO, Fernanda; SANTANA, Stephanie. Notas sobre a Diáspora Africana na exposição e nas ações educativas do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 51, p. 44-64, 2019.

12 MAGALHÃES, Aline Montenegro; CASTRO, Fernanda; KIMURA, Simone. *Op. cit.*, p. 6.

do artista Antônio de Oliveira (1912-1996), que retrata um engenho de açúcar, descrito no painel com o título “Sob a ordem escravocrata”, à moda oitocentista, como se essa ordem fosse um imperativo necessário para o crescimento da economia brasileira, em um contexto que “com o desenvolvimento do cultivo da cana de açúcar no Brasil, houve aumento da necessidade de mão de obra, o que levou Portugal a expandir o comércio de cativos para a sua colônia”.

A escravidão aparece ainda como sistema de opressão, com a exposição de instrumentos de tortura, que remetem ao sofrimento infligido a pessoas escravizadas.¹³ Em todos esses casos, as perspectivas de africanos e afro-brasileiros escravizados, libertos e livres são ignoradas e suas ações, subalternizadas, representadas de maneira a reforçar as hierarquias sociais e raciais da sociedade colonial brasileira.

O século XIX, por sua vez, Era de Ouro do Império, é retratado na exposição como uma bem-vinda era das emancipações, representado por uma linha cronológica em que o processo da abolição da escravidão, iniciado no fim do século XVIII na Europa, é entendido apenas como uma questão de tempo, e não de luta dos escravizados e abolicionistas, muitos deles negros.¹⁴ Nela, aliás, são incluídos escravistas notórios, como o barão de Cotegipe (João Mauricio Wanderley, 1815-1889).

As dificuldades em se dar conta de uma narrativa menos hierarquizada da história nacional podem ser percebidas até mesmo nos esforços realizados para arejar a exposição. Localizada entre as salas dedicadas ao período colonial e ao Império do Brasil, a sala Entre Mundos representa aspectos da cultura brasileira como resultado dos “intercâmbios culturais com a África e a Ásia”, estabelecidos pelo colonialismo português. É nesse sentido que, para além das iniciativas pontuais, o MHN permanece sendo um espaço de reforço da colonialidade e de elogio à branquitude, sendo, ainda hoje, referência fundamental para a narrativa que minimiza a violência e o racismo estruturais, negando a existência de conflitos na História do Brasil, quando, por exemplo, enfatiza uma ideia de “intercâmbio” sem mencionar as tensões e violências que o engendraram.

Assumimos então um desafio com o MHN, que se abriu para a construção e disseminação de novas interpretações sobre a História do Brasil. Contar histórias para quê? Não mais para a construção de uma identidade nacional excludente e

13 SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. A representação da escravidão. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 40, p. 173-188, 2008.

14 SANTOS, Claudia. *Disputas políticas pela abolição no Brasil: nas senzalas, nos partidos, na imprensa e nas ruas*. Petrópolis: Vozes, 2023; PINTO, Ana Flavia Magalhães. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil Oitocentista*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

homogênea, mas para provocar a reflexão e o debate sobre memórias sensíveis de violência, silenciamentos e invisibilização de experiências, que não encontravam lugar na narrativa conciliatória predominante do museu.

Isso evidencia a dimensão simbólica da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*, que envolveu agentes sociais variados para criar intervenções decoloniais no circuito expositivo principal do MHN, com a potência das linguagens da arte, da história e da política amalgamadas contra racismos e preconceitos subjacentes ao legado colonial presente. O MHN tornou-se, assim, pioneiro no campo museológico brasileiro ao aceitar o desconforto de confrontar-se com outras narrativas, expondo as escolhas do museu, questionando o seu lugar canônico e assumindo uma atitude inovadora.

A imagem institucional dominante costuma ser projetada na exposição de longa duração. Apesar da aparente imobilidade e das narrativas canonizadas, entendemos que todo lugar de construção de discursos é também espaço possível de sua revisão, o que vem acompanhado de uma série de tensões. Com essa certeza, vislumbramos a possibilidade de reflexão sobre um novo paradigma para os museus nacionais, contando com o estreitamento do diálogo entre o museu e a universidade.¹⁵ Portanto, com base nessa nova perspectiva, os museus nacionais têm o papel de trazer a lume o confronto historiográfico, o desconforto, a desestabilização, no lugar da consagração de narrativas produtoras de uma história única.¹⁶ Para tanto, o museu precisa colocar o passado (que não passa) em seu devido lugar: no presente.

Em *Brasil decolonial: outras histórias*, a questão desestabilizadora das narrativas hegemônicas foi: como a exposição de longa duração do MHN contribui para a perpetuação do racismo estrutural no Brasil? Com isso em mente, projetamos dezessete intervenções no circuito da exposição, todas apresentadas neste catálogo. Dentre elas, a figura de Maria Cambinda foi colocada em destaque, como veremos, devido à sua trajetória dentro do museu: de ilustração alegórica do continente africano a documento de protagonismos negros no Brasil.

Todas as nossas intervenções estiveram marcadas pelo princípio de que é preciso tirar do silenciamento as informações sobre os objetos e imagens que abordam a escravidão, o pós-abolição, os africanos e seus descendentes no Brasil. Sabíamos que não bastaria substituir a versão exposta por outra renovada ou

15 OLIVEIRA, João Pacheco. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. *Tempo*, n. 23, p.73-99, 2007.

16 ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

simplesmente retirar e trocar objetos a fim de corrigir uma linha do tempo. Seria preciso explicitar o contraditório, desconstruir em cena, evidenciar argumentos, contrapondo o discurso que já estava lá com a leitura crítica proposta por nós. Sempre que possível, assim fizemos.

Adotamos diferentes modos de intervenção que provocaram desconfortos variados, por vezes no público, por vezes na própria instituição, e até em nós mesmas. O desconforto pela linguagem da arte, o desconforto pelo confronto de narrativas e o desconforto pela evidência do silenciamento como um processo ativo, que dá um papel marginal, na narrativa historiográfica, a um agente socialmente importante.¹⁷

A emblemática sala dedicada à expansão colonial portuguesa iniciada no século XV ressalta a presença portuguesa em todos os continentes por eles então conhecidos na vitrine de entrada. A disposição dos objetos, e mesmo a cândida expressão “Portugueses no mundo”, já demonstra a visão que se queria inocente, resultado da curiosidade e do desejo de conhecimento que estariam por trás das grandes navegações, e não de um projeto colonial. Na parede ao lado, uma projeção laudatória, instaurada em 2009, com símbolos desenhados de navios saindo de Portugal e chegando a várias partes do globo, confirma essa perspectiva.

Foram realizadas duas intervenções nessa sala pela curadoria da *Brasil decolonial: outras histórias*. Uma delas foi o vídeo do artista Emiliano Dantas, *Museu das invasões*, que partiu da projeção original para inserir uma perspectiva crítica sobre o projeto colonial português e seus impactos no mundo, ressaltando as feridas coloniais, a violência e o racismo contra as populações negras e indígenas. A outra intervenção foi dirigida à Maria Cambinda, que passou a ser o ícone da exposição. Na mesma vitrine onde foi colocada para representar o “continente africano” como uma alegoria, assumiu o papel documental do protagonismo da população negra da cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais.

Neste catálogo, o leitor conhecerá essas e outras intervenções realizadas nos cinco circuitos de longa permanência do museu. Os textos reunidos aqui apresentam as escolhas, as metodologias e as propostas críticas de cada intervenção, percorrendo outras histórias e outros olhares sobre o que já estava exposto, como a coleção de instrumentos de tortura e uma alegoria à Lei do Ventre Livre. Entendemos que essas ações são, sobretudo, educativas e contribuem para a decolonização do olhar.

17 TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: Huya, 2016.

Desejamos uma boa “visita” à exposição *Brasil decolonial: outras histórias* e que as intervenções apresentadas inspirem novas iniciativas no museu, o que já vem acontecendo, segundo as políticas institucionais vigentes.¹⁸ Que possamos seguir conjugando os verbos da epígrafe de abertura desta apresentação que fundamentaram todo o trabalho realizado até aqui.

18 Haja vista a inauguração, em 2023, da exposição sobre os povos originários *lândé: aqui estávamos, aqui estamos*, que contou com curadoria e atuação de várias lideranças indígenas.



Decolonize

It is to understand diverse meanings,
shaped by those historically silenced;

It is to create means for multiple histories
to exist and confront one another;

It is to move;

Is enduring discomfort;

It is also provoking it;

It is making the past present;

It is recognizing subjects where only
objects were once perceived.

TENSIONING NARRATIVES: BETWEEN DISCOMFORT AND REPAIR

The criminalization of social movements and attacks on human rights defenders have spread across broad sectors of Brazilian society. Racism against Black and Indigenous people, violence against LGBTQIAPN+ communities, and the denial of crimes committed by the military dictatorship in Brazil between 1964 and 1985 serve as stark reminders.

The dehumanization of Black and poor people, frequently murdered in the favelas and peripheral neighborhoods, and reduced to mere statistics, has its roots in the long process of enslaving Indigenous peoples, Africans and their descendants, which structured Brazilian colonial and imperial society. This stems primarily from how political elites shaped the post-abolition order, as well as the ideas that informed Brazilian social thought in the 20th century regarding racial democracy, cordiality, and miscegenation. These notions became deeply entrenched, permeating the ways people act, think, and exist in both physical and social spaces.

In recent decades, scientific research has advanced regarding interpretations of Brazilian society. We have also seen the institutionalization of social movements' achievements, such as affirmative action policies for Black and Indigenous students in universities. With these changes, previously silenced issues have become increasingly explicit, reinforcing the importance of social and racial reparation measures in Brazil.

The exhibition-intervention *Decolonial Brazil: Other Histories* was created to contribute to this process of bringing silenced histories. The exhibition is the result of a partnership between the National History Museum (MHN), the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), and the Center for Latin American Studies at the University of Pittsburgh¹. It was inaugurated on May 18, 2022, as part of the project

¹ The production of this catalog was made possible with funding from the Brazilian Development Bank (BNDES), the National History Museum (MHN), the Center for Latin American Studies at the University of Pittsburgh, and FAPERJ – Notice 32/2021 – Process E-26/200.941/2022 – Márcia Chuva – Cientista do Nosso Estado [Science of Our State] scholarship.

European Colonial Heritage in Entangled Cities (ECHOES).² Much of its conception and assembly took place during the COVID-19 pandemic, a challenging period that demanded significant effort and stringent protocols from everyone involved.

The interventions took place along the main circuit of the MHN and sought to provoke reflection on sensitive memories of violence and their silencing. Particular attention was given to themes such as racism and the African diaspora in Brazil, which are present in the exhibitions and understood here as the primary link between Portugal (Lisbon) and Brazil (Rio de Janeiro) through colonial heritage.

This catalog aims to document the theoretical, methodological, and political choices behind the series of interventions carried out at the MHN within the framework of the Echoes Project.

The partnership between the Center for Documentation, History, and Memory (Numem) at UNIRIO and the MHN began in 2018, under the leadership of then-director Paulo Knauss, to organize an exhibition at the museum, which was still undefined at that time.

The partnership with the MHN was strongly justified by the importance of involving a national public institution – born of a state project – with the authority to shape social life and produce narratives about Brazil’s historical past. The institution’s legitimacy, along with the wide circulation of its accounts, serves as a powerful tool for constructing and disseminating new interpretations from decolonial and emancipatory perspectives.

The MHN was established in 1922 in Rio de Janeiro, then the capital of the Republic, during the centennial celebrations of Brazil’s independence. It became a key institution in constructing and disseminating an official narrative of Brazilian history, one that sought to pacify historical conflicts of race, class, and gender, while perpetuating continuities of colonial discourse that remains present in today’s Brazil.

In its 100 years of existence, the MHN has adopted various approaches to depicting the history of Brazil, all of which are reflected in its long-term exhibition, currently titled: *Pátio Epitácio Pessoa*, better known as the “Pátio dos Canhões” [Cannon Courtyard]; *From Furniture to Automobiles: Traveling Through History*;

² The project was also funded by the European Union (Horizon 2020 call for proposals) from 2018 to 2022, involving a consortium of six European and three non-European universities. Within the scope of the project, we were affiliated with the Centro de Estudos Sociais – Universidade de Coimbra (CES-UC). For more information, see: <https://echoes.ces.uc.pt/> and <https://projectechoes.eu/> (accessed June 22, 2025).

Portuguese in the World; Construction of the State; and Citizenship.

After the period under Gustavo Barroso (1922–1930; 1932–1959), during which the collections were arranged to evoke nostalgia for the past—or, as he himself described it, the “cult of longing,” with the “fabrication of immortals” through the naming of rooms—the exhibition circuit only underwent substantial changes under the management of Leo Fonseca e Silva (1967–1970).³ From that point on, the exhibitions were organized according to a linear narrative of Brazil’s political history, structured around cycles and events, in which the historical discourse itself became more important than the objects and the meanings they carried. Objects that remained on display served merely as illustrations of the narrative, decontextualized from their original collections, most of which were transferred to the technical reserve.

The reorganization was so extensive that just twelve of the original forty rooms were preserved, restructured in chronological sequence. The emphasis on the imperial period, however, remained unchanged, with the same prominence given to the Paraguayan War: of the new rooms, three were dedicated to the Colonial period, while all the others focused on the Empire: Brazil’s First Reign; Brazil’s Second Reign, I and II, the Paraguayan War I and II, and the Decline of the Monarchy I and II.⁴ The republican period, assigned to the then newly established Museum of the Republic, remained absent from the exhibition.⁵

Amid the process of redemocratization and the redefinition of the role of cultural institutions in Brazil, Solange Godoy’s administration (1984–1989) ushered in a period of intense reflection on the long-term exhibition. Upholding the MHN’s mission to represent the history of Brazil as a whole—distinguishing itself from museums such as the Inconfidência (Ouro Preto) or Ipiranga (São Paulo), which are dedicated to specific periods and regional themes—the “museum-synthesis of national history” began presenting Brazil’s history through thematic modules.⁶ In this approach, chronological organization, although not entirely abandoned, became subordinate to specific themes, as exemplified by the exhibitions *Colonization and Dependence* (1987), *Expansion, Order, and Defense* (1994, under the management

3 ABREU, Regina. *A fabricação do imortal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

4 MAGALHÃES, Aline Montenegro. De guarda-tesouros a espaço de lazer. In: CASTRO, Celso; GUIMARÃES, Valéria Lima; MAGALHÃES, Aline Montenegro (org.). *História do turismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 79-80.

5 The Museum of the Republic itself was established in 1960 as part of the MHN, forming the Division of the History of the Republic. It was only in 1983 that the Museum of the Republic gained autonomy. VERSIANI, Maria Helena. *Criar, Ver e Pensar: Uma Coleção para a República*. Rio de Janeiro: Garamond, 2018.

6 O MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. São Paulo: Banco Safra, 1989.

of Ecyla Castanheira Brandão), and *Memory of the Imperial State* (2002, with Vera Lúcia Bottrel Tostes as director).

In these exhibitions, three versions of Brazilian history were presented to the public, highlighting the absence of a single national history by privileging different aspects of the past as the central axis of the narratives. *Colonization and Dependence* emphasizes political and economic activities, focusing on the productive cycles generated by the relationship of colonization and dependence, which persisted beyond Brazil's political independence from Portugal. *Expansion, Order, and Defense*, curated by Ilmar Rohloff de Mattos, is entirely devoted to the conflicts and negotiations over land conquest and possession in Brazil, ranging from struggles between the Portuguese and Indigenous peoples to the Landless Rural Workers' Movement. Finally, *Memory of the Imperial State*, with consultation from Professor Afonso Carlos Marques dos Santos, examines the symbols that contributed to the construction of an imagined vision of the Brazilian monarchy.⁷

Thus, the MHN's long-term exhibition was gradually adapted to new historiographical and museological approaches. The organization of themes arranged chronologically throughout the exhibition continued to be the central focus of the narrative, particularly following the museum's major modernization project, which introduced a new exhibition circuit between 2003 and 2010. In this new configuration, thematic modules were replaced by a chronological and linear narrative, though still segmented by themes and periods.⁸ Objects came to be understood as sources of information about the past, rather than merely illustrations of the textual narrative or relics to be venerated.

Although the exhibition has not undergone any substantial changes since 2010, minor adjustments have been made, including the rewriting of explanatory texts and captions, as well as the introduction of new interpretations. A notable example is the room dedicated to a series of artistic representations of Tiradentes, organized during Paulo Knauss's administration (2015–2020) under the motto “be marginal, be a hero,” a famous phrase coined by artist Hélio Oiticica in 1968. It was, in fact, Knauss's administration that began to open space for civil society and social

7 SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond; Minc/Iphan/Demu, 2006; MAGALHÃES, Aline Montenegro; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. *Museus e representações da nação no pós-colonialismo: reflexões sobre os passados construídos no Museu Histórico Nacional*. In: CHAGAS, Mário; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa (org.). *A democratização da memória: a função social dos museus ibero-americanos*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008. pp. 125-144.

8 For the long-term exhibition, visit: <https://mhn.museus.gov.br/index.php/exposicoes/>. Accessed on: Aug. 25, 2024. Between 2006 and 2022, the exhibition Oreretama was located where today is *Íandé – Aqui Estávamos, Aqui Estamos*.

movements, fostering dialogues—particularly through conversation circles—that incorporated voices traditionally excluded from the museum’s representations, such as those of Black and feminist movements, introducing new forms of knowledge production and mobilizing efforts to diversify the museum’s audience.⁹

These dialogues were further developed in the following years, particularly under the leadership of Aline Montenegro Magalhães (2022), as staff took on the task of reflecting on the MHN’s centenary. This process contributed to the reformulation of the museum’s conceptual framework, now aimed at expanding the “representativeness and participation of the broadest social segments in the writing of history produced by the institution.”¹⁰

It is in this context that the discussion of how the historical experiences of Africans and their descendants have been addressed in long-term exhibitions gains significance. A topic of scholarly concern since at least the early 21st century, it has gained increased attention through the research of Aline Montenegro Magalhães, who has critically examined the place of Afro-diasporic historical experiences across the MHN’s various spaces.¹¹ These welcome changes in perspective, as Montenegro, Fernanda Castro, and Simone Kimura point out, do not prevent the MHN from continuing to struggle “to account for national history as a whole, without selective edits,” in which the tone is still on “a glorious history played out by great figures and events.”¹²

The long-term exhibition that visitors encounter at the MHN today has thus been gradually modified over the past fifteen years, without a fundamental reformulation of its original concept. Slavery is represented quantitatively, as in the panel *Slave Trade Routes*, where the only contemporary quotation is Father Antônio Vieira’s phrase: “Brazil has its body in America and its soul in Africa.” The theme

9 MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano; KNAUSS, Paulo. Sobre colecionismo engajado no Museu Histórico Nacional. In: MAIACORT, Isabela; WALDMAN, Julia Tatiana Chang (org.). *Em contato: comunidades, cultura e engajamento*. São Paulo: Museu da Imigração, 2019. Available at: <https://www.memorialdoimigrante.org.br/uploads/portal/avulso/arquivos/em-contato-pt-final-rev3-compressed-compressed-06-03-2020-13-25.pdf>. Accessed on: Aug. 25, 2024.

10 MAGALHÃES, Aline Montenegro; CASTRO, Fernanda; KIMURA, Simone. (Re) construir passados em museus? O Museu Histórico Nacional em foco (1922-2022). In: ENCONTRO MUSEUS-CASAS LITERÁRIOS, 7., 2023, São Paulo. *Anais [...]*. Available at: <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/arquivos/vii-encontro/magalhaes-aline-montenegro-castro-fernanda-kimura-simone-re-construir-passados-em-museus.pdf>. Accessed on: Aug. 25, 2024.

11 BARBOSA, Nila Rodrigues. Apresentação do dossiê “Representação dos negros em museus”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2008. p. 144-147; MAGALHÃES, Aline Montenegro; AZEVEDO, Erika; CASTRO, Fernanda; SANTANA, Stephanie. Notas sobre a Diáspora Africana na exposição e nas ações educativas do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 51, p. 44-64, 2019.

12 MAGALHÃES, Aline Montenegro; CASTRO, Fernanda; KIMURA, Simone. *Op. cit.*, p. 6.

is also presented as a labor system, as in the model created by artist Antônio de Oliveira (1912–1996), which depicts a sugar mill and is described on the panel titled *Under the Slave-Owner Order*. Presented in a 19th-century style, it portrays slavery as a necessary imperative for the growth of the Brazilian economy, within a context in which “with the development of sugarcane cultivation in Brazil, the need for labor increased, prompting Portugal to expand the trade of captives to its colony.”

Slavery is also depicted as a system of oppression, with the display of instruments of torture that evoke the suffering inflicted on enslaved people.¹³ In all these instances, the perspectives of enslaved, freed, and free Africans and Afro-Brazilians are ignored, and their actions are subordinated, represented in ways that reinforce the social and racial hierarchies of colonial Brazilian society.

The 19th century, considered the golden age of the Empire, is depicted in the exhibition as a welcome era of emancipation, represented by a timeline in which the process of abolishing slavery—initiated in Europe in the late 18th century—is presented merely as a matter of time, rather than as the result of struggles by enslaved people and abolitionists, many of whom were Black.¹⁴ The exhibition also features notorious slaveholders, such as the Baron of Cotegipe (João Maurício Wanderley, 1815–1889).

The challenges of presenting a less hierarchical narrative of national history are evident even in efforts to refresh the exhibition. Located between the rooms devoted to the colonial period and those addressing the Brazilian Empire, the room *Entre Mundos* (*Between Worlds*) portrays aspects of Brazilian culture as the result of “cultural exchanges with Africa and Asia” established under Portuguese colonialism. In this regard, beyond isolated initiatives, the MHN continues to function as a space that reinforces coloniality and celebrates whiteness, remaining today a key reference for a narrative that downplays structural violence and racism, denying the existence of conflicts in Brazilian history—for instance, by emphasizing the notion of “exchange” without acknowledging the tensions and violence that produced it.

We have therefore embraced a challenge with the MHN, which has opened itself to the construction and dissemination of new interpretations of Brazilian history. Why tell stories? No longer to build an exclusionary and homogeneous national

13 SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. A representação da escravidão. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 40, p. 173–188, 2008.

14 SANTOS, Claudia. *Disputas políticas pela abolição no Brasil: nas senzalas, nos partidos, na imprensa e nas ruas*. Petrópolis: Vozes, 2023; PINTO, Ana Flavia Magalhães. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil Oitocentista*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

identity, but to stimulate reflection and debate on sensitive memories of violence, silencing, and the invisibility of experiences that previously found no place in the museum's prevailing conciliatory narrative.

This underscores the symbolic significance of the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*, which engaged diverse social actors to create decolonial interventions within the MHN's main exhibition circuit, harnessing the power of art, history, and politics to challenge the racism and prejudices embedded in the colonial legacy. In doing so, the MHN became a pioneer in the Brazilian museological field, embracing the discomfort of confronting alternative narratives, revealing the museum's choices, questioning its canonical status, and adopting an innovative stance.

The dominant institutional image is usually projected in long-term exhibitions. Despite the apparent immobility and canonized narratives, we recognize that every space of discourse construction is also a potential space for its revision, accompanied by a series of tensions. With this awareness, we envision the possibility of reflecting on a new paradigm for national museums, grounded in closer dialogue between museums and universities.¹⁵ From this perspective, national museums have the role of bringing to light historiographical confrontation, discomfort, and destabilization, rather than consecrating narratives that produce a singular history.¹⁶ To achieve this, the museum must place the past—which does not simply pass—where it belongs: in the present.

In *Decolonial Brazil: Other Histories*, the destabilizing question posed to hegemonic narratives was: How does the MHN's long-term exhibition contribute to the perpetuation of structural racism in Brazil? With this in mind, we designed seventeen interventions within the exhibition circuit, all of which are presented in this catalog. Among them, the figure of Maria Cambinda was given particular prominence, as we will see, due to her trajectory within the museum: from an allegorical illustration of the African continent to a document of Black protagonism in Brazil.

All of our interventions were guided by the principle that information about objects and images relating to slavery, the post-abolition period, and Africans and their descendants in Brazil must be brought out of silence. We understood that it would not suffice to simply replace the exhibited version with a revised one or to remove and swap objects to correct a timeline. It was necessary to make

15 OLIVEIRA, João Pacheco. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. *Tempo*, n. 23, p. 73-99, 2007.

16 ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

contradictions explicit, deconstruct them in situ, highlight arguments, and counter the discourse that was already present with the critical reading we proposed. Whenever possible, we did so.

We adopted different modes of intervention that provoked varying degrees of discomfort—sometimes in the public, sometimes within the institution itself, and even in ourselves. Discomfort arose from the language of art, from the confrontation of narratives, and from the exposure of silencing as an active process, which assigns a marginal role in the historiographical narrative to a socially significant agent.¹⁷

The emblematic room, dedicated to Portuguese colonial expansion beginning in the 15th century, emphasizes the Portuguese presence on all continents known to them at the time, as displayed in the entrance showcase. The arrangement of the objects, and even the seemingly innocent title “Portuguese in the World,” already reveals the intended narrative: that the great navigations were driven by curiosity and a desire for knowledge, rather than by a colonial project. On the adjacent wall, a laudatory projection installed in 2009, depicting ships departing from Portugal and arriving in various parts of the globe, reinforces this perspective.

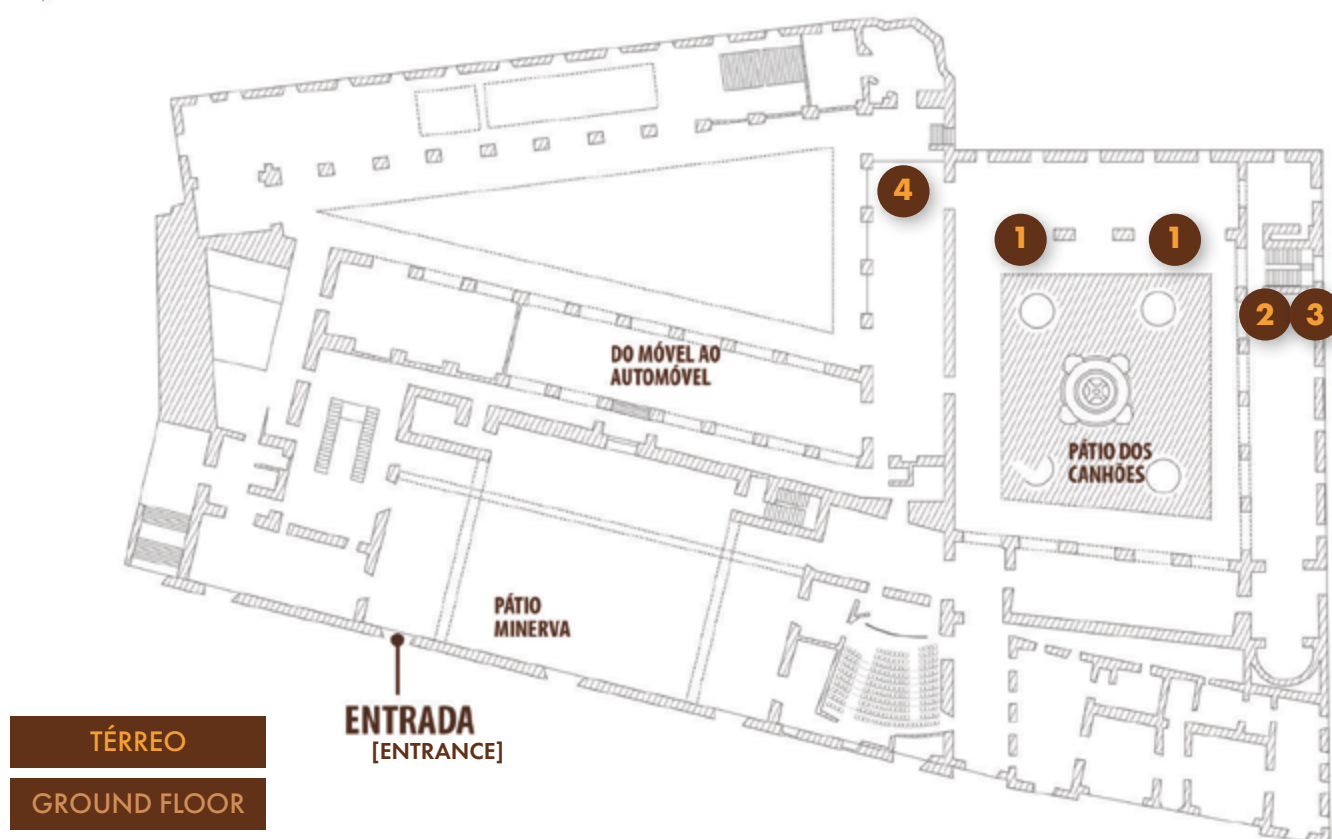
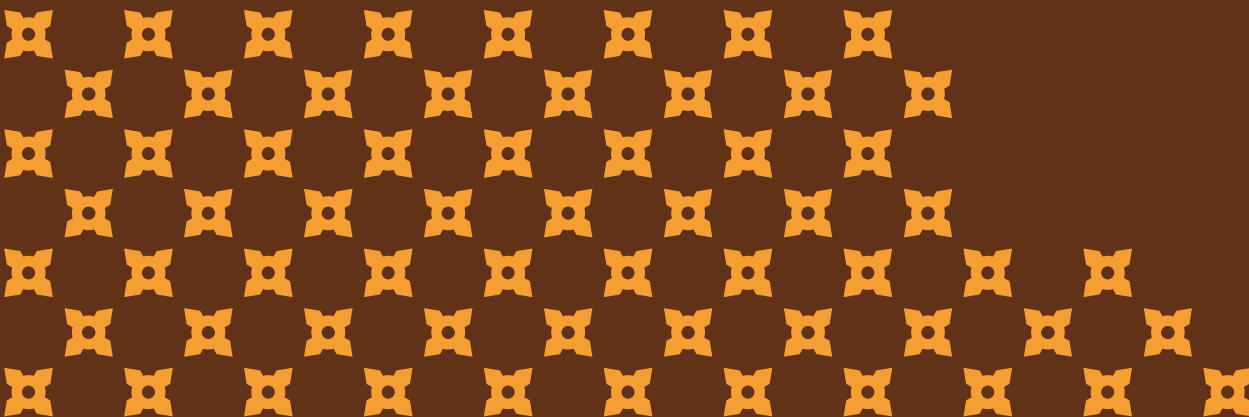
Two interventions were carried out in this room by the curators of *Decolonial Brazil: Other Histories*. One was a video by the artist Emiliano Dantas, *Museu das Invasões* [Museum of Invasions], which built on the original projection to introduce a critical perspective on the Portuguese colonial project and its global impacts, highlighting colonial wounds, violence, and racism against Black and Indigenous populations. The other intervention focused on Maria Cambinda, who became the icon of the exhibition. In the same display case where she had been placed to represent the “African continent” allegorically, she assumed a documentary role, highlighting the protagonism of the Black population of the city of Ouro Preto, in Minas Gerais.

In this catalog, readers will encounter these and other interventions carried out across the museum’s five long-term exhibition circuits. The texts presented here detail the choices, methodologies, and critical approaches of each intervention, exploring alternative stories and perspectives on what was already on display, such as the collection of torture instruments and an allegory of the *Lei do Ventre Livre* [Law of the Free Womb]. We understand these actions to be primarily educational and to contribute to the decolonization of the gaze.

17 TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: Huya, 2016.

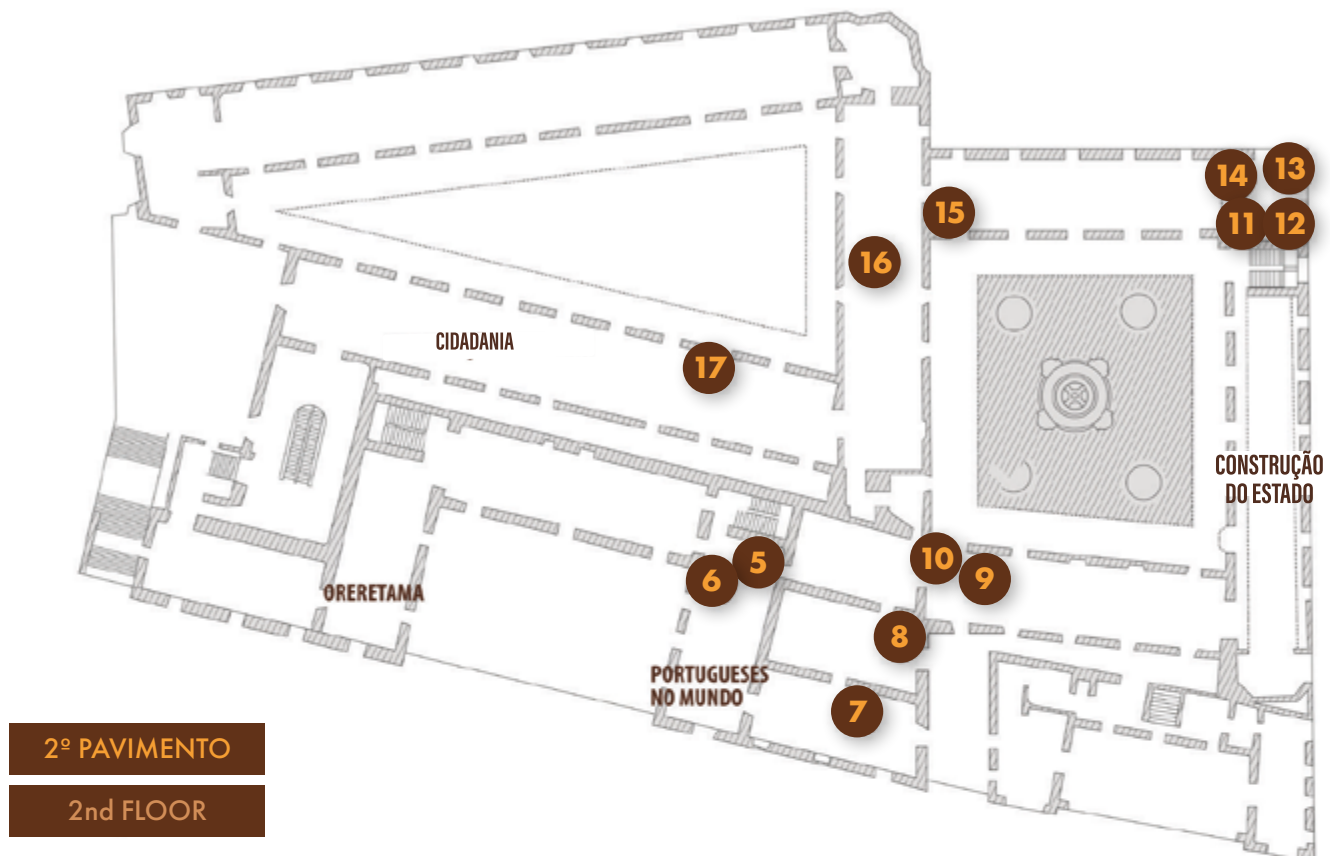
We hope you enjoy your visit to the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories* and the interventions presented inspire new initiatives at the museum, which are already underway in line with current institutional policies.¹⁸ May we continue to conjugate the verbs from the opening epigraph of this presentation, which have guided all the work carried out thus far.

¹⁸ Notably, in 2023, the exhibition on the Indigenous peoples, *Îandé – Aqui Estávamos, Aqui Estamos*, was inaugurated, curated and led by various Indigenous leaders.



- 1 - OS AFRICANOS LIVRES DA FÁBRICA DE FERRO DE SÃO JOÃO DE IPANEMA
THE FREE AFRICANS OF THE SÃO JOÃO DE IPANEMA IRON FACTORY
- 2 - O IMPERADOR D. PEDRO II E A ESCRAVIDÃO
EMPEROR DOM PEDRO II AND SLAVERY
- 3 - ROMANTIZAÇÃO, NOSTALGIA E O APAGAMENTO DA ESCRAVIDÃO
ROMANTICIZATION, NOSTALGIA, AND THE ERASURE OF SLAVERY
- 4 - CADEIRA DE ARRUAR
SEDAN CHAIR
- 5 - MUSEU DAS INVASÕES – INTERVENÇÃO DE EMILIANO DANTAS NO VÍDEO PORTUGUESES NO MUNDO (2021)
MUSEUM OF INVASIONS—INTERVENTION BY EMILIANO DANTAS IN THE VIDEO PORTUGUESE IN THE WORLD, 2021
- 6 - MARIA CAMBINDA, PROTAGONISMOS NEGROS NO BRASIL
MARIA CAMBINDA: BLACK PROTAGONISM IN BRAZIL
- 7 - MÁSCARA DE FERRO: SÍMBOLO DA DOR DA ESCRAVIDÃO
IRON MASK: SYMBOL OF THE PAIN OF SLAVERY
- 8 - LEANDRO JOAQUIM, PROTAGONISMO DE ARTISTAS NEGROS
LEANDRO JOAQUIM, PROTAGONISM OF BLACK ARTISTS

INTERVENÇÕES INTERVENTIONS



9 - RELEITURAS SOBRE A COLEÇÃO DE ESCULTURAS "TIPOS DE RUA"
REEXAMINATION OF THE "TIPOS DE RUA" [STREET TYPES] SCULPTURE COLLECTION

10 - DAS AVÓS, VIDEOINSTALAÇÃO DE ROSANA PAULINO
DAS AVÓS [FROM THE GRANDMOTHERS], VIDEO INSTALLATION BY ROSANA PAULINO

11 e 12 - INSTRUMENTOS DE TORTURA
INSTRUMENTS OF TORTURE

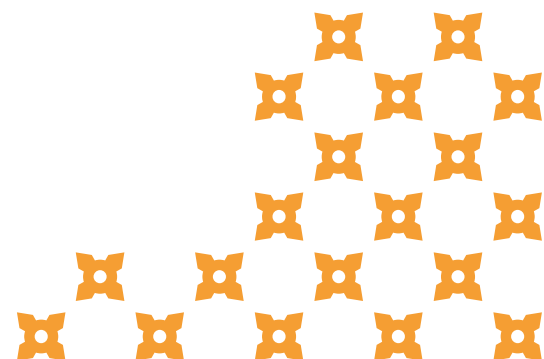
13 - VIOLÊNCIA, RACISMO E DISCRIMINAÇÃO: COLONIALIDADE EM CURSO
VIOLENCE, RACISM, AND DISCRIMINATION: COLONIALITY IN PROGRESS

14 - INTERVENÇÃO SOBRE O PAINEL RIQUEZA E ESCRAVIDÃO
INTERVENTION ON THE PANEL WEALTH AND SLAVERY

15 - DUQUE DE CAXIAS E A ESCRAVIDÃO
DUKE OF CAXIAS AND SLAVERY

16 - RELEITURAS DA ESCULTURA ALEGORIA À LEI DO VENTRE LIVRE
REINTERPRETATIONS OF THE SCULPTURE ALLEGORY TO THE LAW OF THE FREE WOMB

17 - HISTÓRIAS DE VIDA: RIO E LISBOA
LIFE STORIES: RIO AND LISBON





Placas da Fábrica de Ferro
de São João de Ipanema.
Fotos de Oscar Liberal e
Francisco Moreira da Costa, 2023.

Plaques from the São João
de Ipanema Iron Factory.
Photos by Oscar Liberal and
Francisco Moreira da Costa, 2023.

OS AFRICANOS LIVRES DA FÁBRICA DE FERRO DE SÃO JOÃO DE IPANEMA

No Pátio Epitácio Pessoa, mais conhecido como Pátio dos Canhões, o visitante encontra duas placas celebratórias de visitas da Família Imperial à Fábrica de Ferro de São João de Ipanema, a primeira fábrica de ferro fundido do Brasil, que funcionou em São Paulo entre 1810 e 1895. A primeira placa, datada de 1884, celebra a visita da Princesa Isabel e do Conde d'Eu; a segunda, de 1886, alude à quarta visita de D. Pedro II à fábrica, dessa vez acompanhado do conselheiro Antônio Prado, então ministro da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, e do presidente da província de São Paulo, Antônio de Queiroz Teles, o barão de Parnaíba, para a inauguração de novas instalações da fábrica. As placas foram confeccionadas para celebrar as visitas e presenteá-las. Assim como outros pertencentes à Família Imperial, esses objetos também compõem o acervo do MHN.

Uma das principais fábricas existentes no Brasil no século XIX, tida como um dos símbolos do progresso e da industrialização do Império, a indústria contou, entre 1835 e 1864, com o trabalho de 161 africanos livres, oficialmente assim denominados por terem sido libertados por conta das medidas de repressão ao tráfico de africanos escravizados, ilegal no Brasil desde 1831. Desde então, e ao longo das duas décadas seguintes, o tráfico foi sendo paulatinamente reprimido, inclusive por navios britânicos. Quando apreendidos, os capitães dos navios eram julgados, e os africanos por eles trazidos eram, em sua maioria, considerados livres. Ainda assim, eles eram mantidos sob a responsabilidade do Estado imperial brasileiro, devendo cumprir catorze anos de trabalho compulsório para particulares ou em instituições públicas, privadas ou religiosas, para só

THE FREE AFRICANS OF THE SÃO JOÃO DE IPANEMA IRON FACTORY

In the Epitácio Pessoa Courtyard, better known as the Cannon Courtyard, visitors encounter two plaques commemorating visits by the Imperial Family to the São João de Ipanema Iron Factory, the first cast-iron factory in Brazil, which operated in São Paulo from 1810 to 1895. The first plaque, dated 1884, celebrates the visit of Princess Isabel and the Count d'Eu; the second, from 1886, marks Dom Pedro II's fourth visit to the factory, this time accompanied by his advisor Antônio Prado, then Minister of Agriculture, Commerce, and Public Works, and the president of the province of São Paulo, Antônio de Queiroz Teles, Baron of Parnaíba, for the inauguration of new factory facilities. The plaques were created to commemorate these visits and presented as gifts. Like other objects belonging to the Imperial Family, they are now part of the MHN collection.

One of the main factories in 19th-century Brazil, regarded as a symbol of progress and industrialization during the Empire, employed 161 free Africans between 1835 and 1864. They were officially designated as "free" because they had been liberated through measures repressing the trafficking of enslaved Africans, which had been illegal in Brazil since 1831. Over the following two decades, the trade was gradually suppressed, including by British naval intervention. When ships were seized, their captains were tried, and the Africans they carried were mostly recognized as free. Even so, they remained under the custody of the Brazilian imperial state, required to serve fourteen years of compulsory labor for private individuals or in public, private, or religious institutions before attaining "full freedom." Historian Beatriz G. Mamigonian estimates that between 1821



então alcançar a “liberdade plena”. A historiadora Beatriz G. Mamigonian estima que, entre 1821 e 1864, aproximadamente 11 mil pessoas foram classificadas como africanos livres no Brasil.¹⁹ A maioria nunca chegou a viver em liberdade.

Em vez de celebrarmos as autoridades que visitaram a fábrica ao longo do século XIX, optamos por homenagear os africanos livres da Fábrica de Ferro de São João de Ipanema, reproduzindo, ao lado das placas originais, outras duas com seus nomes e origens, tal como constam nas atas do Parlamento britânico de 1865. Ao assim proceder, nossa intenção é chamar a atenção para aqueles que construíram a fábrica, em cujos domínios construíram suas vidas, trabalharam e provavelmente faleceram, tendo permanecido por tanto tempo invisibilizados.

and 1864, roughly 11,000 people were classified as free Africans in Brazil – most of whom never truly experienced freedom.¹⁹

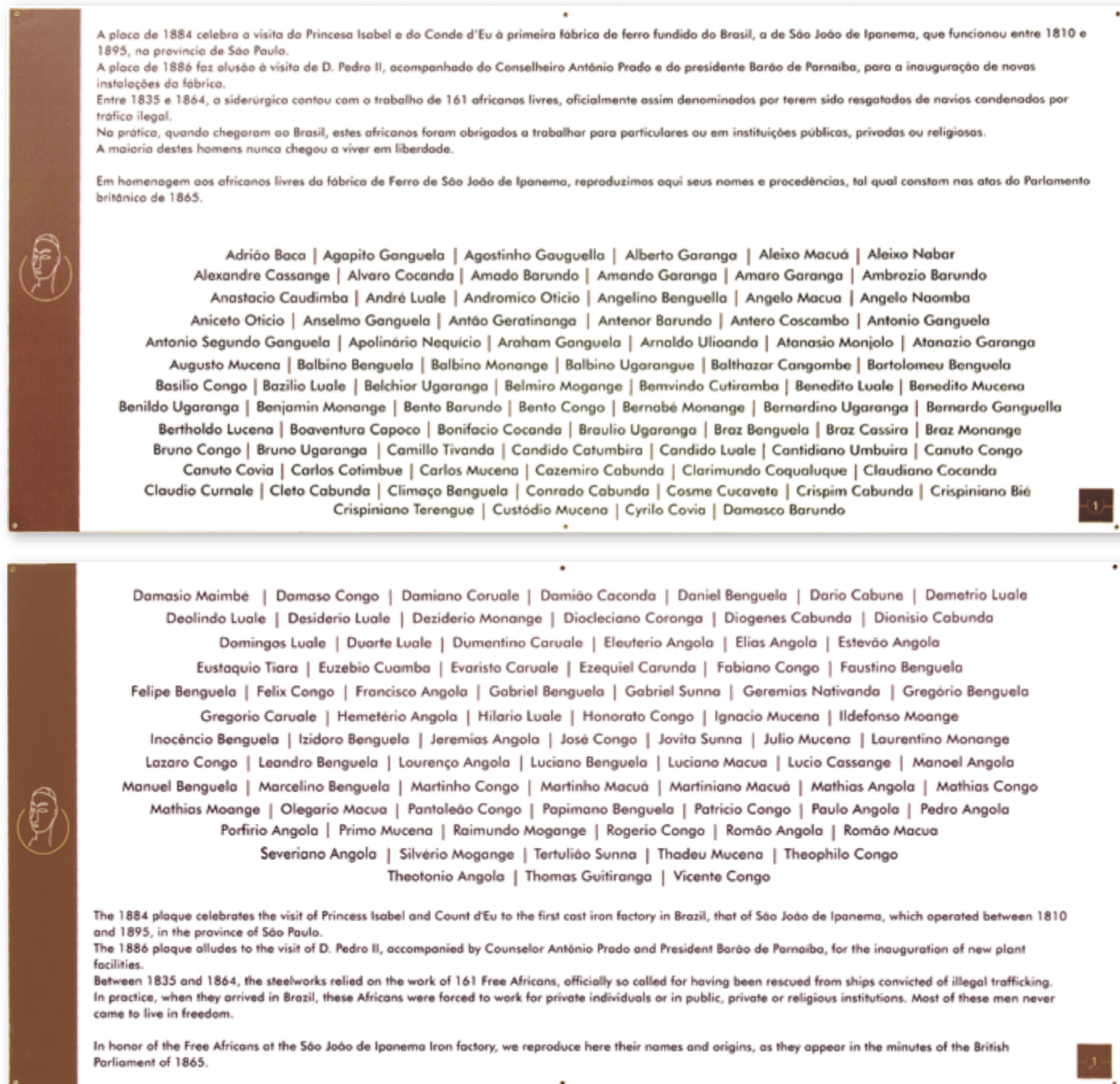
Rather than celebrating the authorities who visited the factory throughout the 19th century, we chose to honor the free Africans of the São João de Ipanema Iron Factory by reproducing, alongside the original plaques, two additional ones bearing their names and origins, as recorded in the 1865 minutes of the British Parliament. In doing so, our aim is to draw attention to those who built the factory, on whose land they lived, worked, and likely died, having remained invisible for so long.

19 MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. *Africanos livres: a abolição do tráfico de escravos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

19 MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. *Africanos livres: a abolição do tráfico de escravos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Ao lado: Pátio Epitácio Pessoa com canhões e placa da Fábrica de Ferro de São João de Ipanema, e à direita painel produzido para a exposição *Brasil decolonial: outras histórias*.
Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

On the left page: Epitácio Pessoa Courtyard with cannons and a plaque from the São João de Ipanema Iron Factory, and on the right, a panel created for the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*.
Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.



Painéis da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*.
Fotos de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

Panels from the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*.
Photos by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.



O IMPERADOR D. PEDRO II E A ESCRAVIDÃO

No Brasil, as cidades, os espaços públicos e as instituições de memória são permeados por referências a Dom Pedro II, o imperador que governou o Brasil entre os anos de 1840 e 1889. Dentre as muitas homenagens, o último imperador brasileiro dá nome a vários logradouros e praças, além de ter vasta representação iconográfica nos espaços urbanos e instituições museais. No circuito expositivo do Museu Histórico Nacional, há cerca de catorze imagens, entre retratos a óleo, bustos e esculturas monumentais de Dom Pedro II, que personificariam uma época áurea da história do Brasil, na visão de Gustavo Barroso, primeiro diretor do MHN.

Muitas das imagens produzidas sobre o período imperial realizadas por meio das produções audiovisuais, em especial telenovelas e séries, conferem destaque para Dom Pedro II. Ele geralmente é representado como um homem culto e apaixonado pelo país que governava, sem muita relação com outras questões cruciais do período, como o intenso tráfico de escravizados e o crescente poder político e econômico da elite escravista cafeeira. Em muitas dessas representações, a figura do imperador é associada a um tempo no qual o Brasil era mais respeitável, honesto e poderoso. Essa seria uma construção de longo prazo, que foi definida por Ricardo Salles como uma nostalgia imperial, reafirmada ao longo de tempo.²⁰

EMPEROR DOM PEDRO II AND SLAVERY

Brazilian cities, public spaces, and memory institutions are filled with references to Dom Pedro II, the emperor who ruled Brazil from 1840 to 1889. Among numerous tributes, the last Brazilian emperor has several streets and squares named after him and is widely represented in urban spaces and museums. Within the MHN's exhibition circuit, there are approximately fourteen depictions—including oil portraits, busts, and monumental sculptures—of Dom Pedro II, which, according to Gustavo Barroso, the MHN's first director, embody a golden age of Brazilian history.

Many audiovisual productions about the imperial period, especially soap operas and series, place strong emphasis on Dom Pedro II. He is typically depicted as a cultured man devoted to the country he ruled, with little attention given to other crucial issues of the time, such as the intense slave trade and the rising political and economic power of the coffee-owning slaveholding elite. In many of these portrayals, the emperor is linked to an era in which Brazil was seen as more respectable, honest, and powerful—a long-term construction that Ricardo Salles describes as imperial nostalgia, reinforced over time.²⁰

Aiming to provoke reflection on widely circulated historical narratives about Brazil's past, the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories* focused on deconstructing certain myths regarding slavery

20 SALLES, Ricardo. *Nostalgia imperial: escravidão e formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2014.

20 SALLES, Ricardo. *Nostalgia imperial: escravidão e formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2014.

Buscando provocar reflexões sobre narrativas históricas amplamente difundidas acerca do passado nacional, a exposição *Brasil decolonial: outras histórias* teve como um de seus focos a desconstrução de alguns mitos relacionados à escravidão e ao abolicionismo. Nesse sentido, tornou-se objeto de reflexão o papel de figuras como a princesa Isabel, Dom Pedro II e Duque de Caxias, amplamente representados no museu, como parte do processo de extinção da escravidão. Ao mesmo tempo, buscou-se atribuir o protagonismo nessa luta aos povos escravizados e seus apoiadores.

Localizada no hall do térreo, em uma área de acesso ao segundo pavimento do MHN, um espaço contíguo ao Pátio dos Canhões, encontra-se a sala que, na década de 1930, foi nomeada Antônio Prado Júnior, chamada depois de Luiz Gama, em homenagem ao advogado e abolicionista negro. Assim foi até 1955, quando o lugar deixou de ser usado como espaço de exposição. Antes da realização de *Brasil decolonial: outras histórias*, havia nessa sala apenas uma imponente estátua de Dom Pedro II, produzida por Francisco Chaves Pinheiro, ressaltada pelas paredes pintadas de branco, acompanhada da seguinte legenda:

D. Pedro II foi o segundo imperador do Brasil, tendo se casado com D. Teresa Cristina. Durante seu governo, o Brasil viveu um longo período de paz interna, enfrentou a Guerra do Paraguai e aboliu a escravidão. Projeto para monumento do Imperador, que foi exposto no Rio de Janeiro, em 1866, e figurou na exposição de Paris em 1867.

É emblemático que o destaque tenha sido dado a Dom Pedro II, com base em uma legenda que trata de paz interna e abolição da escravidão, em um pequeno espaço que já teve o nome de Luiz Gama e foi ocupado por objetos classificados como “lembranças da escravidão”. Apesar dos esforços empre-

and abolitionism. In this context, the roles of figures such as Princess Isabel, Dom Pedro II, and the Duke of Caxias—widely represented in the museum as central to the abolition of slavery—were critically examined. Simultaneously, the exhibition sought to foreground the agency of enslaved peoples and their allies, highlighting their leading role in the struggle for freedom.

Located in the ground-floor hall, in an area providing access to the MHN’s second floor and adjacent to the Pátio dos Canhões, is the room that, in the 1930s, was named Antônio Prado Júnior and later renamed Luiz Gama, in honor of the Black lawyer and abolitionist. It remained so until 1955, when the space ceased to function as an exhibition area. Prior to the *Decolonial Brazil: Other Histories* exhibition, the room contained only an imposing statue of Dom Pedro II, created by Francisco Chaves Pinheiro, set against white-painted walls and accompanied by the following caption:

Dom Pedro II was the second emperor of Brazil and was married to Teresa Cristina. During his reign, Brazil experienced a long period of internal peace, fought the Paraguayan War, and abolished slavery. This is a project for a monument to the Emperor, which was exhibited in Rio de Janeiro in 1866 and featured in the Paris exhibition in 1867.

It is emblematic that Dom Pedro II was given prominence through a caption highlighting internal peace and the abolition of slavery, in a small space once named after Luiz Gama and previously occupied by objects classified as “memories of slavery.” Despite the efforts of museum staff and collaborators to build alternative perspectives—reflected in educational programs, temporary exhibitions, and the evolving contours of the permanent exhibition—numerous statues, portraits, and historical paintings still honor the Imperial Family and the imperial elite at the MHN.

Nova legenda produzida para a exposição
Brasil Decolonial: outras histórias. MHN, 2022.

New caption produced for the exhibition
Decolonial Brazil: Other Histories. MHN, 2022.

Imperador do Brasil entre 1840 e 1889, D. Pedro II (1825-1891) teve sua imagem atrelada, no fim da vida, ao abolicionismo. Depois da assinatura da Lei Áurea por sua filha, a princesa Isabel, ambos gozaram de grande popularidade, ela transformada em "Redentora", ele representado como o monarca caridoso que abolira a escravidão.

D. Pedro II, no entanto, conviveu durante todo o seu reinado com a existência da escravidão. A Família Imperial dispunha do serviço de dezenas de pessoas escravizadas em suas residências oficiais: o Palácio de São Cristóvão, a Fazenda de Santa Cruz e o Palácio de Petrópolis. Eram os chamados "escravos da nação", oficialmente propriedade do Estado Imperial. Apenas o Imperador detinha a prerrogativa de alforriá-los. Ele o fazia, eventualmente, em datas festivas e em troca de servir ao Exército na Guerra do Paraguai, libertou vários deles.

Estas atitudes não faziam de D. Pedro II um abolicionista: ao contrário, cerca de 3000 "escravos da nação" só foram libertados em 1871 depois da aprovação da Lei do Ventre Livre, após o Estado Imperial ter sido severamente criticado por ainda possuir escravizados.

Para além de uma postura individual do monarca e de uma possível inclinação para as questões abolicionistas, a escravidão era uma questão de Estado e sua longa permanência como estrutura social e econômica era alvo de fortes embates no parlamento e na sociedade. A abolição da escravidão no Brasil foi fruto de disputas e luta de povos escravizados e de apoiadores.

Emperor of Brazil between 1840 and 1889, D. Pedro II (1825-1891) had his image linked to abolitionism at the end of his life. After the signing of the "Golden Law" by his daughter, Princess Isabel, both enjoyed great popularity. She was portrayed as a "Redeemer," and he was represented as the charitable monarch who had abolished slavery.

D. Pedro II, however, coexisted with slavery throughout his reign. The Imperial Family owned dozens of enslaved people in their official residences: the São Cristóvão Palace, the Santa Cruz Plantation and the Petrópolis Palace. They were the so-called "slaves of the nation", officially owned by the Imperial State. Only the Emperor had the prerogative to free them. He freed several of them, namely on festive dates and in exchange for serving the Army in the Paraguayan War (1865-1870).

These attitudes did not make D. Pedro II an abolitionist: on the contrary, about 3000 "slaves of the nation" were only released in 1871 with the approval of the Free Womb Law, after the Imperial State was severely criticized for still owning enslaved individuals.

In addition to an individual stance of the monarch and a possible inclination towards abolitionist issues, slavery was a matter of the State and its long standing as a social and economic structure was the target of strong clashes in parliament and society. Abolition of slavery in Brazil was the result of disputes and struggles of enslaved people and their supporters.

P. 44 e 48: Estátua de D. Pedro II na antiga sala Luiz Gama.
Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

P. 44 and 48: Statue of Dom Pedro II in the former Luiz Gama room.
Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.



endidos por funcionários e colaboradores do museu na construção de outras visões que se refletem nos projetos pedagógicos, exposições temporárias e novos contornos assumidos pela exposição permanente, muitas ainda são as estátuas, retratos e pinturas históricas que homenageiam a Família Imperial e a elite imperial no MHN.

Buscando provocar reflexões sobre esse processo, a nova proposta ofereceu destaque aos “escravos da nação”, homens e mulheres escravizados que trabalhavam em obras, fazendas públicas e residências oficiais da Família Imperial até 1871 e que até então estavam invisibilizados no circuito

Seeking to provoke reflection on this process, the new proposal gave prominence to the “slaves of the nation”—enslaved men and women who worked on construction sites, public farms, and official residences of the Imperial Family until 1871, and who had until then been invisible in the museum’s exhibition circuit and in most widely circulated narratives about the imperial past. The intervention consisted of adding an additional caption, which now reads:

The Emperor and Slavery. Dom Pedro II (1825-1891), emperor of Brazil from 1840 to 1889, came to be associated with abolitionism towards the end of his life. Following the sign-

expositivo do museu e em grande parte das narrativas mais difundidas sobre o passado imperial. A intervenção consistiu em adicionar outra legenda, onde agora se lê:

Imperador e a escravidão. Imperador do Brasil entre 1840 e 1889, D. Pedro II (1825-1891) teve sua imagem atrelada, no fim da vida, ao abolicionismo. Depois da assinatura da Lei Áurea por sua filha, a princesa Isabel, ambos gozaram de grande popularidade. Ela transformada em “Redentora”, ele representado como o monarca caridoso que abolira a escravidão.

Dom Pedro II, no entanto, conviveu durante todo o seu reinado com a existência da escravidão. A Família Imperial dispunha do serviço de dezenas de pessoas escravizadas em suas residências oficiais: o Palácio de São Cristóvão, a Fazenda de Santa Cruz e o Palácio de Petrópolis. Eram os chamados “escravos da nação”, oficialmente propriedade do Estado imperial. Apenas o imperador detinha a prerrogativa de alforriá-los. Ele o fazia, eventualmente, em datas festivas. Vários deles foram libertados para servir ao Exército na Guerra do Paraguai.

Essas atitudes não faziam de Dom Pedro II um abolicionista: ao contrário, cerca de 3 mil “escravos da nação” só foram libertados em 1871, depois da aprovação da Lei do Ventre Livre, após o Estado imperial ter sido severamente criticado por ainda possuir escravizados.

Para além de uma postura individual do monarca e de uma possível inclinação para as questões abolicionistas, a escravidão era uma questão de Estado, e sua longa permanência como estrutura social e econômica era alvo de fortes embates no parlamento e na sociedade. A abolição da escravidão no Brasil foi fruto de disputas e lutas de povos escravizados e de apoiadores.

ing of the Golden Law by his daughter, Princess Isabel, both gained widespread popularity: she as the “Redeemer,” and he as the benevolent monarch credited with ending slavery.

Dom Pedro II, however, lived his entire reign with slavery as a reality. The Imperial Family employed dozens of enslaved people in their official residences—the São Cristóvão Palace, the Santa Cruz Farm, and the Petrópolis Palace. These individuals were known as the “slaves of the nation,” officially considered property of the imperial state. Only the emperor had the authority to grant them freedom, which he did occasionally on festive occasions. Several were emancipated to serve in the army during the Paraguayan War.

These actions did not make Dom Pedro II an abolitionist. On the contrary, around three thousand “slaves of the nation” were only freed in 1871, following the enactment of the Free Womb Law, after the imperial state faced severe criticism for still holding people in bondage.

Regardless of the individual stance of the monarch and any possible inclination toward abolitionist ideals, slavery was a matter of state, and its long-standing role as a social and economic structure was fiercely contested in both parliament and society. The abolition of slavery in Brazil was the outcome of struggles and resistance by enslaved people and their allies.



== Lembranças da Escravidão ==

A escravidão foi um facto de tal relevância na vida brasileira, que não pôde ser esquecido nem apagado. No estudo do nosso passado, temos de contar com elle e, si sua duração fez com que nos acoimassem de escravocratas, a culpa não foi propriamente da nação em si, mas das circunstancias que envolveram o seu nascimento, o seu crescimento, e a sua libertação. Emfim, a mancha foi de todo lavada pela lei de 13 de maio e a ausencia de preconceitos de cor e raça fundiu já na mesma communhão de pensamento e de ideal os brasileiros de todos os matizes.

Entretanto, as recordações dos seculos em que o africano e seus descendentes arrotearam o nosso territorio e deram ao nosso progresso a força de seus braços, devem ser conservadas para o estudo dos caracteres, das personalidades, dos habitos, dos costumes, das manieras, da vida em summa nas epochas preteritas.

A sala "Antônio Prado Junior", no Museu Historico, foi destinada ás reliquias da escravidão.

....

GUSTAVO BARROZO

vidão: idolos africanos, caxambús, ceramica, documentos allusivos á abolição, retratos de abolicionistas e, d'envolta com pequenos objectos de arte colonial, as algemas, os vironmudos, as grilhetas e os troncos das senzalas.

São documentos dum longo periodo de nossa existencia, caracteristicos, embora dolorosos alguns, recordando as fazendas e os senhores feudaes do cyclo do assucar e do cyclo do café, no desenvolvimento de nossa existencia economica. E um pensamento domina esse relicario da escravidão: o de perpetuar o papel que o negro, pelo trabalho e pela dôr, representou na constituição da nacionalidade.

Reportagem de Gustavo Barroso sobre a sala Antônio Prado Júnior. Seção "Relíquias brasileiras", *Selecta*, 28 de maio de 1930. Hemeroteca Gustavo Barroso, Biblioteca MHN.

Gustavo Barroso's article on the Antônio Prado Júnior room. "Brazilian Relics" section, *Selecta*, May 28, 1930. Hemeroteca Gustavo Barroso, Biblioteca MHN.

ROMANTIZAÇÃO, NOSTALGIA E O APAGAMENTO DA ESCRAVIDÃO

A sala Antônio Prado Júnior foi tema da matéria “Lembranças da escravidão”, publicada em 28 de maio de 1930 na seção “Relíquias brasileiras”, da revista ilustrada *Selecta*. A seção era uma coluna dedicada a assuntos históricos, assinada por Gustavo Barroso, então diretor do MHN. A coluna contava com apenas uma página a cada edição do periódico semanal, onde Barroso divulgava o MHN e seu acervo.

O nome da sala homenageava duas pessoas ao mesmo tempo: o então prefeito da cidade do Rio de Janeiro (1926-1930), Antônio Prado Júnior, e seu pai, Antônio da Silva Prado, político do Império e atuante no gabinete responsável pelo projeto da Lei nº 3.353, que extinguiu a escravidão em 13 de maio de 1888. Ou seja, embora as lembranças sejam da escravidão, o protagonismo é da elite política masculina e branca nacional.

O espaço não era propriamente uma sala, mas um hall, uma área de passagem em que até o vão da escada foi aproveitado para exposição de objetos. Assim o lugar foi descrito na reportagem:

[...] foi destinada às relíquias da escravidão: *ídolos africanos, caxambus*, cerâmicas, documentos alusivos à Abolição, retratos de abolicionistas, e envolta com pequenos objetos de arte colonial, as algemas, os viramundos, as grilhetas e os troncos das senzalas. São documentos dum longo período de nossa existência, característicos, embora dolorosos alguns, *recordando as fazendas e os senhores feudais do ciclo do açúcar e do ciclo do café, no desenvolvimento de*

ROMANTICIZATION, NOSTALGIA, AND THE ERASURE OF SLAVERY

The Antônio Prado Júnior room was featured in the article “Memories of Slavery,” published on May 28, 1930, in the “Brazilian Relics” section of the illustrated magazine *Selecta*. “Brazilian Relics” was a column devoted to historical topics, written by Gustavo Barroso, then director of the MHN. Each weekly issue dedicated only one page to the column, where Barroso highlighted the MHN and its collection.

The name of the room honored two figures simultaneously: Antônio Prado Júnior, then mayor of Rio de Janeiro (1926–1930), and his father, Antônio da Silva Prado, an imperial-era politician involved in the cabinet responsible for drafting Law 3,353, which abolished slavery on May 13, 1888. In other words, while the focus was on memories of slavery, the narrative centered on the nation’s white male political elite.

The space was not exactly a room, but a hall—a passageway where even the stairwell was used to display objects. The article described the space as follows:

[...] it was dedicated to relics of slavery: *African idols, caxambus*, ceramics, documents related to Abolition, portraits of abolitionists, and, alongside small pieces of colonial art, handcuffs, viramundos, shackles, and stocks from the slave quarters. These objects span a long period of our history, characteristic of the time, though some painfully so, *recalling the plantations and feudal lords of the sugar and coffee cycles that shaped*

*nossa existência econômica.*²¹

Com essas palavras, Barroso acaba encontrando sentido para a escravidão na justificativa do desenvolvimento econômico dos latifundiários da cana-de-açúcar e do café. Por meio dos vestígios ligados à cultura afro-brasileira, como “ídolos africanos e caxambus” e à escravização, a exemplo dos instrumentos de tortura como “algemas, viramundos, grillhetas e troncos das senzalas”, todos compreendidos de forma limitada como objetos da “escravidão”, a memória da aristocracia “à europeia” está sendo valorizada.

Poucos anos depois, o espaço passou a ser apresentado como “Sala Luiz Gama”, no *Rio de Janeiro e arredores: guia do viajante*, de 1939. Entretanto, é sempre a via institucional e pacífica que está sendo valorizada. Ora exaltando a elite política branca do Estado imperial, ao enaltecer Antônio da Silva Prado, por exemplo, ora reconhecendo as ações de um negro que advogou pela libertação de mais de quinhentos cativos, Luiz Gama. As diferentes formas de resistência, como as fugas, a formação de quilombos, as tensões e os conflitos, que tiveram um papel fundamental na desestabilização do sistema escravista até o seu final, foram silenciadas, certamente por não representarem um “bom exemplo” para os visitantes.

A força e a violência física investidas contra os escravizados foram reiteradamente apresentadas por meio da coleção de instrumentos de tortura. Nota-se, inclusive, que, ao listar os objetos expostos na sala, em sua reportagem, Barroso faz uma descrição detalhada desses artefatos, citando cada um pelo nome, enquanto os objetos ligados à história e à cultura afro-brasileiras foram mencionados

*our economic development.*²¹

With these words, Barroso ultimately frames slavery as justifiable in terms of the economic development of sugarcane and coffee plantation owners. By presenting vestiges of Afro-Brazilian culture, such as “African idols and caxambus,” alongside instruments of slavery like “handcuffs, viramundos, shackles, and slave quarters,” all narrowly categorized as objects of “slavery,” the memory of the “European-style” aristocracy is being celebrated.

A few years later, the space came to be presented as the “Luiz Gama Room” in Rio de Janeiro and its surroundings, according to the 1939 traveler’s guide. Yet the focus remained on institutional and peaceful avenues. At times, it exalted the white political elite of the imperial state, as in the praise of Antônio da Silva Prado; at other times, it recognized the actions of a Black man who advocated for the liberation of more than five hundred enslaved people, Luiz Gama. Other forms of resistance—escapes, the formation of quilombos, social tensions, and conflicts—that were crucial in destabilizing the slavery system until its end were silenced, likely because they did not present a “proper example” for visitors.

The physical force and violence inflicted on the enslaved were repeatedly highlighted through the collection of torture instruments. Notably, when listing the objects on display in the room in his report, Barroso provides a detailed description of each artifact by name, while items related to Afro-Brazilian history and culture were referred to generically as “African idols and caxambus.” All of these were subsumed under the same label: “relics of slavery.”

21 BARROSO, Gustavo. Lembranças da escravidão. *Selecta*, 28 maio 1930. Coluna “Relíquias brasileiras”. Grifos nossos.

21 BARROSO, Gustavo. Lembranças da escravidão. *Selecta*, 28 maio 1930. Column “Relíquias brasileiras”. Emphasis added.

Planta do Museu Histórico Nacional com indicação das salas. Anexo do Guia do visitante do Museu Histórico Nacional, de 1955.

Floor plan of the National Historical Museum showing the location of the rooms. Appendix to the 1955 Visitor's Guide to the National History Museum.



de forma genérica, “ídolos africanos e caxambus”. Todos, unidos sob a mesma caracterização, como “relíquias da escravidão”.

Na fotografia da sala Antônio Prado Júnior, os poucos objetos vistos na revista *Selecta* são os que aparecem fora das vitrines, como os quadros na parede, com destaque para a placa em alusão à abolição da escravidão no Ceará, em 1884. Também fora das vitrines: à direita, a “Alegoria à Lei do Ventre Livre”, ocupando o espaço entre uma vitrine e outra, à frente da qual aparece uma menor, no chão, medindo 110 cm de altura. Esta, que é citada como um dos “ídolos africanos”, hoje sabemos tratar-se de “Maria Cambinda”, uma máscara/boneca oriunda da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de Ouro Preto. À esquerda, mais ao fundo e também no chão, se avista um grande tambor, o Caxambu, também trazido da mesma irmandade, juntamente com uma coroa e um cetro do reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que não aparecem na foto, tampouco no texto.

Esses quatro objetos foram doados na mesma ocasião, em 1928, pelo então juiz da irmandade ouropretana, Odorico Neves, quando Barroso inspecionava obras de restauração da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a serviço do governo

In the photograph of the Antônio Prado Júnior room, the few objects visible in *Selecta* magazine are those displayed outside the cases, such as the paintings on the wall, with particular emphasis on the plaque referencing the abolition of slavery in Ceará in 1884. Also outside the display cases, on the right, is the “Alegoria à Lei do Ventre Livre” [Allegory of the Free Womb Law], positioned between two cases, in front of which stands a smaller object on the floor, measuring 110 cm in height. This piece, previously cited as one of the “African idols,” is now identified as “Maria Cambinda,” a mask/doll from the Brotherhood of Our Lady of the Rosary of Black Men in Ouro Preto. On the left, further back and also on the floor, there is a large drum, the Caxambu, also brought from the same brotherhood, along with a crown and scepter from the reign of Our Lady of the Rosary of Black Men, neither of which appears in the photograph or the accompanying text.

These four objects were donated on the same occasion in 1928 by Odorico Neves, then judge of the Ouro Preto Brotherhood, when Barroso was overseeing restoration work at the Church of Our Lady of the Rosary of Black Men on behalf of the Minas Gerais state government. In the photograph, the objects appear neatly arranged but are placed on the floor, outside of display cases, and without

do estado de Minas Gerais. Na fotografia, os objetos aparecem arrumados, porém no chão, fora de vitrines e sem suporte para elevá-los à altura do olhar. Estavam ao alcance de mãos e pés dos visitantes, e sem etiqueta de identificação, passando a ideia de ocuparem um lugar provisório na sala, ou um não lugar.

Chama a atenção não vermos os instrumentos de tortura citados no texto, pois estão preservados dentro das vitrines, cujo reflexo nos vidros impede a visualização do seu interior. Essa escolha expositiva denuncia uma assimetria, dando mais acolhida a objetos de ferro com maior resistência e que mais dizem respeito aos escravocratas, deixando desprotegidos objetos mais frágeis de madeira e couro, e que dizem respeito diretamente à agência afrodiaspórica na História do Brasil, como é o caso do Caxambu e da Maria Cambinda.

No *Guia do visitante do Museu Histórico Nacional*, de 1955, o espaço antes dedicado às “Lembranças da escravidão” não abriga mais nenhum objeto, nenhuma exposição. É esvaziado e assumido como área de passagem. Os objetos que ali estavam na década de 1930 são espalhados pelo museu e deles vão se perdendo informações e referências de localização, por deixarem de ser citados nos guias e materiais de divulgação do MHN, como foi o caso de Maria Cambinda.

Antes dessa área passar pelas intervenções da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*, ela funcionava como uma área de passagem, apenas com uma escultura de Dom Pedro II ali. Entre as intervenções realizadas, tivemos a pintura da sala com a cor vermelha para lembrar o derramamento de sangue e as feridas da escravidão que seguem abertas até hoje. Uma reprodução fotográfica da sala Antônio Prado Júnior foi colocada na parede com uma legenda explicativa contando sua história e lembrando outros usos daquele espaço.

supports to raise them to eye level. They were within reach of visitors’ hands and feet and lacked identification labels, giving the impression that they occupied a temporary or liminal place in the room.

It is striking that the instruments of torture mentioned in the text are not visible, as they are kept inside display cases whose reflective glass obscures their contents. This curatorial choice reveals an asymmetry, privileging iron objects—more durable and closely tied to the slaveholding elite—while leaving more fragile wooden and leather objects, directly linked to Afro-diasporic agency in Brazilian history, such as the Caxambu and Maria Cambinda, unprotected and marginalized.

In the 1955 Visitor’s Guide to the National History Museum, the space formerly dedicated to “Memories of Slavery” no longer contained any objects or exhibitions. It had been emptied and repurposed as a passageway. The objects that had been there in the 1930s were dispersed throughout the museum, and information about them, as well as references to their locations, was gradually lost because they were no longer cited in MHN guides and promotional materials, as in the case of Maria Cambinda.

Before this area underwent interventions for the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*, it functioned merely as a passageway, housing only a sculpture of Dom Pedro II. Among the interventions implemented, the room was painted red to evoke the bloodshed and enduring wounds of slavery. The wall displays a photographic reproduction of the Antônio Prado Júnior room, accompanied by an explanatory caption that recounts its history and recalls the space’s previous uses.

Detalhe da foto da Sala Antônio Prado Júnior, em que se vê Maria Cambinda no chão. *Selecta*, 28 de maio de 1930. Hemeroteca Gustavo Barroso, Biblioteca MHN.

Detail of the photo from the Antônio Prado Júnior Room, showing Maria Cambinda on the floor. *Selecta*, May 28, 1930. Gustavo Barroso Newspaper Library, MHN Library.



“Sala Antônio Prado Júnior”. *Selecta*, 28 de maio de 1930. Hemeroteca Gustavo Barroso, Biblioteca MHN.

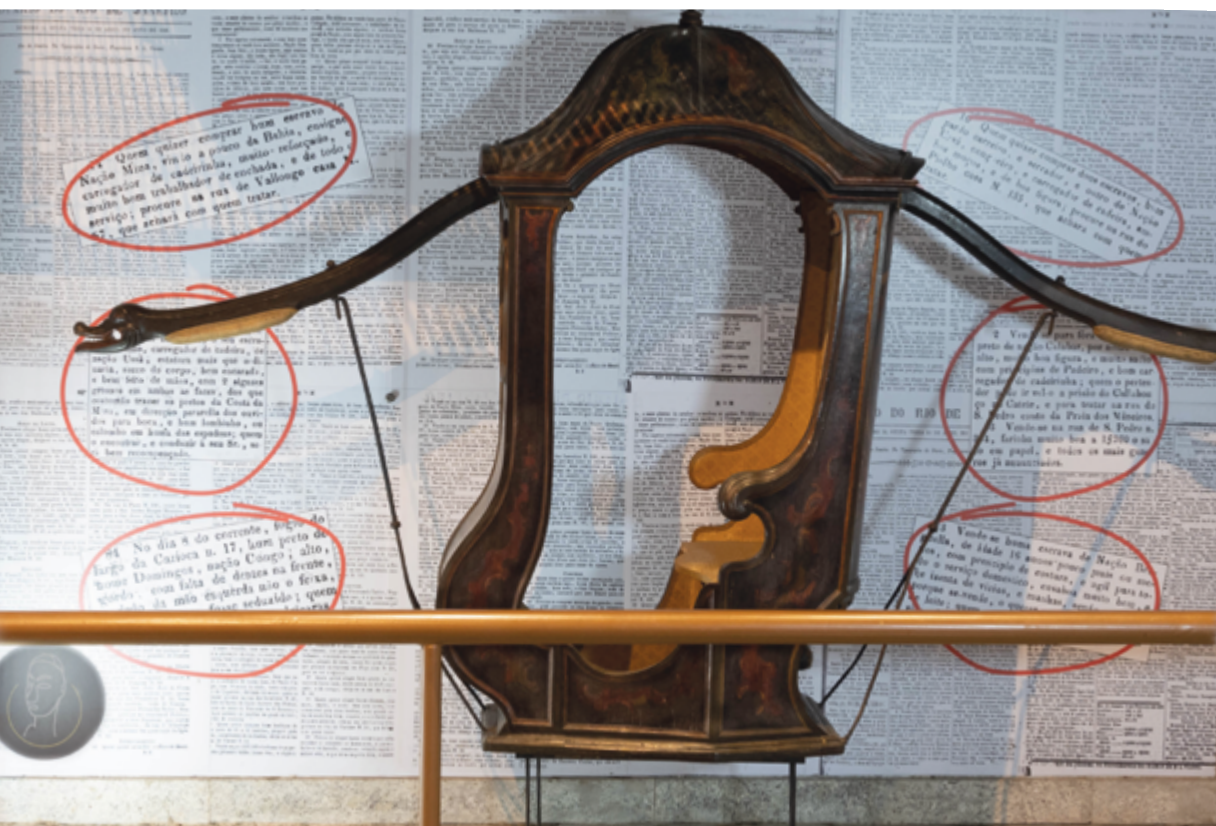
“Antônio Prado Júnior Room.” *Selecta*, May 28, 1930. Hemeroteca Gustavo Barroso, Biblioteca MHN.





Vitrine com a “Cadeira de arruar” na sala onde fica o módulo expositivo *Do móvel ao automóvel*, antes da intervenção da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. Foto de Isabel Palmeira, 2021.

Display case featuring the “Cadeira de arruar” in the room housing of the exhibition module *From Furniture to Automobiles*, before the intervention by *Decolonial Brazil: Other Histories*. Photo by Isabel Palmeira, 2021.



Conjunto da intervenção realizada no modo de exibição da “Cadeira de arruar” pela exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

View of the intervention applied to the display of the “Cadeira de arruar” in the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

CADEIRA DE ARRUAR

A cadeirinha de arruar é um veículo que precisa ser carregado por dois homens para transportar uma pessoa sentada. Trata-se de uma invenção antiga, que foi usada como meio de transporte urbano na Europa entre os séculos XVII e XIX, em diversas regiões das Américas, África e Ásia.

Em seu importante estudo sobre o tema, Amanda Oliveira afirma que, no Brasil, a cadeirinha de arruar era carregada por africanos escravizados e foi bastante utilizada nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador. Com ricos ornamentos, as cadeirinhas de arruar serviam também para a ostentação de requinte e riqueza de seus proprietários, por disporem de escravizados exclusivos para esse serviço. Há gravuras do século XIX, como as de Debret, nas quais os escravizados carregadores são representados com calças ornamentadas e cartolas, mas com os pés descalços.²²

A “Cadeirinha de arruar”, que integra o acervo do MHN desde 1932, foi recebida por doação e compõe atualmente a coleção de meios de transporte terrestre. Há referências a ela nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, de 1943, no artigo intitulado “Serpentinas e cadeirinhas de arruar”, de Nilza Botelho. A autora faz uma genealogia desse objeto, bem como dos seus usuários, sem referências, no entanto, aos seus carregadores,

SEDAN CHAIR

The “Cadeirinha de arruar” is a type of vehicle carried by two men to transport a seated person. This ancient invention was used as a form of urban transportation in Europe from the 17th to the 19th centuries and in various regions across the Americas, Africa, and Asia.

In her important study on the topic, Amanda Oliveira notes that in Brazil the *cadeirinha de arruar* was carried by enslaved Africans and was widely used in the cities of Rio de Janeiro and Salvador. Richly adorned, these street chairs also served to display the refinement and wealth of their owners, who employed enslaved people exclusively for this service. Nineteenth-century engravings, such as those by Debret, depict the enslaved carriers wearing fancy trousers and top hats, yet barefoot.²²

The “Cadeirinha de arruar”, part of the MHN collection since 1932, was received as a donation and currently belongs to the museum’s land transportation collection. It is referenced in the 1943 *Annals of the National History Museum* in the article “Serpentinas e cadeirinhas de arruar” [Serpentines and Street Chairs] by Nilza Botelho. The author traces the genealogy of the object and its users but, notably, does not refer to its carriers, limiting herself to describing them merely as “slaves.”²³

22 OLIVEIRA, Amanda. *A documentação museológica como suporte para a comunicação com o público: a cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia*. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação em Museologia, UFBA, Salvador, 2018.

22 OLIVEIRA, Amanda. *A documentação museológica como suporte para a comunicação com o público: a cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia*. Museology MA diss., Salvador, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2018.

23 BOTELHO, Nilza. Serpentinhas e cadeirinhas de arruar. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 445-466, 1943.



Detalhe de uma das hastes da cadeira de arruar, com formato de cabeça de serpente. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

Detail of one of the legs of the Sedan chair, shaped like a snake's head. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

limitando-se a dizer que eram “escravos”.²³

A intervenção foi motivada pelo fato de se tratar de um objeto sensível. Ele evidencia a exploração dos escravizados por meio de um trabalho extenuante, que conferia prestígio aos seus proprietários. Apesar disso, o objeto é exibido no circuito expositivo principal do MHN sem que se ressalte a violência material e simbólica nele contida. Isso pode ser constatado neste extrato da sua legenda, no módulo expositivo denominado *Do móvel ao automóvel*:

[...] Quanto às mulheres, no século XVIII, só as da nobreza ou casadas com nobre podiam andar de cadeirinha, conforme as ordenações portuguesas em vigor. [...] De tração humana, pois eram carregadas por escravos, as cadeirinhas passaram a ser conhecidas como “de arruar”, numa referência ao uso: eram móveis domésticos – ou seja, cadeiras, que iam à rua. Quando não estavam sendo utilizadas, eram guardadas nos vestíbulos das residências, geralmente suspensas ao teto, com o auxílio de cordas e roldanas.

A expressão “tração humana” objetifica o ser que carrega a “cadeirinha”, como se ele fosse integrado ao veículo, e não problematiza as relações de subordinação a que estava submetido. Na continuidade do texto, não há referências àqueles que o carregavam, tampouco às contradições daquele contexto histórico. A informação que se destaca refere-se aos hábitos da nobreza, seus modos de morar e

The intervention was prompted by the fact that this is a sensitive object. It exposes the exploitation of enslaved people through grueling labor, which conferred prestige on their owners. Yet, the object is displayed in the MHN's main exhibition circuit without emphasizing the material and symbolic violence it embodies. This is demonstrated in the following excerpt from its caption in the exhibition module *From Furniture to Automobiles*:

[...] Regarding women, in the 18th century, only those of noble birth or married to nobles could ride on chairs, according to Portuguese law at the time. [...] Human-powered and carried by enslaved people, these chairs came to be known as “de arruar” (for the street), referencing their use: they were domestic furniture—chairs taken out into the street. When not in use, they were stored in the entrance halls of homes, usually suspended from the ceiling using ropes and pulleys.

The term “human traction” objectifies the person carrying the “chair,” treating them as part of the vehicle and failing to address the power dynamics and subordination they endured. The remainder of the text does not refer to the carriers themselves, nor to the historical contradictions of the period. Instead, the focus is on the habits of the nobility—their lifestyles and modes of moving through the city—glamorizing the past, while the object's aesthetic and formal qualities are emphasized.

The intervention introduced a new caption, while keeping the existing one, to create a dialogue between competing narratives. To achieve this, it employed a variety of communicative forms.

23 BOTELHO, Nilza. Serpentinhas e cadeirinhas de arruar. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 445-466, 1943.

DIÁRIO

DO

RIO DE JANEIRO

HOJE SEGUNDA FEIRA, DE DEZEMBRO E 313 DO ANNO DE 1826

■ 14 ■

cente, e mais plantas de ortalica: e tambem se vende semente do mesmo por preço modico, e que nasse perfeitamente, como se mostrará aos compradores.

8 Por caprixo unicamente, e com bem contrangimento se vende hum molecote, Nação Benguella, bem feito, e bonita figura, sem manchas e vicios alguns, não bebe, não foge, não furta, he muito humilde, e fiel, e muito bom pagem: sabe cozinhar o trevial, sopa, vaca, arroz, assado, e ave; he muito deligente, e dezembarrachado em compras na rua, serve huma meza, pensa, e trata de hum cavallo, tem bons principios de Alfaiate, não sabe cortar, mas tem bonito ponto, e já faz calças, jaquetas, coletes e qualquer outra obra que se mande cozer: todo o referido he verdadeiro, seu preço ultimo são 300\$000 réis, não se admite ajuste algum sobre este preço; quem o quizer pôde ver, e tratar com o Snr. a toda a hora, na rua de S. José N. 103.

9 Vende se hum cavallo ainda novo, de cor chita pintada, e bom tamanho, valente de mãos, fogozo, e manso depois de montado, anda a passo, marcha, trota, e tem bom gallope, animal muito bem feito, garbozo, e todo elle huma pintura, que só pela razão de não ficar sobreposto na estrevaria, pela molestia do dono se vende: tambem se vende hum selim em bom estado, com assento de camurça, estrivos novos de prata, freio, cabeção, e mais enfeites, e fivellas de prata, tudo pregado em cabeçada, e rabixo de couro preto lúglex invernizado, e humas esporas tambem de prata, o que tudo junto ou separado se vende, e se pôde ver na rua de S. José N. 103.

10 Quem quizer comprar dous escravos, hum pardo carreiro, e serrador, e outro de Nação Usá, cangueiro, e carregador de cadeira, ambos moços, e de boa figura; procure na rua do Piolho casa N. 135, que achara com quem tratar.

11 Quem quizer comprar duas raparigas, que cozem, lavão engomão, cozinhão, e f-zem todo o mais arranjo de huma casa. Ha mais dous rapazes muito bons para pagens, hum he pardo, e tem principio de Barbeiro, e o outro he preto, tem principio de Alfaiate. Ha mais escravos; quem pertender nos ditos, vá a rua de Santo Antonio N. 13, para os ver, e ajustar.

12 Na loja Franceza N. 74 rua do Ouvidor, tem vomitorio, e purgante de Le Roy, proxima-mente chegado de França.

13 Vende se hum excellente cozinheiro de fogão, e excepção de maçãs, e que tambem faz muito boas velas de sebo de forma, muito agil, e esperto no trafico de vender fazendas, em que já foi empregado, e deu sempre moi boas contas: he ainda moço, de Nação Mina Nagó, e de muito boa figura, que até serve para pagem; quem o pertencer procure na rua dos Ourives N. 209, loja de Ourives.

14 Quem quizer comprar hum mulequê de Nação Congo, de idade 14 para 15 annos, co- zinhão o ordinario de huma casa, sem manchas al-

gumas. Na mesma se vende hum preto de Nação Cabinda, bom carroceiro, e trabalhador de en- chada, sem molestia alguma; e tambem huma preto de Nação, com algum leite da primeira bar- riga, e huma cria que já anda, sem vicio algum; quem delles precisar dirija se a rua da Cadeia N. 16, vende se por seu dono se retirar para fóra da terra.

15 Quem quizer comprar huma escrava rapariga, a qual sabe cozer muito bem, e iguel- mente engoma, cosinha, prepara muito bem hu- ma bandeja de chá, e serve de mocamba em to- do o serviço de huma casa; o seu preço são 24 doblas; quem a pertender dirija se a rua da Ajuda casa N. 141.

16 Quem quizer comprar huma traquitana de vidros, em muito bom uzo; procure na rua dos Barbonios aopé da Guarda da Policia, indo pa- ra Santa Thereza em huma loja de Segeiro de Antonio Marianno Gonçalves, que lá se lhe di- rá aonde está.

17 Quem quizer comprar hum crioulo rapaz, bom cosinheiro do ordinario, sabe engomar, e cozer com desembarasso; procure a casa N. 3, na praia do Flamengo, e vende se por que diz não querer servir ao Snr. que tem.

COMPRAS.

18 Quem tiver hums arreios novos de sege, ou ainda com pouco uzo, e os queira vender, estando completos; anuncie por este Diario a sua moradia, ou procure na rua do Lavradio N. 22.

19 Quem tiver algumas rotolas em bom uzo, que queira vender, ou ainda que possam admit- tir concerto; dê parte na rua do Conde, entre a rua do Lavradio e a dos Invalidos casa N. 38.

20 Na rua do Sabão N. 17, se precisa com- prar para fóra da Provincia, hum bom Barbei- ro, e Sangrador, hum bom Ferreiro, hum Ser- ralheiro, hum Carpinteiro, hum Pedreiro, e Tanoeiro; quem os tiver, e quizer vender, ali se pôde dirigir; assim mais huma parda rapa- riga, bonita, e prendada.

21 Quem tiver hum bom bote, ou escaler, de 6 ou 8 remos por banda, que o queira ven- der; dirija se a rua do Ouvidor N. 49, 2.º an- dar, que lá achará com quem tratar.

ALUGUEIS.

22 Quem quizer alugar huma chacara no ca- minho de S. Clemente, segunda, antes de che- gar a de José Virissimo; dirija se ao mesmo lugar que achará com quem tratar: adverte se que as casas não são suficientes, porem tem arvoredos frutíferos, abundancia de capim, e agua corrente.

23 Quem tiver algumas casas de sobrado ou terras, para alugar, ou trocar por outras, sen- do as que se querem da Valla para o Campo em qualquer rua que seja, tendo porem como- dos para huma familia grande, e tendo quintal, e as que ha são no meio da rua de Vellongo, assobradadas, com muitos commodos, grande quin- tal, e poço, com lojas pertencentes a mesma

Acima, recorte da
capa do *Diário do*
Rio de Janeiro (RJ), de
dezembro de 1826.
Ao lado, página interna do
periódico com anúncios
de compra e venda de
africanos escravizados.
Hemeroteca Digital da
Biblioteca Nacional.

Above, clipping from the
cover of the *Diário do Rio*
de Janeiro (RJ) newspaper,
December 1826.

On the side, an inside
page of the newspaper
with advertisements for
the purchase and sale of
enslaved Africans.
Digital Newspaper Library
of the National Library.

circular na cidade, enaltecendo um passado glamourizado. Há ainda destaque para os aspectos estéticos e formais do objeto.

A intervenção propôs uma nova legenda, sem retirar a já existente, com o objetivo de provocar um confronto de narrativas. Para isso, fez uso de linguagens diversificadas.

Apointamos, primeiramente, a legenda colocada na parede ao lado da “Cadeirinha de arruar”, que destaca os carregadores:

Meio de transporte individual que remete à antiguidade romana e egípcia, tendo seu uso identificado também na China, a “cadeirinha” foi muito utilizada no Brasil, entre os séculos XVII e XIX. Era carregada pelos escravizados que realizavam, com a força de seus corpos, o desumano ato de transportar pessoas pelas ruas das cidades.

Outra ação foi o aproveitamento da parede de vidro, situada nos fundos da vitrine em que se encontra a “Cadeirinha de arruar”, para reproduzir em tamanho grande diversos anúncios de jornal do século XIX sobre compra e venda de africanos escravizados, que enfatizavam suas características físicas para a função específica de carregadores de cadeirinha. Um deles assim dizia:

Quem quiser comprar dous escravos, um pardo carreiro, e serrador, e outro de Nação Ussá, cangueiro, e carregador de cadeira, ambos moços, e de boa figura; procure na rua do Pio-lho casa N. 135, que achará com quem tratar.²⁴

Completando as diferentes linguagens usa-

First, we draw attention to the caption placed on the wall beside the “Cadeirinha de arruar,” which emphasizes the porters:

A means of individual transportation with origins in Roman and Egyptian antiquity and also used in China, the “cadeirinha” was widely employed in Brazil between the 17th and 19th centuries. It was carried by enslaved people, who, relying solely on their physical strength, were forced to perform the inhumane task of transporting others through the streets of the cities.

Another initiative involved using the glass wall at the back of the display case housing the “Cadeirinha de arruar” to display, in large format, several 19th-century newspaper advertisements for the sale of enslaved Africans, which highlighted their physical traits for the specific purpose of serving as chair carriers. One of the ads read:

Anyone wishing to purchase two slaves—one a mixed-race cart driver and sawyer, and the other from the Ussá tribe, a porter and chair carrier, both young men and of good appearance—should go to number 135 on Piolho Street, where they will find someone to negotiate with.²⁴

Complementing the varied forms of communication employed in this intervention, on the same wall as the caption, a political cartoon by Leandro Assis, published in the Brazilian press in 2020, was reproduced. The cartoon depicts contemporary politicians, dressed in suits and ties, debating whether racism exists in Brazil while being carried in street chairs by barefoot, ragged Black men.

24 DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO (RJ). 1826. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=094170_01&pesq=carregador%20de%20cadeira&pagfis=6552. Acesso em: 17 abr. 2025.

24 DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO (RJ). 1826. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Available at: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=094170_01&pesq=carregador%20de%20cadeira&pagfis=6552. Accessed on: Apr. 17, 2025.

Charge de Leandro Assis (2021) e legenda sobre a “Cadeirinha de arruar” da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

Cartoon by Leandro Assis (2021) and accompanying caption about the “Cadeirinha de arruar” in the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.



das nessa intervenção, na mesma parede em que se encontra a legenda, foi reproduzida uma charge de Leandro Assis publicada na imprensa brasileira em 2020. A charge representa políticos da atualidade, vestidos de terno e gravata discutindo se há racismo no Brasil, enquanto estão sendo carregados em cadeirinhas de arruar por negros descalços, maltrapilhos. Desse modo, o assunto mobilizado pelo objeto, até então relativo a um tempo remoto, trouxe para o tempo presente o tema sensível que o envolve. A charge, ali exposta, tem a intenção de causar um desconforto no público, exigindo dele um momento de reflexão sobre a presença negra e o lugar do negro na sociedade em que vive.

In this way, the object’s subject, previously associated with a distant past, is brought into the present, highlighting its ongoing relevance. The cartoon is intended to provoke discomfort in the audience, prompting reflection on the presence of Black people and their position within contemporary society.



Galeria do módulo expositivo *Portuguese no mundo*, com projeção multimídia da intervenção Museu das Invasões, de Emiliano Dantas (2021). Foto de Isabel Palmeira, 2021.

Gallery of the exhibition module *Portuguese in the World*, featuring the multimedia projection of the Museum of Invasions intervention by Emiliano Dantas (2021). Photo by Isabel Palmeira, 2021.

**MUSEU DAS INVASÕES –
INTERVENÇÃO DE
EMILIANO DANTAS NO VÍDEO
PORTUGUESES NO MUNDO (2021)**

O MHN iniciou em 1939 o planejamento para a participação do Brasil na *Exposição do mundo português*, organizada pelo governo ditatorial de António Salazar e sediada em Lisboa no ano seguinte. Naquela ocasião, parte do acervo do museu foi enviada à capital portuguesa, sob a coordenação do diretor Gustavo Barroso, para ser exibida em uma das seções do pavilhão “Portugueses no mundo”. Esse pavilhão é descrito como o mais monumental da exposição em seus aspectos arquitetônicos, com dimensões de 20 metros de altura e 168 metros de comprimento, localizado na Praça do Império, em Belém. A fachada do imponente prédio contava com a inscrição de uma frase do poema *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões: “Se mais Mundo houvera lá chegará”, e um baixo relevo do mapa-múndi, enquanto na frente da porta de entrada visualizava-se, com uma postura majestosa, a *Estátua da Sobeirania*, do artista português Leopoldo de Almeida.²⁵

Exatos setenta anos após a *Exposição do mundo português*, o MHN inaugurou, em 2009, parte de seu circuito expositivo de longa duração, na qual se insere o módulo intitulado *Portugueses no mundo*, homônimo do pavilhão que pretendeu reafirmar o domínio de Portugal no contexto ultramarino. Ao adentrar na galeria do museu, o visitante encontra, ao lado esquerdo, uma projeção multimídia panorâmica refletida em uma grande parede curva, também denominada *Portugueses no mundo*.

25 NASCIMENTO, Rosana Dias do. *O “Brasil Colonial” e a exposição do mundo português de 1940*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2008.

**MUSEUM OF INVASIONS—
INTERVENTION BY EMILIANO
DANTAS IN THE VIDEO
PORTUGUESE IN THE WORLD, 2021**

In 1939, the MHN began preparations for Brazil’s participation in the *Portuguese World Exhibition*, organized by the dictatorial government of António Salazar and held in Lisbon the following year. For this purpose, part of the museum’s collection was dispatched to the Portuguese capital under the coordination of director Gustavo Barroso to be displayed in one of the sections of the “Portuguese in the World” pavilion. This pavilion was described as the most monumental of the exhibition in terms of architectural design, measuring 20 meters in height and 168 meters in length, and situated in Praça do Império, in Belém. The façade of the imposing building featured an inscription from Luís Vaz de Camões’s poem *Os Lusíadas*: “Se mais Mundo houver lá chegará” (“If there were more world, it would be reached”), alongside a bas-relief of the world map, while the majestic Statue of Sovereignty by Portuguese artist Leopoldo de Almeida stood prominently in front of the entrance.²⁵

Exactly seventy years after the Portuguese World Exhibition, in 2009, the MHN inaugurated part of its long-term exhibition circuit, which includes the module titled *Portugueses no Mundo* [Portuguese in the World], named after the pavilion that aimed to reaffirm Portugal’s dominance in its overseas territories. Upon entering the museum gallery, visitors encounter, on the left, a panoramic multimedia projection displayed on a large curved

25 NASCIMENTO, Rosana Dias do. *O “Brasil Colonial” e a exposição do mundo português de 1940*. History Ph. D. Thesis., Salvador, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2008.

Logo ao lado, vê-se o texto de apresentação da exposição impresso sobre uma parede amarela, dando destaque ao seu título.

A narrativa presente no texto introdutório da exposição assinala o protagonismo de Portugal nos avanços da ciência, no aprimoramento dos saberes marítimos e “na forma de perceber o mundo”. E conclui da seguinte forma: “A expansão marítima portuguesa foi marcada tanto pela cordialidade como pela violência.” O vídeo projetado, no entanto, surpreendentemente, reproduz a narrativa gloriosa portuguesa sobre as expansões marítimas, com foco nas interpretações acerca da “cordialidade”, das “trocas” e dos “encontros”, silenciando as histórias de violência e de resistência, inseparáveis do processo de colonização. Reatualiza, desse modo, a posição de soberania de Portugal no ultramar, representada pela exposição de 1940.

Na sequência entre a abertura do vídeo, que traz o título *Portuguese do mundo* em português e inglês, e o plano em animação com imagens do mar em movimento repleto de monstros marinhos, emerge o famoso trecho de *Os Lusíadas*: “As armas e os barões assinalados, / Que da ocidental praia Lusitana, / Por mares nunca dantes navegados, / Passaram ainda além da Taprobana, / Em perigos e guerras esforçados, / Mais do que prometia a força humana.” As imagens são acompanhadas pela sonorização das ondas das águas do oceano e das feras do mar, na tentativa de exaltar a bravura daqueles “barões assinalados”, tal como descrito por Camões, que, curiosamente, são traduzidos para o inglês no vídeo como “Heroes”.

Os planos seguintes apresentam uma imagem cartográfica das rotas marítimas traçadas por linhas pontilhadas coloridas e ilustrações de caravelas. Conforme as caravelas se deslocam pelo Atlântico, figuram, ao lado direito do vídeo, as imagens e os nomes dos reis portugueses à época das respectivas “conquis-

Captura de tela do vídeo *Museu das Invasões* – Intervenção de Emiliano Dantas no vídeo *Portuguese no mundo*, 2021.

Screenshot from the video *Museum of Invasions*—Intervention by Emiliano Dantas in the video *Portuguese In The World*, 2021

wall, also titled *Portuguese no Mundo*. Adjacent to it, the exhibition’s introductory text is printed on a yellow wall, with its title prominently highlighted.

The narrative in the exhibition’s introductory text emphasizes Portugal’s leading role in scientific advancement, the development of maritime knowledge, and “ways of perceiving the world.” It concludes: “Portuguese maritime expansion was marked by both cordiality and violence.” Surprisingly, however, the projected video reproduces the glorified Portuguese account of maritime expansion, emphasizing notions of “cordiality,” “exchanges,” and “encounters,” while silencing the inseparable stories of violence and resistance inherent to colonization. In doing so, it effectively reasserts Portugal’s sovereign position overseas, echoing the 1940 exhibition.

Following the opening of the video, which bears the title “*Portuguese of the World*” in Portuguese and English, and the animated sequence showing the sea in motion filled with sea monsters, the famous excerpt from *Os Lusíadas* emerges: “*The arms and the distinguished barons, / who from the western Lusitanian shore, / through seas never before sailed, / passed even beyond Taprobana, / enduring dangers and wars beyond / what human strength could achieve.*” The images are accompanied by the sound of ocean waves and sea creatures in an attempt to exalt the bravery of these “barões assinalados” [distinguished barons], as in Camões original text, which, curiously, are translated in English in the video as “Heroes.”

The following shots present a map depicting maritime routes marked by colored dotted lines and illustrations of caravels. As the caravels traverse the Atlantic, the images and names of the Portuguese kings reigning at the time of their respective “conquests” appear on the right side of the video, along with the dates of their arrival in various territories. At the

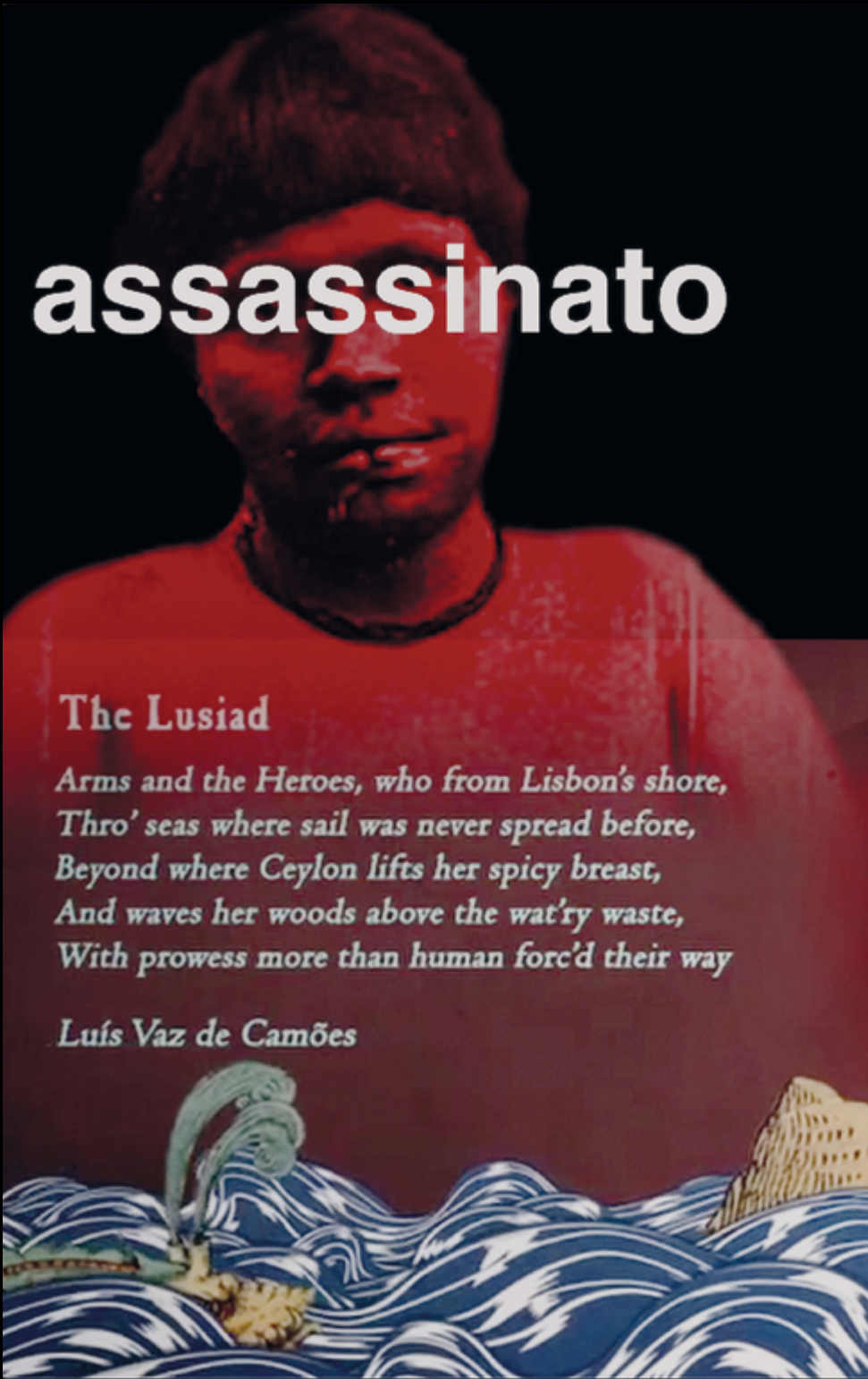


tas”, além das datas de chegada nos diferentes territórios. Ao final dessa apresentação, o som das ondas do oceano é cortado para reproduzir vozes de homens e mulheres que proferem diferentes palavras da língua portuguesa. Por fim, o último plano do vídeo endossa a narrativa dos “encontros” com a frase: “Como um dos resultados das navegações, a língua portuguesa expandiu-se e incorporou novas palavras.”

A intervenção no vídeo *Portuguese in the World*, do artista Emiliano Dantas, de 2021, teve a intenção de questionar a narrativa gloriosa da colonização. O trabalho do artista foi produzido no calor dos acontecimentos das manifestações do movimento Black Lives Matter, organizadas após a morte de George Floyd nos Estados Unidos da América, em maio de 2020. Naquele contexto, uma série de ações, em várias partes do mundo, promoveu intervenções, pichações e derrubadas de estátuas e monumentos

conclusion of this sequence, the sound of ocean waves is cut to feature the voices of men and women speaking different words in Portuguese. The final shot of the video reinforces the narrative of these “encounters” with the statement: “As one of the results of these voyages, the Portuguese language expanded and incorporated new words.”

The intervention in the video *Portuguese in the World* by artist Emiliano Dantas, created in 2021, aimed to challenge the glorified narrative of colonization. The work was produced in the wake of the “Black Lives Matter protests, organized after the death of George Floyd in the United States in May 2020. In that context, a series of actions across the globe—interventions, graffiti, and the removal of statues and monuments—addressed colonial legacies of oppression and violence. At the same time, debates that had been ongoing since 2017 were

A man's face is shown in a red-tinted frame against a black background. The word "assassinato" is written in white across the middle of the face.

assassinato

The Lusiad

*Arms and the Heroes, who from Lisbon's shore,
Thro' seas where sail was never spread before,
Beyond where Ceylon lifts her spicy breast,
And waves her woods above the wat'ry waste,
With prowess more than human forc'd their way*

Luís Vaz de Camões

Captura de tela
do vídeo *Museu das
Invasões* – Intervenção de
Emiliano Dantas no vídeo
Portuguese no mundo, 2021.

Screenshot from
the video *Museum of
Invasions* – Intervention by
Emiliano Dantas in the video
Portuguese In The World, 2021.



roubo
da terra

invasão

Os Lusíadas

*As armas e os barões assinalados,
Que da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,*

Luís Vaz de Camões



associados às memórias coloniais de opressão e violência. Ainda naquele momento, repercutiam em Portugal as disputas, que vinham desde 2017, em torno dos projetos de criação do “Museu das Descobertas”, apresentado pela Câmara Municipal de Lisboa, e de um memorial às vítimas da escravatura, proposto pela Djass – Associação de Afrodescendentes de Portugal.

A intervenção no vídeo do Museu Histórico Nacional está inserida no projeto “Museu das Invasões”, desenvolvido por Emiliano Dantas desde 2017 em Portugal. Nele, o artista propõe um estudo visual cujo objetivo central é a crítica às ideias de “descoberta”, civilização e colonização, partindo de imagens de arquivos que possuem marcas da colonialidade. De acordo com Emiliano Dantas: “O termo invasões é uma crítica direta ao uso da categoria descobrimento que ainda pode ser encontrada, na atualidade, em diferentes instituições e aparatos que fundamentam o imaginário português.”²⁶

still unfolding in Portugal regarding the proposed creation of the “Museum of Discoveries” by the Lisbon City Council and a memorial to the victims of slavery, put forward by the Djass—Association of Afro-Descendants of Portugal.

The intervention in the MHN video is part of the *Museum of Invasions* project, developed by Emiliano Dantas in Portugal since 2017. In this project, the artist undertakes a visual study aimed primarily at critiquing the concepts of “discovery,” civilization, and colonization, drawing on archival images marked by colonial legacies. According to Emiliano Dantas, “The term ‘invasions’ is a direct critique of the use of the category of ‘discovery,’ which can still be found today in various institutions and mechanisms that shape the Portuguese imagination.”²⁶

In the intervention, the images selected by Dantas are superimposed and interspersed with shots from the video *Portuguese in the World* through

26 DANTAS, Emiliano; RODRIGUES, Laís. Museu das Invasões. *Ibero-romania*, v. 95, n. 2, p. 2-10, jun. 2024.

26 DANTAS, Emiliano; RODRIGUES, Laís. Museu das Invasões. *Ibero-romania*, v. 95, n. 2, p. 2-10, June, 2024.

Captura de tela do vídeo *Museu das Invasões* – Intervenção de Emiliano Dantas no vídeo *Portuguese no mundo*, 2021.

Screenshot from the video *Museum of Invasions* – Intervention by Emiliano Dantas in the video *Portuguese In The World*, 2021.

Na intervenção, as imagens selecionadas por Dantas são sobrepostas e intercaladas aos planos do vídeo *Portuguese no mundo*, por meio de um cuidadoso trabalho de reedição realizado pelo artista. Além de fotografias, iconografias e vídeos, são incorporadas palavras da língua portuguesa que contestam o vocabulário apaziguador originado do “encontro” entre portugueses, africanos e indígenas. Termos como “racismo”, “roubo de terra”, “invasão”, “estupro”, “assassinato”, “escravidão” e “epistemicídio” passam a estar em evidência, como parte dos resultados das navegações portuguesas e da dominação colonial.

Para chamar a atenção visualmente para esse processo, foram acrescentados fios vermelhos de lã às imagens das linhas pontilhadas das rotas marítimas, atravessando as fotografias com costuras e bordados cuidadosamente tecidos por Emiliano Dantas e Alice Morim. A costura vermelha remete ao sangue, aos afetos e à dor das pessoas negras escravizadas, numa referência direta à obra “Costura da memória”, de Rosana Paulino, e ao filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert. Ambos os trabalhos revelam e acendem as conexões feitas pelo tempo e pelo sofrimento.

Por último, foram incorporadas fotografias de intervenções e pichações em estátuas e monumentos, além de vídeos produzidos por Emiliano Dantas em São Tomé e Príncipe, durante seu trabalho de campo de doutorado em Antropologia. Nesse sentido, fugindo da reafirmação de uma “história única”,²⁷ na qual somente as histórias de violência e subjugação são lembradas e, recorrentemente, associadas ao passado, a intervenção realça a importância dos movimentos de resistência e das lutas contra o racismo no tempo presente ao enfatizar o protagonismo de pessoas negras.

meticulous re-editing by the artist. Alongside photographs, iconography, and video clips, Portuguese terms are incorporated to challenge the conciliatory vocabulary that emerged from the supposed “encounter” between the Portuguese, Africans, and Indigenous peoples. Words such as “racism,” “land theft,” “invasion,” “rape,” “murder,” “slavery,” and “epistemicide” are brought to the forefront, highlighting the violent outcomes of Portuguese navigation and colonial domination.

To draw visual attention to this process, red wool threads were added to the images of the dotted lines marking the sea routes, crossing the photographs with carefully crafted stitching and embroidery by Emiliano Dantas and Alice Morim. The red stitching evokes the blood, emotions, and suffering of enslaved Black people, directly referencing Rosana Paulino’s work *Costura da memória* (Sewing Memory) and Anna Muylaert’s film *Que horas ela volta?* (The Second Mother). Both works illuminate and trace the connections forged through time and pain.

Finally, the intervention incorporated photographs of actions and graffiti on statues and monuments, as well as videos produced by Emiliano Dantas in Sao Tome and Principe during his doctoral fieldwork in Anthropology. In doing so, it avoids reaffirming a “single history,”²⁷ in which stories of violence and subjugation are remembered solely as relics of the past, and instead emphasizes the importance of resistance movements and anti-racist struggles in the present, highlighting the agency and protagonism of Black people.

27 ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo da história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

27 ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



Vitrine do módulo expositivo *Portugueses no mundo*.
Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

Display case from the exhibition module *Portuguese in the World*.
Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

MARIA CAMBINDA, PROTAGONISMOS NEGROS NO BRASIL

Em 2009, uma imagem feminina, em madeira, passou a integrar o módulo *Portugueses no mundo*, do circuito de longa duração do MHN. Após vários anos esquecida na Reserva Técnica, a imagem foi inserida em uma vitrine com objetos representativos da Expansão Marítima Portuguesa, realizada entre os séculos XV e XVI. Seu papel ali era remeter à África, como uma alegoria, representando o protagonismo português na chegada ao continente com as Grandes Navegações.

A legenda da vitrine identificava a imagem como uma escultura do século XIX. A forma como as informações foram ali colocadas indica a assimetria no tratamento e atribuição de valor aos objetos expostos. Se aqueles relacionados às navegações portuguesas mereceram explicações detalhadas, os representativos dos continentes onde os portugueses chegaram foram referenciados com notas sucintas.

Constava na ficha catalográfica do objeto a denominação “Deusa da fertilidade”. Esse título possivelmente foi atribuído em função do corte feito na madeira, abaixo da representação do ventre, que pode ter sido interpretado como uma vulva gigante, hipérbole comum em esculturas africanas, como o falo de Elegbara, ou Exu, segundo relato do viajante John Duncan, de 1847.

Entretanto, constatou-se que aquela imagem não é uma escultura. Inclusive, a base de madeira acoplada à sua parte inferior foi colocada posteriormente para deixá-la de pé. Embora fosse também descrito como uma boneca, o objeto é, na verdade,

MARIA CAMBINDA: BLACK PROTAGONISM IN BRAZIL

In 2009, a wooden female figure was added to the *Portuguese in the World* module of the MHN’s long-term exhibition. After remaining forgotten for several years in the museum collection storage, the figure was placed in a display case alongside objects representing the Portuguese Maritime Expansion of the 15th and 16th centuries. Its purpose there was to evoke Africa as an allegory, symbolizing Portuguese protagonism in the continent’s “Great Navigations.”

The display case caption identified the figure as a 19th-century sculpture. The way the information was presented reveals an asymmetry in how value was assigned to the objects on display. While items related to Portuguese navigation received detailed explanations, those representing the continents reached by the Portuguese were described only with brief notes:

The object’s catalog card listed it as the “Goddess of Fertility.” This title was likely assigned because of the cut in the wood beneath the depiction of the womb, which may have been interpreted as an oversized vulva—a common exaggeration in African sculpture, such as the phallus of Elegbara, or Exu, according to the 1847 account of traveler John Duncan.

However, it was determined that this image is not a sculpture. In fact, the wooden base attached to its lower part was added later to allow it to stand upright. Although it was also described as a doll, the object is actually a mask, known as Maria Cambinda, made and used by members of the Brotherhood of Our Lady of the Rosary of Black Men of Ouro Preto (MG). The hole seems to have been made to fit the



Maria Cambinda. Fotos de Jaime Acioli, 2021.

Maria Cambinda. Photos by Jaime Acioli, 2021.

uma máscara, denominada Maria Cambinda, feita e usada pelos membros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Ouro Preto (MG). O buraco parece ter sido feito para facilitar seu ajuste ao rosto humano, que possivelmente a carregava em cortejos para pedir esmolas para a irmandade, em festividades como a coroação de Nossa Senhora.

A imagem de Maria Cambinda chegou ao MHN, em 1928, por meio de doação feita por Odorico Neves, juiz da irmandade, ao então diretor Gustavo Barroso, que na época inspecionava reparos na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Ouro Preto a serviço do Governo do Estado de Minas Gerais. Naquele período, a Igreja Católica voltava-se à preservação de seus bens, buscando recuperar o prestígio perdido com a

human face, suggesting it was worn in processions to collect alms for the brotherhood during festivities such as the coronation of Our Lady.

The image of Maria Cambinda arrived at the MHN in 1928, donated by Odorico Neves, a judge of the brotherhood, to the then-director Gustavo Barroso, who was at the time inspecting repairs at the Church of Our Lady of the Rosary of Black Men in Ouro Preto on behalf of the Minas Gerais State Government. During this period, the Catholic Church was focused on preserving its assets, seeking to regain the prestige it had lost after the proclamation of the Republic in 1889. Consequently, the Church divested itself of items not directly tied to Catholic worship, such as Maria Cambinda, which was donated along with a crown and scepter from the *Reinado da Irmandade* (Reign of the Brotherhood), as well as a drum known as a caxambu.

proclamação da República, em 1889. Desfazia-se, assim, do que não estava diretamente ligado ao culto católico, como Maria Cambinda, doada juntamente com uma coroa e um cetro do Reinado da Irmandade, bem como um tambor conhecido por caxambu.

Depois das duas referências como boneca nas cartas que Odorico Neves remete a Barroso falando sobre o transporte do objeto de Ouro Preto para o Rio de Janeiro, o nome “Maria Cambinda” sumiu dos documentos e da produção escrita do museu. A peça aparece sob a informação da presença de “ídolos africanos”, na reportagem sobre a Sala Antônio Prado Júnior, assinada por Gustavo Barroso e publicada na seção “Relíquias brasileiras” da revista *Selecta* de 28 de maio de 1930, sob o título “Lembranças da escravidão”.

A denominação da máscara permaneceu sendo ocultada, mesmo quando a sala, onde ficou exposta por um tempo, passou a se chamar “Luiz Gama”, conforme consta no guia *Rio de Janeiro e arredores*, de 1939: “uma máscara de madeira pintada, representando uma preta de busto nu, que os negros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto usavam durante as procissões religiosas.” Ainda nessa descrição, percebe-se o apagamento de parte do nome da irmandade, excluindo a expressão “dos homens pretos”.

Foi em uma reportagem sobre arte negra, assinada por Mário Barata, museólogo e especialista em História da Arte, e publicada na *Revista da Semana* de 17 de maio de 1941, que o nome Maria Cambinda apareceu com sua imagem. Assim escreveu o autor: “No [MHN] há uma curiosíssima máscara de madeira dos negros da Irmandade do Rosário de Ouro Preto, onde era levada nas procissões. O rosto de mulher, esculpido em arte puramente negra, representa Maria Cambinda.” Abaixo da fotografia da escultura em dois ângulos diferentes, de frente e de perfil, encontra-se a legenda: “Máscara de Maria Cambinda utilizada pelos negros em procissões em Ouro Preto. As máscaras sempre tiveram grande importância na África,

After two references to it as a doll in letters from Odorico Neves to Barroso regarding the transport of the object from Ouro Preto to Rio de Janeiro, the name “Maria Cambinda” disappeared from the museum’s documents and written records. The piece is mentioned only as part of the presence of “African idols” in the report on the “Sala Antônio Prado Júnior” (Antônio Prado Júnior Room), authored by Gustavo Barroso and published in the “Brazilian Relics” section of *Selecta* magazine on May 28, 1930, under the title “Memories of Slavery.”

The name of the mask remained concealed even when the room where it was exhibited for a time was renamed “Luiz Gama,” as noted in the 1939 guide *Rio de Janeiro e arredores*: “a painted wooden mask representing a nude Black woman, which the members of the Brotherhood of Our Lady of the Rosary in Ouro Preto wore during religious processions.” In this description, part of the brotherhood’s name is omitted, excluding the phrase “of Black Men.”

It was in an article on Black art, written by museologist and art historian Mário Barata, and published in *Revista da Semana* on May 17, 1941, that the name Maria Cambinda appeared alongside her image. The author wrote, “At the [MHN] there is a most curious wooden mask of the Black members of the Brotherhood of the Rosary of Ouro Preto, carried in processions. The woman’s face, carved in purely Black art, represents Maria Cambinda.” Below the photograph of the sculpture, shown from two angles – front and profile – the caption reads: “Mask of Maria Cambinda, worn by Black people in processions in Ouro Preto. Masks have always held great importance in Africa, being used not only in religious festivals but also in war, tribal, and other ceremonies. [...] Particularly striking are the nose and hairstyle.”²⁸

Based on a comparison of these sources, the museum documentation regarding Maria Cambinda

28 BARATA, Mário. Arte negra. *Revista da Semana*, year XLII, no. 20, May 17, 1941.

Maria Cambinda. Foto de Jaime Acioli, 2021.
 Maria Cambinda. Photo by Jaime Acioli, 2021.

sendo utilizadas não somente em festas religiosas como em cerimônias guerreiras, tribais e outras. [...] interessantíssimos o nariz e o penteado.”²⁸

Foi com base no cotejamento dessas fontes que a documentação museológica de Maria Cambinda foi corrigida e enriquecida com informações sobre sua história, ainda marcada por silenciamentos e perguntas sem respostas. O objeto ganhou uma exposição virtual no Google Arts & Culture²⁹ e foi tema de um dos capítulos do livro *Histórias do Brasil: 100 objetos do Museu Histórico Nacional (1922-2022)*, no qual encontram-se mais informações sobre sua história e seu processo de musealização e esquecimento.

Maria Cambinda tornou-se símbolo da nossa exposição, por seu processo de resignificação e seu valor documental para tratar sobre a agência de negras e negros que atuaram na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Ouro Preto, no século XIX. Sua imagem inspirou um selo, produzido por Erica Abreu, que figurou na legenda e nos textos de todas as intervenções da exposição. Veja a nova legenda na página seguinte.



was corrected and enriched with information about her history, still marked by silences and unresolved questions. The object was featured in a virtual exhibition on Google Arts & Culture²⁹ and was the subject of one chapter in the book *Histórias do Brasil: 100 objetos do Museu Histórico Nacional (1922-2022)* [*Histories of Brazil: 100 Objects from the National History Museum (1922-2022)*], which provides further details about its history and its process of musealization and erasure.

Maria Cambinda became a symbol of our exhibition due to her process of reinterpretation and her documentary significance by highlighting the agency of Black women and men active in the Brotherhood of Our Lady of the Rosary of Black Men of Ouro Preto in the 19th century. Her image inspired a stamp, created by Erica Abreu, which was featured in the captions and texts of all the exhibition's interventions. Here is her new caption on the next page.

28 BARATA, Mário. Arte negra. *Revista da Semana*, ano XLII, n. 20, 17 maio 1941.

29 Para acessar a exposição virtual *A história de Maria Cambinda*, ver: <https://artsandculture.google.com/story/KgVRV6elZHh-dw>

29 To access the virtual exhibition *The story of Maria Cambinda*, see: <https://artsandculture.google.com/story/KgVRV6elZHh-dw>



Maria Cambinda

Boneca, máscara
Madeira
séc. XIX / Ouro Preto

Foi como uma boneca chamada Maria Cambinda que este objeto chegou ao Museu Histórico Nacional, em 1928. Foi doada por Odorico Neves, então juiz da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário [dos homens pretos] de Ouro Preto. Na época, após a Irmandade passar por um processo de embranquecimento - vide a própria retirada "dos homens pretos" do seu título e o fato de o cargo de juiz ser ocupado por um homem branco da elite da cidade - desfez-se dos objetos que não tinham relação com os cultos católicos. A doação foi aceita por Gustavo Barroso, então diretor do MHN, que inspecionava a obra de restauração dessa igreja.

No MHN, Maria Cambinda foi exposta no chão da Sala Antônio Prado Júnior, depois chamada Luís Gama.

Após longo tempo sem ser exposta parecia não existir mais, pelo apagamento de suas informações (nome, origem, data, etc) na sua documentação. Como "Deusa da Fertilidade", retornou à exposição em 2009, ocupando esta vitrine sobre a Expansão Marítima Portuguesa. Foi apresentada como uma alegoria do continente africano, embora tenha sido feita em Minas Gerais e no século XIX.

É provável que Maria Cambinda seja tanto uma boneca, quanto uma máscara, e que seu uso estava relacionado aos festejos promovidos pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Seu recorte, abaixo do ventre, teria sido feito para melhor encaixe ao corpo da pessoa que a carregava para interagir com o público nessas ocasiões. É possível que fosse vestida com tecidos ou palhas, a exemplo de máscaras usadas em rituais na Guiné, na África, como a da deusa Nimba.

Mais do que uma alegoria, Maria Cambinda representa a história de resistência à escravidão, solidariedade e sociabilidade dos negros de Ouro Preto, que atuaram na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, onde encontravam assistência à saúde e aos funerais, além da chance de libertação por meio da ajuda mútua para compra de alforrias.

Maria Cambinda arrived at the National Historical Museum in 1928. It was donated by Odorico Neves, who at the time was the judge of the Irmandade de Nossa Senhora do Rosário [the brotherhood of black men] of Ouro Preto. The brotherhood went through a process of whitening - having removed from its designation the expression "of black men" and attributing the position of judge to a white man from the city's elite - getting rid of objects that had no relation with Catholic cults. The donation was accepted by Gustavo Barroso, then director of the MHN and responsible for inspecting the restoration work of this church.

At MHN, Maria Cambinda was exhibited on the floor of Sala Antônio Prado Júnior, later named after Luís Gama.

After a long time without being exhibited, it seemed to no longer exist, due to the deletion of its information (name, origin, date, etc) in its documentation. As "Goddess of Fertility," she returned to the exhibition in 2009, occupying a showcase in the Portuguese Maritime Expansion. It was taken as an allegory of the African continent, although it was made in Minas Gerais and was found inside the Church, before the donation.

It is likely that Maria Cambinda is both a doll and a mask, and that its use was related to the festivities promoted by the Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos [brotherhood of black men]. Its cut, below the womb, would have been made to better fit the body of the person who carried it to interact with the public on these occasions. It is possible that she was dressed in fabrics or straw, such as masks used in rituals in Guinea, Africa, such as that of the goddess Nimba.

More than an allegory, Maria Cambinda represents the history of resistance to slavery, solidarity and sociability of the blacks in Ouro Preto, who worked in the brotherhood of black men, where they found a socially recognized place, had space for action, although still limited, health care and funerals, in addition to the chance of liberation through mutual aid to purchase manumission.

Legenda sobre Maria Cambinda produzida pela exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. MHN, 2022.

Caption about Maria Cambinda, produced for the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*. MHN, 2022



Máscara de ferro.
Foto de Oscar Liberal
e Francisco Moreira
da Costa, 2023.

Iron mask.
Photo by Oscar Liberal
and Francisco Moreira
da Costa, 2023.

MÁSCARA DE FERRO: SÍMBOLO DA DOR DA ESCRAVIDÃO

Entre os instrumentos de tortura preservados pelo Museu Histórico Nacional, uma máscara de ferro, também conhecida como máscara de Flandres, costuma ganhar destaque ao ser exposta longe do conjunto maior de objetos usados para violentar os corpos dos escravizados. Geralmente, ela aparece na parte da exposição que aborda a atividade mineradora no Brasil. Foi assim em *Colonização e dependência*, inaugurada em 1987 e desmontada em 2009.

A máscara foi colocada dentro de uma vitrine com uma série de objetos relacionados à mineração, pousando ao lado de uma bateia, instrumento de coleta e seleção de pepitas de ouro. A legenda dizia o seguinte: “A focinheira e a bateia [...] são parte do equipamento utilizado pelos escravos nesse trabalho [de mineração].” A violência dessa descrição está em tratar da mesma forma um instrumento de trabalho de tecnologia africana, a bateia, e um instrumento de tortura usado pelos senhores sobre os corpos dos escravizados. São objetos vistos como necessários à exploração mineradora, como se ambos tivessem o mesmo significado. A falta de informações sobre o uso da máscara de flandres, bem como da responsabilização de quem obrigava os escravizados a usá-la, deixava brecha para que seu uso fosse visto como algo próprio dos escravizados em seu trabalho na mineração.

Já no módulo expositivo *Portugueses no mundo*, inaugurado em 2010, a máscara é denominada “mordaca” e aparece como forma de impedir que os escravizados engolissem pepitas de ouro ou outro tipo de pedra preciosa. Não é explicado, no

IRON MASK: SYMBOL OF THE PAIN OF SLAVERY

Among the instruments of torture preserved at the MHN, an iron mask—also known as the Flanders mask—often receives particular attention when displayed separately from the broader collection of objects used to brutalize enslaved bodies. It is typically shown in the section of the exhibition focused on mining in Brazil. This was the case in *Colonization and Dependence*, which opened in 1987 and was dismantled in 2009.

The mask was placed in a display case alongside a series of objects related to mining, positioned next to a *bateia* [pan], a tool used to collect and sift gold nuggets. The caption read: “The Flanders mask and the pan [...] are part of the equipment used by slaves in this work [mining].” The violence of this description lies in equating an African-made labor tool, the pan, with an instrument of torture imposed by enslavers on the bodies of enslaved people. Both objects are presented as essential to mining, as if they carried the same meaning. The absence of information about the use of the Flanders mask, as well as about those who forced enslaved people to wear it, allowed its use to be misconstrued as simply part of the enslaved people’s mining work.

In the *Portuguese in the World* exhibition module, inaugurated in 2010, the mask is referred to as a “gag” and is presented as a device used to prevent enslaved people from swallowing gold nuggets or other precious stones. However, it fails to explain that the mask also made it impossible to eat, drink, or even speak. Once again, the violence inherent in the use of this object is downplayed in favor of the narrative that it was necessary to



entanto, que ela impossibilitava a ingestão de comida, de água e a própria fala. Mais uma vez, a violência do uso desse objeto é minimizada perante a ideia de que seria necessário proteger a riqueza dos senhores produzida pelos escravizados. Nada é dito a respeito da violação dos corpos com o uso desses ferros na face.

A mesma violência da linguagem se percebe na ficha catalográfica do objeto, que traz nos termos de indexação “Escravidão, abolição da escravatura, minerações”. Como pode um instrumento icônico da violência do regime escravista estar associado à sua abolição? Graças a pesquisas recentes, a ficha foi acrescida de informações sobre sua procedência de Bom Jardim, Minas Gerais, sua datação de 1680 e a doação de Honório Teixeira, em 1922, ano de criação do MHN. A classificação da “mordaça” como “Instrumento de castigo” foi

safeguard the wealth produced by the enslaved for their so-called masters. Nothing is said about the brutal violation of the human body caused by the use of these iron masks.

The object’s catalog entry reproduces the same violent language through its indexing terms: “slavery, abolition of slavery, mining.” How can an instrument so emblematic of the violence of slavery be linked to its abolition? Recent research has added new information to the catalog entry, including its origin in Bom Jardim, Minas Gerais, its dating to 1680, and its donation by Honório Teixeira in 1922—the year the MHN was founded. The classification of the “gag” as an “instrument of punishment” was corrected to “instrument of torture,” and the term “abolition of slavery” was removed from the museum’s documentation.



Máscara de ferro.
Foto de Oscar Liberal
e Francisco Moreira
da Costa, 2023.

Iron mask.
Photo by Oscar Liberal
and Francisco Moreira
da Costa, 2023.

Página ao lado: Vitrine aberta com máscara de ferro e objetos que remetem à mineração no período colonial. Vê-se na base da vitrine a nova legenda produzida pela exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

Opposite page: Open display case with the iron mask and objects related to mining during the colonial period. The new caption produced by the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories* can be seen at the base of the display case. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

substituída por “Instrumento de tortura” e o termo “abolição da escravatura” foi excluído da documentação museológica.

A exposição *Brasil decolonial: outras histórias* propôs uma nova legenda, chamando a atenção para a violência que a máscara de flandres ainda representa nos tempos atuais:

[...] Imagem icônica da dor da escravização, a máscara de ferro há séculos é associada àquela usada por Anastácia, figura de devoção popular, tida por muitos como santa. Contemporaneamente, ela vem sendo ressignificada, tendo sido transformada, ao mesmo tempo, em símbolo do silenciamento imposto à população negra brasileira e da resistência de africanos e seus descendentes aos horrores da escravização.

The exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories* proposed a revised label, drawing critical attention to the enduring violence symbolized by the Flanders mask:

[...] An iconic image of the suffering caused by slavery, the iron mask has for centuries been associated with that worn by Anastácia, a figure of popular devotion regarded by many as a saint. In recent times, it has been reinterpreted as both a symbol of the silencing imposed on the Black Brazilian population and of the resistance of Africans and their descendants to the horrors of enslavement.

Although no longer present in daily life, the mask endures as a symbol of the forces that violate and silence us. As Grada Kilomba warns, it represents the “mask of silencing”—a metaphor for “living

Embora a máscara não seja mais usada na sua forma física, no nosso cotidiano, ela segue representando aquilo que ainda nos violenta e nos cala, como alerta Grada Kilomba, ao associar a “máscara do silenciamento” a “memórias vivas enterradas em nossa psique”.³⁰ Para refletir sobre como esse instrumento de tortura segue delimitando quem tem direito à fala ou não, Kilomba parte da imagem *Punição de escravos*, de Jacques Etienne Arago, produzida no Brasil entre 1813 e 1821, que se notabilizou como “Escrava Anastácia”.

Anastácia, cultuada por muitos como uma santa por sua resiliência, e tida como símbolo de resistência por outros, pela força do seu olhar na condição de pessoa violentada, é também uma figura ressignificada. Exemplo disso é uma releitura contemporânea de sua imagem, feita pelo artista Yhuri Cruz, em seu *Monumento à voz de Anastácia*, de 2019, no qual a máscara é substituída por uma boca. Segundo Cruz: “Para uma máscara de Flandres tão real e etnográfica, era preciso uma boca tão, ou mais, real quanto a máscara. [...] Nunca mais não haverá a boca insubmissa”.³¹

A legenda fala também de outras formas de apropriação desse objeto para que não haja mais nenhum tipo de romantização que esvazie a violência do seu uso nos dias atuais, como em fantasias de carnaval e desfiles de moda.³²

memories buried in our psyche”.³⁰ To examine how this instrument of torture continues to dictate who is permitted to speak, Kilomba turns to Jacques Étienne Arago’s *Punishment of Slaves*, created in Brazil between 1813 and 1821, which later came to be emblematic as the depiction of “Slave Anastácia.”

Anastácia, venerated by many for her resilience and seen by others as a symbol of resistance through the power of her gaze, is also a figure who has been continually reimagined. A notable example is Yhuri Cruz’s 2019 work *Monument to the Voice of Anastácia*, in which the artist reinterprets her image by replacing the mask with a mouth. As Cruz states: “For a Flanders mask so real and ethnographic, what was needed was a mouth equally real—or even more so. [...] There will never again be a submissive mouth.”³¹

The caption also highlights other forms of appropriation of this object, aiming to prevent any romanticization that could diminish the violence it continues to represent—such as in carnival costumes and fashion shows.³²

30 KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

31 ANDRADE, Deri. Conversa com artista: Yhuri Cruz e a ressignificação dos símbolos. *Projeto Afro*, 21 jun. 2020. Entrevista. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

32 Ver: <https://oglobo.globo.com/brasil/blogueira-gera-revolta-com-roupa-em-homenagem-aos-escravos-22357849> e <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2020/noticia/2020/01/27/apos-ser-criticada-por-uso-de-mascara-de-tortura-a-escravos-rainha-da-barroca-zona-sul-pe-de-desculpas-aprendizado.ghtml>. Acesso em: 23 jun. 2025.

30 KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

31 ANDRADE, Deri. Conversa com artista Yhuri Cruz e a ressignificação de símbolos. *Projeto Afro*, June 21, 2020. Interview. Available at: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>. Accessed on: June 23, 2025.

32 See: <https://oglobo.globo.com/brasil/blogueira-gera-revolta-com-roupa-em-homenagem-aos-escravos-22357849> and <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2020/news/2020/01/27/after-being-criticized-for-wearing-a-slave-torture-mask-the-queen-of-the-baroque-south-zone-apologizes-and-says-she-has-learned-her-lesson.ghtml>. Accessed on: June 23, 2025.

Vitrine com a máscara de ferro em uma das galerias do módulo expositivo *Portugueses no mundo*. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

Display case featuring the iron mask in one of the galleries of the *Portuguese in the World* exhibition module. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.



*Lagoa do Boqueirão e
Aqueduto da Carioca.*

Nessa pintura, foram retratados homens e mulheres escravizados, uma característica importante do trabalho de Leandro Joaquim no século XVIII, quando tais representações ainda não eram frequentes. Foto de Jaime Acioli, 2021.

*Boqueirão Lagoon
and Carioca Aqueduct.*

This painting features enslaved men and women, an important aspect of Leandro Joaquim's work in the 18th century, when such representations were still uncommon. Photo by Jaime Acioli, 2021.



*Pesca da baleia na baía
do Rio de Janeiro, uma
das seis pinturas elípticas
de Leandro Joaquim que
fazem parte do acervo do
Museu Histórico Nacional.*
Foto de Jaime Acioli, 2021.

*Whaling in Rio de Janeiro
Bay, one of six elliptical
paintings by Leandro
Joaquim in the collection
of the MHN. Photo by
Jaime Acioli, 2021.*



LEANDRO JOAQUIM, PROTAGONISMO DE ARTISTAS NEGROS

Nas últimas décadas, algumas pesquisas demonstraram que muitos dos intelectuais e artistas negros não receberam o devido reconhecimento. Também é bastante comum que as representações iconográficas desses artistas tenham passado por processos de embranquecimento, sendo um dos casos mais emblemáticos as fotografias do escritor Machado de Assis. Em muitas das instituições de memória em que as obras de artistas negros estão expostas, poucas são as informações sobre suas trajetórias. Como consequência desse processo, muitos dos frequentadores de museus associam as obras expostas exclusivamente a artistas brancos, haja vista que, em muitas das instituições de memória, as representações sobre os homens e mulheres negros estão predominantemente ligadas à escravidão, sendo seu protagonismo invisibilizado em outras experiências históricas. Tal situação torna urgente e necessário o destaque sobre a trajetória e as realizações de pessoas negras em todos os campos do saber e das expressões culturais.

Por isso, enfatizamos aqui o trabalho de Leandro Joaquim (1738-1798), que fez parte da “escola fluminense de pintura”, termo cunhado por Manuel Araújo Porto Alegre³³ para se referir aos pintores da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII.

LEANDRO JOAQUIM, PROTAGONISM OF BLACK ARTISTS

In recent decades, numerous studies have shown that many Black intellectuals and artists have long been denied proper recognition for their contributions. A common manifestation of this erasure is the whitening of their iconographic representations, with one of the most emblematic examples being the photographs of the writer Machado de Assis. In many memory institutions exhibiting the works of Black artists, biographical and contextual information about their careers remains limited. Consequently, museum visitors often associate exhibited artworks primarily with white artists, while representations of Black individuals remain largely confined to slavery, rendering their agency and protagonism in other historical and cultural contexts largely invisible. This scenario underscores the urgent need to foreground the trajectories and accomplishments of Black individuals across all domains of knowledge and cultural expression.

For this reason, we emphasize the work of Leandro Joaquim (1738–1798), a leading figure of the so-called “Fluminense school of painting”—a term coined by Manuel Araújo Porto Alegre³³ to describe the group of painters active in 18th-century Rio de Janeiro. Joaquim worked as an assistant to Mestre

33 PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo. Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo III, p. 547-557, 1841. Tipografia D. L. dos Santos.

33 PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, vol. III, p. 547-557, 1841. Tipografia D. L. dos Santos.

Imagem das seis vistas ovais e do retrato do vice-rei D. Luís de Vasconcelos e Souza pintados por Leandro Joaquim com a nova legenda sobre a trajetória do artista, produzida para a exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

Images of the six oval views and the portrait of Viceroy D. Luís de Vasconcelos e Souza, painted by Leandro Joaquim, accompanied by the new caption on the artist's career produced for the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

Ele trabalhou como auxiliar do mestre Valentim³⁴ em alguns de seus trabalhos. Apesar de ter produzido importantes pinturas ao longo da sua trajetória, não há muitas informações confiáveis sobre a vida desse pintor, um exemplo de protagonista negro que se destacou por sua arte e seu ofício.

A sua vida e obra foram estudadas a partir do século XIX. Nesse período, os especialistas em artes reconheciam sua importância pioneira no processo de laicização das pinturas sobre o Rio de Janeiro no século anterior, mas criticavam algumas das técnicas que o pintor utilizava em suas vistas da cidade.³⁵

Novas visões sobre o pintor se consolidaram ao longo do século XX, e estudos mais recentes destacam o papel significativo de suas pinturas na elaboração de uma identidade visual para a cidade do Rio de Janeiro, com destaque para o mar e as montanhas.³⁶ Outro aspecto importante que sobressai em algumas de suas pinturas é a presença de pessoas negras, o que ainda não era frequente nas paisagens do Rio de Janeiro pintadas ao longo da segunda metade do século XVIII.³⁷

Constam no acervo do MHN seis vistas elípticas da cidade do Rio de Janeiro de Leandro Joaquim, conhecidas como ovais e classificadas como

Valentim [Master Valentim]³⁴ on several projects and produced a substantial body of work throughout his career. Nevertheless, despite the significance of his artistic contributions, reliable information about his life remains limited. He serves as a prominent example of a Black artist whose accomplishments in both art and craft deserve far greater recognition.

His life and work began to attract scholarly attention in the 19th century. At that time, art historians recognized his pioneering role in the secularization of depictions of Rio de Janeiro during the previous century, while also critiquing some of the techniques he employed in his cityscapes.³⁵

New perspectives on the painter emerged over the course of the 20th century, and recent studies highlight the crucial role his works played in shaping Rio de Janeiro's visual identity, particularly through their emphasis on the sea and surrounding mountains.³⁶ Another notable feature in some of his paintings is the depiction of Black individuals—an element that remained uncommon in landscape representations of Rio de Janeiro during the latter half of the 18th century.³⁷

The MHN's collection includes six elliptical cityscapes of Rio de Janeiro by Leandro Joaquim—commonly referred to as the “ovals” and classified

34 Valentim da Fonseca e Silva nasceu por volta de 1745 no Serro e faleceu em 1813 no Rio de Janeiro. Pertencia à irmandade dos pardos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito e atuou como escultor de obras sacras e em relevantes obras na cidade, como o Passeio Público e chafarizes ao longo da segunda metade do século XVIII. Cf. CARVALHO, Anna Maria Fausto Moreira de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

35 SANTOS, Amandio Miguel dos. Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na pintura do Rio de Janeiro setecentista. *Gávea*, v. 11, n. 11, p.131-151, abr. 1994.

36 SANTUCCI, Jane. *Os pavilhões do Passeio Público: Theatro Casino e Casino Beira-Mar*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2005.

37 RAMINELLI, Ronald. Vistas e paisagens: imagens do Rio de Janeiro Colonial. *Revista de História*, São Paulo, n. 147, p. 33-52, 2002.

34 Valentim da Fonseca e Silva was born around 1745 in Serro and died in 1813 in Rio de Janeiro. He joined to the Brotherhood of Our Lady of the Rosary and Saint Benedict of Brown Men and worked as a sculptor of sacred works and on important works in the city, such as the Passeio Público and fountains throughout the second half of the 18th century. Cf. CARVALHO, Anna Maria Fausto Moreira de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

35 SANTOS, Amandio Miguel dos. Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na pintura do Rio de Janeiro setecentista. *Gávea*, v. 11, n. 11, p. 131-151, Apr. 1994.

36 SANTUCCI, Jane. *Os pavilhões do Passeio Público: Theatro Casino e Casino Beira-Mar*. Rio de Janeiro: *Casa da Palavra*; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2005.

37 RAMINELLI, Ronald. “Vistas e paisagens: imagens do Rio de Janeiro Colonial”. *Revista de História*, São Paulo, no. 147, p. 33-52, 2002.



pinturas documentais, e um retrato do vice-rei Dom Luís de Vasconcelos e Souza. O retrato pertenceu, inicialmente, à Igreja de Nossa Senhora do Parto, tendo sido posteriormente adquirido por Guilherme Guinle, que o doou ao MHN.³⁸ As pinturas ovais faziam parte de um conjunto de oito quadros com vistas da cidade, que foram inicialmente pintados para o Pavilhão de Apolo, no Passeio Público do Rio de Janeiro. Seis dessas obras foram adquiridas pelo MHN por meio de compra na Galeria Jorge, que restaurava e comercializava quadros na Rua do Rosário, em 1925. Desde então, as pinturas passaram a compor a exposição permanente do museu e receberam destaque na *Exposição comemorativa do sesquicentenário da Independência*, sendo incorporadas também em algumas das exposições organizadas pelo Museu Nacional de Belas Artes.³⁹

38 OLIVA, Joaquim Menezes de. Os falsos painéis de Leandro Joaquim. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 28-42, 1940.

39 PORTUGAL, N. B.; MELO, J. C. de. Atribuição ou autoria?: os ovais de Leandro Joaquim. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 35, p. 271-289, 2003.

as documentary paintings—along with a portrait of Viceroy Dom Luís de Vasconcelos e Souza. The portrait originally belonged to the Church of Nossa Senhora do Parto and was later acquired by Guilherme Guinle, who donated it to the MHN.³⁸ The oval paintings were part of a set of eight city views originally created for the Apollo Pavilion in the *Passeio Público* of Rio de Janeiro. In 1925, six of these works were acquired by the museum through a purchase from Galeria Jorge, which specialized in restoring and selling paintings on Rua do Rosário. Since then, the works have become part of the museum's permanent display and were prominently featured in the *Exhibition commemorating the 150th anniversary of Independence*. They have also been included in several shows organized by the National Museum of Fine Arts.³⁹

38 OLIVA, Joaquim Menezes de. “Os falsos painéis de Leandro Joaquim”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 28-42, 1940.

39 PORTUGAL, N. B.; MELO, J. C. de. “Atribuição ou autoria?: os ovais de Leandro Joaquim”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 35, p. 271-289, 2003.

Legenda produzida pela exposição *Brasil decolonial: outras histórias* com o objetivo de ressaltar o protagonismo negro em algumas das obras do Museu Histórico Nacional. MHN, 2022.

Caption produced for the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*, aimed at highlighting the prominent role of Black people in select works at the National History Museum. MHN, 2022.

Existia uma polêmica em torno da autoria dos seis painéis ovais, o que suscitou vários debates, tendo como ponto de partida o artigo de Menezes de Oliva nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, denominado “Os falsos painéis de Leandro Joaquim”, mas que resultaram, ao final, no reconhecimento dessa autoria.⁴⁰

A intervenção de *Brasil decolonial: outras histórias* visou dar maior destaque ao artista e sua obra. Com o objetivo de ressaltar a agência de pessoas negras em diversos ofícios e áreas do conhecimento, foi produzida a seguinte legenda, colocada ao lado das obras de Leandro Joaquim:

Leandro Joaquim (1738? – 1798) destacou-se na pintura, na cenografia e na arquitetura. Artistas como ele, Mestre Valentim e Padre José Maurício são exemplos do protagonismo de negros que se notabilizaram por seus saberes e ofícios. Mesmo tendo se consagrado como importantes representantes da denominada cultura erudita ocidental, pouco sabemos sobre suas trajetórias. Leandro Joaquim foi membro da Escola Fluminense de Pintura, atuando como pintor oficial do Vice-Reino, retratista de D. Luís de Vasconcelos de Souza e parceiro de Mestre Valentim em diversas obras. Os seis painéis elípticos aqui expostos, pintados para o Pavilhão de Apolo, no Passeio Público do Rio de Janeiro, são de sua autoria. Exibem paisagens e cenas de costumes da cidade do século XVIII, entre as quais, destaca-se A Lagoa do Boqueirão e o aqueduto da Carioca às vésperas de seu aterramento para a construção do Passeio Público.

The authorship of the six oval panels has long been a subject of controversy, sparking multiple debates. The discussion was initiated by an article by Menezes de Oliva, published in the *Anais do Museu Histórico Nacional* and titled “Os falsos painéis de Leandro Joaquim” [“The False Panels of Leandro Joaquim”]. Despite the initial doubts, the debates ultimately led to the recognition of Leandro Joaquim’s authorship.⁴⁰

The intervention *Decolonial Brazil: Other Histories* sought to give greater visibility to the artist and his work. Aiming to highlight the agency of Black individuals across different trades and fields of knowledge, the following caption was produced and displayed alongside Leandro Joaquim’s works:

Leandro Joaquim (1738?—1798) excelled in painting, set design, and architecture. Artists like him, Mestre Valentim, and Padre José Maurício exemplify the prominent roles played by Black individuals who gained recognition for their expertise and craftsmanship. Although they established themselves as key figures within the so-called Western erudite culture, little is known about their personal histories. Leandro Joaquim was a member of the Fluminense School of Painting, serving as the official painter of the Viceroyalty, portraitist to D. Luís de Vasconcelos de Souza, and collaborator of Mestre Valentim on various projects. The six elliptical panels displayed here, painted for the Apollo Pavilion in Rio de Janeiro’s Passeio Público, are attributed to him. These works depict landscapes and scenes of daily life in the city during the 18th century, notably including *The Boqueirão Lagoon and the Carioca Aqueduct* on the eve of the lagoon’s reclamation for the construction of the Passeio Público.

40 OLIVA, Joaquim Menezes de. *Op. cit.*

40 OLIVA, Joaquim Menezes de. *Op. cit.*



Leandro Joaquim (1738? – 1798), destacou-se na pintura, na cenografia e na arquitetura. Artistas como ele, Mestre Valentim e Padre José Maurício são exemplos do protagonismo de negros que se notabilizaram por seus saberes e ofícios. Mesmo tendo se consagrado como importantes representantes da denominada cultura erudita ocidental pouco sabemos sobre suas trajetórias.

Leandro Joaquim foi membro da Escola Fluminense de Pintura, atuando como pintor do Vice-Reino, retratista de D. Luís de Vasconcelos de Souza e parceiro de Mestre Valentim em diversas obras. Os seis painéis elípticos aqui expostos, pintados para o Pavilhão de Apolo, no Passeio Público do Rio de Janeiro, são de sua autoria. Exibem paisagens e cenas de costumes da cidade do século XVIII, entre as quais, destaca-se “A Lagoa do Boqueirão e o aqueduto da Carioca” às vésperas de seu aterramento para a construção do Passeio Público.

Leandro Joaquim (1738? – 1798), he excelled in painting, scenography and architecture. Artists such as Leandro Joaquim, Mestre Valentim and Padre José Maurício are examples of the protagonism of blacks who were notable for their knowledge and art production. Even though they have established themselves as important representatives of the so-called Western erudite culture, we know little about their trajectories.

Leandro Joaquim was a member of the Fluminense School of Painting, acting as official painter of the Viceroy, portraitist of D. Luís de Vasconcelos de Souza and partner of Mestre Valentim in several works. The six elliptical panels displayed here, painted for the Apollo Pavilion, on the Passeio Público in Rio de Janeiro, are his own. They display landscapes and scenes of customs from the 18th century city, among which, “A Lagoa do Boqueirão and the Carioca aqueduct” stand out on the eve of its groundbreaking for the construction of the Passeio Público.



nação do Estado



RELEITURAS SOBRE A COLEÇÃO DE ESCULTURAS “TIPOS DE RUA”

O conjunto de estatuetas entalhadas em madeira de casca de cajazeira, do artista baiano Erotides Américo de Araújo Lopes, foi incorporado ao acervo do MHN como parte da Coleção Miguel Calmon, doada por sua esposa, Alice da Porciúncula Calmon, em 1936. Classificado como “Tipos de rua”, desde sua entrada no museu, o conjunto é composto por dez pequenas esculturas, que medem entre 17 e 20 centímetros de altura, tendo sido uma delas adquirida posteriormente pelo diretor Gustavo Barroso da coleção Djalma da Fonseca Hermes.

Ao examinarmos o projeto de museu de história organizado por Barroso desde 1922, centrado nos grandes acontecimentos, nas personalidades ilustres e no passado nacional, podemos nos questionar sobre o interesse do MHN na aquisição e exibição dessas estatuetas na década de 1930. Nesse sentido, dois aspectos devem ser sinalizados: o primeiro, ao fato de esses objetos pertencerem à coleção particular de um membro da elite brasileira, o que, sem dúvida, agregava valor a eles. A doação realizada por Alice Calmon esteve condicionada a um termo contratual que impedia o desmembramento da coleção, além de a própria Alice ficar responsável pela organização dos objetos expostos em uma sala especialmente dedicada ao esposo, ao lado dos “grandes heróis do Brasil”.⁴¹

41 Sobre a doação da Coleção Miguel Calmon ao Museu Histórico Nacional, ver: ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

REEXAMINATION OF THE “TIPOS DE RUA” [STREET TYPES] SCULPTURE COLLECTION

The set of statuettes carved from cajazeira bark by Bahian artist Erotides Américo de Araújo Lopes was incorporated into the MHN’s collection as part of the Miguel Calmon Collection, donated by his wife, Alice da Porciúncula Calmon, in 1936. Classified as “Street Types” upon its acquisition by the museum, the set comprises ten small sculptures, each measuring between 17 and 20 centimeters in height, one of these statuettes was later acquired by director Gustavo Barroso from the Djalma da Fonseca Hermes collection.

When examining the history museum project organized by Barroso since 1922—which focused on major events, prominent figures, and the national past—we can question the MHN’s motives for acquiring and exhibiting these statuettes in the 1930s. In this regard, two aspects deserve attention: first, these objects came from the private collection of a member of the Brazilian elite, which undoubtedly enhanced their perceived value. Alice Calmon’s donation was bound by a contractual agreement that prohibited the collection from being dispersed, and she herself was responsible for arranging the objects in a room specially dedicated to her husband, alongside the “great heroes of Brazil.”⁴¹

Another aspect concerns the way the museum treated the statuettes of Erotides Lopes, approaching them from a folkloric perspective. Gustavo Barroso

41 Regarding the donation of the Miguel Calmon Collection to the MHN, see: ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Outro aspecto foi o tratamento dado no museu às estatuetas de Erotides Lopes, com base em uma perspectiva folclórica. Gustavo Barroso destacava que os objetos formavam “belíssima documentação folclórica ou, mais propriamente, talvez, ergológica dos costumes antigos da Bahia”.⁴² Poucos anos depois, em 1949, Gerardo de Carvalho escreve nos *Anais do Museu Histórico Nacional* o texto intitulado “Dez estatuetas baianas”, no qual afirma: “Ao escrevermos estas modestas notas não temos outro intuito senão o de chamar a atenção dos estudiosos para um dos mais interessantes e homogêneos conjuntos de ergologia baiana.” Em outro trecho, Carvalho diz:

Um admirável conjunto de dez estatuetas de madeira, em exposição numa das salas da Coleção Miguel Calmon, atrai desde logo a atenção do visitante, não só pela sua primorosa execução e pela quase completa harmonia de colorido, como também pela natureza do assunto tratado que, de maneira especial, reaviva no coração dos velhos a saudade de remotas figuras da sua meninice e desperta no espírito dos moços um pouco de curiosidade por aqueles tipos populares hoje em vias de completa extinção.⁴³

Na citação acima, chama a atenção a lembrança nostálgica do passado escravista evocada pelos objetos nos anos de 1940. Esse pensamento alinhava-se ao projeto de Barroso de um “Museu Ergológico”, dedicado “à memória do povo”, daqueles que não possuíam história, “mas saberes e fazeres a serem preservados por meio da cultura material”.⁴⁴

described the objects as “beautiful folkloric documentation or, more precisely, perhaps, ergological documentation of the ancient customs of Bahia.”⁴² A few years later, in 1949, Gerardo de Carvalho published an article in the *Annals of the National Historical Museum* entitled “Ten Bahian Statuettes,” in which he wrote: “In writing these modest notes, we have no other intention than to draw the attention of scholars to one of the most interesting and homogeneous collections of Bahian ergology.” In another passage, Carvalho adds:

An impressive set of ten wooden statuettes, displayed in one of the rooms of the Miguel Calmon Collection, immediately captures the visitor’s attention—not only for their exquisite craftsmanship and harmonious coloring, but also for the subject matter, which uniquely rekindles nostalgic memories of distant childhood figures in the hearts of older visitors, while sparking curiosity in younger audiences about these popular types now on the brink of extinction.⁴³

In the quote above, the nostalgic memory of the slave-owning past evoked by these objects in the 1940s is particularly striking. This perspective aligned with Barroso’s vision for an “Ergological Museum”, dedicated “to the memory of the people”—those who had no written history, “but knowledge and skills to be preserved through material culture”.⁴⁴ Nostalgia was thus intertwined with this museum concept, which aimed to safeguard the “ways of life” of “popular types” on the verge of

42 BARROSO, Gustavo. *A Coleção Miguel Calmon no Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

43 CARVALHO, Gerardo. Dez estatuetas baianas. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 69-79, 1949. p. 69.

44 MAGALHÃES, Aline Montenegro et al. Notas sobre a Diáspora Africana na exposição e nas ações educativas do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 51, p. 44-54, 2019. p. 46.

42 BARROSO, Gustavo. *A Coleção Miguel Calmon no Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

43 CARVALHO, Gerardo. Dez estatuetas baianas. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 69-79, 1949. p. 69.

44 MAGALHÃES, Aline Montenegro; AZEVEDO, Erika; CASTRO, Fernanda; SANTANA, Stephanie. Notas sobre a Diáspora Africana na exposição e nas atividades educativas do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 51, p. 44-54, 2019. p. 46.

Vitrine com esculturas de Erotides Américo de Araújo Lopes e legenda produzida para a exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. Foto de Oscar Liberal, 2024.

Display case with sculptures by Erotides Américo de Araújo Lopes and caption produced for the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*. Photo by Oscar Liberal, 2024.



O sentimento de nostalgia estava imbricado a essa concepção de museu, cuja intenção era preservar os “modos de vida” de “tipos populares” ameaçados de desaparecimento. Ao mesmo tempo, os discursos de vários intelectuais do período estavam atravessados por perspectivas violentas e racistas.

As estatuetas de Erotides Lopes trazem com riqueza de detalhes a representação de seis mulheres negras e quatro homens negros, escravizados e libertos, do universo urbano no Brasil escravista do século XIX. As figuras masculinas são de trabalhadores que ganhavam a vida nas ruas das cidades: um senhor, provavelmente africano, com um grande cesto na cabeça, contendo panelas, cuias, tigelas e vasos; um “ganhador” transportando um cesto com mercadorias; um aguadeiro carregando um grande pote conhecido como “porrão”; e outro mais jovem com uma mala na cabeça.

disappearance. At the same time, the discourses of many contemporary intellectuals remained imbued with violent and racist perspectives.

Erotides Lopes’ statuettes vividly depict six Black women and four Black men, both enslaved and freed, from the urban environment of 19th-century slave-owning Brazil. The male figures represent street workers: an elderly man, likely of African descent, balancing a large basket on his head filled with pots, bowls, and vases; an enslaved laborer (“ganhador”) carrying a basket of goods; a water carrier with a large pot known as “porrão”; and a younger man transporting a suitcase on his head.

Among the female figures, five are depicted selling their wares: a young woman with “pano da costa”—a cloth draped over her shoulders—carrying a tray of papayas and other fruits; an older, barefoot



Esculturas de Erotides Américo de Araújo Lopes. Foto de Jaime Acioli, 2021.

Sculptures by Erotides Américo de Araújo Lopes. Photo by Jaime Acioli, 2021.

Dentre as figuras femininas, cinco estão vendendo suas mercadorias: uma jovem com pano da costa nos ombros, carregando uma gamela com mamões e outras frutas; uma senhora com roupas mais simples e descalça, levando à cabeça uma cesta com peixes; uma vendedora de bananas com sua gamela à cabeça, calçada e vestida com pano da costa; uma jovem vendedora de frutas com vestido decotado, um pano da costa sobre os ombros e pulseiras; a quinta estatueta de vendedora,⁴⁵ a única que não está envernizada, mostra uma jovem com sua gamela de peixes, usando muitos brincos, pulseiras e colares, também com vestido decotado e pano da costa cobrindo um dos ombros; a estatueta que não representa uma vendedora usa um traje domingueiro (roupa de domingo) e é ornamentada com muitos balangandãs.

45 Essa estatueta foi comprada por Gustavo Barroso da coleção Djalma da Fonseca Hermes, portanto, não faz parte da Coleção Miguel Calmon.

woman in simple clothing, balancing a basket of fish on her head; a banana seller with a tray on her head, shod and dressed with a “pano da costa;” a young fruit seller wearing a low-cut dress, a “pano da costa” over her shoulders, and bracelets. The fifth unvarnished vendor⁴⁵ is a young woman carrying a bowl of fish, adorned with multiple earrings, bracelets, and necklaces, also wearing a low-cut dress with a “pano da costa” covering one shoulder. The remaining female figure does not represent a vendor, and is dressed in her finest Sunday clothes and decorated with numerous trinkets.

The first recorded mention of the title under which the objects were catalogued by the museum appears in the 1909 book *Artistas Bahianos*,

45 This statuette was purchased by Gustavo Barroso from the Djalma da Fonseca Hermes collection and is therefore not part of the Miguel Calmon Collection.



P. 88: Vista da sala Entre Mundos, vitrine com esculturas de Erotides Américo de Araújo Lopes. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

P. 88: View of the Entre Mundos room, display case with sculptures by Erotides Américo de Araújo Lopes. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

A primeira menção encontrada do título com o qual os objetos foram catalogados pelo museu está no livro *Artistas bahianos*, organizado por Manoel Querino, em 1909. Os “Tipos de rua” estão entre as principais obras de Erotides Lopes, nascido em Salvador, em 17 de dezembro de 1847. Com “organização artística bem pronunciada”, o artista baiano “manifestou desde criança o gosto pela arte”.⁴⁶ Ainda na juventude, foi discípulo do artista português Beirão e, tempos depois, foi aluno de José Rodrigues Nunes. Tornou-se, conforme Querino, o “único, atualmente, especialista em miniaturas, no que é inextinguível”,⁴⁷ cujas obras chegaram a ser vendidas para Portugal, Inglaterra e França.

organized by Manoel Querino. The *Tipos de Rua* are among the principal works of Erotides Lopes, born in Salvador on December 17, 1847. Demonstrating a “well-pronounced artistic organization,” the Bahian artist “showed a taste for art from an early age.”⁴⁶ In his youth, he studied under the Portuguese artist Beirão and later became a student of José Rodrigues Nunes. According to Querino, Lopes became “currently the only specialist in miniatures, in which he is unsurpassed,”⁴⁷ with works sold to Portugal, England, and France.

With the opening of the long-term exhibition at the MHN in 2010, the miniatures by the Bahian artist are now displayed in the *Entre Mundos*

46 QUERINO, Manuel Raymundo. *Artistas bahianos: indicações biográficas*. 2. ed. Salvador: Oficinas da Empresa “Bahia”, 1911. p. 31.

47 *Ibidem*, p. 32.

46 QUERINO, Manuel Raymundo. *Artistas bahianos: indicações biográficas*. 2nd ed. Salvador: Oficinas da Empresa “Bahia”, 1911. p. 31.

47 *Ibid.*, p. 32.

Com a inauguração da exposição de longa duração no MHN, em 2010, as miniaturas do artista baiano passam a ser exibidas na sala Entre Mundos, pertencente ao módulo *Portugueses no mundo*. Embora note-se um esforço de uma leitura mais crítica acerca dos passados presentes da escravidão, ao incorporar narrativas sobre a memória da ancestralidade africana e das referências culturais afro-brasileiras, a designação “Tipos de rua” seguiu sendo reproduzida.

A intervenção realizada por *Brasil decolonial: outras histórias* nas estatuetas procurou questionar o termo “tipo”, por meio da elaboração de uma nova legenda descritiva, com o seguinte texto:

Chama atenção nesse conjunto de esculturas em miniatura o seu título, oriundo da sua ficha de catalogação: “Tipos de rua”. Primeiro por silenciar o fato de representar escravizados ao ganho, de meados a finais do século XIX, como mostram as esculturas com os pés descalços, ou ocultos. Segundo, o termo “tipo” era muito utilizado para reduzir pessoas não europeias a objeto de estudos científicos do século XIX, que classificavam a humanidade em raças, considerando inferiores africanos, ameríndios e orientais. Era como se pessoas pudessem ser definidas segundo sua “espécie” ou “raça”, a exemplo de “tipos” de plantas e animais. A única notícia que se tem do artista Erotides Américo de Araújo Lopes (*Salvador, 17.12.1847 – + ?) está na obra de Manuel Querino, *Artistas Bahianos*, publicada em 1909. Escreve ele que o miniaturista esculpia na madeira, especializando-se depois em trabalhos na pedra jaspé e na casca de cajazeira, como as estatuetas aqui expostas. Há notícias de que suas obras eram muito vendidas, com destaque para países como Inglaterra, Portugal e França.

Num contraponto ao viés folclórico atribuído às obras de Erotides Lopes, assim como ocorre com desenhos e litografias de artistas como Jean-Baptiste

(Between Worlds) room, part of the *Portuguese in the World* module. While the exhibition makes a noticeable effort to offer a more critical perspective on the enduring legacy of slavery—incorporating narratives of African ancestry and Afro-Brazilian cultural references—the label “street types” continues to be used.

The intervention *Decolonial Brazil: Other Histories in the Figurines* aimed to challenge the term “type” by introducing a new descriptive caption with the following text:

The title of this set of miniature sculptures, taken from its catalog card—“Street Types”—immediately draws attention. First, it obscures the fact that the figures represent enslaved individuals from the mid- to late 19th century, as indicated by the sculptures’ bare or concealed feet. Second, the term “type” was widely used in the 19th century to reduce non-European people to objects of scientific study, classifying humanity into races and deeming Africans, Amerindians, and Asians as inferior. It was as if people could be categorized according to their “species” or “race,” much like types of plants or animals. The only information available about the artist, Erotides Américo de Araújo Lopes (Salvador, December 17, 1847–?), comes from Manuel Querino’s *Artistas Bahianos*, published in 1909. Querino notes that Lopes sculpted primarily in wood, later specializing in works in jasper stone and cajazeira bark, including the statuettes displayed here. Reports indicate that his works sold particularly well in countries such as England, Portugal, and France.

In contrast to the folkloric bias often attributed to the works of Erotides Lopes, as well as the drawings and lithographs of artists such as Jean-Baptiste Debret and Johann Moritz Rugendas, it is essential to recognize the complexity of the 19th-century urban working world, particularly in its intersections with race. It is, therefore, crucial to

Escultura de Erotides Américo de Araújo
Lopes. Foto de Jaime Acioli, 2021.

Sculpture by Erotides Américo de Araújo
Lopes. Photo by Jaime Acioli, 2021.

Debret e Johann Moritz Rugendas, é fundamental observarmos a complexidade das dinâmicas do mundo do trabalho urbano no século XIX nas suas interseções com as questões raciais. É necessário, portanto, evidenciar o lugar de agência dos retratados, seus saberes e conhecimentos, bem como “as estratégias de sobrevivência elaboradas por sujeitos que, durante muito tempo, foram vistos mais como parte do cenário urbano oitocentista, e menos como os atores sociais que foram”, conforme sublinhado por Ynaê dos Santos.⁴⁸

48 SANTOS, Ynaê Lopes dos. Coleção “Tipos de rua”. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro et al. *Histórias do Brasil: 100 objetos do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2022. p. 249.



highlight the agency of those depicted—their skills, knowledge, and the “survival strategies developed by individuals who, for a long time, were seen more as part of the 19th-century urban landscape than as the social actors they truly were,” as emphasized by Ynaê dos Santos.⁴⁸

48 SANTOS, Ynaê Lopes dos. “Tipos de rua” collection. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro et al. *Histórias do Brasil: 100 objetos do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2022. p. 249.



Destaque de cena da videoinstalação
Das avós, de Rosana Paulino. Foto de Oscar
 Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

Scene from the video installation *Das avós* [*From the Grandmothers*], by Rosana Paulino. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

DAS AVÓS, VIDEOINSTALAÇÃO DE ROSANA PAULINO

Das avós é uma videoinstalação de Rosana Paulino, exposta na 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil, em 2019, com a participação da performer Charlene Bicalho. Ativista, artista visual premiada, doutora em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), pesquisadora e educadora, nascida em São Paulo em 1967, Rosana Paulino investiga, desde os anos 1990, questões de gênero, identidade e representação negra.

Para falar da situação da mulher no tempo presente, ela mergulhou no passado escravista, cujas histórias são marcadas pela opressão, pela exploração e pelo silenciamento racial e social. Em parceria com o Projeto Echoes, a artista nos brindou com a conferência de encerramento do “Congresso Internacional Decolonizando o Pós-Colonial? Patrimônio em Disputa”, em 2021, realizado em modo remoto devido às limitações impostas pela pandemia de covid-19, com a temática “Lembrar para seguir adiante: mulheres negras e o fio da ancestralidade na minha pesquisa”.

Com duração de nove minutos e dez segundos, sua videoperformance fez parte da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. O vídeo foi reproduzido em uma televisão instalada na parede da sala Entre Mundos com uma pequena legenda, indicando nome, ano e autoria (*Das avós*, 2019, Rosana Paulino), situada em frente à vitrine onde se encontram as esculturas em miniatura do artista Erotides Araújo.

O objetivo dessa intervenção foi levar o público a um ambiente de afeto diante da tela,

DAS AVÓS [FROM THE GRANDMOTHERS], VIDEO INSTALLATION BY ROSANA PAULINO

Das Avós [From the Grandmothers] is a video installation by Rosana Paulino, exhibited at the 21st Sesc Videobrasil Contemporary Art Biennial in 2019, featuring performer Charlene Bicalho. Born in São Paulo in 1967, Paulino is an activist, award-winning visual artist, researcher, and educator who holds a PhD in Visual Poetics from the School of Communications and Arts at the University of São Paulo (ECA/USP). Since the 1990s, she has been exploring issues of gender, identity, and Black representation in her work.

To address the situation of women today, she explored the slave-owning past, whose histories are marked by oppression, exploitation, and racial and social silencing. In 2021, in partnership with the Echoes Project, the artist delivered the closing lecture at the International Congress *Decolonizing the Postcolonial? Heritage in Dispute*, held remotely due to COVID-19 restrictions. Her lecture, titled “Remembering to Move Forward: Black Women and the Thread of Ancestry in My Research,” reflected on these themes.

Running nine minutes and ten seconds, her video performance was part of the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*. It was displayed on a screen mounted on the wall of the *Entre Mundos* room, accompanied by a small caption indicating the title, year, and authorship (*Das Avós*, 2019, Rosana Paulino), positioned directly across from the display case containing miniature sculptures by Erotides Araújo.

The aim of this intervention was to immerse the audience in an atmosphere of intimacy before



abrindo espaço no seu percurso para o contato com o tema da ancestralidade negra no tempo presente, vivenciando uma experiência poética e feminina, que se desenrola em um cenário absolutamente branco, onírico, no qual uma mulher negra costura em seu corpo os seus ancestrais, com linha vermelha. A cena transmite um profundo respeito, como em um ritual sagrado.

As imagens costuradas nas vestes brancas do seu corpo são de mulheres escravizadas, que remetem às avós, estratégia encontrada por Rosana Paulino para lidar com o desconhecimento e, em alguns casos, a invisibilidade dos ancestrais negros no Brasil. O fio da ancestralidade revela-se por meio de um trabalho delicado e minucioso de bordar essas imagens impressas em transparência, que só se revelam ao serem encostadas no corpo da mulher. A performance combina a costura, aprendida com a mãe, com métodos criados pela artista para realizar a transferência de fotografias sobre tecido. Em entrevista, Rosana Paulino afirma que “é necessário o corpo dessa pessoa atual para trazer de volta suas

the screen, creating space for engagement with the theme of Black ancestry in the present. Viewers experience a poetic, feminine narrative unfolding in an entirely white, dreamlike setting, where a Black woman sews her ancestors onto her body with red thread. The scene conveys a profound sense of reverence, akin to a sacred ritual.

The images stitched onto the white garments adorning her body depict enslaved women, evoking her grandmothers—a strategy Rosana Paulino employs to confront both the lack of knowledge and, in some cases, the invisibility of Black ancestors in Brazil. The thread of ancestry is revealed through the delicate, meticulous process of embroidering these images printed on transparent fabric, visible only when held against the woman’s body. The performance combines sewing techniques learned from her mother with methods the artist developed to transfer photographs onto fabric. In an interview, Paulino explains, “The body of this person today is necessary to bring back their grandmothers or great-



Capturas de tela da videoinstalação
Das avós, de Rosana Paulino, 2019.

Screenshots from the video installation
Das avós, by Rosana Paulino, 2019.

avós ou bisavós, de qualquer maneira matriarcas”.⁴⁹

As imagens científicas do século XIX objetivavam o corpo negro, mas na costura exposta no vídeo, Paulino encontra caminhos para superar danos que as imagens fotográficas causaram. Por meio desse ritual sagrado, a artista busca forjar um novo imaginário, que humaniza e recompõe a presença da população negra e feminina na vida social brasileira.

A intervenção visou a provocar o desconforto por meio da arte ao confrontar o silenciamento que grassa no circuito principal do MHN acerca da participação negra na história e cultura brasileiras. Visou também a provocar conforto, por meio da beleza acolhedora e sábia que dá forma e conteúdo à existência do país e da nação.

49 PAULINO, Rosana. Entrevista para a 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil sobre o trabalho *Das avós*. YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=unB9HIS4mm0>. Acesso em: 23 jun. 2025.

grandmothers, who were matriarchs in any case.”⁴⁹

Nineteenth-century scientific images objectified the Black body, however, through the act of sewing depicted in the video, Paulino finds ways to counteract the harm caused by such photographic representations. Through this sacred ritual, the artist seeks to create a new imaginary that restores humanity and reclaims the presence of Black women in Brazilian social life.

The intervention sought to provoke discomfort through art by confronting the silence that dominates the main circuit of the MHN regarding Black participation in Brazilian history and culture. At the same time, it aimed to evoke a sense of comfort through the welcoming and profound beauty that shapes both the form and content of the nation’s existence.

49 PAULINO, Rosana. Interview for the 21st Sesc Videobrasil Contemporary Art Biennial about the work *Das avós*. YouTube, 2020. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=unB9HIS4mm0>. Accessed on: June 23, 2025.

"[...] há grandes trovoadas de pancadas em um filho meu sendo uma criança que lhe fez extrair sangue pela boca, em mim não posso explicar que sou um colchão de pancadas, tanto que caí uma vez do sobrado abaixo peiada; por misericórdia de Deus escapei."

Trecho da carta de Esperança Garcia, escravizada de uma fazenda do Piauí, ao governador da capitania do Piauí, 1770.

"[...] there are great storms of blows on a son of mine, being a child but that drew blood through his mouth, I cannot explain but I am a defenceless object of blows, so much so that I fell once from the house below to the pavement; by God's mercy I escaped."

Excerpt from Esperança Garcia's letter, enslaved at a farm in Piauí, to the governor of the captaincy of Piauí, 1770.



INSTRUMENTOS DE TORTURA

Quando o atual circuito de exposição de longa duração do MHN foi pensado, para sua inauguração em 2010, foi uma preocupação da curadoria ampliar a presença afro-brasileira na história ali contada, tradicionalmente marcada pela invisibilidade e pela subalternidade. Buscou-se também provocar incômodos e instigar a reflexão sobre a escravidão e seus rastros. Na sala dedicada à economia cafeeira, as louças brasonadas e os objetos relacionados aos “barões do café” foram colocados em oposição a uma parede vermelha, tomada por instrumentos de tortura utilizados na violenta relação entre senhores e escravizados.

O enaltecimento a barões, viscondes e outros personagens agraciados com títulos nobiliárquicos, representados em retratos a óleo e louças brasonadas, a exemplo de Miguel Ribeiro da Mota (barão e visconde de São Sebastião), Antônio Joaquim da Silva Pinto (barão de São Fidélis) e Jerônimo José de Mesquita (conde de Mesquita), silencia a violência empregada com ferros e paus contra os corpos dos escravizados.

Entre os instrumentos de tortura que compõem a coleção, encontra-se um tronco de madeira com orifícios para prender três pessoas pelo pescoço e pulsos. O objeto entrou no MHN em 1929, por meio de doação do coronel Porfírio Costa Ribeiro, após solicitação de Gustavo Barroso, diretor da instituição à época, que reivindicou o objeto por ter pertencido a seu bisavô e ter sido usado como banco de um alpendre na fazenda Curió, onde passava sua infância, no Ceará. Três anos depois, Barroso fez referência a esse objeto ao proferir um discurso em

INSTRUMENTS OF TORTURE

When the current long-term exhibition circuit of the MHN was designed for its 2010 inauguration, the curators aimed to expand the Afro-Brazilian presence within a historical narrative long marked by invisibility and subordination. They also sought to provoke discomfort and encourage reflection on slavery and its enduring legacies. In the room dedicated to the coffee economy, the ornate tableware and objects associated with the “coffee barons” were set against a red wall displaying instruments of torture, highlighting the violent dynamics between enslavers and enslaved people.

The glorification of barons, viscounts, and other titled figures—depicted in oil portraits and on ornate tableware, such as Miguel Ribeiro da Mota (Baron and Viscount of São Sebastião), Antônio Joaquim da Silva Pinto (Baron of São Fidélis), and Jerônimo José de Mesquita (Count of Mesquita)—effectively conceals the violence inflicted with irons and sticks on the bodies of enslaved people.

Among the instruments of torture in the collection is a wooden trunk designed to secure three people by the neck and wrists. The object entered the MHN in 1929 through a donation from Colonel Porfírio Costa Ribeiro. This followed a request by Gustavo Barroso, then the museum’s director, who claimed it had belonged to his great-grandfather and had once served as a porch bench on the Curió farm, where he spent his childhood in Ceará. Three years later, Barroso referenced this object in a speech honoring the president of the Brazilian Academy of Letters, which was subsequently published in the newspaper *Correio da Manhã*; the following excerpt is particularly noteworthy:

homenagem ao então presidente da Academia Brasileira de Letras (ABL), que foi reproduzido no jornal *Correio da Manhã*, e aqui destacamos o trecho:

[...] o velho tronco de aroeira que meu bisavô [...] transformaria em banco do seu alpendre e eu traria para o Museu [Histórico Nacional]. [...] Meus olhos voltam-se, assim, para dentro, para o meu microcosmo, a perscrutar minha própria alma... E, como uma quaresmeira se cobre de flores violetas, eu floreio em saudades da minha infância e da minha adolescência na terra nordestina, mãe de prodígios.⁵⁰

A transformação de um instrumento de tortura de escravizados em objeto de conforto da casa-grande diz muito sobre como a nossa sociedade lida com a violência do período escravista que nos assola até hoje. No artigo em que faz referência ao objeto, Barroso não fala que seu bisavô torturou escravizados com o tronco, apenas informa que o transformou em um banco. Um objeto que lembra o sofrimento de uns desperta “floreios” de saudades em outros.

Durante muito tempo, os museus seguiram essa tônica de pacificação, promovendo uma acomodação desses instrumentos como relíquias de um passado distante. Esse tipo de postura inscrita na exposição dos objetos de tortura não alude à violência desse passado no presente, que segue ferindo e matando a população negra do país. É como se feridas abertas pudessem ser escondidas em prol da manutenção de privilégios da branquitude em meio a uma rotina de exploração.

A legenda anterior desses objetos não fazia referência a essa mudança de *status* de um instrumento

[...] the old mastic tree trunk that my great-grandfather [...] would transform into a porch bench, which I would later bring to the [National History] Museum. [...] My gaze turns inward, into my own microcosm, to examine my soul... And, like a purple glory tree in full bloom with violet flowers, I blossom with longing for my childhood and adolescence in the northeastern land, the mother of wonders.⁵⁰

The transformation of an instrument of torture for enslaved people into a bench in the big house reveals much about how our society contends with the enduring legacy of slavery's violence. In the article in which he discusses the object, Barroso does not mention that his great-grandfather used the trunk to punish enslaved people; he only notes that it was converted into a bench. An object that evokes suffering for some can awaken feelings of nostalgia in others.

For a long time, museums adopted this pacifying tone, presenting instruments of torture as relics of a distant past. Such an approach in the exhibition of these objects fails to acknowledge the ongoing violence rooted in that history, which continues to harm and kill the Black population of the country. It is as if open wounds could be concealed to preserve the privileges of whiteness amid a persistent routine of exploitation.

The previous caption for these objects made no mention of their transformation from instruments of torture into pieces of comfortable furniture. Likewise, it did not explicitly address the asymmetrical power dynamics between enslavers and enslaved people.

50 “Foi homenageado hontem o presidente da Academia Brasileira – os discursos pronunciados na solenidade – O discurso do S. Gustavo Barroso”. *Correio da Manhã*, 30 de dezembro de 1932, p. 2.

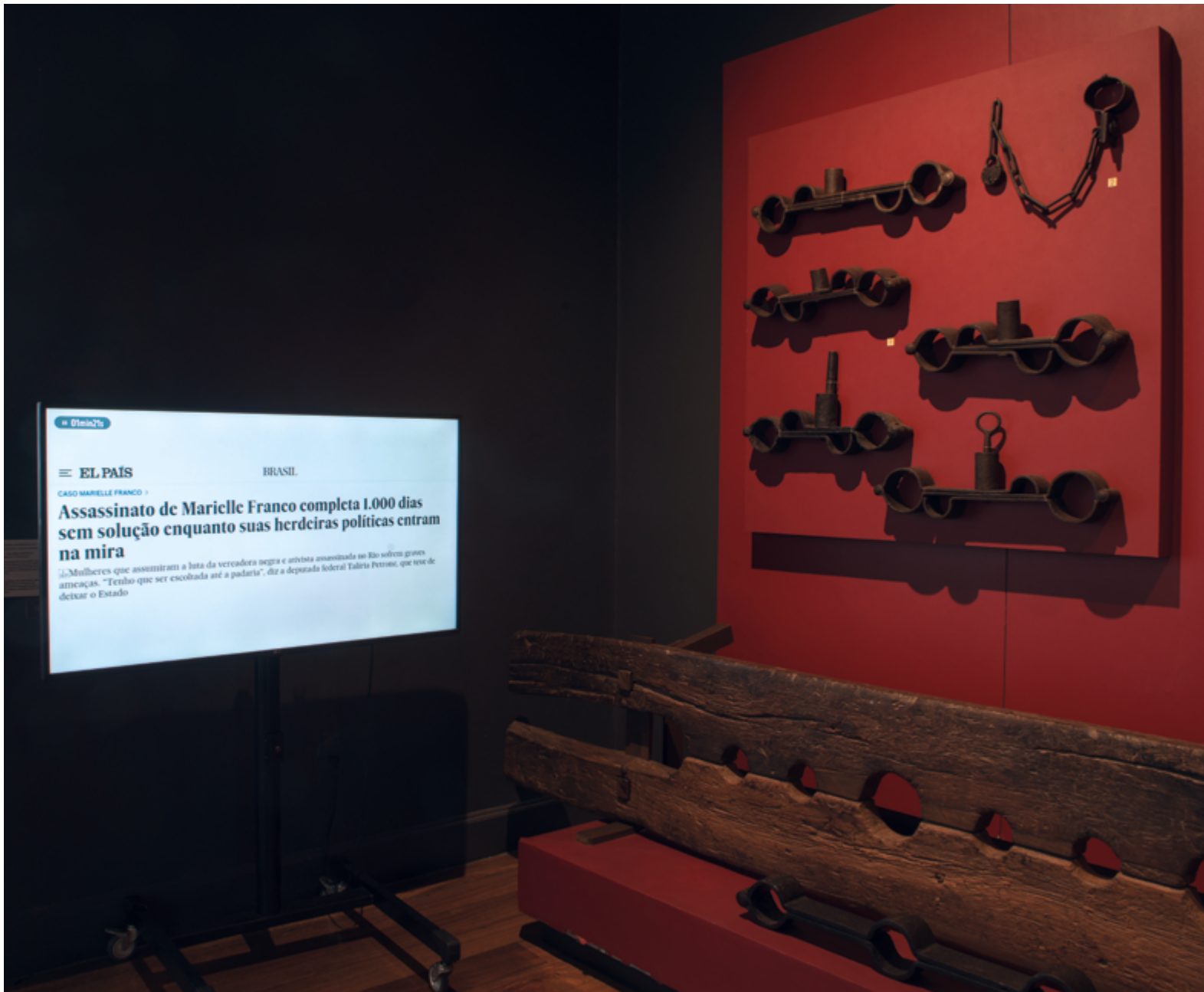
50 “The president of the Brazilian Academy was honored yesterday – speeches delivered at the ceremony – Speech by S. Gustavo Barroso.” *Correio da Manhã*, December 30, 1932, p. 2.

À direita, os instrumentos de tortura. No lado oposto, os objetos que representam a riqueza do café no século XIX.
Foto de Oscar Liberal, 2024.

On the right, instruments of torture. On the opposite side, objects representing the wealth of coffee in the 19th century.
Photo by Oscar Liberal, 2024.

Monitor à esquerda, exibindo o vídeo *Violência, racismo e discriminação: colonialidade em curso*, ao lado dos instrumentos de tortura. Foto de Oscar Liberal, 2024.

Monitor on the left showing the video *Violence, Racism, and Discrimination: Coloniality in Progress*, alongside instruments of torture. Photo by Oscar Liberal, 2024.



de tortura que foi transformado em mobiliário de conforto. Da mesma forma, não explicitava a assimetria das relações entre senhores e escravizados.

Para sermos mais incisivos na promoção do desconforto, realizamos três intervenções. Uma delas foi a substituição das legendas dos instrumentos de tortura. A legenda anterior, que minimizava a violência do uso desses ferros e paus, denominando-os como “instrumentos de castigo”, foi substituída por outra que assume o termo “instrumentos de tortura”. O texto explicativo da legenda anterior justificava o uso desses objetos, supondo certa simetria na relação entre senhores e escravizados:

As relações entre proprietários e escravos eram marcadas pela tensão e pela cordialidade, pelo conflito e pela negociação. Quando havia fuga, insubordinação e insurreição dos cativos, estes eram severamente punidos com a palmatória, o tronco, vários tipos de chicotes, entre outros. Quando a falta era considerada muito grave, como um assassinato ou a liderança de um quilombo, poderiam perder própria vida.

Já na nova legenda, além de a explicação ser mais contundente em relação à violência do regime escravista, a história do tronco que virou banco foi explicitada, assim como os usos contemporâneos de alguns objetos:

Troncos, gargalheiras, vira-mundos, anjinhos, entre outros, eram amplamente utilizados para violentar os corpos dos escravizados, fosse para captura e contenção, fosse para o aviltamento, sob a justificativa de disciplinar e punir. Mesmo após o fim da escravidão, observamos a recorrência dessa prática de violência e de uso de alguns desses instrumentos, geralmente com pessoas negras e pobres.

A segunda intervenção consistiu na inserção de um trecho da petição da escravizada Esperança Garcia, de 1770. Denunciando os maus-tratos

To more effectively provoke discomfort, we carried out three interventions. One involved replacing the captions for the instruments of torture. The previous caption, which downplayed the violence of these irons and sticks by labeling them merely as “instruments of punishment,” was replaced with one that explicitly calls them “instruments of torture.” The explanatory text of the former caption justified their use, implying a false symmetry in the relationship between enslavers and enslaved people:

Relations between owners and enslaved people were defined by tension and forced cordiality, conflict and negotiation. Acts of escape, insubordination, or uprisings were met with severe punishment using the *palmatória* [wooden paddle], the wooden trunk, various types of whips, and other instruments. In cases of particularly serious offenses, such as murder or leading a quilombo (maroon community), captives could face execution.

In the new caption, not only is the violence of the slavery regime conveyed more forcefully, but the story of the wooden trunk transformed into a bench is also made explicit, along with the contemporary uses of certain objects:

Wooden trunks, *gargalheiras* (neck rings), *vira-mundos*, (world turners), thumbscrews, and other devices were widely used to violate the bodies of enslaved people—whether for capture, restraint, or degradation—under the guise of discipline and punishment. Even after the abolition of slavery, the recurrence of such violent practices and the use of some of these instruments can still be observed, typically targeting Black and poor populations.

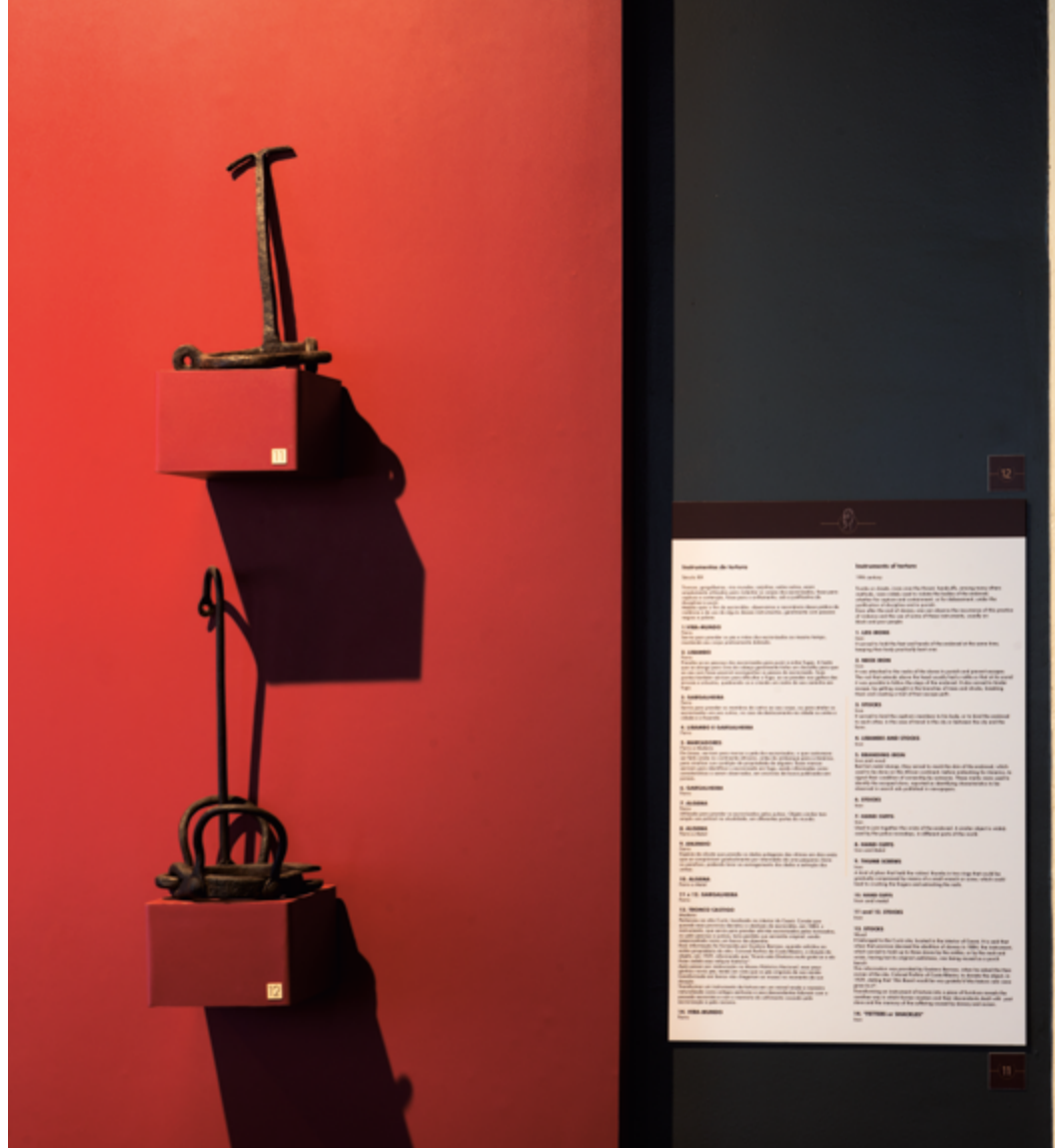
The second intervention included an excerpt from the 1770 petition of Esperança Garcia, an enslaved woman. In the document, she denounced the mistreatment she endured and requested to be transferred to a farm where she could live with her family.

P. 100: Instrumentos de tortura com o tronco que virou banco em primeiro plano. Acima, o trecho da petição de Esperança Garcia. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

P. 100: Instruments of torture with the trunk that became a bench in the foreground. Above, an excerpt from Esperança Garcia's petition. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

Instrumentos de tortura ao lado da nova legenda da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. Foto de Oscar Liberal, 2024.

Instruments of torture next to the new caption of the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*. Photo by Oscar Liberal, 2024.



que sofria, reivindicava sua transferência para uma fazenda onde pudesse ficar com sua família.

[...] há grandes trovoadas de pancadas em um filho meu sendo uma criança que lhe fez extrair sangue pela boca, em mim não posso explicar que sou um colchão de pancadas, tanto que caí uma vez do sobrado abaixo peiada; por misericórdia de Deus escapei.⁵¹

A última intervenção realizada nessa parte da exposição consistiu na apresentação do vídeo *Violência, racismo e discriminação: colonialidade em curso*, sobre o qual refletiremos a seguir.

[...] there are great thunderstorms of beatings on a son of mine, who is a child, which made him bleed from the mouth. As for myself, I cannot explain, for I am a mattress of beatings, so much so that I once fell from the upper floor down, tied up; by the mercy of God I escaped.⁵¹

The final intervention in this section of the exhibition was the presentation of the video *Violence, Racism, and Discrimination: Coloniality in Progress*, which we will discuss in the next pages.

51 Carta de Esperança Garcia escrita em 6 de setembro de 1770, considerado o “primeiro *habeas corpus* do Brasil”. Disponível em: <https://s.oab.org.br/arquivos/2023/03/f9bc5644-8c87-4a06-bf27-f33e9733b211.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2025.

51 Letter from Esperança Garcia, September 6, 1770, considered the “first *habeas corpus* in Brazil.” Available at: <https://s.oab.org.br/arquivos/2023/03/f9bc5644-8c87-4a06-bf27-f33e9733b211.pdf>. Accessed on: August 10, 2025.

Religiões de matriz africana são alvos de 59% dos crimes de intolerância

Apesar de representarem apenas 0,2% da população do DF, os adeptos das religiões com ligações africanas são os que mais sofrem com o preconceito: 59,42% dos crimes de intolerância, somando todas as religiões, têm esses grupos como alvos

Chacina de Acari completa 30 anos em cenário crescente de mortes de jovens por agentes do Estado

'As Mães de Acari nunca encontraram os corpos de seus filhos, mas seu exemplo encorajou muitas outras mães', diz fundadora do Movimento Moleque

Assassinato de Marielle Franco completa 1.000 dias sem solução enquanto suas herdeiras políticas entram na mira

🗣️Mulheres que assumiram a luta da vereadora negra e ativista assassinada no Rio sofrem graves ameaças. "Tenho que ser escoltada até a padaria", diz a deputada federal Taliria Petrone, que teve de deixar o Estado

Apesar de criação de delegacia, templos de religiões de matriz africana são atacados até durante a pandemia no RJ

Ivanir dos Santos diz que demonização dos ritos afro-brasileiros recomeça com crescimento de religiões neopentecostais. Historiador fala que religiões afro ajudaram a criar a identidade do brasileiro.

Capturas de tela do vídeo *Violência, racismo e discriminação: colonialidade em curso*, 2024.

Screenshots from the video *Violence, Racism, and Discrimination: Coloniality in Progress*, 2024.

**VIOLÊNCIA, RACISMO
E DISCRIMINAÇÃO:
COLONIALIDADE EM CURSO⁵²**

Exibido em um monitor, ao fundo da sala Riqueza e Escravidão, *Violência, racismo e discriminação: colonialidade em curso* faz parte das intervenções propostas pela exposição *Brasil decolonial: outras histórias* para esse espaço. O vídeo evidencia a permanência das ações de violência, expressas pelos objetos de tortura expostos na sala. Ele é composto por uma sucessão de manchetes de jornais das quatro últimas décadas, que expõem diferentes formas de violência permeadas pelos componentes étnicos, raciais e de gênero, ao som da música “Voz bandeira”, cantada por Marina Iris.

O vídeo busca provocar desconforto e reflexões sobre as possíveis relações entre a riqueza do passado, simbolizada em um dos lados da sala por louças e móveis do século XIX, e a violência do sistema escravista, presente no lado oposto, representada por instrumentos de tortura, como troncos e gargalheiras, também do mesmo período. As práticas violentas do passado escravista brasileiro seguem atuais, o que se revela nas manchetes e notícias exibidas no vídeo, sobre práticas de tortura e crimes como racismo, feminicídio, transfobia e xenofobia.

Crimes bárbaros e não tão recentes, como o assassinato por policiais militares de oito adolescentes e jovens que viviam próximos à Igreja da Candelária, em 1993, aparecem seguidos por manchetes sobre assassinatos mais atuais de crianças em comunidades pobres das grandes cidades brasileiras durante operações policiais. São

**VIOLENCE, RACISM,
AND DISCRIMINATION:
COLONIALITY IN PROGRESS⁵²**

Displayed on a monitor at the back of the *Wealth and Slavery room*, the video, *Violence, Racism, and Discrimination: Coloniality in Progress* is one of the interventions featured in the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*. The video emphasizes the persistence of violence, as reflected in the instruments of torture on display. It presents a succession of newspaper headlines from the past four decades, revealing various forms of violence shaped by ethnic, racial, and gender factors, accompanied by the song *Voz Bandeira*, performed by Marina Iris.

The video aims to provoke discomfort and reflection on the connections between the wealth of the past—symbolized on one side of the room by 19th-century crockery and furniture—and the violence of the slavery system, represented on the opposite side by instruments of torture such as wooden trunks and neck rings from the same period. The brutal practices of Brazil’s slave-owning past persist today, as highlighted by the headlines and news presented in the video, documenting torture and crimes including racism, femicide, transphobia, and xenophobia.

Barbaric crimes of the past—such as the 1993 murder of eight teenagers and young people by military police near Candelária Church, are followed by headlines documenting more recent killings of children in impoverished communities during police operations in major Brazilian cities. The video also presents data highlighting the rise

52 Pesquisa: equipes Echoes e MHN. Edição: Isabela Borsani.

52 Research: Echoes and MHN teams. Editing: Isabela Borsani.



Capa do álbum Voz Bandeira, de Marina Iris.

Cover of the album Voz Bandeira, by Marina Iris.

Voz bandeira
(Marina Iris e Raul de Souza Vidigal)

Eu sou a lágrima

Eu sou o pano

Se derramada, seco a dor

Sou Carnaval

Sou feminina, sou masculina

A minha sina é transcender o habitual x2

Sou voz bandeira, rueira à vera

Feita do barro, vou do chão ao vendaval

Alguém que berra porque não espera

Viver a regra que define o que é normal

Tempo é qualquer lugar

Sonho é pagar pra ver

Sou rio que enfrenta o mar

Jorro gota malê

Canto pra libertar

Corpo, alma, prazer

Nem tente me calar

Esse aí não tá pra nascer x2

Eu sou a lágrima

Eu sou o pano

Eu sou a lágrima

Eu sou o pano.

Voz bandeira (Flag voice)
(Marina Iris and Raul de Souza Vidigal)

I am the tear

I am the cloth

If spilled, I dry the pain

I am Carnival

I am feminine, I am masculine

My destiny is to transcend the ordinary x2

I am a voice, a banner, a true rebel

Made of clay, I go from the ground to the windstorm

Someone who screams because they don't wait

To live by the rules that define what is normal

Time is anywhere

Dreams are paying to see

I am a river facing the sea

I gush drops of malê

I sing to set myself free

Body, soul, pleasure

Don't even try to silence me

That one isn't about to be born x2

I am the tear

I am the cloth

I am the tear

I am the rag.



Monitor à esquerda, exibindo o vídeo *Violência, racismo e discriminação: colonialidade em curso*, ao lado dos instrumentos de tortura. Foto de Oscar Liberal, 2024.

Monitor on the left showing the video *Violence, Racism, and Discrimination: Coloniality in Progress*, alongside instruments of torture. Photo by Oscar Liberal, 2024.

exibidos também dados relativos ao aumento no número de assassinatos de pessoas trans, de crimes de racismo, como o racismo religioso, e de violência política, como o assassinato da vereadora Marielle Franco, em 2018.

A potente música de fundo, de autoria de Marina Iris e Raul de Souza Vidigal, que acompanha as trágicas manchetes, assume o sentido de um canto de resistência e luta em versos como “Tempo é qualquer lugar, sonho é pagar pra ver, sou rio que enfrenta o mar, jorro gota malê”. Evoca-se, assim, a necessidade de enfrentamento e de superação de práticas de violência antigas e atuais, expressas pelos objetos de tortura e pelas notícias exibidas no monitor.

in murders of transgender individuals, incidents of racism—including religious intolerance—and acts of political violence, such as the 2018 assassination of councilwoman Marielle Franco.

The powerful background music, composed by Marina Iris and Raul de Souza Vidigal, accompanies the tragic headlines while transforming into a song of resistance and struggle in verses such as, “Time is everywhere. To dream is paying to see, I am a river facing the sea, Gushing a Malê drop.” It evokes the urgent need to confront and overcome both historical and contemporary forms of violence, as represented by the instruments of torture and the news stories displayed on the monitor.



~~Riqueza e~~ Escravidão

Uma das principais heranças **estruturas** coloniais deixadas ao Brasil independente foi a grande propriedade de base escravista.

~~Essa herança~~ A **continuidade do sistema escravista** favoreceu a formação e fortalecimento de uma elite que enriqueceu, sobretudo com o café, e que teve forte poder local e influência junto ao governo imperial.

Alguns membros dessa elite foram distinguidos com títulos, brasões e comendas, em troca de serviços prestados e demonstrações de fidelidade à monarquia. Formavam uma minoria que, ao garantir seus interesses políticos e econômicos, ~~tinha papel fundamental na manutenção da escravidão como base da produção de riquezas.~~ **era proprietária de homens, mulheres e crianças escravizadas para produzirem suas riquezas.**

~~Wealth and~~ slavery

One of the main colonial ~~inheritances~~ **structures** left to independent Brazil were large, slave-based properties. ~~This inheritance~~ The **continuity of the slave** system favored the formation and strengthening of an elite that enriched itself, especially with coffee growing, and which had strong local power and influence with the imperial government.

Some members of this elite were awarded titles, family crests and commendations, in exchange for services rendered and demonstrations of fidelity to the monarchy. They formed a minority that, in guaranteeing their political and economic interests, ~~had a fundamental role in maintaining slavery as the basis for the production of wealth.~~ **owned enslaved men, women and children to produce their wealth.**

INTERVENÇÃO SOBRE O PAINEL RIQUEZA E ESCRAVIDÃO

Situada imediatamente no espaço posterior àquele devotado à Proclamação da Independência, com direito a quadro da Marquesa de Santos, busto, trono, várias pinturas de Dom Pedro II e um fundo musical que remete ao passado, à paz e à tranquilidade, a sala Riqueza e Escravidão é composta, de um lado, por quadros retratando a riqueza do café e, por outro, por instrumentos de tortura, como troncos e gargalheiras. A maioria destes tem origem no século XIX e foi amplamente utilizada para disciplinar e punir a população escravizada.

Mesmo que o objetivo da organização da sala seja o de contrastar a opulência do café, principal riqueza do Brasil no século XIX, aos instrumentos de tortura usados em pessoas escravizadas, produtoras dessa riqueza, a exibição desses objetos sem reflexões sobre as práticas de violência e seus agentes pode contribuir para a naturalização do sofrimento cotidiano causado pela escravidão, gerando sentimentos e sensações inesperados em parte do público.

O texto informativo da sala reforçava a mensagem transmitida pela exposição. Nele, se lia:

Uma das principais heranças coloniais deixadas ao Brasil independente foi a grande propriedade de base escravista. Essa herança favoreceu a formação e o fortalecimento de uma elite que enriqueceu, sobretudo com o café, e que teve forte poder local e influência junto ao governo imperial. Alguns membros dessa elite foram distinguidos com títulos, brasões e comendas, em troca de serviços prestados e demonstrações de fidelidade à monarquia. Formavam uma minoria que, ao garantir seus

INTERVENTION ON THE PANEL WEALTH AND SLAVERY

Situated just behind the section dedicated to the Proclamation of Independence—with a painting of the Marchioness of Santos, a bust, a throne, several portraits of Dom Pedro II, and background music evoking the past, peace, and tranquility—the *Wealth and Slavery* room presents a stark contrast: on one side, paintings depicting the wealth generated by coffee; on the other, instruments of torture such as trunks and neck rings. Most of these objects date from the 19th century and were commonly used to discipline and punish the enslaved population.

Although the room aims to contrast the opulence of coffee—Brazil's primary source of wealth in the 19th century—with the instruments of torture used on the enslaved people who produced it, displaying these objects without contextualizing the violence and its perpetrators risks normalizing the everyday suffering inflicted by slavery, evoking unintended feelings and reactions among visitors.

The informational text in the room reinforced the exhibition's message, stating:

One of the main colonial legacies inherited by independent Brazil was the large, slave-based estate. This system enabled the rise and consolidation of an elite whose wealth, largely derived from coffee, translated into significant local power and influence within the imperial government. Some members of this elite were granted titles, coats of arms, and commendations in exchange for services and demonstrations of loyalty to the monarchy. As a privileged minority, they secured

interesses políticos e econômicos, tinha papel fundamental na manutenção da escravidão como base da produção de riquezas.

O texto original reforça uma ideia cara à elite brasileira do século XIX: a de que a escravidão era um mal necessário herdado da colonização portuguesa. Dela dependeria a riqueza e o crescimento do país. Como a produção de café dependia do “braço escravo”, como se dizia então, não seria possível abolir o comércio atlântico de africanos escravizados, e também a escravidão, sem impactar severamente a economia. A abolição seria, quando muito, um plano para um futuro longínquo.

Como afirmou, em 1871, o deputado escrivista Andrade Figueira:

Serei hoje a voz dos interesses gerais, agrícolas e comerciais, diante do movimento que a propaganda abolicionista pretende imprimir à emancipação da escravatura no Brasil. Trata-se da conservação das forças vivas que existem no país e constituem exclusivamente a sua riqueza.⁵³

Escravidão e riqueza seriam, segundo essa perspectiva, dois lados da mesma moeda, que teriam produzido a grande propriedade escravista, uma *herança* colonial. Como toda herança, desta não havia como escapar.

Ainda que não intencionalmente, o texto do painel acaba por corroborar essa ideia, enfatizando o termo *herança* – algo que se recebe – e não as escolhas feitas pelos agentes do Estado e da elite brasileiros depois da independência que levaram à manutenção do tráfico e da escravidão.

P. 110: Intervenção da exposição *Brasil decolonial: outras histórias* no painel Riqueza e Escravidão. MHN, 2022.

P. 110: Intervention in the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories* on the panel Wealth and Slavery. MHN, 2022.

their political and economic interests while playing a central role in maintaining slavery as the foundation of wealth production.

The original text reinforces a notion deeply ingrained in the mindset of Brazil’s 19th-century elite: that slavery was a necessary evil inherited from Portuguese colonization. According to this view, the nation’s wealth and development were inextricably linked to the institution of slavery. Since coffee production—the backbone of Brazil’s economy at the time—relied heavily on what was then referred to as “slave labor,” any attempt to abolish the Atlantic slave trade, and by extension slavery itself, was seen as a direct threat to economic stability. As a result, abolition was framed not as an urgent moral imperative, but as a distant and potentially disruptive ideal, to be postponed indefinitely.

As slave-owning congressman Andrade Figueira stated in 1871:

Today, I speak on behalf of the general, agricultural, and commercial interests threatened by the abolitionist movement and its efforts to hasten the emancipation of slavery in Brazil. At stake is the preservation of the nation’s vital forces—the very foundation of its wealth and economic stability.⁵³

From this perspective, slavery and wealth were two sides of the same coin—a legacy of colonialism that had given rise to vast slaveholding estates. As with all legacies, it was seen as inescapable, an inherited structure woven into the very fabric of the nation.

Although perhaps unintentionally, the text on the panel ends up reinforcing this notion by emphasizing the term “inheritance”—something passively

53 ANDRADE FIGUEIRA, Domingos de. *Anais do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Villeneuve, 1871. Apêndice, p. 26.

53 ANDRADE FIGUEIRA, Domingos de. *Annals of the Brazilian Parliament*. Rio de Janeiro: Tipografia Villeneuve, 1871. Appendix, p. 26.



Vista da sala com a intervenção no painel Riqueza e Escravidão à direita; ao lado dos instrumentos de tortura. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

View of the room with the intervention on the panel Wealth and Slavery on the right, next to the instruments of torture. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

Diante disso, a intervenção no painel teve dois objetivos: em primeiro lugar, o de mudar a mensagem, trocando a palavra *herança* por *estrutura*, enfatizando o papel da elite brasileira na manutenção da escravidão e reforçando o caráter estrutural do sistema escravista brasileiro, desenvolvido ao longo do período colonial e reforçado na primeira metade do século XIX. A segunda intenção foi destacar o formato do painel: optamos por deixar visível o texto original, rabiscando, substituindo palavras por outras, mas deixando as antigas aparentes. Assim, enfatizamos a importância de se reconhecer a resignificação da exposição como um processo, o que implica confrontar narrativas anteriores, muitas delas ainda hoje largamente compartilhadas pela sociedade brasileira.

received—rather than highlighting the deliberate choices made by Brazilian state agents and elites after independence to preserve both the slave trade and the institution of slavery.

Given this context, the intervention on the panel pursued two main objectives. The first was to shift the message by replacing the word “legacy” with “structure”, thereby emphasizing the active role played by the Brazilian elite in sustaining slavery and underscoring its structural character—a system deeply rooted in the colonial period and deliberately reinforced during the first half of the 19th century. The second objective was to draw attention to the panel’s format: we chose to keep the original text visible, scribbling over it and substituting certain words, while allowing the erased terms to remain legible. In doing so, we sought to highlight the process of re-signifying the exhibition—a process that requires confronting and exposing earlier narratives, many of which continue to shape public perception in Brazilian society today.



Busto de Duque de Caxias com painel da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

Bust of Duke of Caxias with panel from the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

DUQUE DE CAXIAS E A ESCRAVIDÃO

Desde a fundação do Museu Histórico Nacional (MHN), um dos seus temas mais abordados foi a Guerra do Paraguai (1864-1870), conflito de proporções continentais vencido pelos membros da Tríplice Aliança (Argentina, Uruguai e Brasil), sob liderança brasileira. Apresentada como símbolo da importância das ações militares do Estado brasileiro em formação, a Guerra do Paraguai foi historicamente exaltada como marco fundamental para a construção da identidade nacional. Segundo essa narrativa, a vitória na região do Prata seria a confirmação final do sucesso dos militares brasileiros, que teriam sempre agido em prol da manutenção da ordem, da civilidade e da unidade territorial do Império.

Desde a sua fundação, o MHN representa o Segundo Reinado (1840-1889) como o período do “quase meio século de bondade”,⁵⁴ como definiu Gustavo Barroso em 1922, sugerindo que aquele teria sido um tempo de estabilidade, prosperidade e paz. Essa perspectiva é corroborada no setor dedicado a honrar os heróis militares que desempenharam papel significativo na Guerra do Paraguai, no qual vários líderes, todos considerados heróis, ocupam lugar de destaque. Eles são representados em estátuas de gesso ou bronze como figuras imponentes, altas e sérias, como convém a chefes de Estado e líderes da nação.

Dentre eles, o busto de Duque de Caxias (Luís Alves de Lima e Silva, 1803-1880) é objeto de

DUKE OF CAXIAS AND SLAVERY

Since its founding, the MHN has frequently highlighted the Paraguayan War (1864–1870), a conflict on a continental scale won by the Triple Alliance—Argentina, Uruguay, and Brazil—under Brazilian leadership. Historically presented as a symbol of the Brazilian state’s military prowess during its formative years, the war has often been exalted as a foundational milestone in the construction of national identity. Within this narrative, Brazil’s victory in the Plata region is portrayed as the ultimate proof of the military’s success, consistently framed as a force committed to upholding order, civility, and the territorial integrity of the Empire.

Since its foundation, the MHN has portrayed the Second Empire (1840–1889) as a period of “almost half a century of goodness,”⁵⁴ as Gustavo Barroso described it in 1922—a time supposedly marked by stability, prosperity, and peace. This idealized view is reinforced in the section dedicated to honoring military heroes of the Paraguayan War, where prominent leaders—all celebrated as national heroes—are given special prominence. Depicted in statues of plaster or bronze, they appear as imposing, solemn, and dignified figures, in keeping with the traditional imagery reserved for heads of state and national icons.

Among them, the bust of the Duke of Caxias (Luís Alves de Lima e Silva, 1803–1880) stands out prominently. Celebrated as the “Patron of the

54 Gustavo Barroso fez essa afirmação em matéria publicada no jornal *A Pátria*, de 24 de agosto de 1922, capa.

54 Gustavo Barroso made this statement in an article published in the newspaper *A Pátria* on August 24, 1922, on the front page.

Vista de uma das salas pertencentes ao módulo expositivo Construção do Estado com busto de Duque de Caxias e painel da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

View of one of the rooms belonging to the exhibition module *Construction of the State* with bust of Duke of Caxias and panel from the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.

destaque. Descrito como o “Patrono do Exército Brasileiro” e “Pacificador do Brasil”, ele teve um papel fundamental na repressão das revoltas provinciais da década de 1830, como a Balaiada, no Maranhão, e a Farroupilha, no Rio Grande do Sul. Durante a Guerra do Paraguai, ele foi o comandante em chefe do império brasileiro. Considerado um dos principais heróis do Brasil, sua imagem reforça a concepção do país como uma nação pacificada, sem grandes conflitos sociais internos, na qual a violência das ações militares é naturalizada.

O MHN guarda, em seu arquivo, o inventário e o testamento de Caxias. Quando morreu, em 1880, ele vivia numa chácara na Tijuca, bairro nobre do Rio de Janeiro, e era proprietário de doze pessoas escravizadas, homens e mulheres responsáveis pelo trabalho doméstico e por serviços diversos, como os de cocheiro, cozinheira, carpinteiro e lavrador. Algumas das mulheres tinham filhos considerados “ingênuos”, nascidos livres pelos efeitos da Lei do Ventre Livre, de 1871. Essa legislação estabeleceu que os filhos de mulheres escravizadas nascidos a partir daquela data seriam juridicamente livres, embora permanecessem sob a tutela dos senhores de suas mães até completarem 8 anos.

Assim, como parte da propriedade familiar, no inventário de Duque de Caxias foram arrolados, junto com carros, arreios de montaria e animais, seus “escravos”, cada qual com seu nome, cor, idade e ocupação. A atribuição do valor monetário a cada uma dessas pessoas expõe as entranhas de uma sociedade que admitia considerar seres humanos como coisas que pudessem ser compradas, vendidas, herdadas.

Originalmente, a parte da sala dedicada aos heróis da Guerra do Paraguai, que integra o módulo expositivo *Construção do Estado* e é dedicado ao Segundo Reinado, era composta por oito bustos em

Brazilian Army” and the “Peacemaker of Brazil,” Caxias played a central role in suppressing provincial revolts during the 1830s, including the Balaiada in Maranhão and the Farroupilha in Rio Grande do Sul. He later served as commander-in-chief of the Brazilian forces during the Paraguayan War. Widely regarded as one of Brazil’s greatest national heroes, his image reinforces the narrative of Brazil as a peaceful and orderly nation—one in which internal social conflicts are downplayed and military intervention is both normalized and glorified.

The MHN preserves in its archives the inventory and will of the Duke of Caxias. At the time of his death in 1880, he was living on a farm in Tijuca, a wealthy neighborhood in Rio de Janeiro, and owned twelve enslaved individuals—men and women responsible for domestic labor and specialized tasks such as coachman, cook, carpenter, and field hand. Among them were women who had children classified as *ingênuos* (freeborn), a legal category created by the Lei do Ventre Livre [Law of the Free Womb] of 1871. This law established that children born to enslaved women after its enactment would be legally free, yet remain under the authority of their mothers’ enslavers until the age of eight.

Thus, listed among family possessions such as carriages, riding harnesses, and livestock, the Duke of Caxias’ inventory included his “slaves,” each recorded by name, color, age, and occupation. Assigning a monetary value to these individuals lays bare the brutal reality of a society that reduced human beings to mere property—objects to be bought, sold, and passed down as inheritance.

Originally, the section of the room dedicated to the heroes of the Paraguayan War—part of the *Construction of the State* exhibition module focused on the Second Empire—featured eight marble busts. These included General Manuel Luís Osório,



mármore, entre os quais: do general Manuel Luís Osório, marquês do Herval; do general José Joaquim de Andrade Neves (1807-1869), barão do Triunfo; do almirante Elisiário Antônio dos Santos (1806-1883), barão de Angra; do marechal José Antônio Correia da Câmara (1824-1893), segundo Visconde de Pelotas; e do general Polidoro da Fonseca Quintanilha Jordão (1802-1879), visconde de Santa Tereza, além, evidentemente, do próprio Duque de Caxias. O fundo pomposo, em madeira, reforçava a intenção de enaltecer aqueles que foram, segundo a narrativa principal do museu, os heróis do maior conflito internacional da história do Brasil.

Em nossa intervenção, optamos por isolar a estátua de Duque de Caxias das demais para dar destaque às informações específicas sobre ele. Nossa intenção foi demonstrar o quanto a escravidão estava presente em todos os aspectos da vida dos brasileiros no século XIX, incluindo os chamados “heróis da pátria”. Atrás do busto, para honrar as vidas das pessoas escravizadas presentes no inventário de Caxias, decidimos incluir seus nomes na exposição. Contudo, em respeito a suas memórias, optamos por omitir os preços a elas atribuídos.

Marquis of Herval; General José Joaquim de Andrade Neves (1807–1869), Baron of Triunfo; Admiral Elisiário Antônio dos Santos (1806–1883), Baron of Angra; Marshal José Antônio Correia da Câmara (1824–1893), second Viscount of Pelotas; General Polidoro da Fonseca Quintanilha Jordão (1802–1879), Viscount of Santa Tereza; and, of course, the Duke of Caxias himself. The grandiose wooden backdrop further amplified the intention to glorify these figures, celebrated by the museum’s dominant narrative as the heroes of the most significant international conflict in Brazilian history.

In our intervention, we chose to isolate the statue of the Duke of Caxias from the others to draw attention to specific aspects of his legacy. Our aim was to reveal how slavery permeated every facet of Brazilian life in the 19th century—including the lives of the so-called “heroes of the homeland.” Behind the bust, as a gesture of respect and recognition, we included the names of the enslaved individuals listed in Caxias’ inventory. However, to honor their dignity and memory, we deliberately omitted the prices assigned to them.



**RELEITURAS
DA ESCULTURA
ALEGORIA À LEI
DO VENTRE LIVRE**

A Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871, foi um marco na regulação das relações entre senhores e pessoas escravizadas no Brasil. Por meio dela, todos os filhos de mulheres escravizadas nascidos a partir daquela data seriam livres. Segundo a lei, os senhores teriam a obrigação de criar e tratar essas crianças até que completassem 8 anos. Depois, poderiam “utilizar seus serviços” até que completassem 21 anos, ou entregá-las ao Estado, que ficaria encarregado de encaminhá-las a instituições próprias.

Apesar das controvérsias que envolveram a aprovação da lei, ela foi celebrada, à época, como um marco no processo de emancipação da escravidão no Brasil. Como comemorou o então ministro da Justiça, Joaquim Tomaz Nabuco de Araújo: “Ninguém mais nasce escravo no Brasil”.⁵⁵ Entre os monarquistas e boa parte da sociedade civil, a lei passou a ser símbolo do comprometimento da Família Imperial com a “extinção gradual do elemento servil”, como se dizia então. Segundo essa versão, o imperador estaria pessoalmente imbuído do espírito abolicionista.

No Museu Histórico Nacional, a escultura *Alegoria à Lei do Ventre Livre*, do escultor francês A. D. Bressac (1871), corrobora essa ideia. Disposta em uma sala dedicada ao Segundo Reinado e às glórias do império brasileiro, ela está localizada próxima a uma linha cronológica que secundariza a

**REINTERPRETATIONS
OF THE SCULPTURE
ALLEGORY TO THE LAW
OF THE FREE WOMB**

The *Lei do Ventre Livre* [Law of the Free Womb], enacted on September 28, 1871, marked a significant milestone in the regulation of relations between enslavers and enslaved people in Brazil. The law declared that all children born to enslaved women after that date would be legally free. However, it also stipulated that enslavers were responsible for raising and caring for these children until they reached the age of eight. Afterward, owners were permitted to “utilize their services” until the children turned twenty-one, or alternatively, to transfer them to the State, which was tasked with placing them in suitable institutions.

Despite the controversies surrounding its enactment, the *Free Womb Law* was celebrated at the time as a significant milestone in Brazil’s gradual path toward the abolition of slavery. Joaquim Tomaz Nabuco de Araújo, then Minister of Justice, famously declared, “No one is born a slave in Brazil anymore.”⁵⁵ Among monarchists and much of civil society, the law came to symbolize the Imperial Family’s commitment to the so-called “gradual extinction of the servile element.” In this narrative, the Emperor himself was portrayed as personally imbued with the abolitionist spirit.

At the MHN, the sculpture *Allegory to the Law the Free Womb* by French artist A. D. Bressac (1871) reinforces this narrative. Displayed in a room dedicated to the Second Empire and the supposed

⁵⁵ A frase foi reproduzida por Joaquim Nabuco, seu filho, em *O Abolicionismo*. Brasília, Editora da UnB, 2003 (1883), p. 120.

⁵⁵ The phrase was reproduced by Joaquim Nabuco, his son, in *O Abolicionismo*. Brasília, Editora da UnB, 2003 (1883), p. 120.

luta dos escravizados e abolicionistas, em sua maioria negros, sugerindo que a abolição seria apenas uma questão de tempo. Nela, aliás, são incluídos escravistas notórios, como o barão de Cotegipe (João Maurício Wanderley, 1815-1889), como se abolicionistas fossem. Não custa lembrar que Cotegipe não só votou contra a lei que aboliu a escravidão no Brasil, como ainda apresentou um projeto de indenização aos ex-proprietários de pessoas escravizadas.

Com uma placa de madeira, onde se lê “Honra a D. Pedro II, de 28 de setembro de 1871, no Rio Branco”, na mão direita da escultura, e uma corrente quebrada na esquerda, vê-se a figura de um jovem negro, magro, sem sapatos, coberto apenas com uma pequena peça de roupa, com grilhões rompidos a seus pés. Reforçando a representação das crianças libertadas pela Lei do Ventre Livre como pessoas desamparadas e despossuídas, a escultura homenageia Dom Pedro II, a quem, em parceria com José Maria da Silva Paranhos, o visconde de Rio Branco, se atribui a aprovação da lei.

Em nossa intervenção, optamos por escrever uma nova legenda para a peça, chamando a atenção para a forma como foram representados os africanos escravizados e seus descendentes no objeto. Buscamos, assim, questionar a versão celebratória dos feitos de Dom Pedro II, incorporada de forma acrítica pela exposição de longa permanência do MHN, buscando dar ênfase às lutas da população negra pela abolição da escravidão.

Eis a nova legenda:

glories of the Brazilian Empire, it is positioned near a chronological timeline that minimizes the struggles of enslaved people and abolitionists—most of whom were Black—implicitly suggesting that abolition was inevitable and merely a matter of time. Notably, notorious enslavers such as the Baron of Cotegipe (João Maurício Wanderley, 1815–1889) appear on this timeline as if they were abolitionists. It is important to recall that Cotegipe not only voted against the law that abolished slavery in Brazil but also proposed legislation to compensate former enslavers.

The sculpture features a wooden plaque—held in the right hand of a thin, barefoot young Black man—draped only in a small piece of cloth—inscribed with “Honor to Dom Pedro II, September 28, 1871, in Rio Branco.” With broken shackles lying at his feet, this imagery reinforces a representation of the children freed by the Law of the Free Womb as vulnerable and dispossessed. The sculpture pays tribute to Dom Pedro II, who, alongside José Maria da Silva Paranhos, the Viscount of Rio Branco, is credited with enacting the law.

In our intervention, we chose to write a new caption for the piece to highlight how enslaved Africans and their descendants are portrayed in the sculpture. Our intention was to challenge the uncritical celebration of Dom Pedro II’s legacy, as presented in the MHN’s longstanding exhibition, and to bring greater attention to the struggles of the Black population in the fight for the abolition of slavery.

The new caption is on the next page:



Alegoria à lei do Ventre Livre

A. D. Bressae | Século XIX

Gesso e Madeira

Em “Alegoria à lei do Ventre Livre”, de A.D. Bressac (1871), um menino porta uma placa em uma das mãos e a corrente da escravidão quebrada em outra. Aos pés, grilhões também rompidos. Ao retratar o jovem magro sem sapatos, coberto apenas com um pedaço de pano, a escultura reforça a representação dos libertos como pessoas desamparadas e despossuídas.

Homenageia-se D. Pedro II, a quem se atribui o protagonismo na aprovação da lei, juntamente com o Visconde do Rio Branco - que, entre outras disposições, estabeleceu que seriam livres os filhos de mulheres escravizadas nascidos a partir de então - sem levar em conta as lutas de africanos escravizados e seus descendentes pela liberdade.

Allegory to the Law of the Free Womb

A. D. Bressae | 19th Century

Plaster and Wood

In “Allegory to the Law of the Free Womb”, by A.D. Bressac (1871), a boy carries a sign with one hand and the broken chain of slavery in the other. At his feet, fetters are also broken. By depicting the skinny young man without shoes, covered only with a piece of cloth, the sculpture reinforces the representation of the freedmen as helpless and dispossessed people. D. Pedro II is honored, who is given the leading role in the approval of the law, together with the Viscount of Rio Branco - who, among other provisions, established that the children of enslaved women born since then would be free - without taking into account the struggles of enslaved Africans and their descendants for freedom.

Legenda produzida pela exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. MHN, 2022.

Caption produced by the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*. MHN, 2022.



P. 118: Vista de uma das salas pertencentes ao módulo expositivo Construção do Estado com a escultura Alegoria à Lei do Ventre Livre, de A. D. Bressac, 1871. Foto de Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa, 2023.

P. 118: View of one of the rooms belonging to the exhibition module *Construction of the State* with the sculpture *Allegory to the Law of the Free Womb*, by A. D. Bressac, 1871. Photo by Oscar Liberal and Francisco Moreira da Costa, 2023.



Linha do tempo sobre a abolição da escravidão no Brasil.
Foto de Oscar Liberal, 2024.

Timeline of the abolition of slavery in Brazil.
Photo by Oscar Liberal, 2024.



Captura de tela do vídeo *Histórias de vida: Rio e Lisboa*, 2025.

Screenshot from the video *Life Stories: Rio and Lisbon*, 2025.

HISTÓRIAS DE VIDA: RIO E LISBOA

Histórias de vida: Rio e Lisboa é um vídeo realizado por Isabel Palmeira para a exposição *Brasil decolonial: outras histórias*, no âmbito do Projeto Echoes. Com duração de 9 minutos e 30 segundos, a obra apresenta pequenos trechos extraídos dos vídeos de dez entrevistas realizadas no Rio de Janeiro e em Lisboa durante a etapa do projeto dedicada às histórias de vida, desenvolvida entre maio de 2019 e janeiro de 2020.⁵⁶

O vídeo foi reproduzido em uma televisão instalada na parede da entrada da exposição *Cidadania*. Em sua legenda, lê-se: “Registra trajetórias de resistência e de afirmação da presença africana nas cidades de Rio de Janeiro e Lisboa, entrelaçadas pelo legado colonial.” O objetivo da intervenção foi expor de modo sintético as falas dos entrevistados e entrevistadas cujas narrativas registraram trajetórias de resistência de agentes sociais historicamente silenciados, em um contexto marcado pela crescente desumanização e violência direcionadas a afrodescendentes negros, afirmando as lutas antirracistas associadas à descolonização de patrimônios no presente.

Os temas abordados tratam das histórias de vida de sujeitos cujas práticas constroem afetos e pertencimentos nas cidades do Rio de Janeiro e Lisboa, em seus territórios e patrimônios. Seus relatos

LIFE STORIES: RIO AND LISBON

Life Stories: Rio and Lisbon is a 9-minute-30-second video created by Isabel Palmeira for the exhibition *Decolonial Brazil: Other Histories*, part of the Echoes Project. The work features brief excerpts from ten interviews conducted in Rio de Janeiro and Lisbon during the project’s life stories phase, carried out between May 2019 and January 2020.⁵⁶

The video was displayed on a television mounted on the wall at the entrance to the *Citizenship* exhibition. Its caption reads: “Recording trajectories of resistance and affirmation of the African presence in the cities of Rio de Janeiro and Lisbon, interconnected by their shared colonial legacy.” The intervention aimed to offer a concise overview of the interviewees’ testimonies—narratives that document the resistance of historically silenced social actors in a context marked by increasing dehumanization and violence against Afro-descendants. It sought to affirm the ongoing anti-racist struggles linked to the contemporary decolonization of cultural heritage.

The themes explored focus on the life stories of individuals whose practices cultivate affection and a sense of belonging within the cities of Rio de Janeiro and Lisbon, rooted in their territories and heritage. Their accounts offer valuable insights into the inventive ways of being, living, and inhabiting the urban landscape. Through these narratives,

56 As entrevistas foram filmadas e tiveram a duração média de 120 minutos. Para divulgação, foram produzidos vídeos de 15 minutos de cada entrevista, que podem ser acessados em <https://echoes.ces.uc.pt/historias-de-vida/>. Acesso em: 18 nov. 2024. A edição desses vídeos foi feita por Isabel Palmeira, conforme o padrão criado pela mesma.

56 The interviews were filmed and lasted an average of 120 minutes. For dissemination, 15-minute videos of each interview were produced, available at <https://echoes.ces.uc.pt/historias-de-vida/>. Accessed on: Nov. 18, 2024. These videos were edited by Isabel Palmeira, according to the standard she created.

são pistas para entendermos invenções dos modos de estar, viver e ocupar a cidade. Por meio deles, podemos compreender a força dos vestígios materiais associados a memórias, lutas e passados (que não passam), em zonas portuárias que condensam histórias de resistência e opressão.

No Rio de Janeiro, as entrevistas foram realizadas com cinco afrodescendentes cujas vidas foram, de algum modo, impactadas pela patrimonialização do Sítio Arqueológico do Cais do Valongo, um lugar de memória sensível, por onde ingressaram centenas de milhares de pessoas africanas escravizadas ao longo do século XIX. Desde 2017, o espaço está inscrito na Lista de Patrimônio Mundial da Unesco. Os entrevistados foram: Ana Aparecida Guimarães da Silva, Celina Maria Rodrigues de Almeida, Cláudio Honorato, Hilton Cobra e Mônica Lima e Souza. A equipe do Rio de Janeiro, responsável pelas entrevistas, foi formada por Brenda Coelho Fonseca, Isabel Palmeira, Keila Grinberg, Leila Bianchi Aguiar e Márcia Chuva. O trabalho contou com a assistência da historiadora Tâmisa Marques Caduda.

Em Lisboa, foram entrevistadas cinco pessoas, abordando uma diversidade de temas, como o projeto do “Memorial aos Povos Escravizados”, na Zona Ribeirinha de Lisboa, os impactos da educação intercultural nos museus nacionais e o impacto das organizações sociais num bairro de habitação social, nos arredores de Lisboa. Buscou-se compreender, ainda, a perspectiva acadêmica sobre a historiografia da África e seus impactos no pensar e agir decolonial. Os entrevistados foram os seguintes: Beatriz Gomes Dias, Inocência Mata, Isabel Castro Henriques, Kally Meru e Rosário Severo. A equipe envolvida com as entrevistas em Lisboa foi formada por Cristiano Gianola, Guiseppina Raggi, Lorena Sancho-Querol, Márcia Chuva e Paulo Peixoto.

we come to understand the enduring power of material traces—linked to memories, struggles, and histories that refuse to fade—particularly in port areas where stories of resistance and oppression are deeply intertwined.

In Rio de Janeiro, interviews were conducted with five Afro-descendant individuals whose lives have been impacted in various ways by the heritage designation of the Valongo Wharf Archaeological Site—a sensitive place of memory where hundreds of thousands of enslaved Africans disembarked throughout the 19th century. Since 2017, the site has been inscribed on UNESCO’s World Heritage List. The interviewees were Ana Aparecida Guimarães da Silva, Celina Maria Rodrigues de Almeida, Cláudio Honorato, Hilton Cobra, and Mônica Lima e Souza. The Rio de Janeiro interview team was composed of Brenda Coelho Fonseca, Isabel Palmeira, Keila Grinberg, Leila Bianchi Aguiar, and Márcia Chuva, with research assistance of the historian Tâmisa Marques Caduda.

In Lisbon, five individuals were interviewed, covering a range of topics including the *Memorial to Enslaved People* project on the city’s riverside, the role of intercultural education in national museums, and the impact of grassroots social organizations in a social housing neighborhood on the city’s outskirts. The team also explored academic perspectives on African historiography and its influence on decolonial thought and practice. The interviewees were Beatriz Gomes Dias, Inocência Mata, Isabel Castro Henriques, Kally Meru, and Rosário Severo. The Lisbon interview team was composed of Cristiano Gianola, Guiseppina Raggi, Lorena Sancho-Querol, Márcia Chuva, and Paulo Peixoto.

Captura de tela do vídeo
Histórias de vida:
Rio e Lisboa, 2025.

Screenshot from
 the video *Life Stories:*
Rio and Lisbon, 2025.



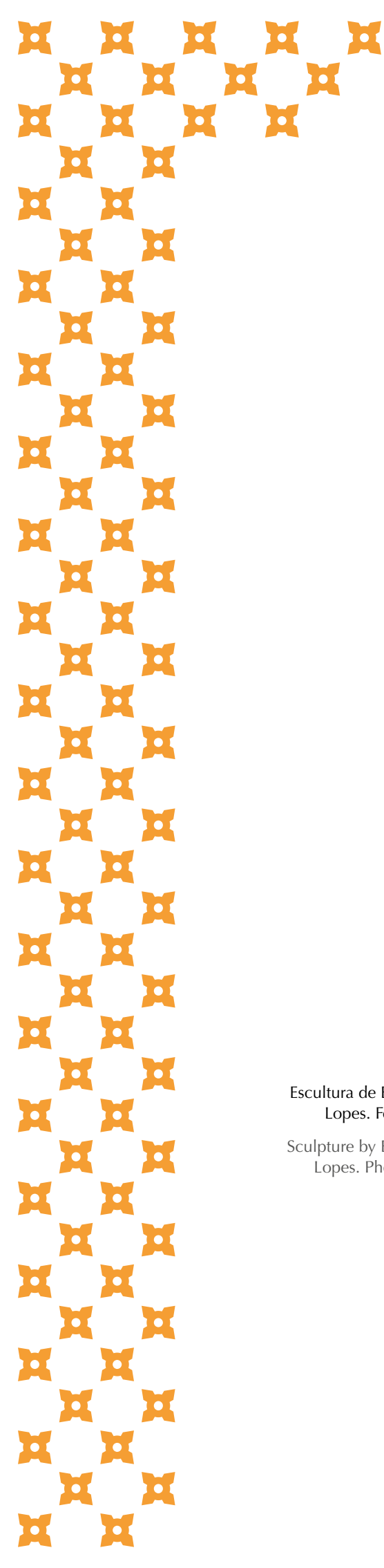
Cena com introdução do
 vídeo *Histórias de vida:*
Rio e Lisboa.

Scene with introduction
 to the video *Life Stories:*
Rio and Lisbon.



P. 124:
 Frames do vídeo
Histórias de vida:
Rio e Lisboa, 2025.

P. 124, above:
 Screenshots from
 the video *Life Stories:*
Rio and Lisbon, 2025.



Escultura de Erotides Américo de Araújo
Lopes. Fotos de Jaime Acioli, 2021.

Sculpture by Erotides Américo de Araújo
Lopes. Photos by Jaime Acioli, 2021.

BRASIL DECOLONIAL: memórias (re)veladas e perspectivas educativas afrocentradas em um museu de história(s)

Era o ano de 2023 e, após uma passagem pelo Núcleo Educativo do Museu da Abolição, em Recife, cheguei ao Rio de Janeiro para compor a equipe do Museu Histórico Nacional. Foi um grande desafio sair de um museu de pequeno porte, embora bastante reconhecido pelas comunidades e pelos produtores/as negros/as de cultura(s) da região, bem como pelos movimentos sociais negros de Recife e Grande Recife, para trabalhar em uma instituição de grande porte, que tanto marcou a história da museologia no Brasil.

Muitos anos antes, como bolsista de iniciação científica em um projeto com a professora Martha Abreu, do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), dei início aos estudos sobre temáticas relacionadas à diáspora africana e ao pós-abolição. O primeiro projeto em que estive envolvido era voltado para o pensamento político e social de músicos negros nos anos iniciais da Primeira República.

Posteriormente, em parceria com Martha, Hebe Mattos (Labhoi/UFF) e Ana Lugão (UFRJ), também participei ativamente como pesquisador desses temas. Foi a época do projeto “Jongos, calangos e folias: memórias negras, música e poesia”, que, ocorrido no já longínquo ano de 2009, teve como foco o estudo de comunidades negras, tanto urbanas quanto rurais, no estado do Rio de Janeiro. O mote desse projeto era compreender como aquelas comunidades preservavam, valorizavam e divulgavam sua história como instrumento de visibilidade de suas lutas e expressões culturais ligadas a experiências afrodiaspóricas de seus antepassados, como era o caso do jongo, do calango e da folia de reis negra.

Cabe ressaltar que, ainda durante 2009, as três grandes pesquisadoras mencionadas foram incumbidas de produzir o relatório histórico-antropológico para o reconhecimento como quilombo da Comunidade da Pedra do Sal, na região portuária do Rio de Janeiro. Essas e outras experiências moldaram o meu perfil de pesquisador e educador. E foi esse olhar que me levou a observar e a me aproximar das intervenções propostas pela exposição *Brasil decolonial: outras histórias*.

Quem adentra o MHN, ao passar por sua recepção, logo se depara com quatro painéis postos à direita da entrada. Por meio deles, somos apresentados ao conjunto de ações da exposição *Brasil decolonial*, que contribuiu para a ampliação das narrativas que o acervo do MHN até então apresentava.

A escultura em madeira da Maria Cambinda, que se tornou a marca do projeto no MHN, é por onde gostaria de começar.⁵⁷

A valorização dessa memória (re)velada estabelece uma sintonia perfeita com os embates pela ressignificação de objetos e lugares de memórias, bem como de sujeitos, que as diretrizes da Lei nº 11.645/2008 passariam a incentivar.⁵⁸ Nesse sentido, o redirecionamento das percepções políticas de valorização de acervos e o despertar gradual da sociedade sobre a importância do tema, desde a década de 1980, permitiram que a equipe técnica do Museu tirasse do limbo objetos como a Maria Cambinda. Mas não só.

O MHN, pelas mãos da historiadora Aline Montenegro, reconstituiu a história de Maria Cambinda e a articulou com a história de seus descendentes. Em diálogo, o museu e a Irmandade do Rosário dos Homens Pretos enalteceram a memória vívida da icônica figura esculpida em madeira. Essa memória (re)velada traça, agora, um panorama de como os objetos do acervo afrodiaspórico do museu foram analisados, classificados e submetidos ao olhar de gerações de especialistas que por lá trabalharam. Com base em sua potência, essa memória passa a ser um fio condutor entrelaçado pelas mãos hábeis de novos/as especialistas do museu, narrando uma outra história.

No trabalho de mediação feito com diferentes públicos, costumo apresentar a exposição como um elemento para uma série de reflexões, que inclusive retomam o meu caminhar, anterior ao trabalho com a educação museal, quando eu pesquisava outras formas de expressão cultural e artística da diáspora africana.

Das dezessete intervenções, Cambinda é, sem dúvida, a que nos permite mais reflexões. Primeiro porque, para chegar até ela, passamos por um longo caminho atravessado por obras como “Colonização e dependência”, de Clécio Penedo, e “Brasil em 500 anos, de Aparecida Azedo. Vemos também uma exposição rica e complexa como *landé: aqui estávamos, aqui estamos*. Depois de seguir essa trajetória, que fascina e encanta, mas também chacoalha com uma série de questio-

57 Ver: MAGALHÃES, Aline Montenegro. Da diáspora africana no Museu Histórico Nacional: um estudo sobre as exposições entre 1980 e 2020. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 30, p. 1-29, 2022. Nova Série; MAGALHÃES, Aline Montenegro. Maria Cambinda: uma máscara, uma boneca, uma escultura. *Exporvisões*, 1 dez. 2019. Disponível em: <https://exporvisoes.com/2019/12/01/maria-cambinda-uma-mascara-uma-boneca-uma-escultura/>. Acesso em: 29 dez. 2023.

58 Destaque-se, também, que, em 2018, completava-se dez anos da Lei nº 11.645, que tornava obrigatório o ensino de história indígena nas escolas, como a Lei nº 10.639 já havia feito com a história africana e a cultura afro-brasileira em 2003. As duas leis contribuíram para responder às demandas dos grupos até então secundarizados nas políticas nacionais: negros e indígenas.

namentos e provocações, o público se depara com a vitrine onde descansa serena a Maria Cambinda e outros objetos que lhe fazem companhia. Esse conjunto de objetos introduz o espectador ao módulo expositivo *Portugueses no mundo*. É nesse ponto que eu procuro reunir o conjunto de pessoas presentes e interessadas na mediação. Como o MHN recebe públicos extremamente díspares, uma das tarefas que realizo como educador é analisar os perfis do público para construir estratégias que possam facilitar a mediação e a compreensão dos pontos a serem discutidos com base em objetos presentes em cada exposição. Nesse sentido, o domínio das temáticas trazidas por *Brasil decolonial* cumpre a função de promover o debate entre os participantes.

O fato de Maria Cambinda estar na primeira vitrine do módulo *Portugueses no mundo* funciona muito bem como ponto de ruptura de narrativas e, igualmente, de quebra de expectativas. Isso porque ela está colocada como um objeto silenciado, que o público gradativamente vai descobrindo como algo que grita e denuncia uma lógica colonial que tentou por muitas décadas retirar o seu poder de fala. Diante disso, o papel do educador é dar ênfase a como, desde a inauguração do módulo expositivo *Portugueses no mundo* até *Brasil decolonial*, houve mudanças fundamentais na forma como o MHN se observa enquanto sujeito histórico que compreende as pautas de seu tempo e busca adaptar as suas narrativas.

Maria Cambinda fala! E muito! Um falar traduzido pela mediação do educador para que chegue à compreensão do público. Uma das coisas que mais gosto de salientar nessa tarefa é como a Maria Cambinda nos traz a memória de como, em outras eras, seja no período colonial, seja no império, o associativismo foi de fundamental valor para as experiências de africanos e afro-brasileiros, escravizados ou libertos, para lidarem com as problemáticas de sociedades baseadas na restrição da liberdade e na violência contra seus corpos. Cambinda, que guarda em seu corpo e em sua essência a trajetória de haver sido um objeto fabricado por mãos negras para ser usado nas festividades da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, de Ouro Preto, em Minas Gerais, nos comunica a experiência dessa comunidade, mas também de inúmeras outras espalhadas pelo território brasileiro. Isso me permite transmitir ao público, como educador, a importância dos espaços coletivos, no passado e no presente, refletindo sobre como são cruciais na luta por existência e por direitos.

Por acreditar que os objetos musealizados conseguem extrapolar o nicho em que estão exibidos e são capazes de se articular com outros conhecimentos, convertendo-se em geradores de debates, busco sempre fazer ligações com obras literárias, filmes, documentários e exposições passadas ou presentes em outras instituições. E Maria Cambinda, por sua origem em uma irmandade negra, nos traz

à memória a obra seminal de Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor*. O público valoriza bastante esse tipo de referência, visto que isso aumenta a sua compreensão dos objetos e potencializa as discussões que eles carregam.

Na sala Riqueza e Escravidão, temos outra intervenção da *Brasil decolonial* que causa grande impacto no público. Essa sala faz parte do módulo expositivo “A construção do Estado”, no qual a tônica é apresentar ao público obras de arte, objetos e expografia voltados para a narrativa da formação do Estado brasileiro no século XIX. O fato de a sala Riqueza e Escravidão constituir um núcleo específico dentro desse módulo fala bastante sobre o que foi pensado pelo MHN. De um lado, objetos de suplício empregados durante o período escravagista, de outro, utensílios de luxo usados pelas elites brasileiras. O público que me acompanha por essa sala geralmente transita de um estado de abalo emocional momentâneo a um estado de profunda reflexão.

A novidade apresentada pela exposição *Brasil decolonial*, ao fazer intervenções visíveis por meio de rasuras, é compartilhada com o público, que a recebe como algo curioso e interessante. Até mesmo o nome original da sala foi notoriamente alterado, passando de Riqueza e Escravidão para ~~Riqueza e Escravidão~~, o que vai além da exclusão de uma palavra, representando uma mudança fundamental de sentido e compreensão social e política da temática abordada pela exposição.

No ambiente da sala ~~Riqueza e~~ Escravidão, busco salientar o quanto não haveria riqueza, ou nem mesmo o Estado brasileiro, conforme nos foi legado, se o pilar da escravidão não tivesse sustentado todo o edifício político e econômico do Brasil do século XIX. Reforço esse discurso, tomando como referência e indicando para o público o excelente podcast *Projeto Querino*⁵⁹, que homenageia um dos maiores intelectuais negros de todos os tempos, o baiano Manoel Querino, e analisa temáticas históricas importantes. A intenção é que, com base nessas discussões, o público possa compreender dimensões do racismo que ainda orientam as relações sociais e hierarquizam corpos e sujeitos negros no Brasil contemporâneo.

Outro destaque da sala são os instrumentos de suplício, que inclusive “emolduram” uma de suas paredes. Aqui, sobressai a importância da mediação. Ciente disso, apresento ao público uma leitura sobre a violência e sobre quem exerce o seu domínio, tomando como base as ideias do filósofo francês Michel Foucault. Um vídeo exibido em um aparelho de televisão presente na sala ajuda a conduzir a reflexão.

59 Disponível em: <https://projetoquerino.com.br/podcast/>

Enquanto os instrumentos de suplício falam sobre a violência da sociedade brasileira no período escravista, o vídeo fala sobre a violência atualizada nas ações de poder do Estado contra comunidades majoritariamente negras e pobres, trazendo a mensagem de que a violência contra corpos negros e marginalizados ainda estrutura a sociedade e o Estado brasileiro. Sem dúvida, a mensagem é impactante tanto para mim quanto para as pessoas que refletem comigo sobre o poder discursivo dessa sala.

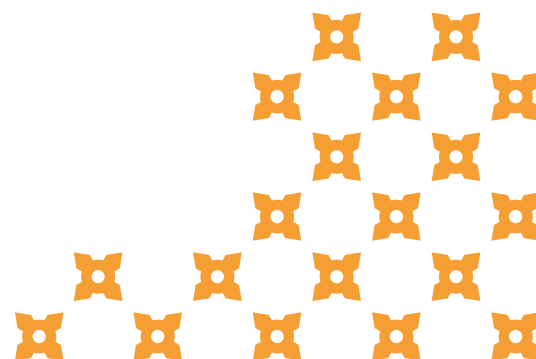
Os exemplos trazidos até aqui nos permitem vislumbrar o potencial de *Brasil decolonial* em criar impactos nas exposições do circuito de longa duração do MHN. Suas intervenções quebram narrativas e as (re)elaboram com base no confronto entre elementos estabelecidos há décadas na história do museu. Um outro exemplo disso é a escultura do busto de Duque de Caxias.

A partir de reflexões e pesquisas mais atuais, a *Brasil decolonial* tirou o véu sobre a história do ícone máximo do Exército brasileiro e, por meio de legendas, apresentou ao público o envolvimento do grande militar do Império com as relações escravistas tão comuns em seu tempo. Por meio dessa intervenção, foi possível resgatar os nomes das pessoas escravizadas que estavam subordinadas a Caxias. Tal intervenção cria certo desconforto nos grupos de militares que visitam o museu e também em grupos de visitantes com perfil mais conservador. Afinal de contas, o imaginário do militar como herói é confrontado com a realidade histórica de um proprietário de pessoas escravizadas.

Hoje, o Museu Histórico Nacional consegue ser percebido por professores/as e pesquisadores/as como um lugar que detém múltiplas narrativas e é capaz de dar suporte às diretrizes trabalhadas em salas de aula do país inteiro. O projeto *Brasil decolonial* (re)elabora novas histórias, ao perpassar todo o circuito de longa duração do MHN, conectando o museu e o seu público, guiando o nosso olhar para uma percepção mais plural da história do Brasil. Dessa forma, a instituição tem assumido um compromisso democrático, sempre em constante mudança e em diálogo com os debates sociais, culturais e políticos da sociedade brasileira.

Edmilson Santos

Historiador e Técnico em Assuntos Educacionais - MHN





Escultura de Erotides Américo de Araújo
Lopes. Fotos de Jaime Acioli, 2021.

Sculpture by Erotides Américo de Araújo
Lopes. Photos by Jaime Acioli, 2021.

DECOLONIAL BRAZIL: (re)veiled memories and Afrocentric educational perspectives in a museum of history(ies)

It was the year 2023, and after a stint at the Educational Center of the Museum of Abolition in Recife, I moved to Rio de Janeiro to join the team at the National History Museum. It was a great challenge to leave a small museum, although well recognized by the communities and Black producers of culture(s) in the region, as well as by the Black social movements of Recife and Greater Recife, to work in a large institution that has had such a significant impact on the history of museology in Brazil.

Many years earlier, as an undergraduate fellow in a project with Dr. Martha Abreu, from the History Department of the Fluminense Federal University, I began studying topics related to the African diaspora and post-abolition history. The first project I was involved in focused on the political and social thinking of Black musicians in the early years of the First Republic.

Later, in partnership with Dr. Abreu, Hebe Mattos (Labhoi/UFF), and Ana Lugão (UFRJ), I actively participated as a researcher on these topics. It was the time of the project “Jongos, calangos, and folias: Black memories, music, and poetry,” which, back in 2009, focused on the study of Black communities, both urban and rural, in the state of Rio de Janeiro. The aim of this project was to understand how those communities preserved, valued, and disseminated their history as a tool for visibility of their struggles and cultural expressions linked to the Afro-diasporic experiences of their ancestors, as was the case with jongo, calango, and Black Folia de Reis.

It is worth noting that, throughout 2009, the three distinguished researchers mentioned above were tasked with producing the historical-anthropological report for the recognition of the Pedra do Sal Community, in the port region of Rio de Janeiro, as a quilombo. These and other experiences shaped my profile as a researcher and educator. It was this perspective that led me to observe and engage with the interventions proposed by the exhibition *“Decolonial Brazil: Other Histories.”*

Upon entering the MHN, visitors passing through the reception area are immediately greeted by four panels on the right side of the entrance. These panels introduce visitors to the series of actions that comprise the exhibition *Decolonial Brazil*, which contributed to expanding the narratives previously presented by the MHN collection.

I would like to begin with the wooden sculpture of Maria Cambinda, which would become the hallmark of the project at the MHN.⁵⁷

The appreciation of this (re)veiled memory is perfectly in tune with the struggles to redefine objects and places of memory, as well as subjects, which the guidelines of Law 11.645/2008 encourage.⁵⁸ In this sense, the redirection of political perceptions of the value of collections and the gradual awakening of society to the importance of the issue since the 1980s allowed the Museum's technical team to rescue objects such as Maria Cambinda from limbo.

But that's not all. The MHN, through the hands of historian Aline Montenegro, reconstructed the story of Maria Cambinda and linked it to the story of her descendants, the Brotherhood of Black Men. The museum and the Brotherhood of Black Men in dialogue celebrated praised the vivid memory of the iconic figure carved in wood. This (re)veiled memory now traces an overview of how the objects in the museum's Afro-diasporic collection were analyzed, classified, and subjected to the gaze of generations of experts who worked there. Based on its power, this memory becomes a guiding thread intertwined by the skilled hands of new museum experts, narrating another story.

In my mediation work with different audiences, I usually present the exhibition as an element for a series of reflections, which even revisit my own journey prior to working in museum education, when I was researching other forms of cultural and artistic expression of the African diaspora.

Of the seventeen interventions, Cambinda is undoubtedly the one that allows us to reflect the most. First, because to get to it, we have to go through a long journey marked by works such as *Colonization and Dependence*, by Clécio Penedo, and *Brazil in 500 Years*, by Aparecida Azedo. We also see a rich and complex exhibition such as *Iandê: Here We Were, Here We Are*. After following this trajectory, which fascinates and enchants, but also challenges us with a series of questions and provocations, the public is faced with the display case where Maria

57 See: MAGALHÃES, Aline Montenegro. Da diáspora africana no Museu Histórico Nacional: um estudo sobre as exposições entre 1980 e 2020. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 30, p. 1-29, 2022. Nova Série; MAGALHÃES, Aline Montenegro. Maria Cambinda: uma máscara, uma boneca, uma escultura. *Exporvisões*, Dec. 1, 2019. Available at: <https://exporvisoes.com/2019/12/01/maria-cambinda-uma-mascara-uma-boneca-uma-escultura/>. Accessed on: Dec. 29, 2023.

58 It should also be noted that 2018 marked the tenth anniversary of Law 11,645, which made the teaching of indigenous history compulsory in schools, as Law 10,639 had already done with African history and Afro-Brazilian culture in 2003. The two laws contributed to responding to the demands of groups that had previously been marginalized in national policies: Black and Indigenous people.

Cambinda rests serenely, accompanied by other objects. This set of objects introduces the viewer to the module *Portuguese in the world*. It is at this point that I try to gather together the group of people present and interested in mediation. As the MHN welcomes extremely diverse audiences, one of my tasks as an educator is to analyze audience profiles in order to develop strategies that facilitate mediation and understanding of the points to be discussed based on the objects in each exhibition. In this sense, mastery of the themes brought up by *Decolonial Brazil* serves to promote debate among participants.

The fact that Maria Cambinda is in the first display case of the exhibition module *Portuguese in the World* works very well as a turning point for narratives and, equally, for subverting breaking expectations. This is because she is placed as a silenced object, which the public gradually discovers as something that screams and denounces a colonial logic that tried for many decades to take away the power of speech. Given this, the role of the educator is to emphasize how, since the opening of the exhibition module *Portuguese in the world to decolonial Brazil*, there have been fundamental changes in the way the MHN sees itself as a historical subject that understands the issues of its time and seeks to adapt its narratives.

Maria Cambinda speaks! And a lot! Her words are translated by the educator so that the audience can understand them. One of the things I most like to highlight in this task is how Maria Cambinda brings us the memory of how, in other eras, whether in the colonial period or in the empire, associativism was of fundamental value to the experiences of Africans and Afro-Brazilians, enslaved or freed, in dealing with the problems of societies based on the restriction of freedom and violence against their bodies. Cambinda, who carries in her body and essence the history of having been an object made by Black hands to be used in the festivities of the Brotherhood of the Rosary of Black Men, in Ouro Preto, Minas Gerais, communicates to us the experience of this community, but also of countless others scattered throughout Brazil. This allows me, as an educator, to convey to the public the importance of collective spaces, in the past and present, reflecting on how crucial they are in the struggle for existence and rights.

Because I believe that museum objects can transcend the niche in which they are displayed and can articulate with other knowledge, becoming generators of debate, I always seek to make connections with literary works, films, documentaries, and past or present exhibitions in other institutions. And Maria Cambinda, due to her origins in a Black brotherhood, brings to mind the seminal work by Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor* [*A Color Defect*]. The public greatly values this type of reference, as it increases their understanding of the objects and enhances the discussions they carry.

In the *Wealth and Slavery* room, we have another intervention by *Decolonial Brazil* that has a great impact on the public. This room is part of the exhibition module “The Construction of the State,” which focuses on presenting to the public works of art, objects, and exhibits related to the narrative of the formation of the Brazilian state in the 19th century. The fact that the *Wealth and Slavery* room constitutes a specific nucleus within this module speaks volumes about what was conceived by the MHN. On one side, objects of torture used during the slavery period; on the other, luxury items used by the Brazilian elites. The public that accompanies me through this room usually transitions from a state of momentary emotional shock to a state of deep reflection.

The novelty presented by the exhibition *Decolonial Brazil* in making visible interventions through erasures, is shared with the public, who receive it as something curious and interesting. Even the original name of the room has been significantly altered, changing from *Wealth and Slavery* to *Wealth and Slavery*, which goes beyond the exclusion of a word, representing a fundamental change in meaning and social and political understanding of the theme addressed by the exhibition.

In the *Wealth and Slavery* room, I seek to emphasize how there would be no wealth, or even the Brazilian State as we know it today, if the pillar of slavery had not sustained the entire political and economic edifice of 19th-century Brazil. I reinforce this discourse by referring to and recommending to the public the excellent podcast *Projeto Querino*, which pays tribute to one of the greatest Black intellectuals of all time, Manoel Querino⁵⁹, from Bahia, and analyzes important historical themes. The intention is that, based on these discussions, the public can understand the dimensions of racism that still guide social relations and hierarchize Black bodies and subjects in contemporary Brazil.

Another highlight of the room is the instruments of torture, which even “frame” one of its walls. Here, the importance of mediation stands out. Aware of this, I present to the public a reading on violence and those who exercise their dominance, based on the ideas of the French philosopher Michel Foucault. A video shown on a television set in the room helps to guide the reflection.

While the instruments of torture speak to the violence of Brazilian society during the period of slavery, the video speaks to the violence that continues today in the actions of the State against predominantly Black and poor communities, conveying the message that violence against Black and marginalized bodies

59 Available at: <https://projetoquerino.com.br/podcast/>

still structures Brazilian society and the State. Undoubtedly, the message is impactful, both for me and for the people who reflect with me on the discursive power of this room.

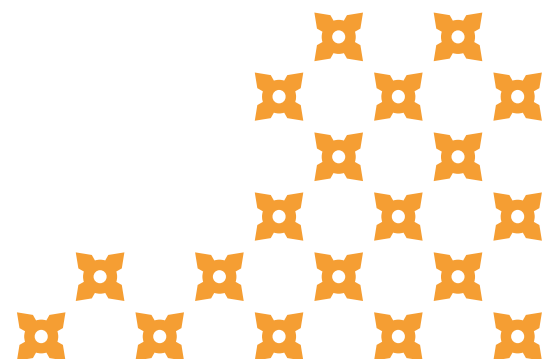
The examples given so far allow us to glimpse the potential of *Decolonial Brazil* to make an impact on the MHN's long-term exhibitions. Its interventions break down narratives and (re)elaborate them based on the confrontation between elements that have been established for decades in the museum's history. Another example of this is the bust sculpture of Duke of Caxias.

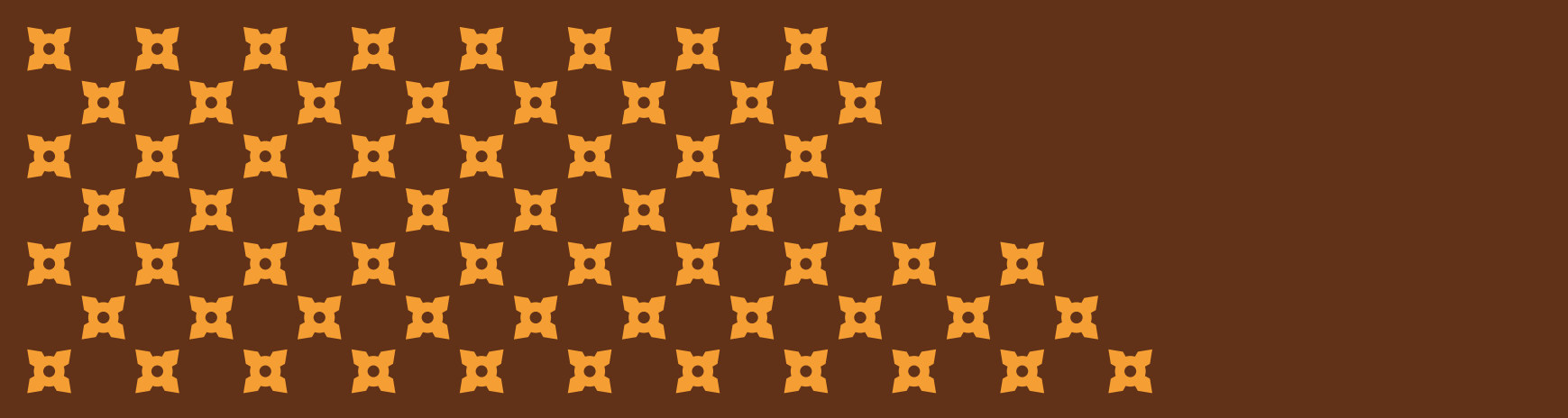
Based on more recent reflections and research, *Decolonial Brazil* lifted the veil on the history of the Brazilian Army's greatest icon and, through captions, revealed to the public the involvement of the Empire's great military leader with enslavement practices, which was so common in his time. Through this intervention, it was possible to recover the names of the enslaved people who were subordinate to Caxias. This intervention creates a certain discomfort among military groups visiting the museum and also among more conservative visitors. After all, the image of the military as heroes is confronted with the historical reality of a slave owner.

Today, the MHN is perceived by teachers and researchers as a place that holds multiple narratives and can support the guidelines worked on in classrooms across the country. *Decolonial Brazil* (re)elaborates new histories, running through the entire long-term circuit of the MHN, connecting the museum and its audience, guiding our gaze toward a more pluralistic perception of Brazilian history. In this way, the institution has taken on a democratic commitment, constantly changing and in dialogue with the social, cultural, and political debates of Brazilian society.

Edmilson Santos

Educational Technician and Historian - MHN





BASTIDORES BEHIND THE SCENES







*Este catálogo foi composto nas famílias tipográficas
Optima e Futura PT. O miolo foi impresso em
papel Couché Matte 170 g/m², com capa em
Cartão Supremo 250 g/ma. A tiragem desta edição é
de 1.000 exemplares, impressos pela Gráfica Cruzado
em fevereiro de 2026.*

RECOGNIZE
SUBJECTS

CONFRONT
narratives

REVIEW
toponyms

DISCOMFORT

to move

CORRECT
TELL stories

expand
listening

deconstruct
MYTHS

DECOLONIZE
a verb, an attitude

other
READINGS

RESIGNIFY
OBJECTS

make the
PAST INTO THE
PRESENT

Walter Benjamin spoke of the need to brush history against the grain. Perhaps the central objective of the exhibition-intervention *Decolonial Brazil: Other Histories*, inaugurated at the National History Museum in May 2022, could be described thus. The exhibition was born from a collaboration with the Center for Documentation, History and Memory (NUMEM) of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO).

Founded in 1922, responding to a celebratory desire around national identity and its glories, the National History Museum has been engaged over the last decades in reconfiguring its exhibition circuits, leaving behind the early days. Rethinking oneself, however, is a permanent challenge with which museum institutions are confronted in contemporary times.

It would be possible to propose another renewal of the circuit. The path chosen, however, was another. With a decolonial approach, the partnership between researchers from the institution itself and the University resulted in the courageous project to investigate what the Museum still harbored silences regarding colonial violence and, above all, slavery and racism, whose painful marks are so present.

Subjected to careful scrutiny, the elements on display needed to be examined in depth. Some were truly dissected in their cover-ups. Seventeen received interventions.

The x-ray opened a crack in the window, showing that each exposed item—silencer of a violent past—already contained, however, in itself, the power to show its other face. The pieces could speak of the history of the victims as subjects, with their struggles, and not as objects trapped in the windows. Through this game of mirrors, the Museum would be able, after all, to transfigure the public's view on the historical experience of Africans and their descendants.

Here is the invitation for a tour of the National History Museum, now with the help of this catalogue's sharp eyes. Browse, question, discover.

Anita Almeida

Full Professor at Federal University of the State of Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

DECOLONIZAR

É compreender sentidos diversos, conferidos
por sujeitos historicamente silenciados;
É criar meios para múltiplas histórias
existirem e se confrontarem;
É deslocar-se;
É suportar o desconforto;
É também provocá-lo;
É tornar passados presentes;
É reconhecer sujeitos onde antes
só se enxergavam objetos.



Lei Rouanet
Incentivo a
Projetos Culturais

PRODUÇÃO



PATROCÍNIO



APOIO



REALIZAÇÃO

