

**Um exercício de fabulação crítica:
mulheres negras na “América Transatlântica”¹ e
a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-
-escravistas em posturas contra-hegemônicas**

**Un exercice de fabulation critique :
les femmes noires dans « L’Améfrigue Transatlantique » et
la transformation des vêtements et ornements
colonial-imperial en postures contre-hégémoniques**

**An exercise in critical fabulation:
black women in “Transatlantic Amefrica” and
the transformation of colonial-imperial-slavery dresses
and adornments into counter-hegemonic postures**

Joseania Miranda Freitas²
Lysie dos Reis Oliveira³

DOI 10.26512/museologia.v14i27.57530

Resumo

Este texto apresenta um exercício de fabulação crítica, ao ficcionar a biografia de uma baiana de acarajé entrelaçada a histórias e memórias de mulheres negras na América transatlântica. O texto destaca a ousadia, ou vanguarda, dessas mulheres do passado escravista em transformar vestes e adornos coloniais em posturas contra-hegemônicas ou anticoloniais. Tal audácia é posta como uma possível categoria de análise para enfrentar as mentalidades escravistas expressas em colonialidades museais e museológicas ainda presentes em narrativas expositivas de acervos de arte decorativa, principalmente em exposições de longa duração, ou seja, o texto oferece aos museus experiências de mulheres negras como contraponto e exemplo de possibilidades concretas de mudanças a partir da “fabulação crítica”.

Palavras-chave

Fabulação crítica; biografia; reparação museal; mentalidade escravista.

1 Cruzamento de referências em honra das trajetórias de duas importantes estudiosas brasileiras, o conceito de “América”, defendido por Lélia Gonzalez (1988) e os conceitos de transmigração e transatlanticidade, defendidos por Beatriz Nascimento, em suas obras recuperadas pelo estudioso Alex Ratts (2006 e 2022).

2 Professora Titular do curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia, responsável pelo componente Arte Decorativa. Atualmente integra a Comissão Curatorial do Acervo do Museu de Arte da Bahia. Especialista em cultura material, com ênfase em mobiliário, ourivesaria, cerâmica e porcelana, escreve artigos sobre as interfaces entre patrimônio cultural, acervos museológicos, biografias de objetos e memórias afro-diaspóricas. <https://orcid.org/0000-0002-6133-2303>; <https://lattes.cnpq.br/2522358867008495>

3 Professora Plena da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), lotada nos colegiados do Bacharelado em Urbanismo e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Territoriais (PROET). Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão “Direito à cidade” (GPDAC). Integra, atualmente, a Comissão Curatorial do Acervo do Museu de Arte da Bahia (MAB) e o Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana (PPGDCI/UEFS) na condição de professora visitante. Currículo Lattes disponível em: <https://lattes.cnpq.br/6052179833134925> / ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0754-2780>.

Résumé

Ce texte présente un exercice de fabulation critique, au fictionnaliser la biographie d'une femme bahianaise d'Acarajé entrelacée avec des histoires et des mémoires de femmes noires de l'Amérique transatlantique. Le texte met en lumière l'audace, ou l'avant-garde, de ces femmes du passé esclave dans la transformation des vêtements et des ornements coloniaux en positions contre-hégémoniques ou anticoloniales. Une telle audace est posée comme une catégorie d'analyse possible pour confronter les mentalités esclavagistes exprimées dans les colonialités musées et muséologiques encore présentes dans les récits d'exposition des collections d'art décoratif, en particulier dans les expositions de longue durée, c'est-à-dire que le texte propose aux musées les expériences des femmes noires comme contrepoint et exemple de possibilités concrètes de changement basées sur la « fable critique ».

Mots-clés

Fabulation critique; biographie. réparation musée; mentalité esclavagiste.

Abstract

This text presents an exercise in critical fabulation, by fictionalizing the biography of a baiana de acarajé intertwined with the stories and memories of black women in transatlantic America. The text highlights the audacity, or vanguard, of these women from the slave-owning past in transforming colonial clothing and adornments into counter-hegemonic or anti-colonial stances. This audacity is presented as a possible category of analysis for confronting the slave mentalities expressed in museal and museological colonialities that are still present in exhibition narratives of decorative art collections, especially in long-term exhibitions. In other words, the text offers museums the experiences of black women as a counterpoint and an example of concrete possibilities for change based on “critical fabulation”.

Keywords

Critical fabulation; biography; museum repair; slave mentality.

Resumen

Este texto presenta un ejercicio de fabulación crítica, al ficcionalizar la biografía de una bahiana de acarajé, entrelazada con historias y memorias de mujeres negras en la América transatlántica. El texto destaca la audacia, o vanguardia, de estas mujeres del pasado esclavista, al transformar vestimentas y adornos coloniales en posturas contrahegemónicas o anticoloniales. Tal audacia se postula como una posible categoría de análisis para enfrentar las mentalidades esclavistas, expresadas en las colonialidades museísticas y museológicas, aún presentes en las narrativas expositivas de las colecciones de arte decorativo, principalmente en exposiciones de larga duración, es decir, el texto ofrece a los museos experiencias de mujeres negras como contrapunto y ejemplo de posibilidades concretas de cambio a partir de una “fabulación crítica”.

Palabras clave

Fabulación crítica; biografía; reparación museal; mentalidad esclavista.

Introdução

[...] Ao lado da derrota e do terror, haveria isso também: o vislumbre de beleza, o instante de possibilidade.

A perda de histórias aguça a fome por elas. Então é tentador preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum. (Hartman, 2021b: 117).

Há, no campo museal, especialmente em relação aos acervos de arte decorativa⁴, importantes desafios a serem enfrentados relativos à escravidão e outras tantas “feridas coloniais”, como lembra o intelectual martinicano Aimé Césaire (2017). São muitas as histórias perdidas, como salienta a epígrafe acima, que aguçam a fome por “[...] preencher as lacunas e oferecer fechamento onde

4 Campo da História da Arte dedicado aos estudos de objetos de arte, com caráter utilitário, a exemplo de cerâmicas e porcelanas, mobiliário, joalheria, ourivesaria e prataria, vestes, joias, vidros e cristais, entre outros utensílios, categoria presentes em diversos museus.

não há nenhum.” Mesmo antes dessa obra da afro-estadunidense Saidiya Hartman (2021b), em 2020, seguindo as pistas oferecidas pela fabulação crítica da escritora senegalesa Fatou Diome (2008), foi publicado o artigo “Memórias de um tamborete de baiana; as muitas vozes de um objeto de museu” (Freitas; Oliveira, 2020)⁵, no qual o tamborete foi “despertado” do seu “sossego museal”⁶, sem maiores referência à baiana, como era definido no Catálogo (MAB, 1997) - e em sua etiqueta expositiva. No seu “despertar” ele procurou, evidentemente, a baiana, excluída do cenário expográfico:

Vejam bem em que situação me encontro! Eu, um pequeno mocho ou tamborete de vendedeiras, hoje faço parte de um cenário de salão requintado, que lembra as casas senhoriais, exatamente no local que antes esteve fincado o ‘[...] palacete do rico negociante de escravos José de Cerqueira Lima’ (MAB, 1997: 12). (Freitas; Oliveira: 547).

Além da ausência humana da referida baiana, o espanto do tamborete se deu pelo local em que se encontrava, como um móvel auxiliar que acompanhava um preguiceiro, em um salão senhorial de um museu, como vemos na figura 1. Antes de ter se tornado museu, o palacete havia sido um colégio, e mais tarde sede da secretaria de educação e saúde e, num passado longínquo, pertencera a um mercador de escravos⁷.

Figura 1 – MAB, salão expositivo do século XIX, tamborete à esquerda ao fundo.



Fonte: Fotografia de Sérgio Benuti (DIMUS-BA, 2017).

Quer nas antigas colônias ou em suas sedes europeias, esse tipo de fazer museal normativo, que descontextualiza os objetos de sua função, tempo e espaço, se configurou como modelo para muitas instituições. Essa lógica expositiva, presente geralmente em museus estatais, consolidou, principalmente para o público escolar, narrativas expográficas hegemônicas, notadamente em relação aos acervos de arte decorativa, que são utilizados para a construção de narrati-

5 Partes deste artigo p. 543, 550 e 551 foram transformadas na questão número 68, da prova de Ciências Humanas e suas Tecnologias do ENEM - Exame Nacional do Ensino Médio, de 2022.

6 Expressão utilizada por Freitas (2023: 280), para referir-se à “[...] manutenção de padrões hegemônicos”, exposições pacificadas, sem apresentar conflitos e contradições inerentes aos contextos sócio-históricos.

7 O sobrado passou por remodelações. Para a nova exposição projeta-se uma sala que tratará da memória da casa e do museu.

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas
vas históricas e artísticas que privilegiam os períodos áureos das elites políticas e sociais, notadamente da açucarcracia colonial⁸. Tais narrativas museais, para além de compactuarem com a manutenção do formato da história única⁹, terminam por evocar, entre dissimulações e silêncios, fortes vestígios de mentalidades escravistas que se expressam museograficamente como colonialidades museais e museológicas, como veremos na sequência.

Na perspectiva de produção de um exercício de “imaginação radical”, acrescentamos ao cenário expográfico do tamborete a presença de uma baiana ficcionada, que surge reivindicando uma “reparação museal”. Esse exercício se inspira no conceito de fabulação crítica, defendido, principalmente, pelas estudiosas afro-estadunidenses Saidiya Hartman (2021a; 2021b), Christina Sharpe (2023) e Dionne Brand (2022).

Como nos lembra Hartman (2021b: 109): “[...] narrar contra-Histórias da escravidão tem sido sempre inseparável da escrita de uma História do presente [...]”. Assim sendo, a baiana ficcionada neste texto é uma pessoa do passado escravista e, ao mesmo tempo, do presente, pois o passado, como diz a autora (p. 123), “[...] ainda não passou [...] a vida negra permanece em perigo”. A reflexão de Christina Sharpe (2023: 25) sobre o vestígio complementa essa dimensão angustiante: “[...] o passado que não passou reaparece, sempre, para romper o presente”. Por isso, a baiana ficcionada está conectada à sua coletividade de mulheres negras, africanas e afrodiáspóricas, livres, escravizadas¹⁰ e alforriadas, como era o cenário da cidade de Salvador na segunda metade do século XIX, período de datação do tamborete em sua ficha museal.

Para concluir esta construção fabular, destacamos no título a espacialidade das diásporas forçadas, como campo das intersecções vividas na “América transatlântica”, ou seja, entre o continente africano, com suas cinco regiões geográficas, e o continente americano, designado sexta região. Nos inspiraram nesta construção duas importantes estudiosas e ativistas negras brasileiras, a socióloga Lélia Gonzalez (1988), que cunhou o termo “América”, e os conceitos de “transmigração” e “transatlanticidade”, defendidos pela historiadora Beatriz Nascimento, a partir das obras organizadas pelo pesquisador Alex Ratts (2006; 2022).

Destacamos, neste texto, que mulheres negras, no continente africano e na sexta região, utilizando de muita ousadia e sagacidade recriaram indumentárias e adornos coloniais como marcas identitárias, mesmo tendo seus corpos eivados por interdições. Como salienta Brand (2022: 52): “[...] o corpo Negro é um dos corpos mais regulados da Diáspora. Talvez o corpo mais regulado seja o corpo feminino [...]”. Elas conseguiram, dentro do próprio sistema escravista, que para além de as inferiorizar lhes negava a condição de humanidade, recriar vestimentas e adornos coloniais como elementos de identidade, enfrentando com suas performances corporais o perverso sistema colonial-imperial-escravista.

A fabulação crítica como método de pesquisa permite a construção histórica de um novo presente para um passado, inextricavelmente, marcado por

8 No caso brasileiro as mentalidades coloniais, incluindo o apego à sua estética, se expandiram ao período imperial do século XIX, quando os demais países da América já estavam no período republicano.

9 A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019) debate o perigo da história única, que pode levar à desumanização do outro e impossibilita a alteridade.

10 Neste texto usa-se escrava ou escravo, de forma contextual, diferente dos momentos analíticos quando são usados escravizadas e escravizados.

violências coloniais, incluindo aqui as exclusões, apagamentos e silenciamentos museais e museológicos. Esse método implica em uma escrita da “[...] História com e contra o Arquivo” (Hartman, 2021b: 122), buscando transitar nos limites entre o dito pelos arquivos oficiais e o que não foi dito. Não se trata de apresentar a história como aconteceu, ou com intenção de verdade, prática colonizante que também partiu de fabulações, mas de uma revisão crítica sobre os contextos, partindo da polifonia. É uma espécie de trama criada na perspectiva do que “poderia ter sido” (p. 122), permitindo recontar tramas históricas sem o atrelamento e compromisso com verdades institucionais. A fabulação crítica é uma escrita que exige cuidados de quem narra ou reconta, na perspectiva de “reparar” violências, como bem recomenda Hartman (p. 108): “[...] Eu quero contar uma história sobre [...] sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração”.

Passemos, então, à segunda parte deste texto, na qual apresentamos uma “[...] conversa aberta” (Brand, 2022: 150) entre o tamborete, um objeto de museu, e uma baiana ficcionada, que se biografa no “instante de possibilidade” proposto por Hartman (2021b: 117).

Um “instante de possibilidade”: uma baiana de acarajé reivindica seu lugar museal

Captando o “instante de possibilidade”, uma baiana de acarajé se personificou, com suas vestes e adereços, deveras assustada, ao lado do tamborete, segurando uma ficha de documentação museal. Ao vê-la, o tamborete fez uma saudação formal àquela pessoa, por ele tão esperada, o que causou outro espanto à recém-chegada àquela cena museal. Era manhã chuvosa de outono, sol nascendo, raros raios solares adentrando pelas frestas das janelas, dando um leve brilho ao ambiente insólito. O encontro desses dois personagens, em um museu, era inusitado, dissociado da sua imagem do passado, quando andavam juntos pelas cidades. A baiana, carregando seu tamborete, ia até os fregueses, ou melhor, mercadejava onde estavam as gentes, às portas de suas casas ou nos aglomerados, corporificava-se no meio social urbano. Mulheres negras, escravizadas, nascidas livres ou libertas, levavam tabuleiros e cestos sobre suas cabeças, anunciando com seus corpos e vozes suas presenças indissociáveis dos seus objetos.

Tamboretetes e tabuleiros conheciam bem o cotidiano laboral dessas mulheres, pois desde o interior das residências aguardavam a baiana cantarolando, conversando com as outras pretas, preparando as iguarias junto ao triturador de pedra, por onde o feijão se transformava em massa para o acarajé frito ou o abará, cozido. Tudo era cheiro, som e sabor. Azeite de dendê, molho de pimenta malagueta seca, cebola e camarão seco.

A situação, portanto, se apresentava extremamente rara e insólita para a jovem mulher nascida no Brasil imperial, na condição social de escrava, em 27 de setembro de 1871, um dia antes da promulgação da lei do ventre livre¹¹, contando naquele “instante de possibilidade” com 23 anos, ou seja, o seu calendário estava em 1894, socialmente livre, vivendo em uma sociedade recém-

11 A lei, grosso modo, foi uma ilusão. Ela estabelecia que os bebês nascidos a partir da data de sua promulgação permaneceriam junto da mãe escravizada, no cativo, até os 8 anos de idade. A partir dessa idade e até os 21 anos poderiam ficar na propriedade do senhor da genitora ou passarem à tutela do Estado, caso o proprietário assim decidisse. Como o Estado não criou estruturas para abrigar essas crianças, elas permaneceram trabalhando gratuitamente para os proprietários de suas mães até alcançarem a maioridade.

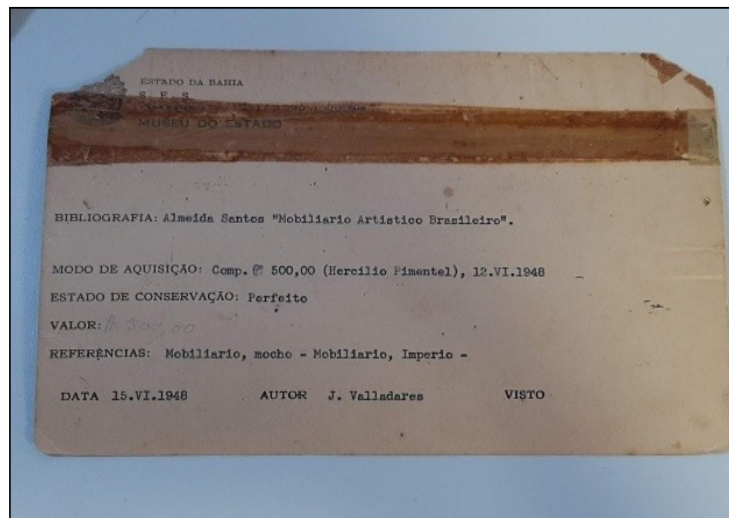
Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas

-republicana, mas fortemente marcada pela escravidão naqueles seis primeiros anos da promulgação da abolição e cinco de república. À inusitada situação de aparecer naquele casarão senhorial, se somava o fato de ter sido recepcionada por um tamborete falante. Era demais! Precisava parar e respirar um pouco, mas, mesmo assim, pediu ao tamborete, ainda que assustada, que lhe explicasse o que se passava. Este, muito solícito, lhe fez um amplo relato, como consta no já referido texto.

Após sua longa fala, destacando as facetas do seu agenciamento sobre como adquiriu o poder de fala, o tamborete explanou sobre suas relações com os seres humanos, a fim de privilegiar a presença da baiana. Assim sendo, delongou-se a falar de sua serventia, ao que foi interpelado pela protagonista, que reconheceu suas características estilísticas como sendo bem parecidas ao tamborete de uma conhecida sua.

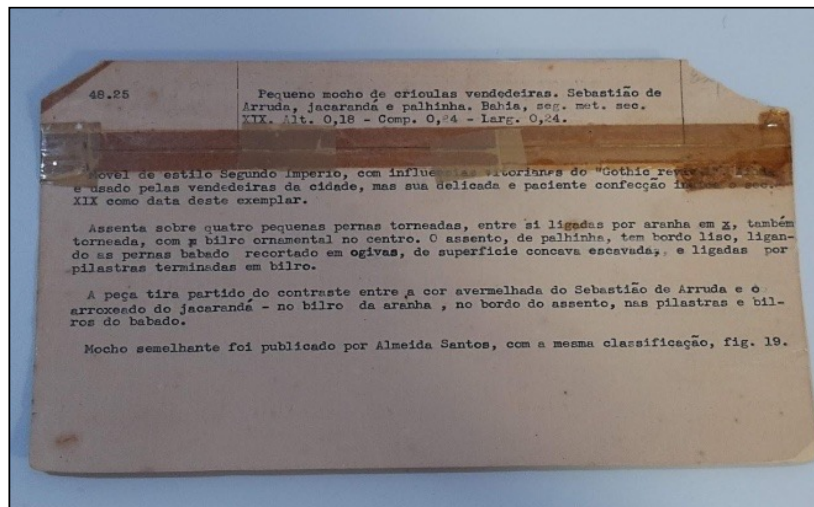
A nossa protagonista ouviu todo o relato, ainda segurando em suas mãos a ficha de documentação museal, conforme as figuras 2 e 3.

Figura 2 - Primeira ficha de documentação do tamborete, frente.



Fonte: MAB - ficha de documentação museal (1948).

Figura 3 - Primeira ficha de documentação do tamborete, verso.



Fonte: MAB - ficha de documentação museal (1948).

Olhando atentamente para a ficha, marcada pela ação do tempo, ela se sentiu envolta pelas diversas camadas temporais relatadas pelo tamborete e decidiu começar a leitura das informações, repetindo em alta voz as duas palavras que tinham relação direta consigo e bradou ao tamborete: - “[...] crioulas vendedeiras”! Vejo que, mesmo o senhor tendo razão em solicitar mais informações sobre si, e ter oferecido em sua fala muitas delas, no entanto, sobre a pessoa que lhe carregava somente duas palavras foram usadas nesta ficha.

Fez-se um silêncio reflexivo. Seguiu falando: - de fato, é uma situação muito estranha e delicada, não sei se estou sonhando ou delirando de febre. Mas, já que aqui cheguei com esta ficha nas mãos e lhe escutei a falar, gostaria de fazer o mesmo, pois, creio, que ainda que o senhor não tenha sido o meu “Pequeno mocho de crioulas vendedeiras”, como diz esta ficha, uma vez que meu tamborete é bem mais simples, vou tomar as dores das outras mulheres, pois também sou uma crioula, aqui nasci, e o meu ofício é vender. Vou falar em nome de minhas companheiras de vida e trabalho.

Afinal, éramos e ainda somos muitas, e esse ofício é transmitido por gerações. Como iniciada para lansã¹², logo cedo soube que iria ter sorte nessa lida, como outras mulheres mais velhas que desde pequena acompanhei pelas ruas da cidade. Nós éramos conhecidas. Nas portas das casas famílias esperavam “a preta do acarajé passar”. Lá surgia vó Maria¹³ andando pelas ruas em performance única, com seu traje característico e sua voz especialmente aguda e alta para anunciar de longe “iê acarajé, iê abará”¹⁴. Tia Laudelina também vendia, mas optou por fixar-se em um ponto, com seu tamborete feito pelo mestre Feliciano¹⁵, filho da africana Úrsula, que comprou sua alforria trabalhando como vendedeira. Esse mestre era famoso e fez não só o tamborete, mas um tabuleiro moderno para a venda de outros quitutes e de mingau. Tia Lau, como era conhecida, dizia que meu nascimento lhe trouxera sorte, pois foi no ano em que nasci que ela teve a ideia de colocar seu tabuleiro fixo ao pé da construção do Elevador Lacerda¹⁶. Em 1871 essa era a maior construção que havia na cidade, com muita gente trabalhando em sua obra, além de curiosos incrédulos sobre aquela estrutura nova de 63 metros de altura, incrustada na Ladeira da Montanha. O povo passou a chamá-lo de “parafuso”, e minha tia ali, em meio àquele

12 lansã, Orixá feminino do panteão yorubá, cultuada pelas religiões de matriz africana na Bahia. Quem nos concedeu a informação sobre a relação entre mulheres que, iniciadas para lansã, estavam naturalmente direcionadas à venda de acarajés foi o intelectual negro baiano, nascido no período da escravidão, Manoel Raymundo Querino (1851-1923), que descreveu no livro “Costumes Africanos no Brasil”, em 1928, assim como oferece na obra a receita de suas tias consanguíneas e as de parentesco espiritual, pertencentes aos tradicionais terreiros de candomblé nagôs da Bahia. (Querino, 1954).

13 O parentesco não necessariamente era sanguíneo, foram respostas de sociabilidade e afetividade familiar criadas frente à vulnerabilidade pessoal e social gerada pela escravidão.

14 Lima (1998: 63-74).

15 Segundo Reis (2012^a: 120), “[...] o carpina Feliciano Primo Ferreira também se dedicava à marcenaria, deixou um espólio de 1.148\$560 (um conto, cento e quarenta e oito mil e quinhentos e sessenta réis). Ferreira era membro da Sociedade Protetora dos Desvalidos e residia no número 15 da ladeira da Conceição da Praia. Faleceu em 1868, quando sua mãe tinha cerca de 80 anos e, como não declara outros herdeiros, ficou para ela todo o seu patrimônio. Entre seus bens incluíam-se dois armazéns, o que vem corroborar a explicação sobre a diferença nas ocupações de carapina e carpinteiro que, ao contrário, tinha uma oficina como seu lugar de trabalho. Nos dois armazéns estavam muitos feixes de ripas de madeira, feixes de varas, estacas, caibros, etc., além das ferramentas. Em seu patrimônio também constava uma casa térrea no Matatu, com uma casa anexa, outra casa na rua do Funil, na freguesia de Santo Antonio, e um terreno baldio, além de móveis. (APEBA, Seção Judiciária, inventário. Classificação 07-3062-0-11).

16 As obras foram iniciadas em 17 de outubro de 1869 e sua inauguração se deu em 8 de dezembro de 1873.

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas

movimento todo de gente passando para cá e para lá. Esperta que só, e sabendo que a praça de cima, a Municipal, era mais frequentada por um público seletivo, ela se localizou onde o povo descia das ladeiras naquele vai e vem frenético rumo à cidade baixa, em frente à alfândega¹⁷. Finalmente inaugurado no final do ano de 1873, o elevador passou a ser o principal meio de transporte entre a cidade alta e a baixa.

Sobre essa atmosfera urbana, a historiadora Katia Mattoso (1992: 494) escreveu:

Essa gente zanzava o dia todo, ladeira abaixo, ladeira acima, os tabuleiros sempre harmoniosamente arrumados - equilibrados na cabeça, roupas de cores vivas, porte altaneiro, língua afiada [...] Vendia-se de tudo nas ruas de Salvador, de carvão a legumes. Especialistas em quitutes de proveniência africana não faltavam em nenhum bairro.

Veja, senhor tamborete, ela salientou nossa “língua afiada”, pois então vou seguir afiando ainda mais: nós, as vendedeiras, sempre fomos empreendedoras e acompanhávamos as mudanças de nosso tempo: algumas deixaram de ser ambulantes, modificaram o antigo processo de produção e, de olho nas ruas onde havia maior circulação de pessoas, fixaram-se em “pontos”, ocupando com tabuleiros de desenhos variados nas urbes. Nós, baianas, com nossos tamboretas e tabuleiros éramos inerentes à paisagem urbana. E agora somente o senhor está nesta sala, e todo esse movimento das pessoas que faziam e fazem a cidade foi deixado de lado...

Entre temporalidades distintas, me sinto estranha, com a cabeça cheia de coisas que nunca falei, com a sensação de que estou incorporada por muitas outras pessoas, como se todas quisessem falar de uma só vez. Tenho a cabeça e a língua, mais do que afiada, fervilhando. Os tempos em ebulição se misturam. Aviso que, muito possivelmente, vou misturar tempos e lugares, tenho a sensação de que preciso contar tudo de uma só vez, mas tentarei arrumar as palavras e as tantas pessoas e lugares.

Então, prepare-se para ouvir, senhor tamborete falante que precisou ser autorizado a falar.

Eu, como pessoa, mesmo que assim o sistema escravista não me considerasse, tenho muito o que falar! Tenho muitos casos, tenho muitas histórias nestes meus 23 anos, e essas histórias envolvem muita gente. Como o senhor fez, chamarei quem estudou o assunto para dialogar conosco sobre histórias ligadas à minha gente que nasceu livre e foi violentamente escravizada, seja lá no continente africano ou aqui, na chamada sexta região da África. Sobre esse tipo de história, Hartman (2021b: 108) diz que:

É uma história fundamentada na impossibilidade - de escutar o não dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas - e decidida a atingir um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, códigos e fragmentos de discurso, que é o mais próximo que nós chegamos a uma biografia da cativa e da escravizada.

17 A praça da Alfândega foi inaugurada no primeiro decênio do século XX, recebendo um conjunto escultórico do artista italiano Pasquale de Chirico, em homenagem ao Visconde de Cayru, no terceiro decênio. Em março de 2024 a praça trocou de nome, com obra escultórica da artista brasileira Nádia Taquary, em memória da heroína Maria Felipa, que participou das lutas, na Bahia, que levaram à consolidação da independência do Brasil.

Para a história que se registrou como oficial, eu e minha família não passamos de números e códigos de acesso aos arquivos lacunares. Começo, então, por meu nascimento, um dia antes de uma lei que já me deixaria livre. Que azar! Por um dia! Não consideraram a bebezinha que minha mãe acabava de parir. Ela me carregou em seu ventre cativo, pois, como bem sinaliza Dionne Brand (2022: 44):

[...] Pessoas escravizadas se tornam extensões de mestres de escravos - seus braços, pernas, as partes que eles queiram aproveitar e usar sem nenhum dos cuidados usuais que dedicam ao próprio corpo. [...] Esses corpos cativos, então, se tornam as ferramentas destinadas a conquistar o mundo natural.

Como o seu corpo não lhe pertencia, fui gerada em um ato de violência. Prepare-se para ouvir, pois esta não se resume à minha história, é uma marca histórica que atravessou muitas famílias negras no sistema escravista, e me arvorei em dizer que ultrapassa a régua cronológica da escravidão, pois ainda está presente.

Minha mãe foi traficada, segundo consta, ilegalmente, pois o tráfico negreiro estava proibido quando da sua chegada clandestina em uma praia desta cidade. As palavras de Brand (2022, p. 34) podem ajudar a melhor dizer o que sinto:

Quando imaginamos nossa ancestralidade atravessando esses portais, sentimos pessoas pisando no nada; sentimos um espaço surreal, um espaço inexplicável. Imaginamos pessoas tão atordoadas por suas circunstâncias. Nossa herança na diáspora é viver nesse espaço inexplicável. [...]

Ao falar do tráfico me vêm, mais uma vez, as palavras de Hartman (2021b: 120): “[...] A economia do roubo e o poder sobre a vida, que definiram o tráfico negreiro, fabricaram mercadorias e cadáveres [...]”.

A terrível experiência de pisar “no nada”, referida por Brand (2022: 34), foi vivenciada por minha mãe ao ser transportada, não como uma passageira portando os seus pertences, mas como carga (peça, mercadoria), em um “espaço inexplicável”. Tal travessia se deu nos últimos meses do ano de 1870. Ela estava com vinte anos. Naquele fétido navio presenciou muitos cadáveres. Escapou da morte, mas não das violências, que ainda no navio culminaram na violação da qual fui gerada. A sua venda foi finalizada e adquiriu o caráter de legalidade comercial, pois quem determinava os registros cartoriais era conivente com as partes interessadas na continuidade do tráfico escravista; e, como bem lembra a historiadora Cristiana Lyrio Ximenes (1999: 13), no “[...] período da ilegalidade, sabia-se perfeitamente quem eram os negreiros”.

Mas, voltando ao meu nascimento, para contrastar com o azar de não ter nascido livre (por um dia!), nasci em um dia festivo. Dia da festa dos santos médicos, dos gêmeos São Cosme e São Damião, por isso me chamo Damiana dos Santos Gêmeos¹⁸. A grande festa dos Ibêjis, os santos gêmeos do culto tradicional que minha gente pratica. Lembro que não era só pelos meus anos, mas, a minha mãe e sua nova família, ligada por laços de solidariedade entre gente cativa, pois chegou sozinha, sem seus laços de sangue, sabiam muito bem celebrar. Havia acordos com o dono da fazenda e era possível fazer a festa com comidas

¹⁸ O processo colonial de tipificação de pessoas subalternizadas, nominadas por suas funções, ainda se mantém, por isso, neste texto, optamos pelas duas formas de nominar a personagem: Damiana e baiana, deixando subentendido “de acarajé”, como um alerta crítico da tipificação.

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas e canções especiais, rememoradas de fragmentos lacunares e novas invenções, pois assim seguimos nesta vida, recuperando memórias, criando e recriando, de acordo à pulsão de vida do momento.

Vivemos na Ilha de Itaparica, às margens da Baía de Todos os Santos. Minha mãe nunca me escondeu essa história. Com ela vivi até uns 12 ou 13 anos, a memória sofrida, traumática, me falha. Passei a viver noutras localidades nos arredores do outro lado de Itaparica com meus novos donos até ser alforriada, aos 17 anos. Mas, é sempre bom lembrar, como chama atenção a historiadora Beatriz Nascimento (2022: 79), que: “O fim da escravatura não deu lugar ao fim dos problemas do povo brasileiro, menos ainda de seus beneficiários, os descendentes de africanos no Brasil”.

Não sei explicar, efetivamente, como estou aqui, aos 23 anos, conversando com o senhor, um tamborete, que diz ser este lugar agora um museu, conforme o senhor bem resumiu o que é, um lugar para guardar e cuidar de memórias e histórias de pessoas e objetos. Mas, só nesta sala, e vendo as outras aqui ao lado, sem andar por aí, vejo bem a que pessoas e objetos o senhor está se referindo... fala da gente rica e poderosa desta cidade e do Recôncavo açucareiro!

Nesse momento da conversa, o tamborete solicitou ser carregado e visitar as demais salas, ao que foi imediatamente atendido. Nossa dupla de protagonistas cruzou o corredor, encontrando a vitrine de porcelanas chinesas de exportação (figura 4) com exemplares das “famílias cromáticas”: família rosa, família verde, batávia (*café au lait* ou chocolate), *blancs-de-Chine*, azul de branco ou Macau, Imari, com grande profusão de peônias e crisântemos.

Figura 4 – Galeria das porcelanas orientais



Fonte: (MAB, 1997: 15).

No lado oposto estavam as porcelanas europeias (figura 5), divididas em quatro categorias, segundo o pesquisador e genealogista Victorino Coutinho Chermont de Miranda (2000: 12):

1º [...] brasonada, portadora dos brasões de armas de seus usuários [...] 2º [...] coroadada [...] trazem sobre as iniciais do seu portador [...] o coronel respectivo [...] 3º [...] monogramada, portadora [...] das iniciais de seus possuidores [...] 4º a louça muda, não personalizada, também chamada de simples, mas comprovadamente atribuída a alguma das pessoas já mencionadas. Há, ainda, um outro segmento - o da louça iconográfica [...].

Acerca das vitrines de porcelanas, nossos protagonistas notaram que havia um excesso de informações sobre os proprietários e seus títulos nobiliárquicos, marcando a ausência de suas esposas, mães e filhas, as mulheres que, de fato, se ocupavam das lidas domésticas, assim como sobre a transferência da tradição tecnológica chinesa de fabricação da porcelana para a Europa.

Figura 5 – Exposição de porcelana europeia



Fonte: foto arquivo das autoras.

Não se detiveram nas porcelanas, pois os raios de sol incidiam diretamente na vitrine de com objetos de prata, lhes arrebatando toda a atenção (figura 6). - Não à toa chegamos nesta vitrine brilhante, provavelmente o senhor já ouviu falar sobre esse assunto, mas já que estamos aqui, vou relembrar duas histórias interessantes. Pois bem, como o senhor deve lembrar, a matéria-prima, a prata, não foi encontrada no país no período colonial. Ela vinha “[...] do Peru, por outras vias chegava a do México e da própria Espanha [...] Chegava sob variadas formas e assim era negociada, juntando-se à que aqui se encontrava, vinda de Portugal”, conforme os estudos da museóloga Mercedes Rosa (1980: 3).

Figura 6 – Exposição de prataria



Fonte: Google Artes - Captura de tela da antiga exposição, publicada virtualmente por MAB - Arts and culture.

Mas, saiba, senhor tamborete, que a produção local se igualava em qualidade técnica e estética à produção portuguesa. Sabia que essa produção foi marcada por duas formas de burlar a Coroa portuguesa? Pois, sim! A primeira burla estava em se utilizar, dentro do possível às escondidas, as habilidosas capacidades artísticas e tecnológicas de negros escravizados, que já chegaram aqui mestres nas artes metalúrgicas, como salienta Rosa (1980: 3): “[...] grande parte deles apresentavam a agravante de serem escravos. Mas a inquietação já vinha de muito antes, como comprova o Alvará de 20 de outubro de 1621, que os proibia terminantemente de exercer essa arte.” As proibições seguiram, evidenciando que nós, africanos e descendentes, ali estávamos, como estamos aqui nesta exposição, ainda que isso não esteja dito. Tal situação também comprova a veracidade do argumento de Césaire (2017: 45) sobre a gente africana: “Civilizados até o tutano! A ideia do negro bárbaro é uma invenção europeia”.

Os colonizadores sabiam do domínio africano relativo à capacidade artística e tecnológica, por isso conseguiram abrir exceções nas leis relativas ao trabalho do ferreiro, como mostram os estudos de Lysie Reis (2012^a: 72):

[...] o ofício de ferreiro admitia negros africanos e crioulos. [...] O ferreiro, por ser iniciado na África um indivíduo de reconhecida qualificação, não necessitava de iniciação no ofício. [...] a modificação aberta na lei nada mais era do que uma confirmação de sua atuação costumeira [...]

A segunda burla, também relacionada a essa primeira, tem relação com contrabando e sonegação de impostos. Mas, para que bem entenda, é preciso

lembrar algumas denominações impostas pela regulamentação para o trabalho com ouro e prata. Segundo Rosa (1980: 3):

A designação de 'ourives' englobava os que se dedicavam ao artesanato do ouro e da prata [...] trabalhados pelos mesmos homens. As grandes peças [...] mesmo sendo em ouro, eram feitas pelos 'ourives' da prata. As de menor vulto [...] mesmo sendo de prata, eram obra dos 'ourives de ouro'.

Devido à natureza das matérias-primas, ouro e prata, metais nobres, o sistema colonial aplicava forte supervisão ao trabalho dos ourives, mas isso não impedia o contrabando e/ou desvio. Tal prática recorrente provocou a aplicação da Carta Régia de 1766, como registrou o estudo de Rosa (1980: 4, grifos da autora):

O que é conhecido, é que sob a alegação de que os ourives brasileiros estavam praticando 'graves abusos' em prejuízo do erário real, e de que o contrabando desviava o ouro de Minas Gerais, atribuindo-se a isso a descontrolada proliferação das oficinas da Colônia surgiu em 30 de julho de 1766 a Carta Régia determinando fossem incorporados aos Regimentos Militares, os oficiais, aprendizes do ofício do ouro e da prata, 'solteiros ou pardos forros', que se fechassem as lojas, se sequestrassem os instrumentos e se demolissem as forjas, que os mestres se comprometessem, por escrito, a não reabrir as oficinas e que os aprendizes ou artífices escravos regressassem ao domínio dos seus senhores. Como terrível consequência, foram demolidas 158 oficinas. Esta violenta proibição vigorou até 11 de Agosto de 1815.

Porém, esses 49 anos de proibições não implicaram diminuição da produção. Ao contrário, o ambiente de quase meio século de clandestinidade ofereceu importantes peças das oficinas dos ourives, como explica Rosa (1980: 4):

Mas tudo nos leva a crer que não tenha deixado de haver ourives durante esses 49 anos: tudo indica, até que seu número aumentou e que a qualidade desses artistas perseguidos se aprimorou, pois algumas das mais belas peças da prataria nacional foram precisamente confeccionadas durante esse quase meio século de proibição. E a experiência adquirida na clandestinidade, a vontade de triunfar contra a força, deveria ter desenvolvido as naturais habilidades dos nossos artistas.

Voltando às denominações, o trabalho dos ourives era fiscalizado pelo ensaiador e pelo contraste. Ainda seguindo os estudos de Rosa (1980: 3), vemos que o ensaiador era quem marcava a peça “[...] com um sinal convencional; essa marca, ou punção, assim geralmente chamada, indicava também a cidade onde a peça fora feita”. Com isso eles atestavam “[...] a qualidade da liga que a constituía e com a qual se havia fabricado a peça”. Outro oficial, o chamado contraste, era responsável por realizar outro exame, daí advém o nome, era preciso contrastar para garantir a qualidade e o pagamento dos impostos.

Nesse instante, o tamborete pediu a palavra para lembrar que, em relação aos impostos, a igreja católica e suas irmandades, como partes importantes no pacto colonial, estavam isentas. - Tal prática, senhora baiana, se ampliou para sonegadores, forçando maior controle da “[...] evasão dos 'quintos do ouro'” (Rosa, 1980: 4). De fato, essas práticas nos lembram que os colonos, não só as pessoas escravizadas, burlavam o sistema colonial. Mas, sigamos, pois mais à esquerda, ao fundo, vamos encontrar uma vitrine que a senhora vai gostar, tenho quase certeza!

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas

Seguiram o circuito expositivo recomendado e chegaram à vitrine com as chamadas joias crioulas¹⁹. O estudioso Renato Araújo da Silva (2013: 134) as define como joias “[...] produzidas por grupos negros vindos de variadas regiões da África, que mesclaram seu saber tecnológico com sua sensibilidade estética para recriar no Brasil a diversidade das formas e dos conteúdos de suas matrizes ancestrais.”

A vitrine, portanto, fascinou nossa dupla de personagens, pois ali a baiana Damiana encontrou elementos materiais específicos que a implicava àquele lugar de memória, principalmente, porque ao ser personificada portava suas joias, semelhantes às expostas, conforme a figura 7, mescladas às joias das senhoras da elite açucareira.

Figura 7 – Exposição de leques e joias



Fonte: Google Artes. Captura de tela da antiga exposição, publicada virtualmente por MAB - Arts and culture.

Com a voz embargada, Damiana iniciou sua fala: - Senhor tamborete, ao observar essas peças aqui de perto, com esse ar suntuoso que a vitrine provoca, me vêm as palavras que Simone Trindade da Silva (2012: 9) usou para apresentar joias semelhantes, da coleção do Museu Carlos e Margarida Costa Pinto, em uma exposição temporária em São Paulo:

Esta coleção é um testemunho do nosso passado, das relações sociais e econômicas que fizeram possível essa expressão artística ímpar. As joias de crioulas são insignias de poder, que pertenceram a algumas mulheres negras no contexto da Bahia colonial e imperial. Cada exemplar conta essa história de vida, composta de trabalho, sacrifício, alegrias e tristezas, sonho e esperança.

19 O Museu Carlos e Margarida Costa Pinto, possuidor da maior coleção desta categoria de joias, em sua revisão conceitual da exposição está passando a denominá-las como “joias de liberdade”, por marcarem o novo status de suas portadoras.

Sábias palavras! A autora soube dizer, exatamente, quem sou, pois essa é a minha história de vida! As peças criadas pelos ourives baianos para atender a um público específico estavam em articulação com outras produzidas na dinâmica transatlântica, como sinaliza a museóloga Solange Godoy (2006: 27): as joias “[...] são uma evidência da cultura material de três mundos distintos, interligados pelo antigo sistema colonial.”

Os objetos, especialmente aqueles feitos com metais nobres, materializam ideias e valores socioculturais, pois servem para indicar o lugar que o usuário ocupa no seu ambiente sociopolítico. Podem expressar a continuidade de tradições e o prestígio de quem governa. Antes mesmo do processo colonial, Portugal conheceu soluções artísticas e tecnológicas do trabalho com metais no continente africano, como destaca Godoy (2006: 42):

Assim, as jóias de ouro dos povos akan foram conhecidas pelos portugueses ainda no século XV e durante os séculos XVI e XVII, muito antes do apogeu do tráfico negreiro. A iconografia rara da época mostra príncipes e reis com colares de bolas de ouro, que, certamente, não terão passado despercebidos pelos portugueses.

No continente africano, especialmente na região da Costa do Ouro, “Antes da chegada dos portugueses o ouro da região servia essencialmente para a fabricação de jóias, para os adereços dos reis e potentados” (Godoy, 2006: 32). Os povos Baulé (atual Costa do Marfim) e os Ashanti (atual Gana) detiveram, majoritariamente, esse comércio e as peças mais valiosas, com iconografia relacionada ao campo simbólico das governanças locais, como se vê na figura 8, em peças filigranadas:

Figura 8 - Ornamentos em ouro, em forma de animais.



Fonte: Costa do Marfim, Museu Barbier-Mueller, Genebra (Godoy, 2006: 41).

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas

A produção dessas joias, específicas para mulheres negras e mestiças, aqui na Bahia teve como inspiração as joias das mulheres portuguesas trabalhadoras. Nesse momento, mais uma vez, o tamborete pediu a palavra para lembrar que o MAB, em 2004, fizera uma enorme exposição, “Artes tradicionais de Portugal”. - Foi mesmo uma grande mostra, havia representações de roupas femininas e masculinas, muitas joias e outros adereços. Mas, creio que o que mais lhe agradaria ter visto seriam os trajes (festivos e de trabalho) com seus adereços, incluindo as joias de trabalhadoras, como as lavradeiras, pescadoras, lavadeiras, ceifeiras, azeitoneiras, montanheiras. Entre as joias estavam os corações filigranados e cordões de fio torcido, como vemos na figura 9:

Figura 9 - Coração prata dourada filigranada, cordões em prata dourada



Fonte: (Artes, 2004: 104)

A filigrana é uma técnica muito antiga, que acabamos por sintetizar como uma técnica unicamente portuguesa, quando, de fato, ela foi trabalhada por muitos povos, como por exemplo aqui, na América do Sul, os povos Zenú, na Colômbia, como destaca o estudo de Freitas (2023: 514):

No mundo dos museus de arte decorativa existe, de fato, uma síntese portuguesa para a filigrana, ‘como sinônimo’ da sua ‘joalheria’, porém a fabricação e uso do ‘fio de ouro’ tem, também correspondência a partir de 200 a.C., bem como os brincos em filigrana [...], que são insígnias de poder, prestígio e hierarquia nas complexas sociedades pré-hispânicas.

Damiana escutou atentamente as explicações do tamborete e seguiu falando sobre as joias que lhe interessavam, aquelas da vitrine. - Bom que o senhor fez essa boa introdução para que eu possa falar daquilo que uso e que as mulheres que vieram antes de mim usavam e as que me sucederam continuam usando. Nas joias das negras baianas não vamos encontrar elementos iconográficos africanos, como poderiam esperar, salvo alguns brincos e pulseiras com

elementos protetivos, como o coral. A estética mais presente é a neoclássica, com seus medalhões e muita filigrana, como descreve Silva (2012: 23): “[...] se assemelha formalmente a um copo. Traz geralmente como elemento decorativo central medalhões com figura feminina em perfil semelhante a camafeus, numa nítida influência clássica. A filigrana completa a decoração da peça, envolvendo e conectando os medalhões.” - como vemos na figura 10:

Figura 10 - Pulseira de copo



Fonte: (MAB, 1997: 335)

Pulseiras desse tipo e outras peças grandes, como os colares de bolas, e muitas vezes ocas, “[...] diferem das jóias eruditas das senhoras brancas quanto a dimensão, peso, qualidade do material, formato e decoração”. Tal utilização, segundo a iconografia e os acervos de museus, são exemplos de que as leis proibitivas do trabalho de africanos e descendentes na ourivesaria não foram totalmente cumpridas, como aponta Rosa (1980: 3):

[...] O que parece evidente é que essas legislações nunca foram integralmente cumpridas. Antes assim, pois foi precisamente à cultura dos que foram proibidos de exercer essa nobre arte, que ficamos devendo os inconfundíveis e únicos exemplares da prata brasileira, com originalíssimas características, e que são os movimentados, misteriosos e mágicos balangandans.

Com essa abordagem de Rosa (1980) chegamos às famosas penças de balangandans²⁰, conforme a figura 11. Renato da Silva assim os descreve:

20 Nos estudos aparecem as grafias balangandã e balangandan.

Os balangandãs, essa alma que transparece a sensibilidade e a exuberância do *design* de joias afro-brasileiras, na base de suas diversas significações, comportam o universo fascinante das forças vitais dos ancestrais, que são os verdadeiros guardiães do Axé. (Silva, 2013: 136).

Como peças de exuberância não eram, portanto, tão frequentes, eu mesma ainda não completei a minha penca, que comecei a comprar em partes. Para melhor explicar sobre essa joia baiana, trago as palavras de Simone Silva, que nos oferece uma bela síntese:

Em sua maioria amuletos (elementos de proteção) e talismãs (elementos propiciatórios), cada uma penca de balangandãs traz significados mágicos. [...] Sua combinação torna cada uma delas única, visto que é fruto de escolhas pessoais, e cada elemento compõe a gramática de sua linguagem comunicativa, remetendo a uma postura diante da vida, referenciada por um conjunto de crenças que lhe dão sentido. (Silva, 2012: 32-33).

Figura 11 - Pencas de balangandans. Bahia, século XVIII



Fonte: Foto de Rômulo Fialdini. (MAB, 1997: 287).

No intuito de problematizar ainda mais esta análise, sugiro a observação da metodologia de pesquisa de Marieta Alves (1976)²¹, uma das historiadoras

21 O conjunto de fontes por ela analisado restringiu-se aos documentos das Ordens Terceiras (Carmo, São Domingos e São Francisco), da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Salvador, da Santa Casa, dos Registros das Provisões da Casa da Moeda da Bahia e dos Registros das Marcas dos Ensaiaadores de Ouro e Prata da Cidade do Salvador (1725-1845).

que mais se destacaram nessa área, investigando artistas e artífices na Bahia dos séculos XVIII e XIX, e que nos indica a presença das mãos negras na execução dessas joias. Ela encontrou, em acervos do século XIX, três ourives “homens de cor”: Inácio Alves Nazaré (pardo), Teodoro José de Sant’Ana Gomes (crioulo) e Joaquim Rodrigues de Almeida (pardo).

Vejam os um pouco mais sobre a polêmica em torno dos ourives, porque se transpõe a outros ofícios considerados “nobres”. A professora Maria Inês Côrtes de Oliveira (1988: 15), que analisou grande número de documentos sobre escravizados nesse período, atesta que, em seu meio, existiam ourives. No grupo dos livres e forros, tanto a estudiosa Maria Conceição da Costa e Silva (1988: 31) quanto Alves (1976), que também trabalhou com o mesmo período, relacionam ourives “de cor” sobressaindo-se, inclusive um de grande destaque, o crioulo Teodoro José de Sant’Ana, citado por Alves (1976)²². Até mesmo Mattoso (1972, citada por Oliveira, 1988: 15), diz que “[...] os escravos atuavam em praticamente todas as atividades qualificadas exercidas pelos homens livres”. Depois, descreve as profissões e, entre elas, insere não só o ofício de ourives bem como o de escultor, que era considerado um ofício liberal, portanto, praticado por aqueles que, de fato, gozavam do status de artistas. O historiador Jaelson Trindade (1988: 129) afirma que “[...] o único ofício em que o controle da participação do negro e do mulato não foi tratado apenas ao nível da corporação, foi o de ourives do ouro e da prata [...] significativamente, foi esse ofício o que concentrou, durante o período colonial, o maior número de oficiais de origem negra”.

Obviamente, durante a vigência das corporações, restringia-se o número de ourives regulamentados, o número de tendas e de oficiais empregados, tanto os “de cor” quanto os brancos. No entanto, nessa atividade, a demanda era contínua, crescente e ultrapassava o espaço religioso. Tinha que ser controlada, haja vista o interesse do mercado em manter, no Brasil colonial, uma parcela do ouro e da prata, como joias e utensílios domésticos, para conferir suporte a determinados mecanismos de compra e venda, tais como operações de hipoteca-penhora e de crédito-cobrança.

Mesmo tendo a legislação restringido o número de mestres, de tendas, de oficiais examinados e de aprendizes, era necessário atender à demanda de produtos. Para tanto, preparavam-se trabalhadores escravizados, muitos “de ganho”. Legalmente, essas pessoas não existiam na estrutura oficial dos ofícios mecânicos, pois, “[...] nos ateliês, como fixos, ficam os mestres e oficiais brancos” (Trindade, 1988: 129). Os negros escravizados, mais precisamente as mulheres, ornavam-se de joias em cortejos, “[...] eram inúmeras as negras e mulatas que se revestiam delas [...] Muitas jóias eram feitas especialmente para elas, distintas das de suas senhoras” (Trindade, 1988: 129).

Outros detalhes da participação dos ourives na ourivesaria colonial encontram-se em Menezes (1988: 83). Parece-me pouco apropriado pensar um artífice branco criando balangandãs que as crioulas da Bahia usavam nos dias festivos, ou mesmo as pulseiras de copo, figas, cruzeiros, frutas, animais, pandeiros, tambores, paus de Angola e cilindros de prata ocos, que eram usados para representar a alforria paga. A pesquisadora Ana Beatriz Simon Factum (2009), ao estudar a joalheria chamada “escrava”, concluiu que os ourives que confeccionavam esses ornamentos partilhavam da cultura africana. Podiam ser aprendizes

22 Os outros dois citados por Alves são os pardos Inácio Alves Nazaré e Joaquim Rodrigues de Almeida. O citado por Silva é Manoel Domingues D’Oliveira.

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas
 escravizados e forros de um ourives estrangeiro. Em ambos os casos, tinham pleno conhecimento da simbologia inerente às manifestações religiosas africanas, já que essas joias absorveram valores culturais afro-brasileiros e estéticas europeias. Ademais, Simon ressalta que, ao usá-las, a mulher negra ou mestiça, escravizada, alforriada ou liberta, estava reagindo ao sistema vigente, reforçando sua cultura e autoestima. Tais adornos eram vendidos para pagamento da alforria à proprietária ou doados para as Juntas de Alforrias (fundos comuns para a libertação de escravos).

É, senhor tamborete, o senhor tem razão ao dizer que “[...] a visibilidade da historicidade dos objetos permite ampliar a empatia entre o público e o acervo” (Freitas; Oliveira, 2020: 562). É do que sentimos falta por aqui. Mas o museu já está em fase de reformas e mudanças nas exposições. Vamos esperar!

A lógica da plantation: negação e/ou glorificação

Já cansada de tantas histórias, a baiana Damiana propôs ao tamborete que voltassem ao salão inicial, colocando-o de volta no local museográfico. Deitando-se no preguiceiro, deu seguimento à conversa.

_ Só me deitando um pouco, pois estou muito impressionada com tudo o que presenciamos, e mais impressionada ainda com o que não vimos! Mesmo em uma rápida passagem por aquelas salas é possível perceber as muitas tramas históricas que, como os fios das filigranas, ligam a minha gente e os povos pré-hispânicos a este lugar, ainda que isso não esteja dito, pois nós não estamos visivelmente aqui.

_ Por que será? Comentou o tamborete.

_ Podem até dizer que outras pessoas, como as sinhás, os senhores, sinhazinhas e senhorzinhos e seus parentes também não estão aqui! Mas, as suas coisas e retratos evidenciam de outra maneira. A história aqui está contada só por um lado, quando são muitos, entre pessoas, objetos e suas implicações. Como essa gente rica obteve dinheiro para comprar essas coisas, assim como também compravam as pessoas que trabalhavam para elas? Quem cuidava dessas coisas? Quem era torturada, terrivelmente, quando quebrava uma porcelana dessas? Quem fazia esses móveis? Estou mesmo impressionada com tanta ausência! Como diz Beatriz Nascimento (Ratts, 2006: 49), é a exata sensação “[...] de não existir”. Mas, essa ausência se explica no campo ideológico, como ela mesma nos adverte em outra fala:

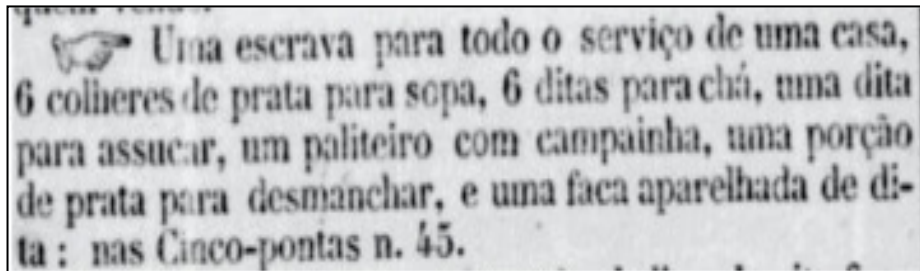
[...] a ideologia do branqueamento determinava um projeto civilizatório; ela (a ideologia) quer levar em conta que os povos de cor, negros e índios, não sejam considerados como formadores em todos os graus e todos os níveis da civilização brasileira (Nascimento, 2022: 46).

Essa seria uma das muitas justificativas por não aparecermos aqui. Mas, para além dos velhos fantasmas coloniais-imperiais-escravistas presentes nessas salas, felizmente ainda é possível vislumbrar uma aura de esperança para fazermos-nos presentes.

Veja bem, senhor tamborete, a minha vida nesses 23 anos pode parecer curta, mas muita coisa aconteceu, não só comigo, mas com este país que, quando nasci, já era um país independente desde 1822 e estava no seu segundo império. Mas, a escravidão de gente como eu perdurava. Ao ver as porcelanas, os móveis,

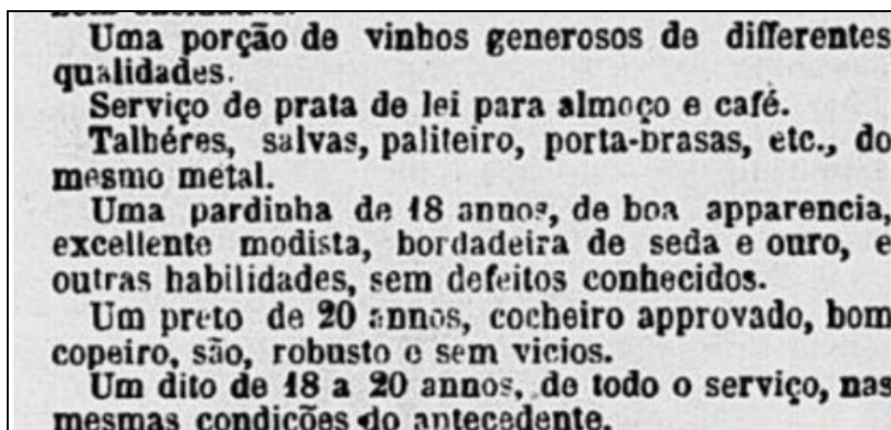
os objetos de prata e as joias nessas salas, esses objetos me fizeram lembrar de dois anúncios de jornais, o primeiro sobre uma venda, em Pernambuco, e o segundo sobre um leilão na capital do império, respectivamente em 1843 e 1866, antes mesmo do meu nascimento, que ofereciam, entre muitos objetos parecidos com os que aqui vemos nesses salões, outra “mercadoria”. Vendia-se e leiloava-se gente, gente negra como eu! - a exemplo da figura 12, que anuncia “Uma escrava para todo o serviço”, e da figura 13, que oferta “Uma pardinha de 18 anos”; esta, assim como eu, uma mestiça, com as mesmas habilidades que adquiri na vida. Ou seja, éramos consideradas coisas, não gente!

Figura 12 – Anúncio de venda



Fonte: O Diário Novo (PE). 8 de fevereiro de 1843. In: Santos, 2023, p. 50

Figura 13 – Anúncio de leilão



Fonte: Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal (RJ) 29 de junho 1866. In: Santos, 2023, p. 50

O status de pós-colonial não garantiu ao país livrar-se da condição escravista, pois o problema da escravidão não estava limitado ao sistema político colonial. A escravidão foi uma prática presente em grandes civilizações, incluindo as africanas, no entanto, os moldes coloniais-escravistas aplicados pela Europa a tornou “[...] moral e espiritualmente indefensável”, como aponta Césaire (2017: 16).

O estudioso da escravidão, Laurentino Gomes (2019: 34), argumenta que o caso brasileiro foi:

[...] uma tragédia humanitária de proporções gigantescas. Arrancados do continente e da cultura em que nasceram, os africanos e seus descendentes construíram o Brasil com seu trabalho árduo, sofreram humilhações e violências, foram explorados e discriminados. Essa foi a experiência mais determinante na história brasileira, com impacto profundo na cultura e no sistema político que deu origem ao país depois da Independência, em 1822. Nenhum outro

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas
assunto é importante e tão definidor para a construção da nossa identidade.

Veja bem, senhor tamborete, a escravidão, por ser um assunto “[...] importante e tão definidor para a construção da nossa identidade”, precisaria ter destaque em salas como essas que aqui vemos. Não digo que deveriam colocar objetos de tortura, como geralmente se pensa quando se fala do tema, mas seriam esses mesmos objetos com novas formas de comunicação, ou seja, com novas narrativas museográficas, que poderiam oferecer ao público diversificado pequenas cotas para aplacar uma “dívida” que é “impagável”, como preconiza a filósofa Denise Ferreira da Silva (2019).

Não podemos esquecer que as sociedades herdeiras do colonialismo, em geral, têm um apego ao colonial, mesmo com marcas da escravidão. Há, inclusive, um fetiche ou fantasia colonial, como o oferecimento de pacotes turísticos para visitar arquiteturas e ambientes coloniais desfrutando de refeições coloniais, chegando, alguns desses pacotes, ao ápice de replicar o serviço das mucamas para o atendimento em fazendas e restaurantes²³. Sem falar que não escapamos da língua colonial, que ainda que tenhamos feito várias mudanças e inclusões de idiomas indígenas e africanos, ou mesmo adotarmos em determinadas circunstâncias o que Lélia Gonzalez chama de “pretuguês”, o idioma colonial segue sendo o nosso elo comunicacional.

Mas, o que não dá para suportar são as sobras perversas das mentalidades escravistas que persistem no pós-escravismo e, infelizmente, se atualizam. Essas sobras perversas são estudadas como “colonialidades”, que se preservam sedimentadas e se aprimoram, utilizando a velha lógica da *plantation*, ou seja, do senhor-escravo, que exacerba desigualdades evidenciadas nas hierarquizações que se expressam no racismo, no etarismo e no sexismo, entre outras tantas desigualdades que lembram as relações verticalizadas da casa-grande e senzala.

O peruano Aníbal Quijano (2005), um dos principais pensadores no tema das colonialidades, as articula em três importantes categorias: colonialidades do ser, do saber e do poder; categorias que impactam, principalmente, na existência das pessoas que foram, e ainda são, historicamente, subalternizadas. O enfrentamento dessas colonialidades se constitui como um grande desafio para a área museal e museológica, principalmente porque durante muito tempo os museus foram uma espécie de vitrine da história oficial, consolidando em suas narrativas as permanências das colonialidades através de narrativas museográficas que replicam a lógica da *plantation*, especialmente em duas categorias: a negação e/ou glorificação²⁴ do passado colonial-imperial-escravista, enfatizando, materialmente, as relações que foram estabelecidas na casa-grande. Os objetos glorificam o período áureo, negam o declínio e as ruínas pelos quais esses objetos passaram até se tornarem museália.

A negação pode ser lida como a expressão de colonialidade, pois mesmo tendo bases documentais há uma opção por silenciar as principais personagens implicadas, as pessoas escravizadas, como é o meu caso aqui nesse cenário da segunda metade do século XIX, que apresenta um tamborete de baiana sem a mesma. A outra categoria, a glorificação, é a mais utilizada, principalmente nas

23 Quando ocorrem há protestos significativos de entidades do movimento social, principalmente das entidades negras. Mas, em 1972, no Recife, um hotel foi inaugurado em este apelo. (Cunha; Lemos, 2023).

24 Para tal argumentação encontramos base na obra da estudiosa portuguesa, Grada Kilomba (2019).

exposições de longa duração, nas quais os objetos e títulos nobiliárquicos são destacados. Há casos nos quais senhores de engenho são apresentados de forma tão pacífica e unilateral que parece tratar-se de apreciadores ou colecionadores de arte, em cenários museográficos sem vestígios escravistas aparentes.

É, senhor tamborete, disse que falaria muito e assim o fiz. Queira desculpar, mas, como o senhor, também fiquei muito tempo tolhida e não queria perder essa oportunidade. Sigamos para o fim desta conversa. Quero falar de reparação museal, não só da figura da baiana que falta neste cenário, mas da nossa gente, plural e diversa, que fez e faz este país. Com esses mesmos objetos, nada de escondê-los, é hora de aceitarmos o desafio da escritora estadunidense bell hooks (2019: 36), para quem era preciso “[...] falar sobre aquilo que não foi falado”.

Reparação museal: fabulando um sonho

[...] Estamos imersos no caos,
você bem sabem, e devemos superar isso,
e apenas a definição arcaica da palavra ‘sonhar’
pode vir a ser nossa salvação
[...] Empreendendo esse tipo de sonho,
evitamos complicar o que é simples
ou simplificar o que é complicado,
conspicando em vez de solucionar,
e arruinando o que deveria ser reverenciado. [...].
(Morrison, 2020: 98).

Para começar a caminhar para o final desta conversa, chamo a voz da escritora negra estadunidense, prêmio Nobel de literatura, Toni Morrison (1931-2019)²⁵, que nos fascina com a possibilidade de vivenciar o desafio que é o ato de sonhar acordada.

O nosso sonho, senhor tamborete - seu, como objeto de museu e meu, como pessoa sem a devida visibilidade nesse tipo de cenário -, é de reparação museal! Sim, a expressão pode assustar no primeiro momento, mas é isso mesmo, como bem explicita Hartman (2021a: 209): “Muito tempo se passou entre o dano e o pedido de reparação. Mas, para nós, o que se deu foi o seu oposto. O passar do tempo apenas aumentava o dano”. O senhor é testemunha da série de danos causados pelas negações e glorificações em um cenário museográfico. E como estão os demais museus? Muito possivelmente essas práticas museais não estão isoladas.

Para articular o sonho da reparação museal, com base em Morrison (2020) vou buscar reverenciar memórias de mulheres negras, amefricanas transatlânticas, que dentro do próprio sistema colonial-imperial-escravista sonharam com possíveis soluções. Este termo, amefricana, não somente foi cunhado, mas defendido politicamente por Lélia Gonzalez (1988: 76, grifos da autora):

[...] Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. [...] Por que considerar o Caribe como algo de separado, se foi ali, justamente, que se iniciou a história dessa AMÉRICA?

25 Nascida Chloe Ardelia Wofford, prêmio Nobel de Literatura em 1993.

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas

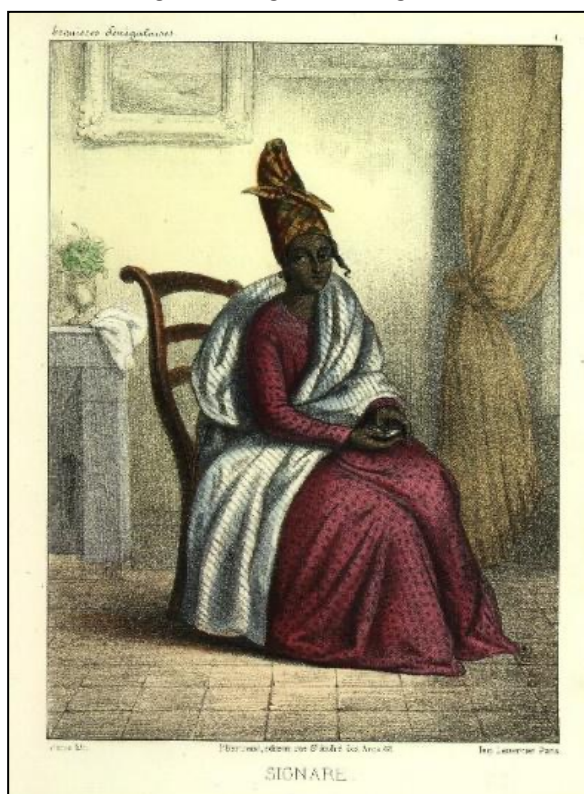
A definição de transatlanticidade proposta por Beatriz Nascimento transita na mesma dimensão percebida por Gonzalez (1988), de ultrapassar limites territoriais: “Em seu sentido oceânico (infinito, sem limites) [que] fez desses povos culturas diferenciadas e, até certo ponto, harmônicas” (Nascimento, 2022: 86).

Com nossos corpos considerados como corpos de trabalho, nós sobrevivemos às mais variadas violências, e mesmo assim, enfrentamos a hegemonia utilizando seus próprios elementos. Vou começar pelo continente africano, falando das “signares” do Senegal, que, segundo a historiadora Juliana Barreto Farias, têm seu título:

[...] derivado da expressão portuguesa senhora, as signares eram reconhecidas como mulheres poderosas, que geralmente se uniam a comerciantes ou agentes coloniais europeus e acumulavam um expressivo patrimônio, que incluía propriedades, embarcações e cativos [...]. (Farias, 2021: 331-332).

Observe, senhor tamborete, na figura 14, um dos trajes que identificam a Signar como euro-africana, com seu vestido longo e o turbante em forma de chapéu cônico. Ela também portava joias como insígnias de poder. Mulheres africanas e mestiças que estavam em lugar de mando, mas que construíram elementos identitários de africanidade com os elementos coloniais.

Figura 14 – Signar do Senegal



Fonte: “Signare”. Gallica. Biblioteca Nacional da França. [Illustrations de Esquisses sénégalaises, Physionomie du pays, Peuplades, Commerce, Religions, Passé et avenir, Récits et légendes] / Llanta, lith.; L’Abbé P. David Boilat, aut. du texte Llanta, Jacques-François (1807-1864). Lithographe.

A pesquisadora Aminata Sall, do Centro de Pesquisa e Documentação do Senegal (CRDS), alerta para o perigo de limitar a participação das signares aos festivais folclóricos. Tal cuidado vale também para buscarmos compreender, cada vez mais, o nosso papel social identitário, como o de baiana. Veja, senhor tamborete, o que diz a pesquisadora:

Esquecemos que elas [as Signares] estiveram lá, que as mulheres sempre estiveram lá. As mulheres desempenharam um papel importante, por isso precisamos realmente dar-lhes o seu devido lugar e garantir que não sirvam apenas de pano de fundo, porque neste momento é só isso, um pano de fundo, folclore. Não deveria mais ser assim (Sall, 2021: s. p.).

Aqui na diáspora, para driblar o sistema escravista, nós elaboramos roupas rituais e de trabalho, utilizando as longas e imponentes saias senhoriais, o bordado Richelieu e outros tantos bordados, aliados ao uso de joias exuberantes, inspiradas naquelas das trabalhadoras portuguesas, contrastando com o uso das joias pequenas, e mais valiosas economicamente, utilizadas pelas elites (figura 15). As nossas ancestrais enfrentaram a travessia do mar de muitas mortes e violências, enfrentaram o racismo e nos ensinaram a transformar o colonial em posturas contra-hegemônicas ou contra coloniais. Elas realizaram, com seus corpos performados, verdadeiras “afrografias da memória”, como nos diz Leda Maria Martins (2021).

Figura 15 baiana 1905. Coleção particular.



Fonte: cartão “K. creoula - Bahia”, clichê R. Lindemann. Imagem publicada em Silva (2012: 7).

Nós construímos a América transatlântica com árduo trabalho, em meio a violências físicas, simbólicas e epistêmicas, enfrentando cotidianamente o racismo, que tenta negar nossa humanidade nos colocando como gente inferior. Ainda assim, nós precisamos lembrar que subvertemos, em diversos aspectos,

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas

a lógica colonial-imperial-escravista, por isso estou falando em apontar possibilidades de conjecturar outras formas expositivas para aplacar a “dívida impagável”, utilizando os mesmos objetos que nos negam. Os museus podem fazer o que nós fizemos com as saias e adornos das mulheres brancas.

Nós sobrevivemos às perversidades do mundo colonial-escravista, marcado por hierarquias sustentadas pelo racismo, que a partir do século XVIII começou a se afirmar cientificamente, para além das justificativas católicas que desumanizaram as pessoas negras²⁶. Ao adentrarmos o século XIX, imperial, pós-colonial, a nossa situação só piorou, pois se acirraram as ideias e ideais racistas, com base nas nascentes ciências antropológicas e etnográficas, com suas vitrines nos museus etnográficos nos classificando como inferiores em estudos ditos científicos, comprovadamente tendenciosos. Diante desse quadro, repito que nós, mulheres, tivemos a audácia de utilizar nossos corpos para ressignificar as roupas e adereços das mulheres brancas, com o uso de outras cores e complementos diacríticos, marcando respostas contra-hegemônicas. Respostas ao não poder de fala, pois éramos consideradas subalternas. Usamos, portanto, a linguagem corporal somada às indumentárias coloniais e criamos, por exemplo, as roupas religiosas para as pessoas praticantes das religiões de matriz africana, aqui na América transatlântica.

Mesmo tendo nossos corpos referenciados como corpos de trabalho, ou seja, somente como força motriz a serviço da economia escravocrata, subvertermos determinados aspectos da ordem colonial-imperial-escravista e, mesmo sob fortes interdições, ousávamos ostentar com nossos corpos, como nos lembra Simone Silva (2012: 12):

[...] o excessivo luxo no vestir das negras e mulatas, principalmente as escravas. Várias reclamações e leis proibitivas ao uso de artigos de luxo, como tecidos finos e joias, estavam presentes no período colonial. Havia uma codificação visual imposta a essas mulheres [...] Mucamas e amas de leite, convivendo diretamente com a família, estabeleciam muitas vezes laços afetivos com suas senhoras e seus senhores. [...] acompanhavam seus proprietários vestidas com trajes e adornos, emprestados ou próprios, como forma de ostentação social destes. Neste caso, geralmente vestiam-se e ornavam-se como suas senhoras brancas.

Na Martinica, que foi colonizada pelos franceses, lá também as mulheres se vestiram, e ainda se vestem, com as peças coloniais, transformadas em marcas identitárias locais, conforme a figura 16. Veja também o que registrou Godoy (2006: 93) sobre elas:

Até hoje encontramos as jóias de crioulas na Martinica, algumas delas muito assemelhadas com as das baianas dos séculos XVIII e XIX. São colares de bolas, correntões de ouro, [...] A aproximação aos nossos modelos parece estar ligada à origem comum africana (Godoy, 2006: 93).

26 Somente em 1995 a igreja católica pediu perdão pelos erros cometidos no período colonial. (Igreja pede, 1995).

Figura 16 Negra da Martinica



Fonte: fotografia de Hartman, 1895 (Godoy, 2006: 93).

É preciso, portanto, nos permitir sonhar com uma possível reparação museal, mesmo que, para auxiliar o arquivo, utilizemos da fabulação crítica. É preciso pensar e agir na perspectiva de “descolonizar a mente”, como preconiza o estudioso queniano Ngigu wa Thiong’o (2015). É preciso descolonizar as percepções e o pensar-fazer dos museus com acervos coloniais-imperiais-escravistas.

Como sinaliza Françoise Vergès (2023: 14-15), estamos muito distantes de um museu decolonial, no sentido amplo, pois para isso seria “[...] preciso criar um lugar onde as condições de trabalho daqueles/as que limpam, vigiam, cozinham, pesquisam, administram ou produzem sejam plenamente respeitadas; onde as hierarquias de gênero, classe, raça, religião sejam questionadas”. Mas, podemos apostar em atos de descolonização que exigem posturas mais inclusivas. É difícil, mas não é impossível, mexer nas estruturas hegemônicas, como são as narrativas museográficas ancoradas na história única.

Como nos ensina o intelectual argentino Walter Dignolo (2010), acredito que para o trabalho com acervos coloniais será preciso “desaprender o aprendido” em relação à história única engendrada pelo viés dos nobres da açucarocracia. Hora de esquecer determinados conceitos limitantes e aprender com os diversos movimentos realizados pelo campo da Museologia, que tem vivenciado experiências que privilegiam as pessoas, no plural, não somente a fala dos poderosos.

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas

Enfim, senhor tamborete, o que nós estamos propondo não é uma fórmula mágica, é, tão somente, um exercício de criatividade radical para inspirar a concretização de mudanças com o uso de acervos coloniais-imperiais-escravistas. A filósofa Sueli Carneiro (2000) diz que: “[...] entre esquerda e direita” ela continua “sendo preta”, assim também nós podemos analisar que, entre colônia, império e república, continuamos pretas e pretos. Ela nos diz mais:

Nós, negros, há quase quinhentos anos escutamos que somos inferiores, imperfeitos, feios, que não somos inteligentes e que temos uma humanidade incompleta. [...] Reverter isso é justamente o esforço que os movimentos e organizações negros vêm fazendo, mas, acima de tudo, isso tem de ser objeto de políticas públicas e de uma contra-ideologia nos meios de comunicação, bem como de uma revisão profunda no nosso sistema de educação. Ou seja, para erradicar essa disposição negativa que cerca o negro, seria preciso mobilizar a mesma magnitude de esforços que foram utilizados para oprimir, para violentar, para marginalizar, para excluir e para explorar [...] (Carneiro, 2023: 26).

Para fechar, voltamos ao início, à epígrafe de Hartman (2021b, p. 117) sobre o aguçar da fome por histórias, sobre quão sedutora é a busca por “[...] preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum.” Não fechamos, pois não há fechamentos, mas esperamos ter aberto outras perspectivas aos sonhos de reparação museal, pela via da fabulação crítica biográfica, espalhando centelhas de evidências - como nos lembram as palavras de Brand (2022: 34): “Qualquer centelha de sonho é evidência” - na busca do “Vislumbre de beleza” (Hartman, 2021b: 117). Este texto, portanto, sintetiza o nosso exercício de fabulação crítica, como forma de enfrentar as colonialidades ainda presentes na Museologia contemporânea brasileira.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo da história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1976.

APEBA, Seção Judiciária, inventário. Classificação 07-3062-0-11.

ARTES Tradicionais de Portugal. *Catálogo*. Org. Maia Helena Mendes Pinto. Fotografia Cintra e Castro Caldas, Lda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRAND, Dionne. *Um mapa para a porta do não retorno*: notas sobre pertencimento. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: A Bolha Editora.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade*: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. de Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010. Primeira reimpressão, 2017.

CUNHA, André Victor Cavalcanti Seal da; LEMOS, Flávio Luan. O hotel Casa Grande e Senzala e a construção de uma memória colonial “pitoresca” pelas páginas do jornal Diário de Pernambuco (1972-1990). *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 15, n. 28, Jan./Jun. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria> Acesso em: 6/6/2024.

DIMUS-BA. Wordpress. 11ª Semana de museus. 2017. Disponível em: <https://dimusbahia.wordpress.com/2013/05/16/11a-semana-de-museus-confira-a-programacao-desta-sexta-17/> Acesso em: 6/6/2024.

DIOME, Fatou. *Kétala*. Trad. Rita Bueno Maia. Lisboa: Europress, coleção Raízes. 2008.

FACTUM. Ana Beatriz Simon. *Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de joias do brasileiro*. Tese de Doutorado FAUUSP. Orientação: Maria Cecília L. dos Santos. 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-13012010-154213/pt-br.php> Acesso em: 6/6/2024.

FARIAS, Juliana Barreto. O laptop e a signares: gênero, escravidão e liberdade (Senegal, século XIX). In REGINALDO, Lucilene; FERREIRA, Roquinaldo. *África, margens e oceanos; perspectivas de História Social*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2021.

FERREIRA da SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Casa do Povo, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/> Acesso em: 15/6/2024.

FREITAS, Joseania Miranda. El arte prehispánico como inspiración para desconstruir los museos de arte decorativo: informe sobre una experiencia docente. *Revista Modos*. Campinas. volume 7, n. 3, Set-dez 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/issue/view/2090> Acesso 17/6/2024.

FREITAS, Joseania Miranda. Escravidão: tema tabu para os museus de arte decorativa. *Revista PerCursos*, Florianópolis, v. 20, n. 44, p. 56 - 76, set./dez. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1984724620442019056> Acesso em: 6/6/2024.

FREITAS, Joseania Miranda; OLIVEIRA, Lysie dos Reis. Memórias de um tamborete de baiana: as muitas vozes de um objeto de museu. *Revista Brasileira de Pesquisa (Autobiográfica) S.I.*, v. 5, n. 14, 2020. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/8106> Acesso em: 6/6/2024.

GALLICA. Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b23001280/f1.item#> Acesso 15/6/2024.

GODOY. Solange de Sampaio. *Círculo das contas; jóias de crioulas baianas*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa pinto, 2006.

GOMES, Laurentino. *Escravidão*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro. N. 92-93. 1988. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6409966/mod_resource/content/2/2.%20Lelia%20Gonzalez_A%20categoria%20pol%C3%ADtico-cultural%20de%20amefricanidade.pdf Acesso em: 6/6/2024.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021a.

HARTMAN, Saidiya. *Vênus em dois atos*. Trad. Fernanda Silva e Souza e Marcelo R. S. ribeiro. In BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z.; ARIAS, André. *Pensamento negro radical: antologia de ensaios*. São Paulo: Crocodilo; N-1 edições. 2021b.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IGREJA pede perdão a índios e negros. *Folha de São Paulo*, 20/5/1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/20/brasil/19.html> Acesso em 10/7/2024.

IPHAN. *Ofício das baianas de acarajé*. Livro dos saberes. Brasília – D.F., 2004. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/BaianasdeAcarajeRegistro.pdf> .Acesso em 10/7/2024.

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

LIMA, Vivaldo Costa. *Etnocenologia e a etnoculinária do acarajé*. Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, Salvador: PPGAC/UFBA, 1998.

MAB - Arts and culture. [Google/streetview/museu-de-arte-da-bahia](https://artsandculture.google.com/streetview/museu-de-arte-da-bahia). Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/museu-de-arte-da-bahia/AQE-8jF-sK2J9iw?sv_lng=-38.5259473461116&sv_lat=-12.993470176879855&sv_h=294.0211779930452&sv_p=-0.9632082273032552&sv_pid=AHtDw-3fU6j7fvo49PAQ&sv_z=0.680571903736968 Acesso em 10/6/2024.

MAB - Fichas de documentação do tamborete, assinadas por VALLADARES, José. (1948).

MAB - O Museu de Arte da Bahia. *Catálogo*. São Paulo: Banco Safra. Catálogo. 1997.

MARTINS. Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. 2ª ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

MATTOSO, Kátia M. de Queiroz. *Bahia, século XIX: uma província no Império*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MENEZES, José Luiz Mota. A presença dos negros e pardos na arte pernambucana. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1998. p. 83-85.

MIGNOLO, Walter D. Aiesthesis decolonial; artículo de reflexión. *Calle 14: Revista de Investigación en el campo del arte*. Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010. Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224/1634> Acesso: 16/6/2024.

MIRANDA, Victorino C. C. de. A louça histórica no Brasil. In ATAYDE, Sylvia Meneses de. *Louça histórica: Museu de Arte da Bahia*. Salvador: MAB, 2000.

MORRISON, Toni. *A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões*. Trad. de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. *O negro por ele mesmo*. RATTTS, Alex. (Org.). São Paulo: Ubu, 2022.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. *O liberto: o seu mundo e os outros*. Salvador, 1790-1890. São Paulo: Corrupio; Brasília, DF: CNPQ, 1988.

PORTUGAL, Roberta Rosa; SOUZA, Antônio Wilson Silva de. O tabuleiro de Acarajé como espaço de enfrentamento ideológico entre as práticas afro-brasileiras e evangélicas. In: XII Seminário do Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade e VI Colóquio Internacional de Desenho, 2017, Feira de Santana. *Anais do Seminário do Programa de Pós-Graduação em Desenho Cultura e Interatividade*, 2017, p. 1-12. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/AnaisPPGDCl/article/view/5183> Acesso em 12/6/2024.

QUERINO, Manuel. *A Bahia de outrora: vultos e fatos populares*. 4ª ed. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1954.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. *Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf> Acesso 15/6/2024.

RATTTS, Alex. *Eu sou atlântica; sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/35348079/Eu_sou_atl%C3%A2ntica_sobre_a_trajet%C3%B3ria_de_vida_de_Beatriz_Nascimento Acesso em 12/6/2024.

REIS, Lysie. *A liberdade que veio do ofício; práticas sociais e cultura dos artífices da Bahia do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2012a.

REIS, Lysie. *Aikos quer saber: qual o lugar do acarajé? No tabuleiro da baiana? Na prateleira dos supermercados? No livro dos saberes?* 2012b. Disponível em: <http://www.arq-chronos.com/2012/02/aikos-quer-saber-qual-o-lugar-do.html>

Um Exercício de Fabulação Crítica: mulheres negras na “América Transatlântica” e a transformação de vestes e adornos coloniais-imperiais-escravistas em posturas contra-hegemônicas
Acesso em: 23/6/2024.

ROSA, Mercedes. *A prata da casa; um estudo sobre a ourivesaria no Museu Carlos Costa Pinto*. Salvador: Conselho Federal de Cultura, 1980.

SALL, Aminata. Sênegal : à Saint-Louis, l’héritage des “Signares” préservé. Disponível em: <https://fr.africanews.com/2021/11/12/senegal-a-saint-louis-l-heritage-des-signares-preserve/> Acesso em 15/6/2024.

SANTOS, Jéssica Cristina Teles dos. *Dos palitos ao fio dental: memórias exiladas e processos de extroversão na biografia de um paliteiro do museu Carlos Costa Pinto, em Salvador, Bahia*. Dissertação Mestrado em Museologia, UFBA. Orientador: Profº Drº Clovis Carvalho Britto. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/37224> Acesso 2/6/2024.

SHARPE, Christina. *No vestígio: negridade e existência*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SILVA, Maria Conceição Barbosa da Costa e. *O montepio dos artistas: elo dos trabalhadores em Salvador*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Fundação Cultural, 1988.

SILVA, Renato Araújo. Joias Crioulas: comunicação visual afro-brasileira. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *Arte, Adorno, Design e Tecnologia no Tempo da Escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013

SILVA, Simone Trindade Vicente da. *Joias crioulas; coleção Museu Carlos Costa Pinto*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2012.

THIONG’O, Ngigu wa. *Descolonizar la mente: la política lingüística de la literatura africana*. Trad. Marta Sofía López. España: Contemporanea, 2015.

TRINDADE, Jaelson Britran. A arte colonial: corporação e escravidão. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

VERGÈS. Françoise. *Decolonizar o museu; programa de desordem absoluta*. Trad. de Mariana Echalar. São Paulo: UBU, 2023.

XIMENES, Cristiana Ferreira Lyrio. *Joaquim Pereira Marinho: perfil de um contrabandista de escravos na Bahia, 1828-1887*. Dissertação Mestrado em História, UFBA. Orientação: Maria Inês Cortes de Oliveira. Salvador, 1999. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/1_joaquim_pereira_marinho_perfil_de_um_contrabandista_de_escravos_na_bahia_1828-1887.pdf Acesso 10/6/2024.

Recebido em março de 2025.
Aprovado em setembro de 2025.