

Molduras Coloniais: a construção do imaginário racista sobre a maternidade negra entre o passado e o presente

Thaianne Sousa Santana¹ & Andrey Manuel Leão de Leão²

Colonial Frames: the construction of racist imagery surrounding black motherhood between the past and the present

1. Introdução

“Águas que não lavaram apenas a roupa [...] Lavaram nossas mágoas e renovaram nossos sonhos. Limparam nossos corpos das aflições que nos consumiam e carregaram segredos que não podiam ser contados. Foi ali que o menino nasceu [...] Entre as águas e os sentimentos, meu corpo era a própria correnteza” (Junior, 2023, p. 165)

Quando se discute o tema da maternidade, é comum que o termo "amor" surja de forma recorrente. Nesse contexto, pode-se considerar o amor como um "termo-moldura" que circunscreve a maternidade. Parte-se da idealização de que esse sentimento emerge de maneira natural na mulher — como algo instintivo, incontrolável e puro. Trata-se, no entanto, de um discurso eficaz para desviar a atenção do caráter social, histórico e complexo da maternidade (Oliveira, 2023).

Compreendida como um fenômeno sócio-histórico, a maternidade é também construída e sustentada por discursos e agendas políticas patriarcais, coloniais e racistas. Um olhar desatento sobre o tema contribui para invisibilizar a diversidade de experiências maternas, vividas por mulheres em contextos distintos e atravessadas por múltiplos fatores sociais que demandam análise individualizada.

No contexto analisado, a negação do amor e da maternidade às mulheres negras remonta ao período escravista, quando, mesmo cuidando de crianças, eram vistas apenas como amas de leite ou serviçais. Essa construção simbólica, reforçada por imagens coloniais, consolidou a figura da mulher negra como cuidadora, mas nunca como mãe, negando-lhe o direito ao amor materno (Bocchi, 2019).

Diante disso, questiona-se: é possível revisitar os sentidos atribuídos à maternidade par mulheres negras? E, caso sim, essa revisão — que envolve desconstruir estereótipos e remover molduras coloniais — já foi iniciada? Essas perguntas guiam o trabalho, dividido em três tópicos baseados em uma visita ao Museu de Arte Sacra, em Covilhã (Portugal), com foco na análise discursiva de uma boneca de lã negra exposta no local.

¹ Mestre em Direito Constitucional pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (FDUL). Doutoranda em Sociomuseologia pela Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologia (ULusófona). Bolsista pela Cátedra UNESCO “Educação Cidadania e Diversidade Cultural” na área de Sociomuseologia para o período letivo de 2024/2027. thaianne_sousa@hotmail.com | <https://orcid.org/0009-0004-0393-5757>

² Museólogo do Museu Memorial da Vila da Barca, Mestre em Planejamento do Desenvolvimento e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico úmido do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará. andreyleao2@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0005-1411-6033>

Partindo da ideia de que todo discurso carrega um interdiscurso — elemento implícito que reforça relações de poder (Orlandi, 2005) —, este estudo analisa como a maternidade da mulher negra é representada em espaços museológicos. A investigação foca no processo de nomeação e enquadramento dessas imagens, evidenciando os efeitos persistentes da moldura colonial nas práticas atuais.

Com base nessas questões, o artigo analisa formulações discursivas em situações semelhantes, nas quais a presença da mulher negra é representada de forma estigmatizada — como nos quadros *Olympia* e *Retrato de uma Negra* (renomeado *Retrato de Madeleine* em 2019). A partir da visita à exposição temporária *Pluralidade*, torna-se evidente a necessidade de identificar a “moldura colonial” presente na construção da imagem da mulher negra como uma prática ainda recorrente no discurso museológico. Nesse contexto, examina-se a narrativa da exposição, com ênfase na nomeação das peças, buscando reconhecer e combater ações racistas. É neste contexto que a Sociomuseologia, como campo teórico-prático com compromisso social, oferece ferramentas para interpretar criticamente o cenário sociocultural e museológico, promovendo um olhar atento aos racismos cotidianos.

2. As molduras do passado a ressoar no presente

A ideia de que museus são espaços neutros é frequentemente questionada nos estudos em Museologia, especialmente pela Museologia Social, que denuncia a suposta imparcialidade dessas instituições. Embora a neutralidade ainda seja assumida por muitos, refletir criticamente sobre ela é um ponto de partida fundamental para entender como os museus participam ativamente na construção de discursos, valores e representações sociais (Chagas et al., 2020).

A neutralidade nos museus é uma ilusão. Desde a escolha do nome até a curadoria das exposições e a definição de sua duração ou encerramento, todas as decisões estão atravessadas por interesses, preferências e discursos. Como destacam Furtado e Recheda (2023), os museus transformam objetos em mensagens, refletindo representações sociais dominantes e as interpretações de curadores. Assim, não há neutralidade possível, pois toda prática museológica é, antes de tudo, uma construção humana.

Diante disso, torna-se essencial adotar um olhar crítico, fomentar diálogos e cobrar responsabilização sobre qualquer exposição museológica. Afinal, toda curadoria é uma escolha carregada de interesses, visões de mundo e relações de poder.

Durante muito tempo, os museus foram entendidos como instituições neutras, focadas apenas na coleta e preservação de objetos considerados raros ou valiosos. Essa abordagem desconsiderava os contextos sociais e históricos atuais, tratando as escolhas museológicas como se fossem isentas de ideologia e sentido crítico (Primo; Moutinho, 2020).

Infelizmente, essa visão ainda persiste. Por isso, é essencial destacar que museus não são neutros; eles têm suas raízes no modelo do museu moderno europeu, um padrão exportado (Vergès, 2024). A ideia de imparcialidade, que é, na verdade, altamente parcial, foi amplamente aceita e reproduzida de forma acrítica por muito tempo.

Chegou o momento de assumir responsabilidades e reconhecer o papel fundamental dos museus na formação da consciência coletiva. Eles não apenas refletem, mas também moldam significativamente a percepção que a comunidade tem de si mesma e do mundo.

Além das críticas às grandes narrativas nacionais dos museus baseados na normatividade europeia, é crucial identificar e dialogar com as referências culturais locais, que também carregam suas próprias agendas políticas. É fundamental reconhecer os reforços discursivos dessas instituições — as “ideias por trás” — e investigar as narrativas coloniais presentes nos acervos, com objetos e ideias que perpetuam o racismo.

Considerando a trajetória do museu moderno como uma prática de discursos racistas (Vergès, 2024), é fundamental analisar como esses preconceitos se perpetuam nas exposições dos museus tradicionais-normativos e como o discurso racista ainda permeia sua ideologia expositiva, apesar dos esforços para a descolonização desses espaços. Nesse contexto, este

trabalho busca analisar o discurso expográfico do Museu de Arte Sacra, localizado em Covilhã³, Portugal.

Figura 1: Imagem do edifício do Museu de Arte Sacra do Município de Covilhã.



Fonte: Site do Município de Covilhã⁴.

Para isso, foi realizada uma visita ao espaço em janeiro de 2025, com o objetivo de analisar o discurso construído a partir da exposição temporária intitulada *Pluralidade*. Com base no histórico mencionado anteriormente, essa exposição busca contrariar a lógica racista presente nos espaços museais — especialmente por ocorrer em um museu tradicional-normativo, localizado na Europa, em um país com um forte histórico de colonização. Resta saber: será que, de fato, essa exposição está em consonância com o discurso que dá nome a ela?

Para tentar responder a essa questão, analisaremos a construção expográfica de duas peças presentes no museu, da artista local Rosa Estrela. Seu trabalho, composto por bonecas feitas em lã, busca, dentro do tema proposto pela exposição, apresentar a pluralidade por meio de seu acervo.

A exposição foi divulgada no *Instagram* oficial do Município de Covilhã, o que revela uma tentativa do museu de aumentar a visitação. Ao utilizar essa plataforma, o Município, como estrutura política pública, valida a exposição, contribuindo para sua legitimação. Nesse sentido, o museu demonstra um forte interesse na construção dessa narrativa.

³ “Instalado na Casa Maria José Alçada, um edifício de 1921 projetado por Raúl Lino, este Museu tem a colaboração do Bispo da Diocese, D. Manuel da Rocha Felício, e dos párocos das igrejas do concelho, o que permitiu a reunião das peças que agora constituem o acervo deste espaço museológico.” Disponível em: https://download.cm-covilha.pt/museu_arte_sacra/. Acesso: 28 de março de 2025

⁴ Disponível em: <https://www.cm-covilha.pt/?cix=793&tab=793&lang=1>.

Figura 2: Imagem da publicidade da exposição *Pluralidade* na página oficial do *Instagram* do Município de Covilhã.



Fonte: *Instagram* Oficial do Município de Covilhã⁵

A visita começa pela exposição permanente, que apresenta a ourivesaria, mobiliário e pinturas da Igreja Católica, com destaque para a figura de Cristo crucificado. A curadoria organiza os objetos em núcleos baseados nos Sacramentos da Igreja Católica: batismo, confirmação, matrimônio, ordem, penitência, eucaristia e unção dos enfermos. Isso reflete uma narrativa tradicional e religiosa, o que torna ainda mais relevante a proposta da exposição temporária *Pluralidade*, que visa romper com essas visões estabelecidas e apresentar novas perspectivas.

Ao chegar ao espaço da exposição temporária *Pluralidade*, as informações expográficas reforçam a percepção inicial sobre a construção discursiva do museu: os objetos foram selecionados para representar a diversidade proposta, com a aprovação do Museu de Arte Sacra. Assim, a pluralidade se manifesta através do aceite da instituição religiosa, sendo filtrada por seus critérios. Portanto, é essencial analisar a exposição com essa perspectiva em mente.

Dentro desse contexto, destacam-se duas peças que serão analisadas criticamente para compreender a construção do discurso. A primeira é uma boneca de lã que representa uma mulher negra de pele retinta, com suas filhas próximas ao corpo: uma sustentada por um pano-da-costa e a outra ao lado da barra da saia da mãe. Na exposição, essa boneca é intitulada *Escurinha*.

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DDMwHs7IFpL/?igsh=MWF1d2QyMXdwbW81Mg>

Figuras 3: Boneca de lã intitulada *Escurinha* na exposição *Pluralidade* (lado esquerdo).
Destaque da titulação da obra (lado direito).



Fonte: Autores.

Em contraste com a primeira boneca, a segunda peça analisada, intitulada *Amor de Mãe*, representa uma mulher branca e loira com um bebê no colo. Exposta próxima à anterior, ela contribui para a construção de uma narrativa simbólica e discursiva sobre a maternidade.

Figuras 4: Boneca de lã intitulada *Amor de Mãe* na exposição *Pluralidade* (lado esquerdo).



Destaque da titulação da obra (lado direito).

Fonte: Autores

Considerando o nome da exposição, é possível perceber uma tentativa de representar a pluralidade materna através da diversidade de origens e características das mulheres representadas. No entanto, a ausência de equivalência entre as peças é evidente, especialmente nas marcas de diferença, onde as molduras coloniais e práticas racistas se refletem nas escolhas museológicas. A forma como essas figuras femininas são representadas destaca a diferença, levantando a pergunta: o que marca essa diferença?

A definição dessas diferenças é marcada por elementos como trajés, o número de filhos ao lado das mães, a forma de carregá-los — seja no colo ou no pano-da-costa —, e a cor atribuída às nomeações, além do afeto como critério de identificação da maternidade. A boneca negra é chamada de "Escurinha", enquanto a boneca branca não recebe uma denominação similar. Embora ambas representem a maternidade, apenas a boneca branca é formalmente intitulada e reconhecida como mãe.

A prática de nomear e adjetivar de forma racializada se tornou tão naturalizada que permeia as práticas museológicas sem causar estranhamento, seja entre os criadores das peças, seja entre os membros da instituição ou gestores culturais. A problemática da nomeação reflete um processo histórico enraizado nas estruturas museais, destacando uma lógica que subordina o corpo negro ao olhar branco, com a cor da pele e seus estigmas sendo continuamente reforçados.

Portanto, a análise discursiva precisa ir além da descrição superficial, compreendendo a narrativa como um instrumento de produção e reprodução de poder. Como aponta Van Dijk (2008), a linguagem escrita funciona como meio de sustentar estruturas de dominação e de promover resistências a elas. Assim, os processos de nomeação e representação das figuras expostas não são neutros — carregam discursos e ideologias.

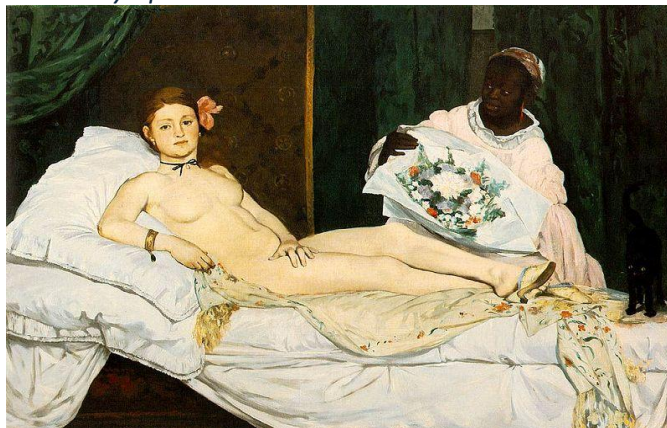
Dessa forma, os museus não devem ser entendidos como espaços neutros ou exclusivamente educativos, mas como arenas de disputa simbólica, onde relações de poder são reafirmadas, tensionadas e, por vezes, transformadas.

“Memórias, patrimônios e museus são bons para pensar, sentir e agir; para lidar com eles é importante quebrar a coluna vertebral da ingenuidade. Museus, memórias e patrimônios são territórios inseguros, não são propícios para quem tem medo de se afogar ou despencar no abismo. Memórias, patrimônios e museus são campos de luta, conflito, litígio. Nestes campos disputa-se tudo. Disputa-se o passado, o presente e o futuro; o lugar, o espaço e o território; a amizade, o amor e a atenção; a liberdade, a criatividade e o discurso”. (Chagas et al., 2020, p. 61)

Disputas sobre o passado são travadas continuamente no presente, muitas vezes de forma sutil e silenciosa — inclusive nos museus. Nesses espaços, os conflitos simbólicos se mantêm ativos. Ignorar manifestações cotidianas de racismo, sobretudo quando disfarçadas sob a aparência de neutralidade expositiva, é negligenciar sua persistência. A maternidade e o amor são negados a algumas figuras, enquanto a cor da pele se mantém como principal marcador de diferença.

Como ressalta Françoise Vergès (2024), o museu não é um espaço neutro nem de suposto humanismo universal, mas sim um campo de disputa onde se entrecruzam tensões sociais, culturais e econômicas. Diante disso, impõem-se perguntas fundamentais: quem está representado nesse espaço? De que forma? Com quais nomes e discursos?

Essas questões foram levantadas pela artista e crítica de arte afro-americana Lorraine O'Grady nos anos 1990, ao analisar *Olympia*, pintura de Édouard Manet (1863), que retrata uma mulher branca e uma mulher negra. Embora a tela seja chamada *Olympia*, nome associado à prostituição, a mulher branca foi amplamente reconhecida como Victorine Meurent, modelo com nome e história, enquanto a mulher negra permaneceu sem identidade.

Figura 5: Tela *Olympia* – Artista Édouard Manet - Museu d'Orsay, Paris

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(Manet\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet))

A análise da pintura *Olympia*, exposta no Museu d'Orsay, evidencia de forma contundente como o racismo estrutural atravessa também a história da arte. Apesar de ambas as figuras femininas estarem representadas com igual esmero técnico por Manet, apenas a mulher branca — Victorine Meurent — foi nomeada e teve sua trajetória reconhecida. A mulher negra, por outro lado, segue invisibilizada, referida genericamente como “a serva” ou “a criada negra”. Essa desigualdade simbólica revela como a diferença racial opera na produção de significados: mesmo quando lado a lado em uma mesma obra, a presença da mulher negra é relegada a um papel acessório, sem direito à individualidade, à história ou à memória.

Lorraine O'Grady, artista e crítica afro-americana, fez uma contribuição significativa ao denunciar a invisibilização da figura negra nas representações artísticas. Ao batizar a mulher negra da obra de Laura, O'Grady realizou um gesto simbólico de restituição de identidade e humanidade, confrontando o apagamento sistemático presente na tradição museológica e artística ocidental (Vergès, 2024).

Negaram-se identidade, subjetividade e humanidade às pessoas negras — vale lembrar que essas pessoas já possuíam nomes, histórias e pertencimentos muito antes das ações do colonialismo racista. Esses corpos foram transformados em imagens a serem pintadas, desenhadas e manipuladas artisticamente conforme as necessidades e interesses da comunidade colonial. A nomeação imposta — “Serva”, “Criada”, “Escrava” — não apenas ocultava os nomes reais, mas operava como uma estratégia simbólica de desumanização. Nesse contexto, mais do que um gesto de renomeação, impõe-se a necessidade de reconhecer os mecanismos que sustentam essa lógica. Como afirma Françoise Vergès (2024, p. 171), “negro é o modelo, branca a moldura” — uma fórmula que sintetiza o funcionamento do poder racial nas representações visuais e museológicas.

“O'Grady partia da personagem Laure para analisar o papel e o lugar da mulher negra no dispositivo da representação racista e imperialista. Não era representação em si que interessava a O'Grady, mas todos os fios que daí podiam ser puxados: o corpo da mulher negra como objeto de uma alteridade radical, o movimento feminista branco e o seu racismo estrutural, as dificuldades de representação da mulher negra no mundo imperialista e o caminho repleto de ciladas que as/os artistas negras/os tinham de percorrer” (Vergès, 2024, p.176).

Figura 6: Fotografia de 1962 (Artista Vasco Araújo), feita em Guiné Bissau e que faz parte do lançamento da exposição Botânica de 2014, no Museu de arte contemporânea do Chiado, Lisboa-Portugal.



Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/Botanica>

Como afirma Junior (2023, p. 51), “a violência era traiçoeira e poderia vir travestida de afeto”. Essa perspectiva aplica-se a uma fotografia de 1962, onde um soldado português branco toca uma mulher negra grávida, com as mãos sobre seus seios e barriga. O olhar do soldado, voltado para a gestação, poderia ser interpretado como um gesto de afeto. Contudo, uma análise crítica revela que essa cena, impensável com uma mulher branca em Portugal, era tratada como comum e aceitável quando se tratava de corpos negros, especialmente femininos.

É necessário confrontar o passado imagético e analisar seus reflexos na contemporaneidade. A fotografia serve como uma estratégia visual para despertar um olhar crítico sobre a representação da mulher negra como sujeito colonial, sem controle sobre sua própria imagem. A mulher fotografada, símbolo do passado, é re-inscrita no presente, para que o público atual reconheça a violência simbólica e material. O objetivo é que se perceba o absurdo de um soldado português jamais tocar o corpo de uma mulher branca grávida da mesma forma na metrópole.

Diante da repetição de nomeações racializadas e da negação da maternidade em corpos de mulheres negras, surge a necessidade do “sócio-diagnóstico”, como aponta Zandomenico (2021, p. 301). A autora destaca a “reencenação incessante da violência da escravatura e do colonialismo” (Zandomenico, 2021, p. 306), evidenciando a dificuldade de esquecer o passado colonial, que se atualiza no cotidiano. Esse “pesadelo neocolonial cotidiano” continua a produzir a racialidade e aprisionar os sujeitos nela (Zandomenico, 2021, p. 320).

O Professor Mário Moutinho acertadamente analisa o racismo atual em Portugal:

“as origens do racismo contemporâneo em Portugal não se perderam no tempo nem tem contornos difíceis de identificar [...] pensava-se que, com o fim da colonização e o surgimento de novos países independentes, os valores que, até então, tinham presidido as relações coloniais teriam forçosamente de dar lugar a uma nova ética das relações internacionais, mais respeitadora da dignidade humana.[...] mais ainda, os valores que presidiam as relações coloniais, não só não desapareceram, como ganhar o novo vigor, menos visíveis, mas tão capazes, como anteriormente, de dar sentido a uma nova colonialidade do poder, do saber e do ser” (Moutinho, 2022, pp. 21, 30-31)

No contexto lusófono, destaca-se o caso da mulher intitulada de Rosinha⁶ pelo governo português, e que nunca foi tratada como uma “rosa” pelas estruturas coloniais. Exposta com os

⁶ Não é a primeira vez que a artista tem suas peças exibidas no Museu: “No âmbito do programa “Natal com Arte 2021” o Município da Covilhã terá patente ao público no Museu de Arte Sacra a instalação “O

seios nus e fotografada em um zoológico humano durante a ditadura de Salazar, em Portugal, ela é lembrada por esse nome diminutivo, que reflete o olhar colonial. O objetivo não é reproduzir as imagens que reforçam o imaginário exótico e subalternizador do colonialismo português, mas oferecer uma nova perspectiva sobre elas.

Os preconceitos do período da escravidão ainda influenciam como a comunidade negra é percebida e representada. No caso da boneca chamada “Ecurinha”, o uso do sufixo diminutivo “-inha” — associado a afetividade (como em amorzinho, mãezinha, filhinha) — disfarça o termo original “Ecura”, suavizando-o e tentando parecer inofensivo. Contudo, ao nomear a boneca dessa forma, não se apaga o conteúdo histórico e simbólico do termo; ao contrário, reforça-se a infantilização e inferiorização racial disfarçadas de carinho, uma maneira sutil de depreciar.

Nessa perspectiva, o termo “Ecurinha” carrega intenção, ideologia e memória histórica do modo colonial e racista de nomear corpos negros. Não é uma simples identificação neutra da cor da boneca, mas uma expressão enraizada no contexto colonial, que ainda mantém conotação racista. O passado colonial se atualiza nas palavras do presente, e não se pode ignorar essa carga histórica.

A presença do termo “Ecurinha” na exposição *Pluralidade* não é um descuido ou simples desatenção ao contexto histórico e social da palavra. Há uma atividade comunicativa entre a autora, o museu e o público, que vai além do plano gramatical da língua, alcançando os discursos, onde crenças, ideologias e memórias coletivas são mobilizadas. É fundamental entender que os discursos não são neutros; eles produzem sentidos, reforçam estruturas de poder e, muitas vezes, perpetuam formas sutis (ou explícitas) de opressão.

“Ao produzirem linguagem, os falantes produzem discursos. [...] O falante/ouvinte, escritor/leitor são seres situados num tempo histórico, num espaço geográfico; pertencem a uma comunidade, a um grupo e por isso carregam crenças, valores culturais, sociais, enfim a ideologia do grupo, da comunidade de que fazem parte. [...] É por isso que dizemos que não há discurso neutro, todo discurso produz sentidos que expressam as posições sociais, culturais, ideológicas dos sujeitos da linguagem. Às vezes, esses sentidos são produzidos de forma explícita, mas na maioria das vezes não. Nem sempre digo tudo que penso, deixo nas entrelinhas significados que não quero tornar claros ou porque a situação não permite que eu o faça ou porque não quero me responsabilizar por eles, deixando por conta do interlocutor o trabalho de construir, buscar os sentidos implícitos, subentendidos.” (Brandão, 2006, p. 2)

A Serva, a Criada, a Negra. Em 2024/2025, não se pode mais nomear com a expressão “Ecura”, então, para suavizar a questão, opta-se por “Ecurinha” e insere-se essa nomeação na narrativa museológica da “pluralidade”.

A exposição *Pluralidade* e a boneca de lã negra, para um visitante desatento, podem evocar ideias de “multiculturalidade” e “diversidade”, ao incluir o “diferente”, o “Outro”. No entanto, esse “Outro” é nomeado com um termo racializado, originado no contexto colonial e da escravidão. Aqueles que analisam a exposição criticamente podem se questionar: a nomeação da boneca como “Ecurinha” não seria um uso acrítico de um termo racista? Isso remete ao quadro *Retrato de uma Negra* (1800), que só recebeu o nome adequado — *Retrato de Madeleine* — em 2019⁷. O problema, porém, não é o século XVIII, mas o ano de 2024/2025,

Natal da Estrela”.[...] Maria Rosa Estrela nasceu na Covilhã em 1953. A artista autocaracteriza-se como sendo “enfermeira de profissão, mas tendo desde cedo começado a apreciar e a manusear materiais como algodão, lã e burel”. Disponível em <https://www.cm-covilha.pt/?cix=noticia111582&tab=793&lang=1> Acesso em 26 março de 2025

⁷ Durante a 1ª Exposição Colonial Portuguesa em 1934, na cidade do Porto, entre junho e setembro de 1934, havia uma mulher negra, (foi chamada Rosinha pelo governo da época, porque era proveniente da Guiné

onde a nomeação de uma peça artística protagonizada por uma mulher negra ainda recai sobre sua cor.

A boneca na exposição *Pluralidade* é, simplesmente, "a Escurinha", da mesma forma que Madeleine, em sua época, era apenas "uma negra". Ao lado da boneca de lã, está a maternidade "agarrada" ao corpo e à identidade dessa mulher negra. O amor materno preenche a sua áurea, mas ela é uma mulher negra sob o olhar branco — sujeita ao julgamento da "moldura branca". Esse modelo de identificação e nomeação reflete a estrutura da sociedade colonial e escravocrata. Essas peças artísticas não são simples reflexos de uma escolha autônoma de nomes; elas representam, de fato, facetas do comportamento cotidiano das sociedades coloniais, que construíam "corpos sem nome" (Vergès, 2024, p. 186) e promoviam o apagamento dos nomes originais das pessoas africanas.

3. Por uma narrativa contra colonial

O processo crítico revela que não basta apenas renomear; é preciso desconstruir a ilusão de uma trajetória linear que o Ocidente impôs, reduzindo o colonialismo, a escravidão e o racismo a "coisas do passado". Como afirma Vergès (2024, p. 237), essa abordagem apenas tenta apagar feridas, ao invés de reconhecê-las como "abertas, cicatrizes mal fechadas".

Assim, é essencial não só questionar as molduras expográficas, mas também reivindicar uma abordagem afetiva nas narrativas museológicas que gerem respostas negras significativas. Precisamos de uma releitura do passado colonial sob um "olhar encantado", como exemplificado pela imagem da exposição *Mãe Preta*⁸:

Figura 7: Imagem da Exposição *Mãe Preta - Modos de Olhar*, 2016. Interferência sobre gravuras de Peter Ludwig e Frederico Guilherme Briggs, c. 1846.



Fonte: Catálogo da Exposição *Mãe Preta*.

do grupo étnico Balanta, e assim foi renomeada para melhor ser identificada pelos portugueses, que não conseguiam, e não queriam, falar seu nome islâmico) que se tornou atração no pavilhão daquela colônia. Registrada, em pose erotizada, pelas lentes de Domingos Alvão, Rosinha inspirou esculturas, estampas, cartões-postais, propagandas, capas de revistas e charges que viam nela uma musa - uma "portuguesa" — que personificava o projeto integrador (Silva, 2019).

⁸ *Mãe Preta* é um projeto de pesquisa artística de longa duração da dupla de artistas Isabel Löfgren e Patricia Gouvêa. [...] O projeto conta com seis exposições realizadas, duas na zona central (2015) e portuária do Rio de Janeiro (2016), Belo Horizonte(2017), São Paulo (2018), São Luís(2018-19), e em Campinas (2021).[...] O catálogo *Mãe Preta* faz parte do acervo de algumas bibliotecas públicas, organizações civis e centros culturais por todo o Brasil, e em algumas bibliotecas no exterior. Em cada cidade onde a exposição é apresentada, é adicionado um novo elemento da história da maternidade negra no Brasil ligada àquela localidade de forma a situar o trabalho em contextos mais amplos e incluindo a colaboração de comunidades e grupos culturais diversos.” <https://www.maepreta.net/exposicoes/>.

A gravura exemplificada na Figura 8 foi originalmente criada por Peter Ludwig e Frederico Guilherme Briggs em 1846 e, na exposição *Mãe Preta*, é relançada ao público com um detalhe simbólico: um fio de contas amarelo-ouro, em homenagem à Deusa Oxum. Oxum, divindade do panteão Iorubá, é associada às águas doces e à fertilidade, com forte presença religiosa no Brasil. O fio de contas, ao ser colocado sobre a gravura, visa dar visibilidade à maternidade da mulher negra, conferindo-lhe uma dimensão de reverência e simbolismo ancestral.

A escolha da gravura na *Mãe Preta* estabelece um diálogo com a exposição temporária do Museu de Arte Sacra de Covilhã. Quando se trata da maternidade de mulheres negras, é crucial abordar o passado colonial escravocrata com sensibilidade e crítica, refletindo sobre como essas mulheres foram subalternizadas e desumanizadas.

Diante das atrocidades históricas, surge a necessidade de representar mulheres negras exercendo a maternidade de forma saudável, voluntária e humana. A maternidade "escolhida", com suas complexidades e dignidade, é um direito fundamental de qualquer mulher. Por isso, é essencial abordar as maternidades de mulheres negras sem simplificações, sem apagar as memórias do passado, e assegurar o reconhecimento do "Amor de Mãe", valorizando a figura da "Mãe" nas diversas formas de maternidade dessas mulheres.

Neste contexto, o "batismo" da boneca de lã com o nome "Escrinha" é prejudicial, pois remete diretamente à experiência do passado colonial português. Diante desse legado, é essencial adotar uma postura política que reconheça os danos históricos e a persistência das feridas coloniais. Assim, é fundamental direcionar a reflexão para uma museologia interculturalizante, como projeto decolonial, conforme destaca Juliana Maria de Siqueira. Essa abordagem propõe uma museologia que:

“... sua função não é divertir, entreter ou distrair os indivíduos, mas acordá-los em todos os sentidos: atravessá-los, lançá-los ao centro da experiência, afetá-los, sensibilizá-los, torná-los empáticos, capazes de sentir e pensar sobre os elementos culturais que são congruentes com a vida plena - e, portanto, devem ser preservados- e os elementos que devem ser criativamente revistos, modificados para que os desequilíbrios injustiças não se perpetuem.” (Siqueira, 2020, p.138)

A autora propõe uma prática museológica que incentive os cidadãos a explorar sua matriz biocultural, avaliando o que deve ser preservado e reconhecendo as memórias traumáticas e distorções nas relações sociais. O objetivo é promover uma transformação no entendimento e preservação do patrimônio cultural, sensibilizando as pessoas e provocando uma reflexão crítica sobre as práticas sociais moldadas pelo legado colonial, escravocrata e racista. Reconhecer as "molduras coloniais" como uma invenção europeia e abordar a desvalorização da comunidade negra como um problema persistente, que não será resolvido com o tempo, é essencial. A própria comunidade negra continua a gerar respostas e formas de resistência a essas molduras coloniais.

Assim, a prática museológica decolonial deve reinterpretar a história de maneira crítica, reconhecendo as violências do passado e as estratégias de resistência da comunidade negra. O museu, nesse contexto, deve ser um espaço de construção e reconciliação de histórias, promovendo diálogos interculturais e escuta ativa. A decolonização do museu envolve uma reconfiguração que valoriza as narrativas de resistência negra e suas culturas, essenciais para reverter a marginalização histórica e construir uma sociedade mais inclusiva.

4. Considerações Finais

A análise da exposição *Pluralidade*, no Museu de Arte Sacra da Covilhã, evidencia como o discurso museológico, mesmo quando travestido de diversidade e inclusão, pode reforçar práticas simbólicas coloniais. Ao nomear e representar a maternidade de maneira desigual entre mulheres brancas e negras, a curadoria reitera hierarquias raciais profundamente enraizadas na

história dos museus ocidentais. A comparação com obras como *Olympia*, de Manet, mostra que a invisibilização e a objetificação do corpo negro não são resquícios do passado, mas práticas atualizadas e ainda legitimadas em espaços culturais. Nesse sentido, pensar o museu como campo de disputa e não como espaço neutro torna-se fundamental para descolonizar suas narrativas, questionar seus dispositivos de poder e construir novas formas de representação mais justas e plurais. A Sociomuseologia, ao assumir compromissos sociais e políticos, surge como ferramenta potente para enfrentar essas desigualdades e para reconfigurar o papel dos museus na sociedade contemporânea. O desafio está lançado: é preciso ir além da aparência da pluralidade e confrontar as estruturas que sustentam o racismo institucional em nome de um museu verdadeiramente comprometido com a equidade e a justiça histórica.

A maternidade, em suas várias manifestações, carrega amor, desafios, erros, força, dor, alegrias e beleza. Por se tratar de uma categoria sociocultural significativa, não é por acaso que as sociedades veneram divindades femininas associadas à fecundidade e ao ato de maternar. Um exemplo disso é a Divindade Oxum, do panteão Iorubá, exaltada por sua conexão com a maternidade, o amor e a beleza. Não seria mera coincidência associar amor e beleza a essa divindade das águas doces, que também é a guardiã da fertilidade?

Quando a doutora nigeriana Oyèrónkè Oyewùmí optou por analisar a Matripotência como uma instituição sociopolítica no contexto Iorubá, ela iniciou sua reflexão com um trecho significativo da história desse povo:

Damos o conhecimento para a fêmea, nossa
 Ìyá que encarna o conhecimento
 Nós chamamos o conhecimento de Oxum,
 nossa Ìyá que encarna o conhecimento
 Nos submetamos a Ìyá
 É Ìyá quem nos deu à luz
 Antes de nos tornarmos seres humanos
 Nos submetamos a Ìyá
 A fêmea deu à luz o soberano
 Antes que o soberano se tornasse um
 Deus. (Oyewùmí, 2016, p. 57)

Ao que tudo indica concluir com louvação a Deusa Oxum, senhora das águas doces, faz todo sentido como “encantaria” para quebrar as “molduras” colônias que tentaram enquadrar a maternidade das mulheres negras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bocchi, A. F. A. (2019). Da senzala ao cárcere: Maternidade às margens da história. *Revista Fragmentum*, 54, 135- 244.
- Brandão H. H. N (2006). Analisando o discurso. In: A. T. C. (Org.). *Portal da Língua Portuguesa*. In: São Paulo: Fundação Roberto Marinho.
- Chagas, M.; Primo, J.; Assunção, P.; Storino, C. (2020). *A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos*. In: J. Primo; J. Baptista; T. Boita; M. Moutinho (Org.). *Sociomuseologia: Corpos geradores, gênero e identidade* (pp. 53 -76). Lisboa: Edições Lusófonas.
- Furtado, T. V.; Rechada, A. (2023). *Museus e gênero: Da teoria a prática*. In: J. Primo; J. Baptista; T. Boita; M. Moutinho (Org.). (Org.). *Sociomuseologia: Corpos geradores, gênero e identidade* (pp. 27- 39). Lisboa: Edições Lusófonas.
- Junior, I. V. (2023). *Salvar o Fogo*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- Löfgren I.; Gouvêa, P. (Org.) (2018). *Mãe Preta*. São Paulo: Frida Projetos Culturais.

- Moutinho, M. (2022) Pensamento decolonial e as heranças africanas nos museus de Portugal. *Cadernos de Sociomuseologia*, 64, 21- 34.
- Moutinho, M.; Primo, J. (2020) Referências teóricas da Sociomuseologia. In: M. Moutinho; J. Primo. (Org). *Introdução à sociomuseologia* (pp. 17-34). Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Oliveira, A. C. A. R. (2023). *Corpos geradores “a letra”: Reflexões sobre mulheres mães, maternidade e museus*. In: J. Primo; J. Baptista; T. Boita; M. Moutinho (Org.). *Sociomuseologia: Corpos geradores, gênero e identidade* (pp. 93-17). Lisboa: Edições Lusófonas.
- Vergés, F. (2024). *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Lisboa: Orfeu Negro Editora.
- Oyěwùmí, O. (2016). Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. In: *What Gender is Motherhood?* (pp. 57-92). Trad: wanderson flor do nascimento Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Silva, F. S. A. (2029). Uma Garota Propaganda para o Império: O caso de Rosinha na Exposição do Porto de 1934. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 12, n. 1, jan.-jul., 7-23.
- Siqueira, J. (2020). Corazonar uma Museologia onde caibam muitas museologias: a interculturalização do campo como projeto decolonial. In: J. Primo; J. Baptista; T. Boite.; M. Moutinho (Org.). In: *Sociomuseologia: Corpos geradores, gênero e identidade* (pp. 113 -152) Lisboa: Edições Lusófonas,
- Zandomenico, Y. (2021). Modos de descolonizar: o trauma é brasileiro, de Castiel vitorino brasileiro. *Revista de Comunicação e Linguagem*, 54, 296 -326.