Fronteiras
Revista Catarinense de História

Do Templo Cívico à Encruzilhada da Memória: a História Afro-Brasileira e o Museu da Inconfidência em Disputa

From the Civic Temple to the Crossroads of Memory: negotiating Afro-Brazilian History at the Museum of Inconfidência in Ouro Preto

Ana Conrado Ferreira Rocha[1]
Marcelo Santos de Abreu[2]
Pedro Henrique de Castro Falci[3]
Vitória Ivo[4]

Resumo
O artigo analisa o recente reposicionamento institucional do Museu da Inconfidência (MIn), em Ouro Preto, diante das disputas envolvendo a memória da escravidão e da diáspora africana. Tradicionalmente voltado à consolidação de uma interpretação cívica e hegemônica da história nacional, ancorada na memória da Inconfidência Mineira, o museu passou a dialogar com debates sobre a democratização das narrativas museais, buscando revisar sua abordagem histórica e problematizar a trivialização da escravidão. Em diálogo com outras experiências, brasileiras e estrangeiras, argumenta-se que o caso do MIn evidencia os desafios de integrar a memória afrodiaspórica às representações do patrimônio nacional e de incorporar perspectivas voltadas aos chamados passados sensíveis no espaço museal.
Palavras-chave: Histórias Afrodiaspóricas; Museu da Inconfidência; Disputas de memória.

Abstract
The article analyzes the recent institutional repositioning of the Museum of Inconfidência (MIn) in Ouro Preto, in light of the disputes surrounding the memory of slavery and the African diaspora. Traditionally focused on consolidating a civic and hegemonic interpretation of national history, anchored in the memory of the Inconfidência Mineira, the museum has begun to engage with debates on the democratization of museum narratives, seeking to revise its historical approach and challenge the trivialization of slavery. In dialogue with other Brazilian and foreign museum experiences, it is argued that the case of the Museum of Inconfidência highlights the challenges of integrating Afrodiasporic memory into representations of national heritage and of incorporating perspectives focused on so-called sensitive pasts within the museum space.
Keywords: Afrodiasporic Histories; Museum of Inconfidência; Memory Disputes.

[1] Mestranda em História pela Central European University (CEU). Brasil. E-mail: Conrado-Ferreira_Ana@student.ceu.edu | https://orcid.org/0009-0003-4921-7630
[2] Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor no DEHIS-UFOP e PPGHIS-UFOP. Brasil. E-mail: marcelo.abreu@ufop.edu.br | https://orcid.org/0000-0001-5763-0765
[3] Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGHIS-UFOP). Brasil. E-mail: pedro.hcf@aluno.ufop.edu.br | https://orcid.org/0009-0009-3551-4662
[4] Doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGHIS-UFOP). Bolsista CAPES. Brasil. E-mail: larissa.ivo@aluno.ufop.edu.br | https://orcid.org/0000-0001-5444-5038

ISSN 2238-9717 | n. 48, p. 162-200, ago./2026 | DOI: https://doi.org/10.36661/2238-9717.2026n48.15544
https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/index

Introdução

Figura 1: Postagem no Instagram do Museu da Inconfidência (Ouro Preto/MG) divulgando a exposição *Arte nas Janelas*, maio de 2025



Disponível em: https://www.instagram.com/p/DJmglM6R0u7/. Acesso em: 19 mar. 2026.

A postagem do Museu da Inconfidência (MIn) no *Instagram* (Figura 1), datada de 13 de maio de 2025, simboliza o movimento de revisão da história afro-brasileira na instituição, objeto deste artigo. Na ocasião, o MIn destaca que a inauguração de *Arte nas Janelas*, exposição composta de fotografias de personagens negras da história de Ouro Preto, seria uma forma de comemorar o 13 de Maio durante a Semana Nacional de Museus. Sabe-se que, desde o começo de sua celebração, o dia da Abolição está em disputa (Domingues, 2011; Moraes, 2023), isto é, o dia da "fraternidade dos brasileiros", tal como prescrevia o calendário republicano (Oliveira, 1989), nem sempre foi percebido dessa forma ou apenas reconhecido como uma dádiva principesca. A apropriação do evento comemorativo na inauguração da exposição parte dessa premissa, sendo um gesto consciente da instituição em duas direções: indicar a centralidade da história afro-brasileira na revisão do museu e incorporar um diálogo do tema com a história da cidade que vem sendo construído pelos movimentos negros locais há muitos anos. Como veremos, este foi um gesto do MIn em busca de novos sentidos em suas exposições e ações educativas, bem como no tratamento dos acervos e nas estratégias de comunicação do conhecimento ali produzido.

O objetivo deste texto é contribuir para o debate acerca deste processo em curso, pensando suas relações com a conjuntura global de produção da história e memória afrodiaspórica, bem como as disputas pela história em âmbito nacional. Trata-se de um debate

que ressoa outros tempos e espaços, configurando historicidades cujas nuances não descrevemos em detalhes. Ao longo do texto, contudo, as descrições e análises pontuam os entrelaçamentos entre os processos históricos, a força e a duração das narrativas museais e a densidade dos conflitos envolvendo cada acontecimento discutido.

Nesse sentido, vale lembrar que estamos diretamente implicados, como pesquisadores e educadores, na composição de espaços como museus de história. Em certa visão da objetividade, alguns críticos podem ver nosso juízo e nossa análise comprometidos por nosso engajamento neste campo de estudos e ação. Na perspectiva mais complexa da distância histórica, porém, nossas razões e afetos, os instrumentos conceituais e as tonalidades sensíveis acerca do objeto, a apreensão teórica e o engajamento político (Phillips, 2013) se embaralham na compreensão que apresentamos sem, contudo, nos impedir de criticar os processos descritos e, mesmo, desconfiar metodicamente de nossas intuições e hipóteses, apontando suas limitações. Assim, cabe dizer que o texto não afirma uma hipótese que encerre os sentidos e as razões do processo em discussão. Antes, a estratégia é descrever o acontecimento e introduzir intuições acerca do caso do MIn que nos parecem boas para pensar movimentos mais amplos.

O artigo divide-se em cinco partes. Na primeira, tratamos da conjuntura histórica na qual a revisão da história afrodiaspórica acontece de modo a situar o movimento singular do MIn neste processo. Na segunda, voltamos um pouco no tempo para pensar o MIn como museu de história nacional integrado a projetos políticos que favorecem ou demandam certas narrativas sobre a nacionalidade e sua história política. Nas três últimas partes, traçamos um panorama geral das iniciativas que caracterizam o reposicionamento institucional e apresentamos mais detalhadamente dois momentos em que a revisão da história afro-brasileira ocorre de modo explícito. Por fim, nas considerações finais, buscamos organizar algumas das intuições teóricas que emergiram das análises e da escrita, discutindo os rituais da cidadania, o museu como fórum ou laboratório da história e as potenciais histórias museais que permitem o que chamamos de historicidades democráticas.

Tempos de revisão: os museus brasileiros e a história afrodiaspórica

Figura 2: Intervenção sobre vitrine da Sala Mineração, Museu da Inconfidência. Exposição *Refundação*, agosto de 2024



Acervo do projeto Museus Em Movimento/UFOP.

Durante a exposição *Refundação*, pensada pela equipe do MIn e pelo coletivo artístico Ocupa 9 de Julho, uma das intervenções mais marcantes consistiu na apresentação de cartões com este (Figura 2) e outros dizeres fixados nas vitrines, espalhados pelo chão, ao lado de determinados objetos[5]. É significativo que os cartões tenham sido aplicados à vitrine com objetos de castigo, contenção e suplício, os quais tornam visível a violência da escravidão. Preto sobre branco: o "anúncio" apregoa carne negra com o número de emergência das polícias militares em todo o Brasil. Ecoa a canção do grupo Farofa Carioca, de 1998, que ganhou uma versão rascante de Elza Soares, em 2002.

Pode-se dizer que a intervenção suspende as visões antiquária e monumental acerca dos objetos históricos, instaurando um problema, ou uma inquietação, que nega a escravidão como fenômeno (ultra)passado. Presente sobre passado: o cartão aplicado à vitrine tensiona as relações entre aquele tempo da violência e o nosso, estabelecendo uma continuidade crítica em relação à história[6].

[5] O conjunto das inserções de arte contemporânea na exposição de longa duração lembra os procedimentos de Fred Wilson na mostra *Mining the Museum*, na Maryland Historical Society, em 1992. Lembra-se que Walter Mignolo (2018) realiza sua crítica sobre a colonialidade dos museus analisando a referida exposição.

[6] Um comentário sobre esta intervenção mostra como as provocações mobilizam os ânimos, dizia a usuária: "Vergonha, vários adesivos espalhado no teatro (sic) falando sobre religião, justiça. Coisas do tipo 'justiça é pix', 'religião é pix', 'negro 190'. Lacração e volta (sic) de respeito com a arte sacra do museu" (Museu da Inconfidência, 2024f).

Entre outras reverberações possíveis, a exposição *Refundação* nos leva a pensar o enfrentamento dos passados sensíveis no âmbito dos museus, particularmente aqueles relacionados à experiência afro-brasileira. Uma primeira observação é necessária: mencionamos que a intervenção acima ecoa ou convoca outras referências culturais contemporâneas aos visitantes. Assim, devemos reconhecer, inicialmente, que a revisão da história afrodiaspórica nos museus é um processo complexo porque atravessado por códigos culturais, linguagens, informações, conceitos, símbolos, toda a "bagagem", enfim, que são carregadas pelos sujeitos nos rituais de visitação (Duncan, 1991; Pereira; Carvalho, 2010).

Notemos, portanto, que a revisão envolve a reescrita da história em suas formas historiográficas acadêmicas e escolares (Roza, 2013; Santos, 2022; Domingues, 2019), entrelaçando-se às novas mídias, com seu usual alcance de público, em projetos identificados ao jornalismo cultural e à história pública (Projeto Querino, 2022; Rogero, 2020-2024), revelando-se nas artes visuais e no cinema (Pinacoteca de São Paulo, 2018; Mello, 2021; Santos, 2021) e ecoando na velha e nova música brasileira, do samba ao rap (Roza, 2017; Abreu, 2024). Nesse contexto, os patrimônios e os museus passam a tratar o tema com maior volume e intensidade, inserindo-se em uma trama complexa de linguagens e seus modos particulares de imaginação dos passados-presentes afro-brasileiros. Lembremos, ainda, que tais reimaginações do passado se relacionam aos projetos de democratização da política e da vida social, que têm no combate ao racismo um de seus princípios jurídicos. Essas referências, em ampla e intensa circulação cultural, constituem repertórios culturais que os visitantes acionam ao visitarem os museus. Repertórios que contrastam com outros, mais afeitos aos moldes da "história pátria" – concebida entre o século XIX e o início do XX –, que se apresenta ora como rumor, ora como força ruidosa no debate público sobre a memória histórica brasileira.

Considerada a complexidade da trama discursiva sobre a experiência afro-brasileira, nosso movimento de contextualização das iniciativas do MIn deve ser inscrito em um panorama do que vem ocorrendo nos museus, de modo amplo, e, em particular, nos museus históricos. Nesse sentido, algumas linhas temporais que reúnem processos e eventos mais ou menos sincrônicos serão brevemente exploradas: 1) o processo de patrimonialização e musealização da experiência afro-brasileira entre os anos 1930 e 1980; 2) a relação entre estes movimentos e a configuração de uma memória global da diáspora africana entre os anos 1990 e a atualidade; e 3) alguns eventos significativos da revisão da história afro-brasileira nos museus e nos patrimônios mais próximos de nós.

Antes de passar à periodização proposta acima, é preciso apontar que as experiências históricas afrodiaspóricas são pensadas a partir de *lugares comuns* que ultrapassam os tempos. Pensamos que a crítica de Nila Rodrigues Barbosa (2018) ao não-lugar do negro nos museus organizados sob a égide da democracia racial pode ser estendida aos demais museus históricos. Aline Montenegro Magalhães (2022, p. 4), ao analisar a presença da diáspora africana nas exposições do Museu Histórico Nacional, observa que o não-lugar se caracteriza por "(...) presenças pontuais, coadjuvantes, passivas, geralmente voltadas para fortalecer o discurso sobre os considerados protagonistas de um projeto vitorioso de colonização". Para a autora, a duração desse posicionamento assimétrico tem consequências: "(...) as iniciativas pontuais, muitas vezes bem-sucedidas, não foram suficientes para suplantar o peso de uma historiografia conservadora arraigada na instituição", justamente porque "(...) se manteve restrito a aspectos do trabalho escravo, da contribuição cultural à nação e do mito das três raças" (Magalhães, 2022, p. 20).

Acompanhando a pesquisa de Aline Magalhães (2022), podemos dizer que as presenças laterais da diáspora africana na história se combinam a um processo comum no tratamento da agência de afrodescendentes em museus e em práticas patrimoniais nas Américas: a trivialização da escravidão, definida pelo confinamento da agência negra ao trabalho dos escravizados e suas violências inerentes, tratadas como marcas de uma época determinada. Daí decorre a sinalização de um passado superado, ou seja, sem relação com o presente (Horton; Crew, 1989; Brooms, 2011; Barbosa, 2018; Abreu, 2023). A trivialização da escravidão é o lugar comum que organiza as visões do, digamos, senso comum histórico sobre a experiência afrodiaspórica em diferentes latitudes. Já a positividade da miscigenação seria mais característica da imaginação histórica brasileira. Em uma metáfora visual mais adequada, ambos constituem as duas lentes que distorcem a complexidade das histórias afro-brasileiras presentes nos patrimônios e nos museus.

A caracterização da primeira linha temporal, isto é, o processo de patrimonialização e musealização da experiência afro-brasileira entre os anos 1930 e 1980, acompanha as reflexões de Ana Lucia Araújo (2015), para quem a superação da invisibilidade negra nas políticas de memória brasileiras revela uma trajetória marcada por três momentos críticos. Primeiro, na década de 1930, sob a égide da democracia racial, há a operação de um silenciamento que camuflou as desigualdades sob o mito da integração nacional, apesar das iniciativas dos movimentos negros em afirmar o protagonismo afro-brasileiro (Oliveira, 2020). Segundo, dos anos 1940 a 1960, a herança africana sofreu um processo de folclorização ao ser incorporada

aos museus de cultura popular, o que diminuiu sua densidade política e singularidade histórica. Uma exceção, nesse período, foi a idealização do Museu de Arte Negra e ações relacionadas à ideia, como a exposição *Cristo Negro*, em 1955 (Castro; Santos, 2019). Terceiro momento crítico, por fim, no final dos anos 1970 e no decorrer dos anos 1980, o cenário começou a ser revertido com o ressurgimento das organizações negras ao fim da Ditadura Militar. Nesse momento, o legado africano transitou da condição de "patrimônio ferido" para o centro do debate público, vindo a constituir um "discurso de herança autorizada" que, finalmente, passou a conectar a história da escravidão e a história das lutas por liberdade e direitos à rede mais ampla de revisão da história afrodiaspórica (Araújo, 2015, p. 3-4).

A segunda linha temporal refere-se à configuração de uma memória global da diáspora africana a partir dos anos 1990, que catalisa o movimento anterior, contribuindo para redefinir o debate e as iniciativas nacionais, por assim dizer. Na verdade, os vínculos transnacionais da diáspora existiam antes, seja na criação de memórias singulares, como dos agudá, no Benin, cuja identidade histórica se relaciona aos dois lados do Atlântico (Cunha, 1985; Guran, 1999), seja na compreensão do tráfico atlântico e das heranças africanas como traços da modernidade, seja, ainda, na visão do tráfico e da escravidão a partir da moldura do Holocausto, no período da descolonização da África nos anos 1950 e 1960 (Rothberg, 2009). No entanto, a década de 1990 caracterizou-se por iniciativas que apontavam para o que estamos chamando de uma história global da diáspora. Destaca-se, por exemplo, a realização de rituais que transformam os portos marítimos de partida de africanos em palcos para pedidos de desculpas pela escravidão, compondo o cenário de uma boa consciência multiculturalista de caráter liberal (Trouillot, 2000). Adicionalmente, organiza-se a iniciativa da Rota dos Escravos, em 1994, hoje rebatizada como Rota dos Povos Escravizados. Não é possível listar, aqui, os novos museus e espaços patrimoniais que surgem desse contexto até nossos dias ou, mesmo, aqueles que foram reformados para tratar da diáspora nesta chave global, merecendo destaque o Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, de 2004, implantado em um dos pavilhões modernistas do Ibirapuera, e o National Museum of African American History and Culture, de 2016, construído no National Mall, em Washington. Ambos são exemplos significativos da maneira como os museus, partindo das particularidades culturais das histórias nacionais, respondem à globalização da história e da memória afrodiaspóricas.

Podemos arriscar uma hipótese sobre estes espaços de recordação surgidos desde os anos 1990: os mesmos passam a configurar pontos de fuga das histórias nacionais,

Fronteiras

memoryscapes[7], nos quais se pode entrar numa paisagem da memória localizada e alcançar outros espaços e tempos conectados pela diáspora (Phillips; Reyes, 2011; Araújo, 2020). Potencialmente, espaços como estes nos transportam para outras histórias e complexificam a compreensão da memória local e/ou nacional.

Por fim, uma terceira linha temporal refere-se aos acontecimentos mais próximos a nós, espacial e temporalmente, os quais se tornaram referências importantes para pensar os processos aqui analisados e, também, para promover a reformulação das exposições e dos acervos dos museus. Sem esgotar os detalhes de cada uma destas histórias singulares, apresentamos uma síntese das intenções e estratégias mobilizadas em cada caso.

Começamos pelo par Instituto dos Pretos Novos (IPN) e Cais do Valongo, ambos relacionados à história do tráfico atlântico e seu silenciamento no espaço urbano do Rio de Janeiro. O IPN foi criado em 2005, mas sua trajetória começa com as escavações para a reforma de uma casa na Gamboa, em 1996. Os proprietários notificaram o achado das ossadas aos institutos municipais e nacionais competentes e começaram a se envolver com a história do cemitério dos "pretos novos", isto é, os africanos recém-chegados que padeceram depois do desembarque e foram enterrados em valas comuns nas imediações do Valongo, entre 1779 e 1830. Anos depois da descoberta, funda-se o Instituto, que começa a desenvolver atividades de visitação no sítio arqueológico e nos percursos históricos da Gamboa. Essas iniciativas resultaram na criação e no reconhecimento público do Circuito de Herança Africana, em 2016 (Instituto dos Pretos Novos, 2024). A essa altura, as obras de "revitalização" da região portuária revelaram outra memória subterrânea, há muito conhecida da historiografia e relativamente viva na memória coletiva, mas invisível aos olhos da cidade: as escavações do Cais do Valongo, ponto de desembarque de escravizados mais importante das Américas nos séculos XVIII e XIX. A pesquisa arqueológica revelou o marco que havia sido encoberto pelo Cais da Imperatriz após a proibição do tráfico, em 1831. Além disso, as escavações produziram uma coleção de objetos muito volumosa, com mais de 400 mil itens relacionados à diáspora africana. Em 2017, o espaço é reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade e classificado como lugar de memória

[7] A categoria normalmente é traduzida como "paisagem da memória". Trata-se de uma opção correta, pois a expressão em inglês combina *memory* e *landscape*, acompanhando as formulações teóricas de Appaduarai (1996), da qual deriva. Segundo o autor, a paisagem reforça a ideia de que a realidade da cultura é multiperspectivada a partir de posições historicamente situadas de pessoas e grupos que imaginam mundos (Appadurai, 1996). Se considerarmos este aspecto, *memoryscapes* são espaços da recordação globais que transcendem e atravessam o local. Há, portanto, uma ambiguidade em *memorysacpes* que se perde na tradução, uma vez que -*scape* contém também o sentido de escape, fuga, deslocamento para fora, busca de abrigo.

sensível, integrando o circuito transnacional da Rota dos Povos Escravizados (Rio de Janeiro, 2024).

Outro marco refere-se ao Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB), criado em 2017. Também estabelecido na Gamboa, o museu faz parte do movimento que traça um território da memória diaspórica na chamada Pequena África, resultando, também, das disputas sobre qual museu criar para dar lugar à história afro-brasileira. É importante ressaltar que o MUCHCAB compartilha com o Museu da Escravidão e da Liberdade (MEL) o mesmo ato instituinte, o mesmo decreto. Vassalo e Cáceres (2019) descrevem os conflitos sobre a criação do novo espaço, que envolveram vertentes distintas do movimento negro e os poderes locais, nacionais e transnacionais (UNESCO), bem como relações com outras iniciativas no mesmo território. Um aspecto notado pelas autoras foi o debate público amplo em torno da criação, o que envolveu, inclusive, uma consulta pública sobre o nome do museu, na qual o MUHCAB suplantou o MEL. Mudança de denominação que indicava também uma nova direção e, possivelmente, inspiração no nome da instituição estabelecida na paisagem da memória do National Mall. O MUHCAB, então, complementa as inscrições espaciais da memória afro-brasileira na cidade do Rio de Janeiro e constitui uma coleção própria herdada do antigo Centro Cultural José Bonifácio.

Por fim, é igualmente importante observar a constituição dos acervos e a mobilização de coleções, novas ou permanentes, de instituições já consolidadas, questão significativa na apresentação da história operada nos museus. Esse é o caso do Museu da República e do Museu Histórico Nacional (MHN). O primeiro, dedicado à história política republicana focada nas coleções presidenciais (Versiani, 2018), acabou recebendo, em 2019, a Coleção Nosso Sagrado. O deslocamento da coleção do Museu da Polícia para o Museu da República resultou de um longo movimento de lideranças de terreiros cariocas e fluminenses para que os objetos sagrados apreendidos pela polícia desde o início da República fossem “libertados” (Cáceres, 2020; Manhães Monteiro; Versiani; Chagas, 2022). Seu destino, contudo, não foi tão direto, visto que os objetos também interessavam ao MEL/MUHCAB, disputa bem analisada por Cáceres (2020). A “chegada do nosso sagrado à República” estabelece um ponto dissonante em um museu dedicado à representação do poder político institucional. Ela indica, assim, a possibilidade dos museus ditos “tradicionais” contarem histórias mais complexas e plurais que correspondam às nuances dos períodos históricos representados.

Esse é o caso também do MHN, com a exposição *Brasil decolonial: outras histórias*, em 2019 (Chuva *et al*., 2022). Nesse caso, contudo, tratava-se de rearranjar os espaços da

instituição, provocando interferências na narrativa estabelecida a partir de objetos existentes na coleção do MHN. Na verdade, a exposição de longa duração já fora reformada de modo a tornar visível uma história da sociedade brasileira entre a Colônia e a República, distanciando-se de percursos de uma história nacional de caráter monumentalizante (Magalhães, 2022). Sobre a nova narrativa inaugurada em 2010, a ação educativa já propunha leituras e intervenções que tematizavam o lugar da diáspora na história brasileira e no museu em questão (Magalhães *et al*., 2019). A exposição de 2019, pode-se dizer, radicaliza esses gestos iniciais ao inscrever explicitamente as contradições da escravidão e da cidadania limitada dos afro-brasileiros no circuito expositivo[8]. Além do reposicionamento de peças da coleção – o caso da Maria Cabinda é um dos mais interessantes (Museu Histórico Nacional, 2021) –, as curadoras também convidaram as artistas Rosana Paulino e Emiliano Dantas a produzirem obras que dialogassem com a proposta da exposição, revelando a tendência de problematizar os objetos musealizados e a narrativa que consubstanciam, nesse caso, a partir da tensão com a arte contemporânea.

Ao contemplar esses casos, podemos estabelecer alguns aspectos que possibilitam a ampliação das narrativas sobre a história afrodiaspórica e dos próprios espaços onde elas se localizam – no patrimônio ou no museu. Antes de sistematizá-las, sublinha-se: em todas as situações brevemente descritas, houve ampliação do debate público sobre cada iniciativa institucional, bem como sobre o lugar da história afrodiaspórica e afro-brasileira em geral. Ainda que temporalmente limitados pelo regime de repercussão dos acontecimentos contemporâneos, a conversação sobre esses temas transcendeu os museus como fóruns (Cameron, 1971). Nesse movimento, as estratégias desenvolvidas também ganharam maior visibilidade, quais sejam: 1) o reforço da relação entre museu e patrimônio e entre ambos e a cidade, de modo que a própria categoria museu pode ser redefinida para um público amplo; 2) a constituição de novas coleções a partir do diálogo mais horizontal com grupos culturais detentores dos saberes relativos aos objetos, ampliando os sujeitos e os conhecimentos envolvidos na recriação dos museus e suas exposições; 3) as intervenções nas exposições de longa duração a partir do rearranjo dos objetos no circuito e de seus sentidos, combinadas a inserções da arte contemporânea, que sugerem novas problemáticas; 4) a ressignificação do acervo e das exposições a partir da mediação pensada pelos setores educativos; e, por fim, 5) a preocupação em formar novos públicos e práticas compartilhadas de colecionamento e curadoria.

[8] Para visualizar as intervenções, ver Museu Histórico Nacional (2022).

Podemos pensar, portanto, que há duas tendências ou forças em jogo no processo que buscamos delinear. Primeiro, há um caminho possível para criar histórias conectadas ou globais nas exposições ou, pelo menos, indicar pontos de fuga nas narrativas, estabelecendo relações com histórias que não se confinam aos limites do nacional. Essa direção começa pela incorporação dos sujeitos históricos silenciados em cada história particular e pela produção de tensões interpretativas sustentadas na relação entre espaços (Brasil, Atlântico, África, por exemplo) e tempos, passado e presente (escravidão, liberdade, trabalho, racismo, como conceitos que articulam tempos). Segundo, a realização dessas revisões acontece através da adoção de estratégias de inscrição histórica variadas que podem combinar-se, tendo por princípio a ampliação dos sujeitos capazes de conceber e imaginar a história nos museus.

Antes de descrever e analisar estas tendências no caso do MIn, é preciso dar um passo atrás e relembrar sua história.

O MIn como museu de história nacional

Figura 3: Panteão dos Inconfidentes, no MIn (Ouro Preto, MG)



Fonte: Samory Pereira Santos. Panteão dos Inconfidentes. 2022. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pante%C3%A3o_dos_Inconfidentes.jpg. Acesso em: 12 mar. 2026.

O Panteão dos Inconfidentes, sala-chave na expografia do MIn, revela-se sintomático do caráter cívico e laudatório do museu, já expresso em sua fundação. Ao nascer com a missão de ser lar definitivo dos "(...) despojos dos Inconfidentes transladados para Ouro Preto por

iniciativa do Governo Federal" (Brasil, 1938), a instituição pode ser pensada como templo, nos termos estabelecidos por Duncan Cameron (1971), ou como teatro da memória, nos termos propostos por Ulpiano Meneses (1994). Esse tom monumental define as historicidades delineadas no museu, que se expressam por meio de paradigmas hegemônicos e excludentes, alinhados ao contexto de uma agenda cultural nacional fortalecida a partir do golpe do Estado Novo, em 1937. Nesse cenário, o Serviço de Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN) atuou na operacionalização dos museus históricos enquanto aparatos político-ideológicos da ditadura varguista (Chuva, 1998; Julião, 2008).

Os debates acerca desses processos e o papel do SPHAN na fundamentação de uma história da cultura brasileira são amplamente conhecidos (Gonçalves, 1996; Fonseca, 1997; Chuva, 1998). No entanto, não é indispensável lembrá-la no escopo deste artigo, uma vez que essa retomada cumpre o papel de destacar a continuidade desses legados e seus efeitos na configuração de uma noção de pátria que mobiliza sentimentos e narrativas históricas hegemônicas. Parte destes se relaciona a uma visão do passado nacional criada no século XIX, que buscou estabelecer a genealogia da formação do Estado afirmando uma tradição histórica fundamentada na figura da monarquia, da aristocracia e do exército, sobretudo como forma de legitimar ideologicamente sua existência. Já nos anos 30, o SPHAN expande a narrativa histórica praticada no país na tentativa de compreender a formação da cultura e do povo brasileiro.

Fronteiras

É nesse contexto que o centro histórico de Ouro Preto, tombado em 1938, transforma-se em plataforma ideal para a nova política de memória alinhada ao projeto nacional estadonovista. A intenção seria entrelaçar os ideais políticos dos Inconfidentes com o suposto propósito de existência do Estado Novo: a garantia da autonomia econômica e política no cenário internacional. Assim, a Inconfidência Mineira é monumentalizada e abordada como o mito de origem para um sentimento nacional, combinando-se aos esforços para fortalecer as comemorações do 7 de Setembro a partir da codificação dos rituais cívicos e da institucionalização da Semana da Pátria como complexo ritual. Um evento significativo desse processo foi a repatriação dos restos mortais dos Inconfidentes exilados em África no século XVIII, recebidos em Ouro Preto em grande cortejo, à semelhança de uma procissão cristã, em julho de 1938 (Lemos, 2001). É emblemático que o MIn surja por meio do Decreto-Lei nº 965, de 20 de dezembro de 1938. A instituição nasce tendo por missão o culto cívico nacional à Inconfidência, consubstanciado na inauguração do Panteão, em 1942, e na abertura do museu, em 1944.

Ao longo do século XX, o museu contribuiu para a cristalização da Inconfidência como evento fundador da emancipação política, dada a centralidade do Panteão e o destaque conferido na exposição de oitenta e dois objetos, adquiridos desde os anos 1940, relacionados ao evento. Ao mesmo tempo, o acervo reunido pelo Cônego Raimundo Trindade (Scarpati, 2014) era composto, predominantemente, por peças de imaginária religiosa, ornamentação de igrejas e capelas, mobiliário e indumentária religiosa, objetos litúrgicos, entre outros itens que tornavam visível a presença do catolicismo em Minas Gerais. Esse conjunto corresponde a cerca de ¼ do acervo de mais de 5000 objetos (Museu da Inconfidência, 2024a; 2024b). Portanto, a monumentalização da presença da Igreja Católica e da arte barroca se entrelaçava à celebração do acontecimento político no espaço do museu.

Contudo, nos anos 1980, as primeiras ideias de reformulação e as pesquisas realizadas nesta direção apontavam para outra maneira de representar o passado. Com o intuito de alinhar-se às pesquisas historiográficas modernas e cumprir seu propósito de fundação – narrar os fatos da Inconfidência Mineira –, em 2006, a instituição foi reinaugurada com um novo circuito narrativo (Mourão, 2015).

Em traços gerais, podemos dizer que o novo MIn retoma as atividades com uma expografia dividida em dois momentos. O primeiro piso da exposição, preocupado em situar a Inconfidência Mineira, se utiliza da história de formação e desenvolvimento de Ouro Preto, compreendendo que o evento fundador só foi possível em razão do contexto histórico e cultural da antiga Vila Rica (Mourão, 2015). O segundo piso, por sua vez, apresenta aos visitantes aspectos da arte, da fé e dos costumes do século XVIII mineiro, com salas dedicadas a mestres como Antônio Francisco Lisboa, Manuel da Costa Ataíde e eventos como o Triunfo Eucarístico.

O trabalho de Nila Rodrigues Barbosa (2018), no entanto, critica aspectos da nova exposição. Ao analisar a expografia de dois museus mineiros, o Museu do Ouro, em Sabará, e o MIn, em Ouro Preto, a historiadora aponta a existência de um "não-lugar" para o negro na representação do passado nesses espaços museais. Segundo Barbosa (2018), essas instituições, ao narrar aspectos culturais e políticos de Minas Gerais durante o Ciclo do Ouro, o fazem idealizando o passado como um lugar de heroísmo e elevados valores políticos, atribuídos e restritos aos brancos. Ao mesmo tempo, fazem com que o negro seja sistematicamente representado como o oposto, numa posição reificada, retido de sua agência enquanto sujeito histórico[9].

[9] Sobre fragilidades e carências da atual exposição permanente do MIn, ver também: Alves (2014) e Rocha e Falci (2025).

Podemos ainda complementar essa hipótese e questionar o lugar da liberdade no MIn[10]. A julgar pela configuração atual da exposição de longa duração, a Inconfidência é associada à Independência como evento que evidencia a continuidade do processo de emancipação política protagonizado pelas próprias elites coloniais. O circuito expositivo no primeiro andar apresenta essa visão da história em disposições espaciais que dividem o tempo em duas partes[11].

Na primeira seção temporal, percorre-se a origem de Vila Rica, com destaque para a realeza portuguesa, cujos retratos pairam sobre os objetos mais cotidianos: atravessa-se a construção da cidade, onde os objetos não indiciam o trabalho de quem os criou de maneira explícita, chega-se à mineração, quando o trabalho escravo é trivializado, com pouco espaço para as tensões que caracterizaram o período ou a agência de escravizados e libertos, e alcança-se o ponto alto: o tempo da Inconfidência e o Panteão, responsável por confirmar uma apresentação sacralizada da história com o culto aos mortos. No entanto, pouco se observa de um discurso sobre a liberdade e suas tensões para além do projeto de libertação do jugo colonial que antecipa a Independência. Ao fim dessa primeira seção, atravessa-se um espaço vazio: o pátio interno pode ser visto como um hiato, simbolizando, pode-se pensar, a espera entre a promessa de emancipação e seu futuro.

Na segunda seção temporal, percorre-se a vida cotidiana do século XIX, ou, dito de modo mais específico, a vida cotidiana das elites mineiras dos tempos da Independência e pós-1822. Finalmente, fechando o circuito, chega-se à Ouro Preto da época do Segundo Reinado. Na vitrine, os retratos e brasões imperiais flutuam sobre os demais objetos, encerrando o percurso que se sustenta na história política, econômica e cultural de Minas Gerais.

A linha argumentativa do museu apresenta, dessa maneira, um antes e um depois da Inconfidência, de forma que os dois momentos são representados pela família real portuguesa, nas "Origens", e, ao fim, pela família imperial brasileira. É curioso, conforme aponta o novo plano museológico (Museu da Inconfidência, 2024a), que essa história não se estenda à República, momento em que os usos do passado da Inconfidência foram essenciais para a afirmação simbólica do novo regime (Carvalho, 1990; Furtado, 2002). Aquele tempo da narrativa histórica canônica só aparece na historicização do próprio museu e de seu edifício, em

[10] Em conversas com Alex Calheiros, o diretor elaborou os sentidos desta ausência ou o confinamento da imaginação da liberdade aos fatos políticos da formação do Estado. Normalmente, quando o diretor percorre o museu com alguns visitantes, especialmente pesquisadores, essa questão é tratada como ponto crítico da narrativa, apontando que esta será um dos eixos da nova exposição de longa duração que vem sendo idealizada. Nossa descrição do percurso é devedora destas reflexões.

[11] Para visualizar essa disposição, ver: Espaço Cultural Marítimo Itinerante (2023) e Museu da Inconfidência (2024a, p. 74-75).

um painel existente na Sala das Origens. Ironicamente, lemos ali a história da Casa de Câmara e Cadeia, sua conversão em presídio e penitenciária estadual até 1937 para, logo depois, abrigar o Panteão.

Precisamos indagar, afinal, quais são os limites da liberdade nas representações da história da Inconfidência Mineira. Entre os elementos vinculados ao seu legado, observa-se o protagonismo de uma elite letrada, simbolizado por objetos relativos às suas práticas culturais e cotidianas, sem questionar o que se pensava, por exemplo, a respeito da escravidão dentro desse projeto de emancipação política. É preciso notar que, nesse contexto, a representação da sociedade setecentista não aponta tensões, conflitos e a busca por emancipação dos cativos em meio ao regime escravista. Assim, é certo dizer que a exposição de longa duração, inaugurada em 2006, não reconhece plenamente a agência, a inventividade, a resistência e as estratégias de negociação entre escravizados e libertos ou, para lembrar a obra clássica de Maria Silvia de Carvalho Franco (1997), dos homens livres pobres na ordem escravocrata.

Parece contraditória a persistência desta invisibilidade em concomitância às iniciativas dos movimentos políticos que buscavam ampliação e revisão das narrativas sobre a presença negra na cidade. Um acontecimento simbólico deste processo ocorre justamente em 2005. Nesse ano, o movimento negro local conquista a alteração da inscrição na bandeira municipal: de "precioso ainda que negro" (*Proetiosum tamen nigrum*), para "precioso ouro negro" (*Proetiosum Aurum Nigrum*) (Santos, 2024a). Este movimento popular de revisão histórica tem continuidade em coletivos como Ou(t)ro Preto, Palma Preta e a Mina Du Veloso. Um traço comum de suas atividades é a apresentação da cidade a partir dos saberes e tecnologias africanas desde o período colonial, evidenciando o protagonismo de personagens negros. Para além da valorização dos saberes dos povos afrodiaspóricos, há igualmente destaque para a resistência desses sujeitos e suas articulações na criação de liberdades possíveis, trazendo à tona aspectos do passado da cidade, relegados ao que Michael Pollak (1989) entende como memória subterrânea.

Um sinal da emergência destas memórias e seu reconhecimento público se deu quando a Mina Du Veloso recebeu o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade em 2019. A premiação realizada pelo IPHAN tem por objetivo estimular e valorizar iniciativas que atuam em prol da preservação dos bens culturais brasileiros (IPHAN, 2023). Tal acontecimento pode ser apreendido enquanto indício de certa confluência das políticas de preservação no IPHAN com as demandas da região. Tendo isso em vista, ressaltamos que o conflito entre "cidade-monumento" e "cidade-viva" desvela uma paisagem e um território complexo, dinâmico e

plural, como demonstrou Gabriel Luz de Oliveira (2025). Segundo o autor, desde 1937, a preocupação central com o patrimônio edificado, que então se monumentalizava, era questionada pelos habitantes da cidade, estabelecendo-se um processo de negociação sobre o espaço e sua história nos quais os agentes locais buscavam influir. Essa dinâmica ganhou intensidade nos últimos anos, levando ao reconhecimento das minas como espaços patrimoniais, tal como citado acima, ao registro do congado como patrimônio imaterial em nível municipal (2019), estadual (2024) e nacional (2025)[12], ao diálogo mais atento com as irmandades nos processos de preservação, ao mesmo tempo em que os "monumentos" consagrados seguem como palco principal para a encenação da história tendo em vista o turismo especialmente.

Diante deste contexto de críticas e expansão de narrativas, o MIn, a partir da nova gestão iniciada em 2019, realiza movimentos que podem ser interpretados como investidas em direção a um reposicionamento institucional. Em entrevista cedida ao jornal *O Globo*, em 2022, o diretor Alex Calheiros alega que "reconhece a historiografia anacrônica do local" e diz que ela "deve acabar em breve" (O Globo, 2022). Além disso, o diretor ainda afirmou que a instituição, firmando parcerias com a comunidade local, irá promover mudanças em sua expografia. Passados alguns anos desde a publicação desta reportagem, é possível reconhecer uma série de iniciativas do MIn em favor dessas mudanças, como será explorado a fundo nas seções subsequentes deste trabalho.

Fronteiros

Marcos do reposicionamento institucional do MIn

Como o MIn tem buscado se reposicionar institucionalmente de modo a tensionar a narrativa sobre o passado nacional? Sobre isso, destacamos inicialmente o Programa de Arte Contemporânea (Museu da Inconfidência, s/a). A iniciativa realiza intervenções na exposição por meio da inclusão temporária de obras de arte contemporâneas que dialogam com o acervo exposto. Este foi o caso da exposição *Refundação* (10/08 a 10/11 de 2024), do coletivo Ocupa 9 de Julho, sobre a qual nos deteremos mais profundamente adiante; de *O Corpo Invisível Da Memória* (11/08 a 16/10 de 2023), que contou com a participação de 30 artistas do programa de residência do Instituto de Arte Contemporânea de Ouro Preto; de *Pranteio* (14/12 de 2024 a 23/02 de 2025), da artista Niura Bellavinha; de *Arte na Janela* (13/05 a de 2025), já mencionada; de *Barroco Mesmo* (05/04 a 20/07 de 2025), da artista Sonia Gomes; de *Rusá*,

[12] Para mais informações: PREFEITURA MUNICIPAL DE OURO PRETO, 2025; MINAS GERAIS, 2024.

Devoção e Celebração (29/11/2025 até 22/02/2026) e de *À Espreita do Desvio* (02/08 a 16/11 de 2025), do artista Ricardo Homem (Sugai, 2024; Peixoto, 2024; Werneck, 2024; Instituto Tomie Ohtake, 2025; Veloso; 2025; Silva, 2025).

No campo da ressignificação colaborativa do acervo, destacamos o projeto *Este Objeto, O Que Ele Nos Fala?* (20 de novembro de 2024 e 13 de maio de 2025), que promoveu debates sobre objetos do acervo museológico tendo em vista a reformulação da narrativa presente na exposição de longa duração, acompanhada e articulada à revisão da historiografia brasileira e da história da cidade. As discussões contaram com a presença de pesquisadores, artistas e personalidades importantes da comunidade da cidade de Ouro Preto (Rocha *et al*., 2025). Neste movimento de mudança, houve, ainda, outras ocasiões relevantes, como a inclusão de mulheres importantes da Inconfidência Mineira no Panteão dos Inconfidentes, por meio da inauguração da lápide dedicada a Hipólita Jacinta (29 de abril de 2023) e do deslocamento da lápide existente de Bárbara Heliodora para o Panteão dos Inconfidentes (21 de abril de 2024).

Outro episódio recente que evidencia esse giro e tensiona as histórias nacionais canônicas é a inserção do MIn na Rede de Lugares de História e Memória Ligados à Escravidão e ao Tráfico de Escravizados da UNESCO (2024), relacionada à Rota dos Povos Escravizados. A rede, composta por 22 instituições, visa o compartilhamento de boas práticas voltadas à salvaguarda da memória da escravidão e à promoção de uma educação antirracista, entendendo esses espaços como ferramentas pedagógicas fundamentais para a formação da cidadania crítica. Nesse sentido, o MIn passa a ser concebido como instituição de poder e cultura capaz de sensibilizar os sujeitos, provocando o reconhecimento das marcas materiais e simbólicas da escravidão e a agência histórica de escravizados, libertos e cidadãos negros e negras no pós-abolição.

No formulário de inscrição do MIn na Rota dos Escravizados da UNESCO, a instituição reconhece que seu acervo é composto majoritariamente por objetos associados a passados e memórias sensíveis, sobretudo aqueles que evocam a violência da escravidão, ao passo que um número reduzido de peças remete diretamente às histórias afro-brasileiras (Museu da Inconfidência, 2025). O documento admite, ainda, que a narrativa expográfica vigente não evidencia os conflitos, as resistências e as lutas pela liberdade empreendidas pelas pessoas escravizadas, e tende, ao contrário, a reproduzir uma leitura que as coloca em posição de passividade, especialmente no que se refere à exposição de instrumentos de tortura e suplício na Sala da Mineração. Tal constatação reforça a compreensão de que, embora o museu abrigue materialidades profundamente marcadas pela violência colonial, sua apresentação histórica

ainda opera sob uma lógica conciliadora e silenciadora, que contrasta com os princípios defendidos pela própria rede da UNESCO ao propor o enfrentamento dos apagamentos e o rompimento do silêncio em torno da escravidão que moldou o mundo moderno.

Além disso, é importante ressaltar que, durante o primeiro semestre de 2025, o MIn também realizou um ciclo de escutas comunitárias que contribuiu para a exposição *Afro-Brasilidades: Arte e Memória na Encruzilhada*. Durante as escutas, pessoas e coletivos envolvidos com expressões da cultura afro-brasileira em Ouro Preto, Mariana e região compartilharam suas interpretações sobre as peças da coleção Tadeu Bandeira, emprestadas ao museu. A abertura da exposição também marcou a implantação da Sala Afro-brasileira, um espaço permanente que será dedicado à valorização das histórias, expressões e presenças negras no museu. Pode-se dizer que a nova sala responde, em alguma medida, às demandas por reparação simbólica, há muito presentes na cidade e região.

Considerada essa cronologia de intervenções, vamos nos ater a dois casos: 1) a exposição *Refundação* e as reações do público, em 2024; e 2) a exposição *Afro-Brasilidades: Arte e Memória na Encruzilhada*, em 2025.

Fronteiras

A *Refundação* e os públicos: reverberações do passado e dissenso histórico no MIn

Figura 4: Vitrine da Sala Império durante a exposição *Refundação*, ago de 2024



Fonte: Divulgação/ Galeria ReOcupa/ Aparelhamento.

A vitrine que vemos na Figura 4 situa-se na Sala Império, que encerra o primeiro circuito da exposição *Refundação*[13]. Não é possível ver todas as intervenções e rearranjos realizados no expositor, mas podemos destacar duas delas. O campo visual destaca os retratos a óleo de D. Pedro II e D. Pedro I, ambos produzidos na década de 1880, segundo os parâmetros da retratística monárquica, e adquiridos em 1940[14]. Logo abaixo destes símbolos, os artistas do Ocupa 9 de Julho introduziram fotografias de trabalhadores, especificamente de Sonia Cristina da Silva e João Cardoso dos Santos, uma mulher e um homem negros, do Aglomerado da Serra, uma grande favela na cidade de Belo Horizonte. Elas fazem parte do acervo e da exposição *Retratistas do Morro*, série de retratos feitos pelo fotografo João Mendes[15]. Ao serem inseridas na expografia do MIn, tais imagens produzem um tensionamento entre objetos contemporâneos e aqueles tradicionalmente associados ao "trabalho histórico" do museu.

Em contraste com os quadros de Dom Pedro II e Dom Pedro I, essas fotografias inscrevem no espaço expositivo a presença de nomes "comuns" da história brasileira, oriundos de um Brasil das margens, o que estabelece uma contraposição entre figuras consagradas pela história nacional oficial e imagens de sujeitos socialmente subalternos. Trata-se de outra camada de tensionamento, semelhante àquela proposta na Figura 2 do presente texto, em que objetos e texto tensionam passado e presente. Elas guardam, contudo, uma diferença: na primeira intervenção, o cartão se referia a um sujeito coletivo (o signo "carne negra") violentado; na segunda, por sua vez, os rostos individualizados dos moradores do Aglomerado da Serra, em imagens que capturam sua altivez, aponta a inscrição temporária de identidades singulares e positivas. Pode-se interpretar que a primeira evidencia as marcas da história, enquanto a segunda afirma a presença na história, o protagonismo e a ação de sujeitos e nomes anônimos. Essas são duas das principais características de *Refundação*, que produziu inúmeras rasuras na história representada pelo museu (Werneck, 2024).

Entre os dias 10 de agosto e 10 de novembro de 2024, os visitantes reagiram de formas muito diversas à exposição. Os trabalhadores da instituição relataram momentos em que visitantes reagiram verbalmente contra o que viam, alguns tentaram arrancar os cartões aplicados sobre as vitrines ou rasgaram aqueles espalhados pelo chão, enquanto outros

[13] Na segunda seção do texto, descrevemos o percurso do primeiro andar notando o sentido da história política da Inconfidência e da formação do Estado nacional.
[14] A primeira é assinada por A. Bierry, datada de 1887 (no. de registro 1223). Trata-se do mesmo pintor do retrato de Joaquim José Santana (no. de registro 1215), vigário da freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, datada de 1881; na segunda (no. de registro 1219) não consta a autoria ou data. Ambos os retratos foram adquiridos em 1940 (Museu da Inconfidência, 2024a).
[15] As duas fotos se encontram, respectivamente, nas páginas 27 e 57 do catálogo da exposição. Ver: Cunha (2024) e Retratistas do Morro (s/a).

manifestavam identificação com as obras. Não surpreende que o livro de registros do museu tenha sido preenchido ora de elogios, ora de posicionamentos indignados[16]. Destacamos, abaixo, algumas reações registradas em uma rede social da instituição, em particular aquelas que expressam posicionamentos contrastivos e, evidentemente, marcados pelo posicionamento político dos visitantes:

> Eu vi a exposição atendida pelo nome "refundação". Estive no Museu no dia 10. Sempre q (sic) vou a Ouro Preto eu o revejo em razão da sua riqueza cultural. A tal proposta de "refundação" é uma bizarrice, incompatível, feia, manha de adolescente. Um pastiche politizado que choca pelo mau gosto. Aliás, nem choca. Era previsível: Neotalibanismo cultural dos puros de coração! (Museu da Inconfidência, 2024c).

> na tentativa de refundar a sociedade, acabam afundando e trazendo o caos. Exposição abjeta. Não tem nada a acrescentar e ficam destruindo a história e profanando o sagrado. (Museu da Inconfidência, 2024c).

Comentários semelhantes passaram a circular nas redes sociais da instituição, expressando incômodo diante da presença da arte contemporânea no espaço museal, tratando-a à maneira de uma invasão. Em 12 de agosto de 2024, por exemplo, outro usuário reage a uma das postagens e acusa a mostra de promover uma suposta mistura indevida entre história, ideologia e elementos sacros, classificando a intervenção como um desserviço à herança cultural mineira (Museu da Inconfidência, 2024b). Já em 20 de agosto do mesmo ano em outra postagem referente à intervenção, outro usuário afirma que a exposição teria "estragado" um dos melhores museus do país (Museu da Inconfidência, 2024d). Dias depois, outros usuários questionaram a presença da bandeira da Palestina e do MST na exposição. Em suma, a pesquisa nestas postagens indica uma predominância de sentimentos de contrariedade, incômodo ou raiva. Mobilizam, como se vê, o campo semântico da "história pátria", ordenada pelos princípios do civismo (Bittencourt, 1990; Abreu, 2015) e utilizam léxicos como "profanar", "sagrado", "belo" e "feio". Uma visão sedimentada que vem sendo atualizada recentemente por meios poderosos de divulgação (Meneses, 2019; Nicolazzi, 2023).

[16] Em virtude de adequações à Lei Geral de Acesso a Informação, não foi possível citar, individualmente, as falas no livro de registro das exposições ou nas redes sociais. Uma visão geral, porém, permite estabelecer as correlações entre o que os visitantes escreveram e os comentários públicos nas redes sociais, no sentido de que os últimos são expressivos dos primeiros. Ressaltamos que esta estratégia foi adotada respeitando as decisões do museu ao acompanhar as reações do público em todos os meios disponíveis. As orientações institucionais ao educativo, vigias de sala e demais trabalhadores do museu buscavam garantir, ao mesmo tempo, a integridade das obras e as livres expressões do público no limite do que se espera numa instituição de memória. Não é possível neste texto discutir as políticas de gestão de crise em torno dos passados sensíveis, até porque as orientações que mencionamos e o cuidado com as reações do público não configuram uma política sistemática neste sentido. Esperamos que este texto possa, eventualmente, colaborar para tal.

Porém, reações favoráveis também aconteceram no espaço efêmero da polêmica. Ao contrário das anteriores, identificamos um vocabulário crítico que remete a dominação, perspectivas silenciadas e conexões entre os tempos: "Exposição que refresca os olhares sobre a história dominada e atiça visões de uma História que não era contada! O museu está de parabéns!!!!" (Museu da Inconfidência, 2024d); "Uma surpresa boa pra quem entra no Museu disposto a fazer conexões entre passado e presente. Uma experiência e tanto. Mas a alma não pode ser pequena" (Museu da Inconfidência, 2024d).

As reações antagônicas demonstram a tensão entre um público que compreende a lacuna do exercício de alteridade na exposição de longa duração e outro público que se identifica à narrativa dos êxitos do processo colonizador, que silencia as violências das "máquinas de moer gente"[17] coloniais e se espelha no heroísmo do movimento pela emancipação política, contemplando a beleza da arte sacra do Barroco Mineiro. A exposição, ressalta-se, não instaura dúvidas sobre as visões grandiloquentes da história nacional e seus protagonistas destacados ao expor a existência de seus "outros", os subalternos, que não são historicamente retratados, visto que não respondem ao enquadramento etnocêntrico da grandeza, da "normalidade", da civilidade e do progresso atribuídos aos "agentes civilizacionais" (Freixo, 2019, p. 72). O processo instaurado pela exposição aciona, portanto, memórias subterrâneas sistematicamente obliteradas (Pollak, 1989), tais como as lutas por liberdade das pessoas escravizadas e as religiões de matrizes africanas, seus ritos, saberes e práticas culturais. Podemos dizer que a obra coletiva de *Refundação* escancara os mecanismos seletivos da memória, explicitando o que deve ser lembrado e o que é para ser esquecido. Ao mesmo tempo, as reações mais indignadas e ruidosas por ela despertadas revelam a percepção de quem pode lembrar: de um lado, quem tem direito ao passado, de outros, quem não têm parte na herança.

Tais reações se ligam, em nossa perspectiva, à força das reimaginações do passado afro-brasileiro que ganharam força nas últimas décadas e seu vínculo a projetos de democratização da vida política e social, que têm no combate ao racismo um de seus princípios, passando a integrar os repertórios culturais mobilizados por parte dos visitantes que percorrem os museus. Essas recomposições contrastam com outras, refeitas a partir dos moldes da "história pátria" que, segundo Freixo (2019), oblitera as guerras, os genocídios, a escravização e a exploração

[17] Douglas Aparecido da Silva, poeta, filósofo e ativista ouropretano, é um dos organizadores do coletivo Palma Preta. Nos percursos afrocentrados que costuma guiar, ao olhar para a Serra de Ouro Preto desde a cidade e aludir aos seus subterrâneos escavados, destaca a relação entre o ouro de Vila Rica e a Revolução Industrial, descrevendo o funcionamento da extração, sua arquitetura própria, a combinação de forças da natureza e engenho africano, o poeta frequentemente se refere a essa paisagem dizendo "isso era uma máquina", invariavelmente rindo em seguida.

desenfreada de recursos naturais, fundando uma história brasileira que hierarquiza sujeitos e reforça a hegemonia do discurso colonial no imaginário histórico nostálgico de brasileiros carentes ou órfãos de um *passado privado* e homogêneo, isto é, uma visão da história indiferente à diferença e ao conflito (Freixo, 2019).

Ao insistir, no desfecho desta seção, no movimento dialético entre as posições que se elevaram durante a *Refundação*, desejamos afirmar uma intuição sobre as provocações desta natureza. Em nosso entendimento, a mostra possibilitou que o acervo fosse visto de outro modo, mas também do mesmo modo que antes permitia. Ela reforçou imaginações mais tradicionais da história nos objetos e despertou outras que as desafiavam. Este foi, em nossa perspectiva, o melhor resultado da proposta: movimentar os públicos, deixar aparecer sua heterogeneidade, cultivar as interpretações contrastivas sobre o passado que o museu (não) encerra. Em poucas palavras, a revisão se apresenta como obra aberta.

Afrobrasilidades: arte e memória na encruzilhada **e escutas comunitárias: diálogo e polifonia no MIn**

Fronteiras

Figura 5: Vitrine da exposição *Afro-Brasilidades: Arte e Memória na Encruzilhada*, jul. 2025



Fonte: Acervo do projeto Museus Em Movimento/UFOP.

O tríptico que abre esta seção focaliza as partes da principal vitrine da exposição *Afro-Brasilidades: arte e memória na encruzilhada*, composta com a coleção Tadeu Bandeira, em empréstimo temporário ao MIn (Figura 5). O eixo central destaca cetros e coroas de congados datadas do século XIX, uma representação da circularidade do festejo feita pelo consagrado artista GTO (Geraldo Teles de Oliveira: Itapecerica, 1911 – Divinópolis, 2006), um terno de congado em cerâmica policromada e duas cerâmicas de reis de congo. A composição traz ao presente uma manifestação popular e afro-brasileira que não tinha ou tinha apenas lugar lateral

no MIn. A abertura da mostra, cujo processo trataremos a seguir, marcou a inserção da Sala Afro-Brasileira e tornou-se um evento dos mais significativos do movimento institucional de reformulação das narrativas e dos compromissos do museu com o passado sensível da diáspora africana. Tal compreensão se acentua na medida em que consideramos a intenção proposta alguns anos antes pelo próprio MIn de alinhar-se à comunidade local. Contudo, devemos salientar, a partir de um breve relato do caso, as limitações encontradas no processo e as fronteiras a serem atravessadas, de modo que o passado narrado no MIn seja democratizado de forma mais contundente.

O processo de realização da exposição tem início após o acordo firmado entre o MIn e o colecionador Tadeu Bandeira, no qual se estabeleceu que o projeto de exposição contemplaria a realização de escutas comunitárias sobre as peças cedidas. Assim, desde a chegada dos objetos à instituição, reuniu-se um grupo de pesquisadores e ativistas, composto pela equipe do museu, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e dos coletivos culturais ouro-pretanos. O grupo buscou definir as metodologias para as escutas comunitárias e começou o processo de mobilização da comunidade. As características da coleção também levaram à escolha de interlocutores específicos.

Fronteiros

Os objetos, em seu conjunto, foram classificados como uma coleção de arte popular que reunia: cetros e coroas de congados do século XIX, imaginária religiosa de fatura popular, objetos de devoção, cerâmicas do Vale do Jequitinhonha, entre outros. A pesquisa sobre a autoria das peças levou à identificação de uma série de artistas negras e negros. A delimitação da autoria foi importante para reclassificar a coleção de arte popular como coleção afro-mineira ou afro-brasileira. Mas isso não era suficiente para o deslocamento conceitual visado. Daí a necessidade das escutas de congadeiros e congadeiras, historiadoras e folcloristas locais, lideranças das religiões de matriz africana, membros das irmandades religiosas negras e artistas. Os participantes foram convidados a compartilhar saberes e percepções que pudessem contribuir para a construção de conhecimentos sobre os objetos. Desse modo, os registros produzidos durante as escutas, marcados pela identificação entre participantes e artefatos, geraram histórias singulares sobre as peças, revelando seus usos práticos e simbólicos nos circuitos culturais afro-brasileiros. Nesse sentido, as escutas contribuíram para a reconceituação da coleção.

A organização das escutas implicava receber os convidados, conduzir as visitas e documentar as conversas, sempre gravadas em áudio e posteriormente transcritas. As trocas aconteciam em pequenos grupos, espalhados pela sala, ou de maneira isolada, e eram iniciadas

a partir dos itens da coleção reconhecidos como capazes de despertar reflexões e mobilizar temas específicos.

A esse respeito, a ideia de "objeto gerador", de Ramos (2004), nos ajuda a perceber a dinâmica do movimento realizado. Tendo por base o pensamento de Paulo Freire, mais especificamente a ideia de "palavras geradoras", para Ramos (2004, p. 73), os "objetos geradores" são aqueles que mobilizam "reflexões sobre as tramas entre sujeito e objeto" e, sobretudo, nos permitem "perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos são criadores e criaturas do ser humano". Nesse sentido, a práxis do objeto gerador leva a uma expansão do uso do objeto, uma vez que permite alargar as narrativas institucionais estabelecidas sobre ele e a construção de outros saberes, tanto em nível institucional quanto pessoal. Isto acontece porque a práxis ocorre a partir de perguntas motivadoras, que buscam acessar a dimensão subjetiva dos sujeitos. Ramos (2004) compreende que os objetos carregam temporalidades, marcas de uso e dimensões de significados, que podem ser acessados ao realizar perguntas como: "Como foi amado ou odiado? Como foi permitido ou proibido? Como foi sedutor ou repugnante? Em que sentido foi sacralizado ou profanado? Como se tornou público ou interditado?" (Ramos, 2004, p. 75). Esse movimento torna possível acessar as memórias locais e utilizá-las para a construção do conhecimento, da narrativa e da própria exposição.

Fronteiras

Ao serem convidadas a participar desse processo, as pessoas e os coletivos culturais puderam, em alguma medida, participar do processo de reimaginação e reformulação da narrativa museal. Afirmamos isso considerando que essa prática expande os usos da instituição museu, uma vez que o mesmo passa a dialogar com a comunidade dos territórios em que se localiza. O diálogo estabelecido reconhece, portanto, outras subjetividades, promovendo o "(...) direito à multiplicidade das memórias como pressuposto básico para a construção de um potencial crítico diante da nossa própria historicidade" (Ramos, 2004, p. 80). Além disso, a presença de novos objetos no museu e os movimentos de ressignificação dialógicos desestabilizam o "não-lugar" anteriormente apontado por Nila Barbosa (2018).

Entretanto, convém apontar algumas limitações e carências presentes na condução desse processo, como o reduzido financiamento disponível para a realização da exposição e o curto prazo para a entrega de seu resultado final. Ademais, devemos levar em conta que permanece frágil a prática da autoridade compartilhada no museu, uma vez que os participantes das escutas não interferiram diretamente na curadoria. Em outras palavras, o processo da exposição reconheceu saberes e conhecimentos que contribuíram para reconceituar a coleção, de modo

que os produtos das escutas poderão ser utilizados no enriquecimento da documentação museológica sobre as peças e, eventualmente, utilizados nas ações educativas. Isso quer dizer que a disposição dos objetos, o sentido construído pela expografia, as decisões sobre a narrativa da exposição não contaram com a interferência direta dos participantes das escutas, como se deseja em processos curatoriais colaborativos. Contudo, observamos que as vozes escutadas estão presentes na exposição através dos textos informativos. Devemos assumir, portanto, que a curadoria compartilhada permanece no horizonte das possibilidades abertas por essas iniciativas e, certamente, demanda processos mais longos de colaboração entre o museu e as comunidades do seu território imediato.

Um resultado importante da mostra é a presença da arte popular afro-brasileira na sala antes exclusivamente ocupada por oratórios. A qualidade dos objetos e a expografia interrompem um sentido mais ou menos homogêneo da cultura setecentista representada no circuito. Por um lado, presentifica sobrevivências daquela cultura que não apareciam antes, a exemplo dos objetos do congado e duas representações populares "contemporâneas" do festejo, que ocupam o eixo central da principal vitrine. Em passo anterior do percurso, na sala do Triunfo Eucarístico, há objetos que tornam visível a festa de Nossa Senhora do Rosário, solenidade religiosa apresentada sem referências à participação negra. Um observador atento, conhecedor da história das irmandades ou do Reinado atualmente celebrado (Santos, 2024b; Reis, 2021), pode perceber a relação entre os dois conjuntos, intuir a invisibilidade agora suspensa pela nova coleção e compreender, talvez, a contemporaneidade da cultura religiosa afro-brasileira em suas raízes históricas. Em outra direção, as peças de fatura popular da coleção Tadeu Bandeira podem provocar outras leituras da imaginária religiosa popular e erudita espalhadas pela exposição e, principalmente, da arte do Aleijadinho na sala seguinte do percurso. Se não espontaneamente, as atividades de mediação podem, agora, problematizar relações entre formas artísticas, seus usos e tempos de maneira inovadora.

Por outro lado, o modo como esses objetos são apresentados adquirem especial relevância quando lembramos que se trata de artefatos da "mão afro-brasileira", como diria Emanoel Araujo (1988), agora expostos no interior de um edifício que, por mais de um século, funcionou como prisão para uma população carcerária majoritariamente negra. Essa presença, nesse espaço, constitui por si só um gesto de "escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 1996). Na inauguração do MIn, Rodrigo Melo Franco de Andrade (2005, p. 168) afirmou: "Agora, a finalidade que terá esta casa, construída e utilizada para prisão, e prisão tenebrosa, até recentemente, afigura-se-nos como que um tributo compensador na posteridade ao sacrifício

dos operários anônimos que a levantaram". Passados mais de oitenta anos, talvez seja possível vislumbrar o início do cumprimento dessas palavras.

Conclusões

Figura 6: Vitrine principal da sala "Origens", no MIn, mar. 2026



Fonte: Fotografia cedida aos autores por Isadora Matos Morais.

As intervenções realizadas nos museus, em particular no MIn, deixam rastros permanentes. A vitrine principal da sala "Origens", a primeira do circuito expositivo do MIn, apresenta o início da tomada da região, após a descoberta do ouro. A representação da presença indígena se materializa na urna funerária e nos instrumentos de caça. Pode-se dizer que evoca um estágio superado, um contraste em relação aos objetos da colonização: armas, baús, sino, prataria e as imagens dos monarcas portugueses. A partir de agosto de 2025, no entanto, em razão da exposição *À Espreita do Desvio*, de Ricardo Homem, foram adicionados à vitrine alguns objetos de suplício, como os grilhões, a gargalheira e o vira-mundo (Figura 6), originalmente expostos na sala "Mineração". Realocar os objetos de suplício para este espaço-tempo expositivo tensiona as narrativas de uma escravidão trivializada ao apontar os sujeitos (ou autores) históricos da violência escravista: os colonizadores europeus. Isto é, os objetos de suplício não dizem respeito ao sujeito escravizado e à sua cultura, mas, sim, àqueles que escravizam, à ordem econômico-social estabelecida desde as suas *origens*.

O rastro de *À Espreita do Desvio* se assemelha às rasuras mais efêmeras de *Refundação*, pois expressam uma das tendências que apontamos nos processos de revisão das histórias afrodiaspóricas: o rearranjo dos objetos expostos combinados a intervenções de arte contemporânea. São novas inscrições históricas que despertam a formação de novos públicos e a mobilização, por vezes ruidosa, como vimos, dos públicos mais tradicionais. Nesse sentido, a partir do caso de *Refundação*, analisado mais detidamente, pode-se dizer que o conjunto de exposições temporárias no circuito da exposição de longa duração transformaram o museu em uma obra ambígua: à camada mais sedimentada da história nacional, aos estratos mais profundos dessa narrativa, se sobrepuseram histórias alternativas ou complementares; simultaneamente, aquela camada profunda revelou sua força, visto que foi o código da história pátria que cifrou os discursos e as performances dos visitantes indignados. As rasuras provocaram ruídos dos "órfãos da história pátria" em defesa do "templo" e o aparecimento de vozes críticas. Pensamos que a realização das intervenções não desejam, exatamente, substituir uma narrativa por outra, mas criar condições de possibilidade para que se instaure o dissenso sobre a história e o próprio museu como dispositivo da memória – processo que possibilita o museu como "fórum" ou "laboratório da história".

Ainda avaliando os processos de revisão, observamos que as escutas comunitárias na criação de *Afro-brasilidades: arte e memória na encruzilhada* implicou um reforço da relação entre museu e cidade, a constituição de novas coleções a partir do diálogo com detentores dos saberes populares sobre os objetos e, consequentemente, processos de mediação que levam à ressignificação do acervo. É importante lembrar que o ciclo de debates *Este objeto, o que ele nos fala?*, em suas duas edições, alicerçou as relações com grupos e movimentos culturais situados em Ouro Preto e também testou o debate em torno dos "objetos geradores". A organização das escutas e a recepção da coleção Tadeu Bandeira é devedora dos ciclos de debates e das experiências do Museu da República com a coleção Nosso Sagrado (Manhães Monteiro; Versiani; Chagas, 2022), bem como das curadorias do Museu Histórico Nacional com movimentos feministas e negros e o "povo de terreiro" (Magalhães, 2022, p. 18-19). As duas iniciativas também expressam a ampliação do público do museu. Trata-se, na verdade, de uma diversificação da comunidade de memória em torno do MIn e, também, de uma ampliação dos sujeitos de conhecimento que podem interferir na concepção de história ali apresentada. Por fim, e não menos importante, a exposição inscreveu, de forma definitiva, a história afro-brasileira, apresentando uma ruptura na narrativa tradicional sobre arte e cultura barrocas que,

como notamos, permite ao visitante repensar os conceitos e as impressões sedimentadas sobre a sacralidade de certos objetos e personagens.

Em termos teóricos, com objetivo de qualificar a interpretação, o movimento de revisão que descrevemos e analisamos ao longo do texto, apontando sua relação com as tendências mais gerais dos processos de reimaginação da história afrodiaspórica, demanda a extensão de algumas categorias, ideias e conceitos trabalhados, relacionados especificamente à reflexão sobre os museus, a proposições mais gerais sobre a historicidade de nossas relações com o passado. Pensar o museu ora como espaço de rituais da cidadania (Duncan, 1991), ora como lugares ambíguos, que transitam entre o templo e o fórum (Cameron, 1971), ora como teatros da memória que podem se transformar em laboratórios da história (Meneses, 1994). Em nossa perspectiva, esses processos teóricos de reimaginação permitem interpretar a revisão da história afro-brasileira como uma forma de lidar com os passados sensíveis além do trauma, como uma abertura para histórias potenciais, relativas às historicidades democráticas.

Nesse contexto, emerge uma pergunta básica: o que significa visitar um museu? Carol Duncan (1991) encara a instituição museal como um monumento cerimonial, de modo que os rituais de visitação configuram práticas simbólicas de incorporação de valores coletivos. Nesse sentido, percursos, objetos e narrativas apresentados em mostras, exposições e circuitos participam da construção de uma pedagogia da cidadania. Contudo, como observa a autora, o que o museu apresenta como narrativas, crenças e identidades de uma comunidade frequentemente expressa os interesses e a autoimagem de determinados grupos de poder. Desse modo, o museu oferece conteúdo às virtudes cívicas sem, necessariamente, promover uma redistribuição efetiva do poder, operando, também, como dispositivo de legitimação de hierarquias simbólicas e sociais. Controlar o museu, portanto, significa, em grande medida, controlar as formas de representação da comunidade e de suas verdades autorizadas, incluindo a capacidade de hierarquizar sujeitos e determinar quem e em que medida participa do patrimônio comum (Duncan, 1991).

Com base nessa abordagem, pode-se argumentar que as intervenções realizadas no MIn produzem rasuras nesse ritual cívico tradicional, as quais não o anulam o ritual existente, mas o tensionam, abrindo espaço para outras formas de experiência e interpretação. Nesse sentido, o que emerge de maneira situacional nas intervenções é a sobreposição de dois regimes ritualísticos: de um lado, o ritual cívico historicamente consolidado, ligado à celebração da memória nacional e à narrativa heroica da Inconfidência; de outro, um ritual crítico, que problematiza essa narrativa e introduz fissuras em suas certezas. Desse modo, a visita ao museu

passa a comportar, simultaneamente, práticas de reverência e de questionamento, instaurando uma experiência mais complexa da cidadania, baseada na compreensão do passado e de suas durações no presente.

Esse deslocamento aproxima o museu das abordagens de Ulpiano Meneses (1994) e Duncan Cameron (1971). Se, em sua gênese, o museu moderno se estruturou como um teatro da memória – um templo que celebra e monumentaliza determinadas versões do passado –, ele também pode ser entendido como um laboratório da história. Nessa visão, a história apresentada no museu deixa de ser percebida como narrativa definitiva e passa a ser reconhecida em sua condição irremediavelmente incompleta e provisória, aberta à revisão e à reinterpretação (Meneses, 1994). Tal condição demanda a participação de múltiplas vozes e perspectivas, instaurando uma polifonia que transforma o museu em fórum — isto é, um espaço onde batalhas são travadas (Cameron, 1971) e diferentes interpretações do passado circulam.

Essa perspectiva múltipla a respeito dos museus pode ser relacionada ao conceito de história potencial, de Ariella Azoulay (2024). Para a autora, a história potencial não consiste, simplesmente, em recuperar vozes silenciadas ou tornar visível aquilo que foi invisibilizado, mas em reconhecer que múltiplas histórias sempre coexistiram com a narrativa dominante. Trata-se de uma prática que implica, entre outros aspectos: uma forma de estar com outros, vivos e mortos, através do tempo; o reconhecimento do direito compartilhado de participação na comunidade; e a persistência, a proteção e a renovação de diferentes modos de estar no mundo que permanecem ativos, ainda que marginalizados pelas narrativas hegemônicas (Azoulay, 2024). Foi precisamente esse movimento de reconhecimento e diversificação das narrativas que o MIn buscou, ao enfrentar os *passados sensíveis* que permeiam a história brasileira – como os silenciamentos sobre o protagonismo feminino, a história afro-brasileira e a história indígena, por exemplo (Grinberg, 2019; Pereira; Paim, 2018). As estratégias que reativaram o acervo deslocaram os sentidos engendrados hierarquicamente e evidenciaram as contradições das narrativas apresentadas.

Entendemos que a ideia de *passados sensíveis* é mais abrangente do que a de trauma histórico. A cultura da memória contemporânea foi mais ou menos definida pela gravidade, no duplo sentido da palavra, de eventos traumáticos: o Holocausto, as ditaduras na América Latina e o Apartheid, por exemplo (Huyssen, 2000; 2014; Rothberg, 2009; Bevernage, 2018). Eventos que se caracterizaram pela violência do Estado e sua excepcionalidade. O Holocausto, como se sabe, é visto como evento limite, que desafia a representação (Lacapra, 2001). Seu peso na paisagem assimétrica da memória global hierarquiza, por vezes, os acontecimentos, sendo um

exemplo de como o trauma cultural se institui a partir de uma gravidade que aprisiona testemunhas diretas ou vicárias em seu caráter extraordinário, único (Huyssen, 2000). A escravidão e o tráfico atlântico passaram, como vimos, a ser interpretados como um destes eventos que estruturam a memória histórica. No entanto, esse reconhecimento, que rompe silêncios, mas se restringe a uma perspectiva liberal-democrática, não consegue, necessariamente, tocar outros tempos, estabelecer relações com o que efetivamente acontece no pós-abolição em várias sociedades. Nesse sentido, portanto, o que dizer das formas de silenciamento do passado (Trouillot, 1995) mais ordinárias e cotidianas, que não podem ser simbolizadas enquanto acontecimentos limite? Parece-nos que a noção de *passados sensíveis* amplia o escopo do que deve ser tratado, ao incluir os silenciamentos mais ordinários a que são submetidos os grupos subalternizados.

Assim, as intervenções no museu podem ser lidas como dispositivos que ativam a dimensão potencial da história, pensada por Ariella Azoulay (2024). Ao rasurar a narrativa estabilizada, elas permitem que temporalidades e experiências, antes marginalizadas, emerjam no espaço expositivo não como simples "correções" do passado, mas como histórias que sempre coexistiram com a versão dominante. Assim, o museu deixa de operar apenas como um espaço de consagração da memória nacional e passa a funcionar como um campo de negociação entre diferentes regimes interpretativos da historicidade. A sobreposição entre ritual cívico e ritual crítico, portanto, não representa a substituição de narrativas, mas a criação de um espaço em que múltiplas histórias podem coexistir, tensionando os sentidos do patrimônio e da cidadania através do dissenso em torno da herança partilhada no presente.

O dissenso sobre a história nos faz retornar ao conceito de historicidades democráticas (Pereira *et al*., 2018), segundo a qual os atores históricos, simultaneamente sujeitos do conhecimento e da ação históricos, deixam de ser concebidos como conjunto fixo ou estabilizado e passam a ser compreendidos em sua pluralização dinâmica, marcada por disputas e reconfigurações. Importante notar que, nesses processos, a produção da história não se restringe ao campo disciplinar dos historiadores ou das humanidades, mas envolve uma rede ampliada de agentes, práticas e espaços de mediação que participam da construção e da circulação dos sentidos do passado, como demonstramos ao pensar as reações do público a *Refundação*, no MIn e em suas redes sociais. A historicidade democrática se caracteriza, portanto, pela abertura à polifonia e ao dissenso, tal como apontado por Jacques Rancière (1994).

Para compreender o dissenso nos termos deste pensador, há de se guardar a distinção entre polícia e política. A primeira se caracteriza pela estabilidade na partilha do sensível, ou seja, pela constância dos falantes e das linguagens utilizadas na compreensão e ação sobre o mundo, uma estabilidade consensual sobre seus sentidos e direções. Já a política é o momento de reconfiguração desta paisagem, quando novos sujeitos e formas de pensar a partilha do sensível se instituem, ou seja, pelo desentendimento e dissenso acerca dos significados e direções do sensível (Rancière; 2005; 2018). O dissenso disturba o que poderíamos chamar de historicidade policial e, de maneira situacional, realizar a historicidade política como qualidade democrática.

Quando articulada às intervenções museais discutidas anteriormente, essa perspectiva permite compreender o museu como um espaço privilegiado desta dinâmica: as novas inscrições introduzidas no MIn ampliam o conjunto de sujeitos que participam da elaboração e da interpretação da memória pública. Assim, o museu – entendido como fórum e laboratório da História – passa a operar como um espaço de interação entre sujeitos históricos e formas narrativas em movimento. Ao deslocar narrativas estabilizadas e abrir o passado a múltiplas leituras, tais intervenções contribuem para afirmar a história menos como relato definitivo e mais como campo de possibilidades.

Fronteiras

Agradecimentos

Este artigo resulta da pesquisa “Ensinar e aprender histórias afro-brasileiras: escolas, museus e patrimônios em Ouro Preto e Mariana (2003 a 2023)”, financiada pelo CNPq por meio da chamada CNPq/MCTI n. 10/2023. Agradecemos ao projeto extensionista “Museus Em Movimento: História Pública em Ouro Preto e Mariana” e ao Museu da Inconfidência pela parceria que possibilitou essa reflexão.

Referências bibliográficas

ABREU, Marcelo. Aprender história hoje. Como? Para quê? *In*: AVELAR, Alexandre (org.). *História para quê? Para quem?* 1. ed. Terezina: Cancioneiro, 2024. p. 70-76.

ABREU, Marcelo. Educação nacional e ensino de história: os desvios na cultura histórica republicana. *In*: BARRAL, Maria Elena; SILVEIRA, Marco Antonio. (Org.). *Historia, poder e instituciones*. Diálogos entre Brasil y Argentina. 1ed. Rosario: ProHistoria/Universidad Nacional de Rosario, 2015, p. 213-230.

ABREU, Marcelo. Escravidão, liberdade, narrativas museais e histórias contestadas no Museu Afro Brasil e Museu Nacional de História e Cultura Afro-Americana. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 30, p. 1–17, 2023.

ALVES, Rafael Silva. *Lendo o Museu*: relações entre expografia e historiografia no Museu da Inconfidência - Ouro Preto/MG. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large*: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARAUJO, Ana Lucia (ed.). *African heritage and memories of slavery in Brazil and the South Atlantic*. Amherst: Cambria Press, 2015.

ARAÚJO, Ana Lucia. *Slavery in the Age of Memory*: Engaging the Past. London: Bloomsbury Academic, 2020.

ARAÚJO, Emanoel (org.) *A mão afro-brasileira*: singificação da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *História potencial*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

BARBOSA, Nila Rodrigues. *Museus e etnicidade*: o negro no pensamento museal. Curitiba: Appris Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas, v. 1).

BEVERNAGE, Berber. *História, memória e violência de Estado*. Tradução de André Ramos e Guilherme Bianchi. São Paulo: Milfontes, 2018.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Pátria, civilização e trabalho*: o ensino de História nas escolas paulistas (1889-1930). São Paulo: Loyola, 1990.

BROOMS, Derrick R. Lest we forget: exhibiting (and remembering) slavery in African-American museums. *Journal of African American Studies*, v. 15, n. 4, p. 508-523, dez. 2011.

CÁCERES, Luz Stella Rodríguez. Alçar os santos dos calabouços: um museu para a liberdade. *Mediações: Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 25, n. 3, p. 583-605, set./dez. 2020. DOI: https://doi.org/10.5433/2176-6665.2020v25n3p583. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/39371. Acesso em: 25 mar. 2026.

CAMERON, Duncan F. The Museum, a Temple or the Forum. *Curator*: The Museum Journal, v. 14, n. 1, p. 11–24, 1971.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Mauricio Barros de; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra. *MODOS:* Revista de História da Arte, Campinas, v. 3, n. 2, p. 110-125, maio 2019.

Fronteiras

CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da memória*: construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil – anos 30 e 40. 1998. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1998.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, estrangeiros*: os escravos libertos e sua volta à África. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

DOMINGUES, Petrônio. "A redempção de nossa raça": as comemorações da abolição da escravatura no Brasil. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 31, no. 62, p. 19-48, 2011.

DOMINGUES, Petrônio. Protagonismo negro em São Paulo: história e historiografia. São Paulo: SESC, 2019.

DUNCAN, Carol. Art Museums and the Ritual of Citizenship. *In*: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (eds.). *Exhibiting Cultures*: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 88-103.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo*: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1997.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

FREIXO, André de Lemos. Passados privados, ou privados do passado? Nostalgia, in-diferença e as comemorações do Sete de Setembro brasileiro. *Revista NUPEM*, v. 11, n. 23, p. 59-80, 2019.

FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope*: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1789. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda*: uma antropologia do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1996.

GRINBERG, Keila. O mundo não é dos espertos: história pública, passados sensíveis, injustiças históricas. *História da Historiografia*: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 12, n. 31, p. 145–176, 2019.

GURAN, Milton. *Agudás*: os brasileiros do Benim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Editora Gama Filho, 1999.

HORTON, James Oliver; CREW, Spencer. Afro-American and museums: towards a policy of inclusion. *In*: LEON, Warren; ROSENZWEIG, Roy (eds.). *History museums in the United States*: a critical assessment. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1989. p. 215-236.

HUYSSEN, Andreas. *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Leya, 2014.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JULIÃO, Letícia. *Enredos museais e intrigas da nacionalidade*: museus e identidade nacional no Brasil. 2008. Tese (Doutorado em História) – FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2008.

LACAPRA, Dominick. *Representar el Holocausto*: historia, teoría, trauma. Traducción de Josetxo Beriain y Jorge Pascual. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Fronteiros

LEMOS, Carmem. Reflexões acerca do processo de repatriamento das ossadas dos inconfidentes degredados para a África. *Oficina do Inconfidência*: revista de trabalho, Ouro Preto, ano 2, n. 1, p. 195-222, dez. 2001.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. Da diáspora africana no Museu Histórico Nacional: um estudo sobre as exposições entre 1980 e 2020. *Anais do Museu Paulista*: História e Cultura Material, São Paulo, v. 30, e24, p. 1-29, 2022.

MAGALHÃES, Aline Montenegro; AZEVEDO, Erika; CASTRO, Fernanda; SANTANA, Stephanie. Notas sobre a Diáspora Africana na exposição e nas ações educativas do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 51, p. 1-15, 2019. Disponível em: https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/article/view/142 . Acesso em: 31 mar. 2026.

MANHÃES MONTEIRO, Francisco Cesar; VERSIANI, Maria Helena; CHAGAS, Mario de Souza. A chegada e chegadas do nosso sagrado à república. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 11, n. 22, p. 14-32, 2022. DOI: https://doi.org/10.26512/museologia.v11i22.45280 . Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/45280 . Acesso em: 25 mar. 2026.

MENESES, Sônia. Uma história ensinada para Homer Simpson: negacionismos e os usos abusivos do passado em tempos de pós-verdade. *Revista História Hoje*, v. 8, n. 15, p. 68-88, 2019. DOI: https://doi.org/10.20949/rhhj.v8i15.522

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, v. 2, p. 9–42, jul./dez. 1994.

MIGNOLO, Walter. Museus no horizonte colonial da modernidade: garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 7, n. 13, p. 309–324, jan./jun. 2018.

MORAES, Renata Figueiredo. *As festas da Abolição no Rio de Janeiro (1888-1908)*. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2023.

NICOLAZZI, Fernando. Brasil Paralelo: restaurando a pátria, resgatando a história. A Independência entre memórias públicas e usos do passado. *In*: *SEMINÁRIO 3X22*: *INDEPENDÊNCIA, MEMÓRIA E HISTORIOGRAFIA*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

OLIVEIRA, Felipe Alves de. *Nosso imperativo histórico é a luta*: intelectuais negros/as insurgentes e a questão da democracia racial em São Paulo (1945-1964). 2020. 193 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2020.

OLIVEIRA, Gabriel Luz de. *É da humanidade, mas não da comunidade*: patrimonialização, experiências urbanas e dinâmicas socioespaciais em Ouro Preto, Minas Gerais (1938-1988). 2025. 330 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2025.

OLIVEIRA, Lucia Lippi de. As festas que a República manda guardar. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 172-189, 1989.

Fronteiras

PEREIRA, Júnia Sales; CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. Sentidos dos tempos na relação museu/escola. *Cadernos Cedes*, Campinas, v. 30, n. 82, p. 383-396, set./dez. 2010.

PEREIRA, M. H. de F.; BIANCHI, G.; ABREU, M. S. de. Popularizações do passado e historicidades democráticas: escrita colaborativa, performance e práticas do espaço. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 279–315, 2018. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310242018279. Acesso em: 31 mar. 2026.

PEREIRA, Nilton Mullet; PAIM, Elison Antonio. Para pensar o ensino de história e os passados sensíveis: contribuições do pensamento decolonial. *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 32, n. 66, p. 1229-1253, 2018.

PHILLIPS, Kendall R.; REYES, G. Mitchell (org.). *Global Memoryscapes*: contesting remembrance in a transnational age. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2011.

PHILLIPS, Mark Salber. *On Historical Distance*. New Haven: Yale University Press, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto*: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. Rancière. O dano: política e polícia; Democracia ou consenso. *In*: *O desentendimento*: política e filosofia. São Paulo: Ed.34, 2018. p. 35-56; p. 107-133

REIS, Bruna Gonçalves de Pádua. *"Salve Maria!"*: as distintas manifestações do congado na cidade de Ouro Preto (MG). 2021. 167 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

ROCHA, A. C. F. *et al*. "Este objeto, o que ele nos fala?": a revisão da história de Ouro Preto e a democratização do acervo do Museu da Inconfidência. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 3, p. 1–25, 2025.

ROCHA, A. C. F.; FALCI, P. H. de C. Às Margens da Memória: disputas, silêncios e narrativas a partir do Museu da Inconfidência em Ouro Preto. *Revista Discente Ofícios de Clio*, v. 10, n. 18, p. 21-35, nov. 2025.

ROTHBERG, Michael. *Multidirectional memory*: remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford: Stanford University Press, 2009.

ROZA, Luciano Magela. Livros didáticos de História e a temática africana e afro-brasileira: entre permanências e rupturas. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 250-272, maio/ago. 2013.

ROZA, Luciano Magno de. O canto de Clara: possibilidades de ensino-aprendizagem da história afro-brasileira. *Revista História Hoje*, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 100-117, 2017.

Fronteiros

SANTOS, Sidnéa Francisca. *A construção da diferença em Ouro Preto por meio de seus principais museus*: como a cidade idealizada como cartão postal pode dar vez às histórias invisibilizadas. Ouro Preto, 2024a. Manuscrito não publicado. Trabalho acadêmico em elaboração.

SANTOS, Sidnéa Francisca. *Pisa nesse chão devagarinho*: memória e resistência dos grupos de Congado e Moçambique de Ouro Preto (2003-2023). 2024b. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Mariana, 2024b.

SANTOS, Ynaê Lopes. *Racismo brasileiro*: uma história da formação do país. São Paulo: Todavia, 2022.

SCARPATI, Riler Barbosa. *Para a glória da Roma Mineira*: Museu Arquidiocesano de Mariana (1926-1964). 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2014.

TROUILLOT, Michel-Rolph. Abortive Rituals: Historical Apologies in the Global Era. *Interventions*, v. 2, n. 2, p. 171-200, jun. 2000.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the past*: power and the production of history. Boston: Beacon Press, 1995.

VASSALLO, Simone Pondé; RODRÍGUEZ CÁCERES, Luz Stella. Conflitos, verdades e política no Museu da Escravidão e da Liberdade no Rio de Janeiro. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 47-80, 2019.

VERSIANI, Maria Helena. *Criar, ver e pensar*: um acervo para a República. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2018.

Fronteiras

Fontes

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Na inauguração do Museu da Inconfidência. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 165-169, 2005.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 965, de 20 de dezembro de 1938*. Cria o Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto, e dá outras providências. Coleção de Leis do Brasil, v. 4, 1938.

CHUVA, Márcia *et al*. Sobre sonhos que sonhamos juntos... parte 2. Brasil decolonial: outras histórias. *Exporvisões*, Rio de Janeiro, 27 maio 2022. Disponível em: https://exporvisoes.com.br/2022/05/27/sobre-sonhos-que-sonhamos-juntos-parte-2-brasil-decolonial-outras-historias/ . Acesso em: 31 mar. 2026.

CUNHA, Guilherme (cur.). *Retratistas do Morro*: Afonso Pimenta e João Mendes. São Paulo: Sesc Guarulhos, 2024. 1 catálogo de exposição (40 p.). Disponível em: https://www.sescsp.org.br/wp-content/uploads/2024/07/Catalogo-Retratistas-do-Morro-Sesc-Guarulhos.pdf. Acesso em: 18 mar. 2026.

ESPAÇO CULTURAL MARÍTIMO ITINERANTE – ECMI. *Visita Virtual: Museu da Inconfidência (parte 01)* – MG. YouTube, 26 out. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TgK_OkgJlp0. Acesso em: 13 mar. 2026.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Iphan celebra o Dia do Patrimônio Cultural com a entrega do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade*. Publicado em 18 de agosto, 2023. Disponível em: https://www.gov.br/iphan/pt-

br/assuntos/noticias/iphan-celebra-o-dia-do-patrimonio-cultural-com-a-entrega-do-premio-rodrigo-melo-franco-de-andrade. Acesso em: 12 mar. 2026.

INSTITUTO DOS PRETOS NOVOS. *Portal IPN*. Rio de Janeiro: IPN, 2024. Disponível em: https://pretosnovos.com.br/. Acesso em: 15 mar. 2026.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Ouro Preto: Sonia Gomes – Barroco, mesmo*. 2025 Disponível em: https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/ouro-preto-sonia-gomes-barroco-mesmo/. Acesso em: 13 mar. 2026.

MARYLAND CENTER FOR HISTORY AND CULTURE. *Mining the Museum*. Disponível em: https://www.mdhistory.org/digital-resource/exhibitions/mining-the-museum/. Acesso em: 23 mar. 2026.

MELLO, Alice. Doutor Gama em tela: um olhar sobre o filme... *Exporvisões*, 8 out. 2021. Disponível em: https://exporvisoes.com.br/2021/10/08/doutor-gama-em-tela-um-olhar-sobre-o-filme/. Acesso em: 25 mar. 2026.

MINAS GERAIS. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG). Caminhos, Expressões e Celebrações do Rosário em Minas Gerais. *Portal MG*, 2024. Disponível em: https://www.mg.gov.br/iepha/bem/bem-registrado/caminhos-expressoes-e-celebracoes-do-rosario-em-minas-gerais. Acesso em: 22 jul. 2026.

MOURÃO, Rui. *Museu da Inconfidência*: Criação e Evolução. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2015.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Acervo Museológico*: resultados de busca para itens filtrados. Ouro Preto: Ibram, 2024a. Disponível em: https://museudainconfidencia.acervos.museus.gov.br/. Acesso em: 15 mar. 2026.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Com grande alegria, o Museu da Inconfidência – MIn te convida a visitar a exposição "Refundação"!* Instagram, 12 ago. 2024b. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C-lYpXZPT_K/. Acesso em: 19 mar. 2026.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Dia 10 de agosto, às 16h, o Museu da Inconfidência abre a exposição "Refundação"!* Instagram, 7 ago. 2024c. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C-5_MNFv9E_/. Acesso em: 19 mar. 2026.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Documento interno de candidatura do museu a UNESCO. Ouro Preto, 2025. Documento não publicado. Cópia concedida aos autores.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *É com grande alegria que convidamos todas e todos para abertura da programação do Museu da Inconfidência para a 18ª Primavera de Museus [...]*. Instagram, 20 set. 2024f. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DAHZO2cuIlF/. Acesso em: 31 mar. 2026.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Exposições*. Disponível em: https://museudainconfidencia.museus.gov.br/exposicoes/. 2026. Acesso em: 13 mar. 2026

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Museu da Inconfidência recebe a exposição "Refundação"!* Instagram, 20 ago. 2024d. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C-5_MNFv9E_/. Acesso em: 19 mar. 2026.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Plano Museológico do Museu da Inconfidência*: 2025-2029. Ouro Preto: Ibram, 2024e.

Fronteiras

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Programa de Intervenções de Arte Contemporânea*. s/a. Disponível em: https://museudainconfidencia.museus.gov.br/programa-de-intervencoes-de-arte-contemporanea/. Acesso em: 19 mar. 2026.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Brasil decolonial, outras histórias. A história de Maria Cambinda*. Exposição virtual na plataforma do Museu Histórico Nacional. Google Arts & Culture, nov. 2021. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/KgVRV6elZHh-dw. Acesso em: 13 de março de 2026.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Núcleo de Documento, História e Memória da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. *Decolonizar: um verbo, uma atitude – Exposição "Brasil decolonial: outras histórias"*. YouTube, 19 de maio de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZVhQevYSY9Y&t=9s. Acesso em: 13 mar. 2026.

O GLOBO. Especialistas criticam narrativas de museus e atrações turísticas que relativizam o passado escravocrata em Ouro Preto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jul. 2022.

PEIXOTO, Maria. Niura Bellavinha apresenta a exposição Pranteio em Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 dez. 2024. Disponível em: https://www.em.com.br/cultura/2024/12/7011695-niura-bellavinha-apresenta-a-exposicao-pranteio-em-ouro-preto.html . Acesso em: 31 mar. 2026.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Rosana Paulino*: a costura da memória. São Paulo, 2018. Disponível em: https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/rosana-paulino-a-costura-da-memoria/ Acesso em: 25 mar. 2026.

PREFEITURA MUNICIPAL DE OURO PRETO. *Reinados, Congadas e Congados são Patrimônio do Brasil: Ouro Preto possui seis guardas e celebra a Festa de Reinado em janeiro*. Ouro Preto, 18 jun. 2025. Disponível em: https://www.ouropreto.mg.gov.br/noticia/4890. Acesso em: 22 jul. 2026.

PROJETO QUERINO. *Projeto Querino*. Produção: Rádio Novelo. São Paulo: Spoleto, 2022. Podcast. Disponível em: https://projetoquerino.com.br/podcast/. Acesso em: 15 mar. 2026.

RETRATISTAS DO MORRO. *Retratistas do Morro* (perfil no Instagram), s/a. Disponível em: https://www.instagram.com/retratistasdomorro/?hl=pt. Acesso em: 12 mar. 2026.

RIO DE JANEIRO (Município). *Cais do Valongo e Pequena África*. Rio de Janeiro: MUHCAB, 2024. Disponível em: https://www.rio.rj.gov.br/web/muhcab/cais-do-valongo-e-pequena-africa. Acesso em: 15 mar. 2026.

ROGERO, Tiago. *Histórias Pretas*. [S. l.]: Rádio Novelo, 2020-2024. Podcast. Disponível em: https://historiaspretas.com.br/. Acesso em: 15 mar. 2026.

SANTOS, Dandara dos. *Rosana Paulino e a revisão da história nas artes visuais*. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Afro e Imagem. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZVhQevYSY9Y. Acesso em: 15 mar. 2026.

SILVA, João Paulo. 'À espreita do desvio': Ricardo Homen abre exposição no anexo do Museu da Inconfidência. *Jornal Voz Ativa*, 1 ago. 2025. Disponível em: https://jornalvozativa.com/cultura/agenda-cultural/. Acesso em: 13 mar. 2026.

SUGAI, Yuri. Escolha sua violência. *Revista Celeste*, 8 nov. 2024. Disponível em: https://celeste.art.br/escolha-sua-violencia/. Acesso em: 31 mar. 2026.

Fronteiras

UNESCO. *Rotas dos povos escravizados*: primeiros 22 locais aderem à nova Rede de Lugares de História e Memória da Unesco. 2024. Disponível em: https://www.unesco.org/pt/articles/rotas-dos-povos-escravizados. Acesso em: 5 mar. 2026.

UNESCO. *Valongo Wharf Archaeological Site*. Disponível em: https://whc.unesco.org/en/list/1548/. Acesso em: 5 mar. 2026.

VELOSO, Antônia. *Exposição apresenta registros da Festa do Rosário do Serro em Ouro Preto*. Itatiaia, 24 nov. 2025. Disponível em: https://www.itatiaia.com.br/ouropreto/exposicao-apresenta-registros-da-festa-do-rosario-do-serro-em-ouro-preto/. Acesso em: 31 mar. 2026.

WERNECK, Gustavo. Visitamos a provocativa mostra Refundação em Ouro Preto. Saiba como é. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 out. 2024. Disponível em: https://www.em.com.br/cultura/2024/10/6977344-visitamos-a-provocativa-mostra-refundacao-em-ouro-preto-saiba-como-e.html. Acesso em: 10 mar. 2025.

Recebido em 31/03/2026.
Aceito em 11/08/2026.

Fronteiras