



Artigo original

De apreciação estética a objeto sensível: a “cadeirinha de arruar” no Museu Histórico Nacional

*Márcia Regina Romeiro Chuva**

RESUMO

Este artigo coloca o debate sobre branquitude e racismo no campo do patrimônio e dos museus, focando especialmente a “cadeirinha de arruar”, usada como um meio de transporte da classe senhorial escravista nas cidades brasileiras entre os séculos XVII e XIX, exposta no circuito de longa duração do Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro. O artigo analisa diferentes modos de registro, classificação e exibição da “cadeirinha de arruar”, para compreender a sua trajetória dentro do MHN. O objetivo é verificar o processo de mudança de uma perspectiva estética sobre a “cadeirinha de arruar”, que essencializa o patrimônio e objetifica os carregadores escravizados, para uma perspectiva decolonial, que visa transformá-la em um objeto sensível, que aciona memórias da escravidão no tempo presente, que requerem uma reparação histórica.

Palavras-chave: cadeirinha de arruar; Museu Histórico Nacional; branquitude; racismo; Rio de Janeiro

From Aesthetic Appreciation to Sensitive Object: The “Sedan Chair” at the Brazilian National Historical Museum

ABSTRACT

The article addresses the debate on whiteness and racism in the field of museum and heritage studies, focusing on the “sedan chair” – a means of transport by the slave-owning class in Brazilian cities between the 17th-19th centuries – that has been featured as a long-term exhibit in the National Historical Museum (NHM) in Rio de Janeiro. The article analyzes the different ways of recording, classifying, and displaying the sedan chair in order to understand its path within the NHM. It charts the change from an aesthetic perspective on

* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Departamento de História, Rio de Janeiro, RJ – Brasil.
E-mail: marciachuva@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4942-6881>.

the sedan chair, which essentializes heritage and objectifies enslaved carriers, to a decolonial perspective that aims to transform the chair into a sensitive object that triggers memories of slavery in the present that require historical reparation.

Keywords: Sedan chair; National Historical Museum; Whiteness; Racism; Rio de Janeiro

De la apreciación estética a objeto sensible: ‘cadeirinha de arruar’ en el Museo Histórico Nacional

RESUMEN

Este artículo coloca el debate sobre la blanquitud y racismo en el campo del patrimonio y de los museos, enfocándose especialmente en la *cadeirinha de arruar* (literas, palanquines o sillas de mano) usada como medio de transporte de la clase señorial esclavista en las ciudades brasileñas entre los siglos XVII y XIX, expuesta en el circuito de larga duración del Museo Histórico Nacional (MHN), en Río de Janeiro. El artículo analiza diferentes modos de registro, clasificación y exhibición de *la cadeirinha de arruar*, para comprender su trayectoria dentro del MHN. El objetivo es verificar el proceso de cambio de una perspectiva estética sobre la *cadeirinha de arruar*, que fundamenta el patrimonio y objetiva a los cargadores esclavizados, para una perspectiva decolonial, que visa transformarla en un objeto sensible, que acciona las memorias de la esclavitud en el presente, y que requieren una reparación histórica.

Palabras clave: *cadeirinha de arruar*; Museo Histórico Nacional; blanquitud; racismo; Río de Janeiro

Este artigo pretende colocar o debate sobre branquitude e racismo no campo do patrimônio e dos museus, focando especialmente um objeto denominado “cadeirinha de arruar”, no sentido de verificar as possibilidades de transformação de uma abordagem estética para uma abordagem decolonial a seu respeito. Para tanto, será analisada a intervenção realizada no modo de exibir a “cadeirinha de arruar” exposta no circuito de longa duração do Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro, no contexto da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*¹, bem como os modos de registro, classificação e exibição da “cadeirinha de arruar”, para compreender, historicamente, sua trajetória dentro do MHN.

¹ Essa exposição integrou, junto ao Museu Histórico Nacional, as ações do projeto ECHOES – European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities [Modalidades de Patrimônio Colonial Europeu em Cidades Entrelaçadas] (2018-2022), financiado pela União Europeia por meio do edital Horizon 2020, composto por um consórcio de nove universidades e outras parcerias institucionais. Disponível em: <https://projectechoes.eu/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

A “cadeirinha de arruar” “é um meio de transporte urbano sustentado por dois homens, para transportar uma pessoa sentada. Trata-se de uma invenção bastante antiga, que remete à antiguidade romana e egípcia, tendo seu uso identificado também na China. Na modernidade, a “cadeirinha de arruar” foi utilizada na Europa nos séculos XVII a XIX e se disseminou em todas as regiões em que relações de exploração, de opressão de um grupo social e racial sobre outro se impôs como regra. Logo, elas foram adotadas em diversas regiões do colonialismo europeu nas Américas, África e Ásia.

No Brasil, ela foi usada como o meio de locomoção de mulheres brancas, e foi mais comumente encontrada nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador. Ela era carregada por africanos escravizados. A dissertação de mestrado de Amanda Oliveira (2018) tornou-se importante referência para o estudo desse tipo de objeto em museu, sendo ainda exíguas as pesquisas a seu respeito. É de sua autoria também o verbete sobre a “cadeirinha de arruar” publicado no livro *Histórias do Brasil: 100 objetos do Museu Histórico Nacional (1922-2022)*, organizado por Aline Montenegro Magalhães *et al.* (2022). Segundo a autora, o modelo encontrado no Museu Histórico Nacional deriva das “cadeirinhas francesas”, em estrutura de madeira e formato de caixa. Um outro tipo mais leve foi bastante comum, sobretudo em Salvador, com cortinas que pendiam de uma cúpula (Oliveira, 2022). Outra referência encontra-se no livro dos *Museu Republicano “Convenção de Itu”: 100 anos em 100 objetos*, publicado em 2023, com um verbete de Aline Montenegro Magalhães, problematizando a glamourização de objetos desse tipo (Magalhães, 2023). O argumento central deste artigo é de que a invisibilidade branca está presente nos modos de exibir, registrar e classificar em contextos museais nacionais e hegemônicos, que participam ativamente do pacto da branquitude (Bento, 2022, p. 24-25). Como “o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado”, o pacto é, para Cida Bento, “uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável. Gera esquecimento e desloca a memória para lembranças encobridoras comuns” (Bento, 2022, p. 25), sendo a branquitude uma perspectiva naturalizada – por isso invisível, por meio da qual os brancos não se enxergam como raça, se enxergam como universais e referência de humanidade (Schucman, 2014). Parto também do entendimento da branquitude como uma invenção moderna, assim como os museus. Nesse sentido, entendo que o debate sobre branquitude em museus é um debate acerca da colonialidade, fruto da modernidade, como duas faces de uma mesma moeda, cujos efeitos e presença não se esgotaram com o fim das relações coloniais formais, e se perpetuam em diferentes formatos nas sociedades contemporâneas (Quijano, 2000). É Quijano também quem inspira ao debate sobre decolonialidade, pensada aqui como resistência, que requer uma radicalidade questionadora em perspectiva histórica das variadas formas de opressão que constituem a colonialidade do poder na América Latina em particular (Quijano, 2014). Refletir sobre a branquitude nos insere no escopo mais amplo dos debates pós-coloniais, em situações históricas específicas, dispostas em diversas regiões do planeta. Como tratado por Walter Mignolo (2010, p. 18),

“a opressão e a negação são dois aspectos da lógica da colonialidade. (...) Os processos decoloniais consistem em retirar ambos de seus lugares reprimidos, mostrando também as características imperiais de ‘negação’”².

No discurso autorizado do patrimônio (Smith, 2006), a concepção de patrimônio assume um viés essencialista pois trabalha com a ideia de que há um valor intrínseco (o que é uma contradição em termos, tendo em vista que qualquer valor é sempre atribuído) nos bens que são desvendados como patrimônio. Nessa perspectiva, valor é uma propriedade essencial – que faz o bem ser – e não uma propriedade contingente (Alonso, 2011). Essa concepção de patrimônio é adotada no discurso patrimonial em diversas situações em que os valores e significados culturais são concebidos como imutáveis, gerando ambiguidades que impedem uma adequada compreensão a seu respeito. É nessa perspectiva que a estética de inspiração europeia sobre formas, padrões, materiais artísticos e funcionais se impõe, inclusive no universo dos museus, como essência e não como uma construção histórica dominante, silenciando outras possibilidades de apreciação estética, bem como a compreensão histórica documental do patrimônio. Para Walter Mignolo (2010, p. 13):

A palavra *aesthesis*, que tem origem no grego antigo, é aceita sem modificações nas línguas europeias modernas. Os significados da palavra giram em torno de palavras como “sensação”, “processo de percepção”, “sensação visual”, “sensação gustativa” ou “sensação auditiva”. (...) A partir do século XVII, o conceito de *aesthesis* foi restringido, e a partir de então passará a significar “sensação do belo”. Assim nasceram a estética como teoria e o conceito de arte como prática³.

Logo, na escrita da história da estética, o que era uma teoria particular que vincula a percepção de estímulos sensoriais com concepções particulares de beleza foi convertida em uma conceituação universal e naturalizada de beleza (Valle, 2020). A modernidade/colonialidade produziu a desvalorização de qualquer experiência estética que não tenha sido concebida nos termos em que a Europa Central e dominante conceituou a sua própria experiência sensorial. Desse modo, foram valorizados como universais aspectos estilísticos de uma estética de beleza regional, europeia, privilegiando sua forma e materialidade, sem problematizar seus usos e significados histórico e cultural. Logo, considerando que qualquer bem cultural torna-se patrimônio e constitui acervo em museus apenas a partir da atribuição de valores, sentidos, significados por agentes sociais, é necessária uma reflexão sobre as origens e a natureza dos

² Trad. livre da autora: “Opresión y negación son dos aspectos de la lógica de la colonialidad. (...) Los procesos decoloniales consisten en sacar a ambos de sus lugares reprimidos, mostrando también las características imperiales de la ‘negación’”.

³ Trad. livre da autora: “La palabra *aesthesis*, que se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como ‘sensación’, ‘proceso de percepción’, ‘sensación visual’, ‘sensación gustativa o ‘sensación auditiva’. (...) A partir del siglo XVII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar ‘sensación de lo bello’. Nace así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica”.

valores atribuídos àquilo que é considerado patrimônio cultural, como será tratado ao longo deste artigo.

As reflexões aqui propostas apostam na capacidade de diálogo dessas instituições museais, como instituições de comunicação e educação, considerando que o discurso autorizado do patrimônio detém certa porosidade que permite a presença de ações de subversão que transformam a condição imposta (Chuva; Peixoto, 2020). Para subsidiar a análise dos modos de exibição da cadeirinha de arruar no Museu Histórico Nacional, introduzo uma breve reflexão sobre racismo no Brasil e seus efeitos no âmbito das políticas de patrimônio cultural nos museus nacionais, aqui escolhidos como palco em que tais práticas se reproduzem de modo hegemônico, ao forjarem uma imaginação da nação. A pergunta “há racismo no Brasil?” servirá de conexão entre as partes a seguir, para se compreender o lugar do Museu Histórico Nacional no contexto brasileiro.

O impensável racismo no Brasil

O Brasil é atravessado por diferentes modos de racismo que oprimem e hierarquizam a sociedade: em relação aos povos originários, aos imigrantes latino-americanos, europeus ou orientais, e aos afrodescendentes. No recorte deste artigo, foco na diáspora africana, que resultou na escravização de cerca de 4 milhões de africanos entre os séculos XVI e XIX, se considerar apenas dados oficiais (Petrucelli, 2007). Seus efeitos se fazem sentir nos dias de hoje, dentre outros aspectos, devido ao modo como o Estado nacional lidou com o pós-abolição. Sem leis explicitamente segregacionistas, a disciplinarização do espaço público levou à perseguição de negros nas ruas, ao passo que não houve qualquer política de inclusão social dos ex-escravizados. A perseguição às religiões de matriz africana também se configurou como uma tônica de intolerância e racismo presentes na sociedade brasileira.

A questão racial tem sido refletida no Brasil desde o século XIX, com diferentes projetos de branqueamento da população brasileira, datando desse período a discussão racial em torno da ideia de mescla das três raças: o indígena, tratado como elemento da natureza; o negro, visto como quem impedia o avanço da civilização; e o branco, responsável pelo processo civilizatório. Consolidou-se, assim, no século XIX, o mito da nacionalidade brasileira.

Uma pergunta desde então foi colocada: “há racismo no Brasil?” A resposta que se tornou dominante no século XX, baseou-se na tese da democracia racial, fundamentada numa intensa miscigenação que teria caracterizado a sociedade escravista brasileira, com o protagonismo do homem branco, consolidada no icônico livro do sociólogo Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala*, cuja primeira edição data de 1933 (Freyre, 1998).

A ideia de uma democracia racial repercutiu inclusive na Unesco, logo após sua criação em novembro de 1945, quando estudiosos europeus estiveram no Brasil, a fim de compre-

enderem essa realidade para disseminá-la no mundo, visando a superação do racismo em escala global (Maio, 1997). A expansão dessas ideias acerca do sucesso da miscigenação como modo para se forjar uma nova civilização nos trópicos alcançou, nos anos 1950, o império colonial português, momento em que a noção de luso-tropicalismo foi formulada por Freyre, escondendo a íntima relação entre branquitude, racismo e colonialismo (Thomaz, 2001; Cazetta, 2023). Não custa lembrar que, simultaneamente, no mesmo contexto europeu, a luta antirracista estava diretamente associada às lutas anticoloniais, tendo expoentes intelectuais que vivenciaram esse debate a partir da França, como Frantz Fanon ([1952] 1998), e se tornou referência global.

A nação brasileira, portanto, é imaginada como um país sem racismo, apesar de infindáveis provas de racismo estrutural presentes especialmente no cotidiano das pessoas pretas ou pardas. Tornou-se comum apontar os dados do Censo Demográfico brasileiro que, desde 2010, indica que mais de 50% da população brasileira se reconhece como preta ou parda. No entanto, a imagem que parece vigorar no senso comum é a de que a maioria da população é quase branca – parda, morena, miscigenada ou branca –, tendo em vista que apenas 10,2% da população se declara negra, segundo dados do Censo de 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁴. Nesse sentido, Luciana Alves chama a atenção para a outra metade, cerca de 43,5% da população brasileira, que se reconhece como branca. Ela ressalta que se a miscigenação foi considerada traço definidor da nacionalidade brasileira, é surpreendente “que sujeitos construam uma identidade branca em nossa sociedade” e pergunta: “o que significa ser branco nesse contexto?” (Alves, 2012, p. 31). A meu ver, talvez signifique associar-se ao pensamento hegemônico que não precisa se explicar para existir, ao passo que silencia, isto é, torna impensável, como tratado por Trouillot (2016), narrativas contra-hegemônicas associadas a movimentos sociais e intelectuais antirracistas, presentes na arena constituinte do mundo social. São elas que colocam em xeque interpretações da história nos espaços públicos e de comunicação mais ampla.

Isso me leva, enfim, à reflexão sobre o Museu – especialmente se tratando de museus nacionais – como espaço de comunicação diretamente atingido por essa guerra de narrativas, como será analisado a seguir.

⁴ Segundo dados do IBGE de 2022, 45,3% da população se declara parda, 43,5% se declara branca, 10,2% se declara preta, 0,8% indígena e 0,4% amarela. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda>

O lugar dos museus nacionais

O campo do patrimônio e dos museus é vasto e multifacetado. Desde os anos 1980, a definição de patrimônio deixou de se referir a uma herança ou legado, cujo valor seria intrínseco à natureza do bem cultural, para ser considerado uma invenção. Essa perspectiva se deve especialmente aos estudos sobre a nação, que também passou a ser concebida como uma construção moderna. Foi na esteira dos estudos sobre a construção nacional que se constituiu uma definição do patrimônio não como algo dado, essencial ou imanente, mas como uma construção política, tal como acontece com a nação (Chuva, 2009). Trata-se de uma escolha do presente, de um conjunto de materiais dispostos para atender a uma série de intenções políticas, econômicas ou culturais. São processos similares àqueles apontados por Eric Hobsbawm e Terence Ranger no livro *The Invention of Tradition*, lançado originalmente em 1983⁵. Também Benedict Anderson contribuiu para essa virada conceitual sobre nação e patrimônio, com a publicação de *Imagined Communities* em 1983, especialmente a partir da sua segunda edição, ampliada em dois capítulos, datada de 1991. No novo capítulo intitulado “Censo, mapa, museu”, os museus são introduzidos como dispositivos de construção da nação, cuja imaginação se configura no contexto e em perspectiva colonial. Anderson (1991) evidencia que ao ser apresentada de modo naturalizado, essa nação imaginada se perpetua nos contextos pós-coloniais, não percebida como a construção que, de fato, é⁶.

Como dispositivo político, o patrimônio torna-se uma fonte histórica eficaz para se conhecer não somente a sociedade na qual o objeto foi produzido, mas especialmente aquela que o exhibe e preserva. Para tanto, é preciso observar os processos de patrimonialização de bens culturais, bem como as formas como são expostos para representar e simbolizar a nação, instituindo uma narrativa e deixando outras tantas soterradas (Díaz, 2020).

Recorto aqui, portanto, os museus nacionais, por serem espaços privilegiados para a apresentação da narrativa hegemônica sobre a imaginação da nação. Trata-se de um tipo de instituição que nasce nos processos de formação dos estados nacionais, encontrável na maioria dos Estados-nação que compõem o sistema mundial global. Museus nacionais são espaços consagrados para forjar e disseminar interpretações da História. O pensamento hegemônico é, recorrentemente, exposto de modo consensual, sem evidência de conflitos e contradições. O caos experimentado no interior dessas instituições, a desordem dos bastidores se esconde atrás da linearidade apaziguadora da exposição, por meio da qual o museu formula suas mensagens sobre o passado nacional (Oliveira, 2007). Se, por um lado, são eles hoje alvo de críticas do mundo acadêmico-científico e de movimentos sociais, por outro, recebem inúmeras visitas de escolas com estudantes do ensino básico, especialmente no circuito expositivo

⁵ A primeira edição brasileira data de 1984, com o título *A invenção das tradições* (Hobsbawm; Ranger, 1984).

⁶ A primeira edição brasileira data de 2008, com o título *Comunidades imaginadas* (Anderson, 2008).

principal, também denominado de exposição de longa duração. É este circuito que opera a transmissão de uma narrativa hegemônica acerca da nação, revelando valores e visões de mundo, impondo-se como verdade. Daí, inclusive, a legitimidade de tais instituições, cujas narrativas se reproduzem amplamente. Por isso mesmo, elas tendem à inércia mantendo-se na chave conservadora. Contudo, para Oliveira (2007), a vitalidade dessas instituições deve-se justamente à sua capacidade de manter-se como um espaço de comunicação legítimo, forjando canais de diálogo com a sociedade e, acrescento, por meio de projetos inovadores, que desenvolvem, em geral, ao abrigo de seus setores educativos.

Ações no sentido da decolonização de museus e patrimônio têm cada vez mais ocorrido em lugares de resistência, cujo valor e potência de transformação é incomensurável e precisa ser divulgado e disseminado. São exemplos o Museu da Maré, primeiro museu que nasce na favela no Rio de Janeiro; o Museu Maguta, primeiro museu indígena, de 1985; e o Centro de Saberes Quilombolas Mãe Anica, em Alcântara, no Maranhão, que se organiza em dissonância em relação à concepção de museu chancelada pelo Estado. Mas pergunto se ações nesse sentido também não poderiam se dar nos espaços dominantes, como os museus nacionais. Seria muita ousadia pensar na possibilidade de uma mirada decolonial sobre o pensamento dominante que se expressa no circuito da exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro? Para refletir sobre essa pergunta, apresento a seguir, brevemente, o MHN.

O Museu Histórico Nacional na berlinda

O MHN foi fundado em 1922, nas comemorações do centenário da independência, no Rio de Janeiro. Seu primeiro diretor foi o intelectual conservador Gustavo Barroso⁷, entre 1922 e 1959. Um percentual muito expressivo do acervo do Museu se constituiu sob sua direção. Barroso era um colecionador e reuniu farta coleção de armas e fardas militares, dentre centenas de outros objetos, no Museu que se consagrou com sua visão – marcada pelo elogio ao Império e ao Imperador, numa perspectiva que amenizava o drama da escravidão e ignorava os conflitos sociais de classe. Grande parte do acervo do MHN poderia ser explicada nesse contexto. Não é possível, contudo, atribuir toda a responsabilidade pela persistência desse discurso a Gustavo Barroso, que se afastou da direção do Museu há muitas décadas, em 1959, ano de sua morte. O MHN também foi palco de importantes renovações na museologia brasileira, especialmente nos anos 1980, durante a gestão de Solange Godoy (Marins; Lima, 2021), além de ter sido um espaço pioneiro e primordial de formação profissional na área.

⁷ Gustavo Dodt Barroso nasceu em Fortaleza, em 1888. Formado em Direito, escritor, jornalista e político, foi o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional (MHN) no período de 1922 a 1959, ano de sua morte. Ficou afastado da direção entre 1930 e 1932 devido à sua participação na Ação Integralista Brasileira. Foi presidente da Academia Brasileira de Letras (ABL).

Contudo, por razões que não serão tratadas por não estarem no escopo deste artigo, prevaleceu a perspectiva conservadora e uma narrativa hegemônica da história do Brasil em sua exposição de longa duração⁸, apesar dos esforços de muitos de seus profissionais, que tensionam essa visão, engajados numa história reflexiva e problematizadora.

Ao se realizar uma visita à exposição do MHN sem a mediação desses profissionais, prevalece para o público uma história linear, apaziguada e passada, ainda que algumas ações pontuais venham sendo implementadas no MHN, que indicam uma perspectiva crítica acerca da história do Brasil⁹. É o caso da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*, inaugurada em maio de 2022, cuja curadoria foi realizada pelas historiadoras Brenda Coelho Fonseca, Keila Grinberg, Leila Bianchi Aguiar e Márcia Chuva, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), além de Aline Montenegro Magalhães e Fernanda Castro, historiadoras do próprio MHN¹⁰. Em seu painel de abertura, está explicitado o objetivo de confrontar a narrativa hegemônica e colocar o Museu em foco. Afirma também que o MHN foi pioneiro em aceitar se submeter a questionamentos e críticas sobre suas práticas, narrativas e modos de exibição. Nesse mesmo painel e também no folder da exposição, distribuído aos visitantes, é dito que um olhar decolonial precisa colocar questões que desestabilizem a narrativa hegemônica e provoquem algum desconforto não somente para o próprio Museu, mas para quem o visita, olha as vitrines e percorre as salas, isto é, para quem a exposição foi preparada. A exposição foi denominada de exposição-intervenção, conforme tratado no minidocumentário que apresenta suas concepções, pretensões e desafios¹¹. Foram criadas 17 intervenções no circuito principal do Museu, sem retirar ou acrescentar objetos, mas propondo outras abordagens e perspectivas para os já existentes. De acordo com Mignolo (2010), ações como essas podem ser vistas como atos de desobediência estética e institucional.

Em diferentes situações, as intervenções criadas pelas curadoras exploram o espaço do Museu como um lugar privilegiado para tirar da sombra as informações sobre a escravidão e o pós-abolição e sobre os africanos no Brasil, e demonstrar o pacto da branquitude que se faz presente justamente pela sua invisibilização. Segundo expresso no referido minidocumentário, a concepção curatorial não quis simplesmente substituir uma versão por outra, mas sim

⁸ A atual exposição de longa duração do MHN foi inaugurada em 2010, já tendo passado por algumas modificações.

⁹ São importantes exemplos de iniciativas inovadoras no âmbito do MHN: o projeto Bonde da História – A Presença Negra no MHN, desenvolvido pelo setor educativo, divulgado na página do MHN, com visitas programadas aos sábados e versões virtuais disponíveis em: <https://artsandculture.google.com/story/qgVBOtfBcUYIKg?hl=pt> (cf. Magalhães *et al.*, 2019); a pesquisa de pós-doutorado desenvolvida por Aline Magalhães enquanto historiadora do MHN (Magalhães, 2022); a exposição *Iandê: aqui estávamos, aqui estamos*, sobre os povos originários e sua presença no Brasil, que entrou no circuito de longa duração em 2023, substituindo a *Oreoretama – a terra do índio*, que havia sido inaugurada em 2009.

¹⁰ A experiência da curadoria pôde ser consultada no site www.exporvisoes.com, atualmente fora do ar.

¹¹ Cf. o minidocumentário *Decolonizar: um verbo, uma atitude*, sobre a exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVhQevYSY9Y>. Acesso em: 19 jun. 2025.

buscar explicitar o contraditório, desconstruir em cena, evidenciar argumentos, tomando o desconforto como palavra-chave.

Ao visitar a exposição *Brasil decolonial: outras histórias*, verifica-se a escolha de diferentes modos de intervenção, como, por exemplo, o confronto de legendas, expondo a perspectiva do Museu à crítica historiográfica, como é o caso da intervenção no próprio texto do painel intitulado “Riqueza e escravidão”, com a mudança de algumas palavras e o corte de outras, dando maior tensão e complexidade ao tema. Outro modo que caracterizou as intervenções refere-se à demonstração da atualidade de temas até então tratados como coisas do passado, provocando desconforto ao evidenciar como narrativas tradicionais participaram da construção do racismo no Brasil¹².

É sobre uma das intervenções dessa exposição que este artigo trata a seguir. Os sentidos atribuídos àquilo que foi definido como patrimônio varia substancialmente ao longo do tempo. É justamente nesse trânsito que vou analisar um objeto cujos significados em exposição passam por um processo de transformação, da apreciação estética como peça de mobiliário a objeto sensível: a “cadeirinha de arruar” do MHN.

Os carregadores da “cadeirinha de arruar”

Meu objetivo aqui é demonstrar como as narrativas tradicionais que estetizam o objeto reforçam a invisibilização da branquitude, ao silenciar nas exposições os corpos negros que transportavam esse objeto. No artigo publicado nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, em 1943, intitulado “Serpentinas e cadeirinhas de arruar”, Nilza Botelho (1943) se propõe a fazer uma genealogia desse objeto, atribuindo suas origens no século XVII às redes indígenas, distinguindo-se, desse modo, das cadeiras que eram utilizadas na França e que passaram a predominar no Brasil mais tarde, no século XIX. A referência aos seus carregadores se limitava à informação de que eram “escravos”. Este artigo revela, por um lado, o investimento feito pelo MHN para tornar os *Anais do MHN* lugar de divulgação do conhecimento produzido acerca do acervo do MHN, por outro, a reprodução de uma prática de branquitude que naturaliza todo o gestual e trabalho que envolve o uso das referidas “cadeirinhas” nos conteúdos científicos produzidos e disseminados.

Com ricos ornamentos, as “cadeirinhas de arruar” exibiam requinte e riqueza de seus proprietários. Esse objeto demonstrava aspectos sociais do período escravista, tais como a ostentação da posse de escravizados especialmente dedicados a esse serviço, que andavam com calças ornamentadas e até mesmo cartola, mas com os pés descalços, como se pode ver em diversas gravuras da época (Debret, 1989). Prevalece uma estética moderna/colonial.

¹² Para conhecer algumas das intervenções realizadas pela exposição *Brasil decolonial: outras histórias*, visite o site do projeto ECHOES: <https://echoes.ces.uc.pt/exposicao-rio/>. Acesso em: 1 fev. 2024.

Eram descritos como “carregadores de cadeirinha” nos anúncios de compra e venda de escravizados publicados em jornais baianos e cariocas do século XIX. Neles havia informações sobre suas origens (localização de onde vinham da África) e sobre sua forma física e aparência. João José Reis, ao analisar o trabalho de rua em Salvador, refere-se ao progressivo desaparecimento das cadeiras de arruar no final da década de 1880, tendo em vista a introdução dos bondes puxados a burros na cidade. Mas afirma que elas ainda eram encontradas na virada do século, carregadas por africanos. Antes, as ditas “cadeirinhas” se espalhavam pela cidade, carregadas por negros subindo e descendo ladeiras, e representavam, assim, “o mais explícito símbolo ocupacional da subordinação negra na cidade” (Reis, 2000, p. 210). Como analisado por Amanda Oliveira (2018, p. 100), a “cadeirinha de arruar” tornou-se um “símbolo da cultura material produzida pela escravidão”.

Alguns museus históricos no Brasil dispõem de um exemplar em suas coleções, tais como o Museu Regional de São João del-Rei, o Museu Histórico do Maranhão, em São Luís¹³, ou o Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre. Objetos como este, presentes em vários museus não somente do Brasil, foram e ainda são exibidos como uma curiosidade de tempos remotos, com referência ao glamour desse meio de transporte visto pelo senso comum como tão requintado, e invisibilizando quem os transportava e o sistema que os englobava.

É o caso do Museu de Arte da Bahia (MAB)¹⁴ que, segundo Oliveira (2018), apresentava a “cadeirinha” numa perspectiva estetizante, como um objeto de arte mobiliária, sem referência ao papel dos carregadores, dando foco para quem a utilizava. No site do MAB, na seção Google Arts & Culture, não há uma exposição virtual reservada à “cadeirinha de arruar”, mas uma matéria de divulgação do MAB faz referência à mesma da seguinte forma: “Do século XVIII-XIX, a ‘cadeirinha de arruar’, usada pelas sinhazinhas e sinhas para se deslocarem na área urbana até a chegada do bonde elétrico...”. Referindo-se à exposição no MAB, o artigo diz:

Nesse espaço da exposição, as fotos também emolduram um raro exemplar de uma cadeirinha de arrua (*sic*), em madeira pintada, tecido e couro, do século XVIII-XIX, posicionada no meio do grande auditório. Por muito tempo, a cadeirinha de arrua (*sic*) era o único meio de condução na Cidade do Salvador¹⁵.

¹³ Em visita ao Museu Histórico e Artístico do Maranhão, em São Luís, em julho de 2023, constatei que a peça estava exposta sem qualquer identificação ou legenda. O trabalho de Amanda Oliveira é um incentivo à realização de um inventário das “cadeirinhas de arruar” em museus brasileiros e seus modos de exibição, que está por ser feito, não sendo este o objetivo desse artigo.

¹⁴ O Museu de Arte da Bahia (MAB) é um museu público estadual e encontra-se em Salvador. Foi fundado em 1918 e especializou-se como espaço voltado para artes visuais e decorativas. Disponível em: <http://www.mam.ba.gov.br/sobre-o-mam/>. Acesso em: 1 fev. 2024.

¹⁵ Disponível em: <https://naufragiosnabahia.wordpress.com/2011/06/05/salvador-antiga-em-exposicao-no-museu-de-arte-da-bahia/>. Acesso em: 1 fev. 2024.

Notam-se, nessa matéria, os aspectos destacados: uma atenção aos traços formais do objeto, que designavam o poder e a riqueza de quem o possuía, bem como a referência às pessoas da elite que eram transportadas, invisibilizando quem as deslocava e como isso se realizava. A ideia transmitida é a de que se tratava do único meio de transporte na cidade de Salvador. Mais uma vez, foi um modo de focar apenas nos usos, hábitos e demandas da classe senhorial na cidade, pois, obviamente, havia outras formas de transporte disponíveis para atender a diferentes setores, além da referida “cadeirinha de arruar”. A naturalização desse lugar como única forma legítima e digna de deslocamento redonda na prática perversa de reprodução do pacto da branquitude no presente.

Na documentação de que o Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro dispõe acerca de sua “cadeirinha de arruar”, encontra-se uma “ficha de entrada”¹⁶ que denomina o objeto de “Cadeira de arruar estilo D. José I”, enquadrado na lógica dos estilos artísticos europeus, que, nesse caso, refere-se ao monarca português que reinou de 1750 a 1777. Tal como apresentado nos pretensos manuais de história da arte universal – de fato relativos à arte regional europeia –, o que se convencionou chamar de estilo D. José I tem influência rococó. Nesse estilo foi classificada a obra de Aleijadinho, sendo que sua arte foi também amplamente reconhecida como barroca (Bury, 2006). O artista foi consagrado como ícone máximo do patrimônio nacional desde os anos 1930, nas ações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o SPHAN –, tornando tais estilos referência de brasilidade (Chuva, 2009).

Já na ficha cadastral datada de 1989, sua denominação é “cadeirinha”, e constam os materiais de que é feita (“madeira, f. vegetal, ferro, vidro/entalhado, pintado, marcenaria, tecido, fundido”), as dimensões (altura: 2,05 m; comprimento: 3,10 m; largura: 0,70 m), a procedência (“Depósito Siqueira, Rodolpho Garcia de”) e uma datação estimada no século XVIII. Não há referências sobre o peso do objeto. Os termos de indexação são “transportes”; “cadeirinha de arruar”; “animais”; “serpentes”¹⁷.

A cadeira de arruar foi doada ao MHN na gestão de Rodolpho Garcia como diretor, junto com mais três objetos para depósito¹⁸. O Ofício que encaminha a doação data de 13 de agosto de 1932, enviado para o “Ilmo. Sr. Dr. Rodolpho A. Garcia, Diretor do Museu Histórico Nacional”, por Rodolpho Garcia Siqueira, que inscreve “Palácio do Itamaraty” após sua assinatura¹⁹. Nesse documento, ela está descrita em sua forma: “1 cadeirinha de

¹⁶ A “Ficha de entrada” foi gentilmente cedida em formato digitalizado pelo MHN.

¹⁷ A “Ficha cadastral – cadeirinha – 18/07/1989” também foi gentilmente cedida em formato digitalizado pelo MHN.

¹⁸ Rodolpho Garcia foi diretor no MHN de 1930 a 1932, período em que Gustavo Barroso foi afastado da direção.

¹⁹ Embora “Palácio do Itamaraty” seja a denominação usada para a sede do Ministério das Relações Exteriores na então capital da República, no Rio de Janeiro, o papel não apresenta timbre, e o objeto está cadastrado como doação pessoal.

arruar do século XVIII, fundo verde com ornamentos pintados e duas cabeças de mulher e dois páos para carregar em formato de dragão e forrada de seda amarela”²⁰.

A “cadeirinha de arruar” faz parte da coleção de meios de transporte terrestre e, no circuito expositivo principal, está inserida na seção “Do móvel ao automóvel”. O público logo compreende que sua função era transportar pessoas. Na legenda, lê-se:

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

Devido à banalização da prática, não há qualquer evidência de espanto na comparação da tração humana com a tração animal, que objetifica o ser humano que carrega, como se fosse uma peça que compõe o próprio veículo de transporte, e não problematiza as relações de subordinação a que estava condicionado. A extensa descrição dos seus usuários e a ausência completa de referência àqueles que os carregavam mais uma vez impressiona, pelo silenciamento que torna impensável qualquer outra perspectiva. A ênfase nos hábitos da nobreza, seus modos de morar e circular na cidade, sem oferecer elementos para a percepção de contradições daquele contexto histórico, parece-lhes suficiente, enaltecendo um passado glamourizado pela nobreza e seus modos de vida, bem como a cidade imaginada sem conflitos. Os tensionamentos daquela sociedade não se revelam, e a universalidade da branquitude se impõe ao público nessa legenda. Não há, também, referências ao peso do objeto.

A legenda aborda, ainda, aspectos relativos à origem de seu uso na cidade do Rio de Janeiro, aos aspectos estéticos e formais da “cadeirinha”, ao tipo de pessoas da sociedade que podiam utilizá-la, mas não traz informações sobre o trabalho realizado pelos carregadores. Ao estetizar o objeto, ele se torna um fetiche, que o extrai da história, sendo remetido a uma humanidade imanente, como apontado por Meneses (1994, p. 19). Para romper esse processo, é preciso desfetichizar o objeto, isto é, deve-se observar os modos como tem sido exposto, para encontrar o caminho ou a pista para compreendê-lo em sociedade. Qual a mensagem de sua representação hoje? A princípio, sua exibição nesses moldes parecia atribuir-lhe um valor estético relativo à sua ancianidade e à riqueza dos materiais, associada a estilos que consagraram uma imaginação da nação. De fato, vemos que, ao invisibilizar a presença dos

²⁰ Vale destacar que a documentação do MHN acerca desse objeto, crucial para esta pesquisa, é relativamente exígua e requer uma atualização, além de estar igualmente comprometida com o pacto da branquitude – um indício de que o problema se encontra nas diversas práticas, relações e espaços institucionais. O assunto merece análises futuras, tendo em vista estar fora do escopo deste artigo, dedicado ao espaço expositivo.

negros escravizados e o duro trabalho de carregar pessoas no espaço urbano, naturaliza-se o lugar de quem senta na “cadeirinha”. É esse lugar universal de quem é carregado que invisibiliza o pacto da branquitude.

A ênfase nos aspectos formais enquadrados nas convenções artísticas ocidentais reforça esse lugar, tendo em vista que valoriza uma estética de estilos branca europeia, tais como suas volutas, sedas e entalhes em “estilo D. José I”, exemplo dentre tantos outros encontrados no mobiliário presente nas residências da classe senhorial da sociedade escravista. Não se tratava apenas de um objeto utilitário. Botelho (1943) dedica-se a analisar as variações de estilos e os materiais luxuosos que eram utilizados nesse tipo de objeto, em suas diversas modalidades. Era objeto de ostentação de riqueza, de glamour e apreciação estética, capaz de “gratificar sensorialmente” (Meneses, 2009, p. 36). Como afirma Meneses, a estética é “o efeito da presença, nos objetos de atributos capazes de aguçar a percepção, de levar a uma apreensão mais profunda, de induzir a produção e a transmissão mais ampla de sentidos – alimentados pela memória, convenções e outras experiências – qualificando a minha consciência e o meu agir” (Meneses, 2009, p. 36). Acrescente-se que se trata das convenções de uma estética colonial, que naturaliza sentidos particulares apresentados como universais. Na perspectiva sociológica de Bourdieu (2011), por sua vez, a apreciação estética está relacionada à naturalização do gosto, que o ignora como construção social condicionada por práticas de distinção, como se pode ver claramente nesse caso, posto que a posse desse requintado objeto já redundava em distinção na sociedade escravista.

Figura 1: “Cadeirinha de arruar” exposta no Museu Histórico Nacional, na seção “Do móvel ao automóvel”, antes da intervenção da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*

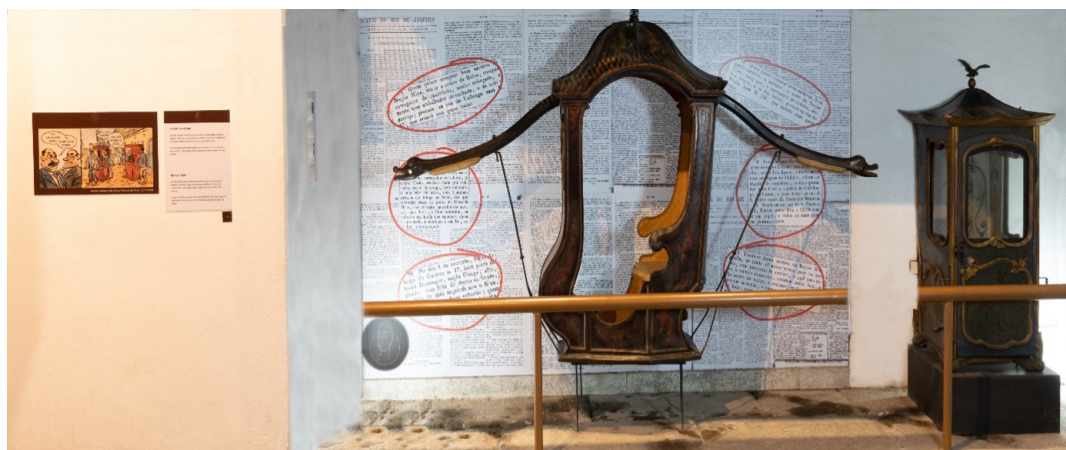


Fonte: Isabel Palmeira (2021).

A “cadeirinha de arruar” na exposição *Brasil decolonial: outras histórias*

A intervenção produzida pela exposição *Brasil decolonial: outras histórias* colocou uma nova legenda para a “cadeirinha de arruar”, mas não substituiu a antiga, que foi mantida no espaço expositivo, visando um possível confronto de narrativas. Este, contudo, ficou a desejar, devido à relativa distância entre elas, fazendo com que o intencionado confronto não surtisse o efeito esperado.

Figura 2: Intervenção na “cadeirinha de arruar” na exposição *Brasil decolonial: outras histórias*



Fonte: Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa (2023).

Na nova legenda produzida pela equipe curadora, informa-se que a “cadeirinha” foi muito utilizada no Brasil entre os séculos XVII e XIX, sendo enfatizado que ela “era carregada pelos escravizados que realizavam, com a força de seus corpos, o desumano ato de transportar pessoas pelas ruas da cidade”. Embora o novo texto ilumine justamente os carregadores, também aqui não há referências sobre o peso do objeto, que era sustentado nos ombros de dois homens negros – o que poderia dar ao visitante do museu uma melhor percepção do imenso e descabido esforço realizado.

Sua denominação também passou despercebida na intervenção realizada pela exposição *Brasil decolonial: outras histórias*. “Cadeirinha” é um termo nativo do século XIX, como aparece nos jornais da época, e foi reproduzido sem questionamento. A nomeação é um ato de poder que confere legitimidade ao feixe de significados incorporados que envolvem o nome atribuído (Bourdieu, 1989). O uso recorrente da palavra *cadeira* no diminutivo, nesse caso, revela uma estratégia de minimização do trabalho extenuante executado pelos carregadores, ao passo que confere delicadeza a quem está sendo carregado, permitindo a imaginação de algo de tamanho reduzido, quiçá leve. Pode também induzir à ideia de fragilidade das pessoas carregadas, em geral mulheres. O termo “cadeirinha” foi de tal forma reproduzido que

se incorporou como um natural consenso até a atualidade. Vale lembrar que ele aparece no diminutivo não somente nos jornais do século XIX, mas também no artigo de Nilza Botelho (1943) e na ficha cadastral do objeto no MHN, ambos referidos anteriormente.

Ponto alto dessa intervenção foi o uso da parede de vidro situada nos fundos da “cadeirinha”, que foi aproveitada para reproduzir ali, em tamanho grande, diversos anúncios de jornal do século XIX sobre compra e venda de africanos escravizados, que enfatizavam suas características físicas. Desse modo, foi evidenciado o intenso comércio de seres humanos, tratados como mercadoria e propriedade de outro ser humano, para exercer a função que, como dito por Reis (2000), expunha de modo contundente a subordinação negra. No anúncio exposto, cujo texto reproduzo a seguir, pode-se ver, inclusive, o termo “cadeirinha” sendo utilizado: “Quem quiser comprar um escravo de Nação Mina, vindo há pouco da Bahia, ensigne carregador de cadeirinha, muito – esforçado, e muito bom trabalhador de enchada, e de todo serviço; procure na rua de Vallongo, Casa n. 67, que achará com quem tratar”.

Completando a intervenção, na mesma parede em que se encontra a legenda, as curadoras lançaram mão de uma charge que havia sido publicada na imprensa brasileira em 2020, com o objetivo de trazer para o tempo presente o tema sensível que envolve esse objeto, até então apresentado como relativo a tempos remotos, ao passado.

Nesse jogo de temporalidades, a intervenção produz a decolonização da estética imperial, nos termos de Mignolo (2010), ao criar e garantir que aquilo que é criado não seja cooptado, enfraquecido.

Figura 3: Charge de Leandro Assis na exposição *Brasil decolonial: outras histórias*



Fonte: Oscar Liberal e Francisco Moreira da Costa (2023). Acervo MHN.

A charge representa políticos da atualidade discutindo a pergunta que há décadas se reproduz na sociedade brasileira, como já referido anteriormente: “Há racismo no Brasil?” E afirmam, na charge: “Não, não há racismo no Brasil”, ao mesmo tempo em que estão sendo carregados em “cadeirinhas de arruar” por negros descalços, maltrapilhos, que se submetem a trabalhos de todo tipo para sobreviver e sustentar suas famílias. Nessa cena, os políticos concluem que não há racismo no Brasil. O autor da charge, Leandro Assis, demonstra a hipocrisia das elites, que continuam lançando mão e fazendo uso político dessa pergunta. Essa atualização, por vezes, pode causar certo desconforto e constrangimento àqueles que se identificam com os transportadores, pela direta identificação com a escravidão no tempo presente e por viverem em condições de subalternidade e pobreza. Mas expõe, ao mesmo tempo, a ação perversa do pacto da branquitude, retirado assim da invisibilidade.

Por meio de diferentes recursos acionados pela linguagem expositiva, essa intervenção conseguiu fazer com que a “cadeirinha de arruar” perdesse o lugar de objeto glamourizado, tornando-se um objeto sensível, isto é, um objeto que aciona memórias sensíveis e requer algum tipo de reparação histórica. Assim transformada, provocou incômodos, desconforto, exigindo daquele que vê uma reflexão sobre a presença negra e o lugar do negro na sociedade em que vive. Ao retirar esse objeto de um tempo remoto – no qual comumente é colocado nas exposições de diferentes museus – e trazê-lo para o tempo presente, narrativas foram colocadas em confronto, provocando o visitante a se sensibilizar com o que é levado a ver.

Quanto pesa uma “cadeirinha de arruar”?

Esse objeto tem sido recorrentemente apresentado com glamour em museus, simplesmente como um meio de transporte de pessoas ricas e nobres. Trata-se da banalização da exploração, em qualquer temporalidade.

Por meio da sintética linguagem expositiva, a exposição *Brasil decolonial: outras histórias* buscou enfatizar o humilhante e exaustivo esforço físico de quem carrega, bem como atualizar a questão no tempo presente, provocando uma reflexão sobre o racismo e as condições da vida negra na sociedade contemporânea.

Contudo, nem mesmo essa proposta expositiva, de caráter crítico e decolonial, atentou para a pergunta que intitula as considerações finais deste artigo. Saber o peso carregado poderia iluminar aquilo que é apenas suposto: o esforço de circular a céu aberto, em cidades de grande movimento, carregando uma pessoa em uma estrutura de madeira coberta – para não sofrer com a vulnerabilidade das condições climáticas – por ruas de terra, enlameadas, ladeira acima e abaixo sem deslizos, garantindo sempre o conforto de quem é carregado.

Por sua vez, a exposição demonstrou a possibilidade de produção de um conhecimento crítico a partir da cultura material, lembrando que o peso da “cadeirinha de arruar” na

sociedade brasileira é também e principalmente simbólico e, por isso mesmo, sensível. Sua denominação também passou despercebida na exposição *Brasil decolonial*, que não atentou para o fato de que o diminutivo minimiza os abusos da exploração do trabalho escravo.

Temos como desafio refletir sobre a racialização da sociedade não apenas no momento em que o não branco é posto como outro, periférico, fora de lugar, mas também enquanto o branco se mantém no centro, como se ali fosse seu lugar natural, como referência de humanidade. O campo de ação e dos estudos críticos da branquitude é bastante amplo, atravessando temas e camadas diversas, mas, no campo do patrimônio (museus, monumentos e patrimônios), ainda prevalece a ausência desse debate.

A exposição ao público é um lugar privilegiado de comunicação, em que objetos expostos protagonizam narrativas construídas nos bastidores, apresentadas em cena aos observadores, e que produzem efeitos sobre seus públicos. Assim, a mensagem transmitida precisa ser suficientemente evidente para causar impacto. Este é, a meu ver, um dos caminhos possíveis para enfrentar a invisibilidade da branquitude nos museus, ainda que isso tenha que se dar na condição contra-hegemônica da resistência – aquela que luta para se fazer ouvir, ver, sentir; que precisa justificar sua existência, ao contrário da narrativa hegemônica, que predomina naturalmente. Trata-se de uma radicalidade questionadora que desafia a inércia colonial nas lutas travadas no interior dessas instituições e, para além delas, amplamente, no mundo social.

A perspectiva estética foi predominantemente adotada no campo do patrimônio para impor a arte ocidental branca e europeia como valor universal. Ao tornar tais valores intrínsecos ao patrimônio, ignoraram-se as tensões, lutas e contradições inerentes ao processo histórico. Os aspectos formais de objetos da cultura material são, sim, importantes para a compreensão da sociedade que os produziu no passado, mas essas informações não são absolutas e objetivas. Afinal, o peso do objeto é uma informação sobre sua forma que, curiosamente, não foi relatada nas diversas fontes pesquisadas sobre a “cadeirinha de arruar”. Sua exibição como detentora de um valor em si (imaneente) fala, na verdade, da sociedade que a exhibe.

Foi justamente o tempo presente que este artigo quis alcançar, demonstrando que um mesmo objeto pode ser exposto de formas muito distintas, em função de escolhas metodológicas, teóricas e políticas. Em síntese, este artigo buscou, dentro dos seus limites, trazer as reflexões sobre branquitude e racismo para o campo do patrimônio e dos museus, a partir da observação dos modos de exibir um objeto em particular, a “cadeirinha de arruar”, analisando empiricamente aquela que compõe o acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

Apesar da singularidade do caso em foco, busquei, por um lado, demonstrar a falta de historicidade da perspectiva estética, que trabalha com a noção de valores intrínsecos às coisas materiais, mas que estão, de fato, subordinados a uma concepção de beleza historicamente datada e localizada. Nesse sentido, a virada de uma apreciação estética para a percepção

do objeto sensível foi apontada como um caminho para tirar a branquitude de seu confortável lugar de invisibilidade, problematizando a ideia de universal. Essa seria uma estratégia para decolonizar museus, especialmente aqueles de caráter nacional, comprometidos com narrativas historiográficas hegemônicas, conservadoras, coloniais.

Os objetos sensíveis acionam memórias que reclamam uma reparação histórica. Nesse ponto, entendo que a exposição *Brasil decolonial: outras histórias* cumpriu parcialmente esse papel, na medida em que forjou desconfortos a partir de tomadas de posição que explicitam o racismo estrutural, retirando-o do lugar do impensável. Contribuiu também para colocar o museu na berlinda. E, desse modo, esse lugar de contradições – complexo espelho da sociedade brasileira – ao qual o museu foi colocado acaba por se explicitar nessa exposição.

As reflexões deste artigo apostaram na capacidade de diálogo dessas vigorosas instituições de comunicação e na porosidade do discurso autorizado do patrimônio, capaz de fazer brotar ações de subversão e resistência também nesses espaços dominantes que são os museus nacionais. Como afirmou Mignolo (2010, p. 25): “são as instalações decoloniais e os processos performativos que forçam a decolonização da história e da crítica da arte e a construção de estéticas decoloniais”²¹.

Agradecimento

Esta pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) – Cientista do Nosso Estado, processo n. E-26/200.941/2022, e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Bolsa de Produtividade PQ, processo n. 303823/2022-4.

Referências

- ALONSO, Isabel Villaseñor. El valor intrínseco del patrimonio cultural: ¿una noción aún vigente? *Intervención*, Cidade do México, v. 2, n. 3, p. 6-13, jan./jun. 2011.
- ALVES, Luciana. O valor da brancura: considerações sobre um debate pouco explorado no Brasil. *Cadernos CENPEC*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 29-46, dez. 2012.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

²¹ Trad. livre da autora: “Son las instalaciones y procesos performativos decoloniales los que fuerzan la decolonización de la historia y la crítica de arte, y la construcción de *aesthesis* decoloniales”.

- BOTELHO, Nilza. Serpentinhas e cadeirinhas de arruar. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 445-466, 1943.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília: Iphan, 2006.
- CAZETTA, Felipe. Diálogos de Gilberto Freyre para o luso-tropicalismo. *Tempo*, Niterói, v. 29, n. 3, p. 1-18, set./dez. 2023.
- CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
- CHUVA, Márcia; PEIXOTO, Paulo. The Water that Washes the Past: New Urban Configurations in Post-Colonial Lisbon and Rio de Janeiro. *Heritage & Society*, v. 13, n. 1-2, p. 98-116, 2020.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989. 2 v.
- DÍAZ, Manuel Burón. Cabezas y pájaros: la construcción y restitución del patrimonio en Nueva Zelanda. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 26, n. 2, 2020.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, [1952] 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1984.
- MAGALHÃES, Aline et al. Notas sobre a diáspora africana na exposição e nas ações educativas do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 51, p. 44-64, 2019.
- MAGALHÃES, Aline et al. (org.). *Histórias do Brasil: 100 objetos do Museu Histórico Nacional (1922-2022)*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2022.
- MAGALHÃES, Aline. Da diáspora africana no Museu Histórico Nacional: um estudo sobre as exposições entre 1980 e 2020. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 30, p. 1-29, 2022.
- MAGALHÃES, Aline. Cadeirinha de arruar. In: BORREGO, Maria Aparecida de Menezes (org.). *Museu Republicano “Convenção de Itu”: 100 anos em 100 objetos*. 1. ed. São Paulo: Edusp; Museu Paulista, 2023. v. 1, p. 263-264.
- MAIO, Marcos Chor. *A história do projeto da UNESCO: estudos raciais e ciências sociais no Brasil*. 1997. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

MARINS, Paulo Cesar Garcez; LIMA, Solange Ferraz. Curadoria em museus de história. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 29, e40, p. 1-24, 2021.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. De teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. Conferência Magna. In: FÓRUM NACIONAL DE PATRIMÔNIO CULTURAL, 1., 2009, Ouro Preto. *Anais [...]*. Ouro Preto: Ibram, 2009. v. 1, p. 25-39.

MIGNOLO, Walter D. Aesthesis Decolonial. *Calle*, v. 14, n. 4, p. 10-25, 2010.

OLIVEIRA, Amanda de Almeida. A documentação museológica como suporte para a comunicação com o público: a cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia. 2018. 111 f. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação em Museologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

OLIVEIRA, Amanda de Almeida. Cadeirinha de arruar. In: MAGALHÃES, Aline *et al.* (org.). *Histórias do Brasil: 100 objetos do Museu Histórico Nacional (1922-2022)*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2022. p. 107-111.

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

PETRUCCELLI, José Luis. *A cor denominada: estudos sobre a classificação étnico-racial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, v. 6, n. 2, p. 342-386, 2000. Disponível em: <https://jwsr.pitt.edu/ojs/jwsr/article/download/228/240/313>. Acesso em: 14 fev. 2024.

QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Clacso, 2014.

REIS, João José. De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da abolição. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 24, p. 199-242, 2000.

SCHUCMAN, Lia. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2014.

SMITH, Laurajane. *Uses of Heritage*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2006.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “O bom povo português”: usos e costumes d’Aquém e d’Além-mar. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 55-87, 2001.

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

VALLE, Nasheli Gimenez del. Estética, multiculturalismo e decolonialidade. *Epistemologias do Sul*, v. 4, n. 1, p. 60-67, 2020.

Recebido: 18 de fevereiro de 2024 – Aprovado: 02 de setembro de 2024

Editoras responsáveis: Mônica Lima e Souza e Silvia Liebel