UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCHS

ESCOLA DE MUSEOLOGIA

MARIA FERNANDA DA CRUZ COSTA

CURADORIA E REPRESENTAÇÃO NEGRA NA EXPOSIÇÃO "CHEGANÇA" DO MUSEU VASSOURAS

RIO DE JANEIRO

2026

MARIA FERNANDA DA CRUZ COSTA

CURADORIA E REPRESENTAÇÃO NEGRA NA EXPOSIÇÃO "CHEGANÇA" DO MUSEU VASSOURAS

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à Escola da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção de grau de Bacharel em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Santos de Silva Zacarias

Rio de Janeiro

2026

MARIA FERNANDA DA CRUZ COSTA

CURADORIA E REPRESENTAÇÃO NEGRA NA EXPOSIÇÃO "CHEGANÇA" DO MUSEU VASSOURAS

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à Escola da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção de grau de Bacharel em Museologia.

Aprovado em:

BANCA EXAMIDADORA

Prof. Dr. Vinicius Santos da Silva Zacarias (Orientador)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

Profa. Dra. Cecília de Oliveira Ewbank (Membro Interno)
Universidade Federal do Estado do Rio de janeiro – UNIRIO

Prof. Me. Osmar Paulino da Silva Júnior (Membro Externo)
Programa de Pós-Graduação em Artes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Ao olhar para todo o percurso que levou à conclusão deste trabalho, reconheço quantas pessoas foram essenciais nesse processo e gostaria de agradecer a cada uma delas. Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus e aos meus orixás, pois eles que me colocaram de pé para que eu pudesse caminhar e chegar até aqui.

Aos meus professores e meu orientador Prof. Vinícius Zacarias, através do grupo de pesquisa Interpretação do Patrimônio Negro (IP Negro), obrigada por me incentivarem. Agradeço por cada conversa trocada e cada palavra de apoio.

Às minhas amigas Juliana e Yndiana, por terem tornado esse processo mais simples e leve. A amizade de vocês me deu forças para chegar até aqui e agradeço imensamente por isso.

À minha família, obrigada por acreditarem em mim e celebrar cada vitória, mesmo que fosse pequena. Peço perdão pelos momentos de ausência nos quais não puderam contar comigo e agradeço pela compreensão e amor.

Agradeço a minha irmã, Ana Carolina, por ser uma menina tão brilhante que me impulsiona todos os dias a ser uma pessoa melhor. Me orgulho muito da mulher que você está se tornando e sou grata por ser sua inspiração.

Ao meu tio-pai Ricardo e minha tia Norma, agradeço por sempre torcerem por mim e estarem ao meu lado. Ao meu tio Beto que está no céu, te agradeço por todo apoio em vida.

Ao meu parceiro de vida, Luan. Te agradeço por todo suporte e apoio ao longo do processo. Você esteve ao meu lado quando eu mais precisei, me tranquilizando e dando palavras de apoio. Obrigada! Sem você, não teria conseguido chegar até aqui pois a saudade de casa iria falar mais alto. Mas você se tornou a minha casa e sou muito grata por Oxalá ter te colocado em meus caminhos.

Ao meu avô que está no céu, que sempre dizia “para os estudos, a gente dá um jeito”. Espero que esteja orgulhoso de quem a sua neta está se tornando. Seu apoio em vida foi um dos pilares mais importantes para que eu desse esse passo e me tornasse a primeira mulher do meu ciclo familiar a ingressar em uma faculdade federal. Obrigada!

À minha avó. Suas histórias foram as responsáveis por despertar o meu amor pela Museologia, pois eu queria guardar cada uma delas para que eu nunca as perdesse. Carrego cada uma delas comigo e pretendo contar para a quão forte, amável, engraçada e inspiradora você é. Agradeço por todo apoio nessa jornada. Essa conquista também é sua!

À minha mãe. Te agradeço por ter sido colo, ter sido meu porto seguro nos momentos em que mais precisei, torcer sempre por mim e acreditar que eu ocuparia lugares que eu achava impossível. Herdei mais que o seu sobrenome. Herdei a fé, a coragem e a força para continuar. Mãe, toda vitória minha tem uma parte tua. Quando você olhar para o meu diploma, verá o meu nome, mas, sempre que eu olhar, verei o teu. Obrigada por tudo e essa vitória é nossa!

A todos vocês, muito obrigada!

COSTA, Maria Fernanda da Cruz. **Curadoria e representação negra na exposição "Chegança" do Museu Vassouras.** 2026, 54l f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) - Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

RESUMO

Resumo: O chamado Vale do Café, localizado na região do Vale do Paraíba fluminense, consolidou-se ao longo do século XIX como um dos principais centros econômicos do Brasil imperial, sustentado pela produção cafeeira e pelo trabalho de milhares de africanos e afrodescendentes escravizados. Esse processo integrou a região às dinâmicas do Atlântico Negro, conceito de Paul Gilroy que destaca as conexões históricas e culturais produzidas pela diáspora africana. O presente trabalho analisa a exposição "Chegança", realizada pelo Museu Vassouras, buscando compreender de que maneira suas escolhas curatoriais e educativas reorganizam representações sobre a memória negra e o território do Vale do Café. A pesquisa parte da compreensão de que os espaços museológicos não atuam de forma neutra, mas participam diretamente da construção de narrativas históricas e disputas simbólicas relacionadas à identidade, pertencimento e patrimônio cultural. Nesse contexto, a exposição "Chegança" propõe tensionar essas narrativas ao enfatizar ancestralidade, espiritualidade, resistência cultural e manifestações populares historicamente marginalizadas. A metodologia adotada possui caráter descritivo-crítico, articulando levantamento bibliográfico, análise expográfica da mostra e entrevistas realizadas com Catarina Duncan e Luana Oliveira. Assim, a pesquisa demonstra que o Museu Vassouras atua como importante agente de reorganização da memória regional ao ampliar as formas de representação da população negra dentro do espaço museológico contemporâneo.

Palavras-chave: Curadoria; Representação; Memória negra; Museu Vassouras; Patrimônio cultural.

COSTA, Maria Fernanda da Cruz. **Black Curatorial Practice and Representation in the 'Chegança' Exhibition at the Vassouras Museum.** 2026, 54l f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) - Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

ABSTRACT

Abstract: The so-called Coffee Valley, located in the Paraíba Valley region of the state of Rio de Janeiro, became one of the main economic centers of Imperial Brazil throughout the nineteenth century, sustained by coffee production and the labor of thousands of enslaved Africans and Afro-descendants. This process integrated the region into the dynamics of the Black Atlantic, a concept developed by Paul Gilroy that highlights the historical and cultural connections produced by the African diaspora. This study analyzes the exhibition *Chegança*, held at the Museu Vassouras, seeking to understand how its curatorial and educational choices reshape representations of Black memory and the Coffee Valley territory. The research is based on the understanding that museums do not operate as neutral spaces; rather, they actively participate in the construction of historical narratives and symbolic disputes related to identity, belonging, and cultural heritage. In this context, the exhibition *Chegança* challenges traditional narratives by emphasizing ancestry, spirituality, cultural resistance, and historically marginalized popular expressions. The methodology adopted is descriptive and critical in nature, combining a bibliographic review, an expographic analysis of the exhibition, and interviews conducted with Catarina Duncan and Luana Oliveira. The study demonstrates that Museu Vassouras acts as an important agent in the reorganization of regional memory by expanding the forms of representation of the Black population within the contemporary museum space.

Keywords: Curatorship; Representation; Black Memory; Vassouras Museum; Cultural Heritage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Djanira de Motta e Silva. *Folia do Divino* ……. 25
Figura 2: Lourenço Parente. *Sem Título* ……...……. 27
Figura 3: Lourenço Parente. *Sem Título* ……...……. 27
Figura 4: Nádia Taquary. *Puxada de Rede* ……...……. 29
Figura 5: Muxi. *Suas maldades são fracas perto das orações da minha mãe.* …….. 31
Figura 6: Kiel Karapotó. *Kiel Karapotó: Como Fumaça.* ……..... 33
Figura 7: Walter Firmo. *Cantora Clementina de Jesus.* ……..…. 34
Figura 8: Dalton Cunha. *Mariana Crioula.* ……..… 36
Figura 9: Dalton Cunha. *Manuel Congo.* ……..… 36

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 10
1. MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO E APAGAMENTO NO VALE DO CAFÉ. 15
2. O MUSEU VASSOURAS E A RECONSTRUÇÃO DAS NARRATIVAS NEGRAS. 24
2.1. Perspectivas Institucionais: fala da direção. 25
2.2. Análise crítica sobre os eixos temáticos: Folias, Milagre e Vapor. 27
2.2.1. Folias..... 27
Figura 1 – Folia do Divino de Djanira de Motta e Silva..... 28
Figura 2 e 3 – Sem Título, de Lourenço Parente..... 29
2.2.2. Milagre 30
Figura 4– Puxada de Rede, de Nádia Taquary..... 31
Figura 5 – Suas maldades são fracas perto das orações da minha mãe, de Muxi .. 33
2.2.3. Vapor..... 34
Figura 6 – Ziel Karapotó: Como Fumaça, de Ziel Karapotó 35
Figura 7 – Cantora Clementina de Jesus, de Walter Firmo 36
Figura 8 e 9 – Mariana Crioula e Manuel Congo, Dalton Paula. 38
2.3. Programa Pertencimento..... 39
CONCLUSÃO..... 41
REFERÊNCIAS..... 44
TABELA 1 – Acervo do eixo "Folias", da exposição "Chegança" 46
TABELA 2 – Acervo do eixo "Milagre", da exposição "Chegança"..... 47
TABELA 3 – Acervo do eixo "Vapor", da exposição "Chegança" 50
APÊNDICE A - Visão curatorial..... 55
APÊNDICE B - Visão educativa..... 58

INTRODUÇÃO

Os museus ocupam posição central na construção das memórias coletivas e das formas de representação social. Mais do que espaços destinados à preservação de objetos históricos, essas instituições atuam diretamente na produção de narrativas sobre identidade, pertencimento e patrimônio cultural. Ao selecionar quais histórias serão contadas, quais sujeitos serão representados e quais experiências serão legitimadas dentro dos espaços expositivos, os museus participam ativamente das disputas simbólicas relacionadas à memória pública. Nesse sentido, a memória institucionalizada não pode ser compreendida como neutra, mas como resultado de processos históricos, políticos e culturais que determinam quais grupos sociais ocuparão posições centrais ou marginais dentro das narrativas oficiais.

No Brasil, a construção dos discursos patrimoniais esteve historicamente associada à valorização de referências eurocêntricas e elitizadas. Durante décadas, políticas de preservação privilegiaram monumentos, edifícios e narrativas vinculadas às elites econômicas e políticas do país, enquanto experiências indígenas, negras e populares permaneceram frequentemente invisibilizadas ou representadas de forma limitada. No caso da população negra, esse processo ocorreu tanto pela ausência de suas experiências nos acervos institucionais quanto pela maneira estigmatizada através da qual suas práticas culturais foram representadas ao longo do tempo.

Durante muito tempo, a presença afro-brasileira nos museus foi reduzida a representações estigmatizadas, folclorizadas ou secundárias. Em 11 de outubro de 1890, foi promulgado o primeiro Código Penal da República e, para a discussão desse tema, é de extrema importância que se dê notoriedade ao Decreto n° 847/1890 pois é um exemplo fundamental de como o racismo institucional se manifestou na legislação brasileira, logo após a abolição da escravatura, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889.

Como analisa Lélia Gonzalez (1988, p. 224),

> O racismo não deve ser compreendido apenas como um conjunto de preconceitos individuais, mas como um elemento constitutivo da própria cultura brasileira. Ao defini-lo como a "sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira", a autora argumenta que o racismo está profundamente enraizado nas estruturas sociais e simbólicas do país. Além disso, sua articulação com o sexismo produz formas específicas de opressão que atingem as mulheres negras, situadas na intersecção entre discriminação racial e de gênero. Essa reflexão evidencia como as desigualdades são

> reproduzidas tanto nas instituições quanto nas práticas culturais e nas representações sociais.

Em um cenário de reestruturação social e política, o código penal institucionalizou o controle sobre a população negra recém liberta ao criminalizar comportamentos e práticas culturais, a lei refletiu a visão da elite dominante, que percebia essa população não como cidadãos de plenos direitos, mas como um elemento que ameaçava a ordem pública e os projetos de modernização e embranquecimento da nação.

A criminalização da capoeira constitui-se como a manifestação mais explícita do racismo institucional e o Capítulo XIII do Art. 402 enquadrou a prática como contravenção, com a previsão de penalidades, visando à desarticulação das formas de organização social e resistência da população negra urbana. Além disso, a legislação utilizou-se de categorias jurídicas vagas, como "vadiagem", "curandeirismo" e "feitiçaria", que permitiram a repressão sistemática das práticas religiosas e modos de vida afro-brasileiros. Tais manifestações culturais e espirituais eram interpretadas pelas autoridades como elementos de desordem ou superstição, justificando a intervenção punitiva do Estado. Mesmo após a revogação da criminalização de tais práticas, o silêncio e a marginalização persistiram, agora operando no campo simbólico, por meio das escolhas curatoriais e das políticas patrimoniais predominantemente eurocêntricas, refletindo as estruturas de racismo institucional que atravessam tanto as coleções quanto às políticas de preservação e interpretação.

No Vale do Café, essas disputas narrativas tornam-se particularmente evidentes. A formação do Vale do Café fluminense está profundamente vinculada aos processos históricos que constituíram o Atlântico Negro. Entre os séculos XVIII e XIX, milhares de africanos e africanas foram trazidos à força para a região, onde o trabalho escravizado sustentou a expansão da economia cafeeira e transformou profundamente a paisagem social, econômica e cultural do Vale do Paraíba fluminense. Ao mesmo tempo, essa travessia forçada também possibilitou a circulação e recriação de saberes, práticas culturais, religiosidades e formas de sociabilidade que deixaram marcas duradouras na constituição da região.

O Atlântico Negro é um conceito abordado pelo sociólogo britânico Paul Gilroy no livro *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* de 2001, em que ele propõe compreender o Oceano Atlântico como um espaço de circulação de pessoas, culturas, religiões, memórias e formas de resistência. Entre os séculos XVIII e XIX, milhares de africanos e

africanas foram trazidos à força para as Américas, o que criou conexões profundas entre África, Europa, Caribe, América do Norte e América do Sul.

Como aborda Gilroy (2001, p. 65):

> A cultura política negra moderna sempre esteve mais interessada na relação de identidade com as raízes e o enraizamento do que em ver a identidade como um processo de movimento e mediação, que é mais convenientemente abordado por via das rotas.

O Atlântico Negro é, portanto, uma forma de pensar a história para além das fronteiras nacionais. Em vez de estudar separadamente a história do Brasil, dos Estados Unidos ou da África, Gilroy argumenta que é necessário observar as trocas e conexões que surgiram a partir da diáspora africana. Um dos elementos centrais do conceito é a chamada Passagem do Meio, trajeto marítimo realizado pelos navios negreiros entre a África e as Américas, marcado por extrema violência, desumanização e morte. Contudo, Gilroy destaca que, apesar da brutalidade do sistema escravista, os africanos escravizados também produziram novas formas de cultura, identidade e pertencimento durante e após esse deslocamento. Dessa forma, o Atlântico Negro não é apenas uma história de sofrimento, mas também de criação cultural, sobrevivência e resistência.

Sobre isso, Gilroy (2001, p. 64) afirma que:

> O Atlântico negro pode ser definido, em um nível, por este desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional.

Esse conceito ajuda a entender o processo de formação de regiões como o Vale do Café fluminense, a Bahia, o Recôncavo Baiano e o Rio de Janeiro, pois foram integradas a uma rede atlântica mais ampla, conectada a portos africanos, rotas comerciais e fluxos culturais transoceânicos. No caso do Vale do Café, por exemplo, o trabalho de milhares de africanos e seus descendentes não apenas sustentou a economia cafeeira, mas também contribuiu para a formação de saberes agrícolas, práticas religiosas, musicalidades, formas de sociabilidade e experiências de resistência que permanecem presentes na região.

A região, marcada historicamente pela economia cafeeira e pela utilização massiva de mão de obra escravizada, consolidou uma memória pública fortemente associada à monumentalização do período imperial e à valorização simbólica das elites agrárias. Fazendas históricas, casarões e objetos vinculados ao ciclo do café passaram a ocupar posição central dentro das representações patrimoniais regionais, frequentemente dissociando esse passado das

violências estruturais da escravidão e das experiências da população negra que sustentou economicamente a região. Nesse contexto, as experiências negras foram constantemente reduzidas ao silêncio, à marginalidade narrativa ou a representações associadas exclusivamente ao sofrimento escravista.

As práticas culturais afro-brasileiras, os saberes ancestrais, as manifestações religiosas e as formas de resistência construídas pelas comunidades negras raramente ocuparam posições centrais dentro dos espaços institucionais de memória do Vale do Café. Assim, os processos de apagamento histórico da população negra não ocorreram apenas pela ausência documental, mas pela própria organização das narrativas patrimoniais produzidas na região.

As contribuições teóricas de Stuart Hall permitem compreender que a representação constitui um processo de produção de sentidos socialmente construídos. Para o autor, os significados não existem de maneira fixa, mas são produzidos através de sistemas simbólicos e linguagens culturais que organizam formas de interpretação da realidade. Dessa maneira, os museus não apenas apresentam fatos históricos, mas constroem leituras específicas sobre memória, identidade e pertencimento. A curadoria, a expografia e as escolhas institucionais passam, então, a operar como mecanismos de organização simbólica capazes de legitimar determinadas narrativas enquanto outras permanecem marginalizadas.

É nesse cenário que surge o Museu Vassouras, instituição inaugurada em 2025 que propõe reorganizar criticamente as formas tradicionais de representação do Vale do Café. Diferentemente de muitos espaços patrimoniais da região, o museu busca enfatizar experiências ligadas à ancestralidade negra, às manifestações culturais populares, à espiritualidade e às práticas coletivas historicamente invisibilizadas nos discursos oficiais. Mais do que preservar objetos históricos, a instituição propõe construir novas formas de narrar o território e de compreender as relações entre memória, identidade e patrimônio cultural.

Segundo a diretora Catarina Duncan, o processo de criação do museu esteve fundamentado em uma ampla escuta territorial realizada através da pesquisa “Vozes do Vale”, envolvendo lideranças culturais, rezadeiras, artistas, professores, jongueiros e representantes de diferentes tradições populares da região. A entrevistada afirma que essa escuta permitiu identificar “narrativas que precisavam de regeneração” e conhecimentos que permaneciam invisibilizados dentro das formas tradicionais de representação regional. Dessa maneira, o

museu busca construir uma relação mais participativa com o território, aproximando-se de perspectivas contemporâneas da museologia social e da curadoria crítica.

A exposição inaugural “Chegança”, sob curadoria de Marcelo Campos, sintetiza grande parte dessas propostas institucionais. Organizada a partir dos eixos “Folias”, “Milagre” e “Vapor”, a mostra articula ancestralidade, deslocamento, espiritualidade e resistência cultural para construir uma leitura crítica sobre o Vale do Café. A exposição não apenas amplia a presença de artistas e experiências negras dentro do espaço museológico, mas reorganiza simbolicamente os modos de representação do território ao deslocar a centralidade das narrativas tradicionalmente associadas às elites cafeeiras.

Além da dimensão curatorial, o educativo do museu também ocupa posição central dentro da construção dessas novas narrativas. As ações desenvolvidas pela equipe de mediação buscam transformar a visita em experiência crítica de diálogo e reflexão, aproximando o público das discussões sobre racismo estrutural, apagamento histórico e resistência cultural. Nesse aspecto, a mediação educativa deixa de funcionar apenas como transmissão de informações sobre a exposição e passa a atuar como prática de construção coletiva de sentidos.

Diante dessas questões, o presente trabalho busca responder à seguinte pergunta: “como o Museu Vassouras está contando as narrativas de pessoas negras antes marginalizadas no Vale do Café?”. A pesquisa parte da hipótese de que o museu realiza essa reorganização narrativa através de estratégias curatoriais, educativas e institucionais voltadas para valorização das experiências negras, revisão crítica da memória regional e ampliação das formas de representação dentro do espaço museológico.

O objetivo geral da pesquisa consiste em analisar de que maneira o Museu Vassouras constrói narrativas sobre a população negra historicamente marginalizada no Vale do Café. Como objetivos específicos, pretende-se compreender os processos de apagamento presentes na memória regional, investigar as estratégias curatoriais utilizadas pela exposição “Chegança” e analisar o papel do setor educativo na construção de experiências críticas de mediação cultural.

A metodologia adotada possui caráter qualitativo, crítico-dissertativo e analítico, articulando levantamento bibliográfico, análise expográfica da exposição “Chegança” e entrevistas realizadas através do e-mail com Catarina Duncan e Luana Oliveira. O trabalho

dialoga principalmente com as contribuições de Stuart Hall acerca da representação, de Waldisa Rússio sobre a função social dos museus e das discussões de Diane Lima sobre curadoria contemporânea, representatividade e disputa narrativa. Assim, o presente estudo procura compreender como os espaços museológicos contemporâneos podem atuar na reorganização da memória pública e na ampliação das formas de representação da população negra dentro das instituições culturais brasileiras. Mais do que analisar uma exposição específica, a pesquisa busca discutir os modos pelos quais a curadoria, a mediação educativa e as práticas institucionais participam das disputas contemporâneas relacionadas à memória, identidade e pertencimento cultural.

1. MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO E APAGAMENTO NO VALE DO CAFÉ.

A construção da memória pública brasileira esteve historicamente relacionada à valorização de referências associadas às elites políticas, econômicas e intelectuais do país. Durante grande parte do século XX, os discursos patrimoniais privilegiaram monumentos, edificações e narrativas vinculadas à herança colonial e imperial, consolidando formas de representação centradas em ideais de progresso, civilização e monumentalidade. Nesse processo, experiências indígenas, negras e populares permaneceram frequentemente marginalizadas dentro das políticas de preservação e dos espaços institucionais de memória.

Os museus participaram ativamente dessa organização simbólica ao legitimar determinadas versões da história nacional. Mais do que conservar objetos do passado, essas instituições passaram a atuar como mecanismos de construção de narrativas coletivas, definindo quais sujeitos seriam lembrados, quais acontecimentos seriam monumentalizados e quais experiências permaneceriam invisibilizadas. Dessa maneira, a memória institucionalizada não pode ser compreendida como simples registro neutro da história, mas como resultado de disputas relacionadas ao poder, à representação e à produção de sentidos sociais.

As contribuições de Stuart Hall permitem compreender que os sistemas de representação produzem significados culturalmente compartilhados sobre a realidade social. Para o autor, os sentidos não existem de forma fixa nos objetos ou acontecimentos históricos, mas são construídos através da linguagem, das imagens e dos discursos que organizam formas de interpretação do mundo. Nesse aspecto, os espaços museológicos funcionam como agentes

ativos na construção simbólica da memória coletiva, influenciando percepções sobre identidade, pertencimento e patrimônio cultural.

Ao selecionar determinados objetos, personagens históricos e experiências sociais para ocuparem posição central dentro das exposições, os museus também produzem silenciamentos. Assim, os apagamentos históricos não acontecem apenas pela ausência de documentos ou registros materiais, mas pelas próprias escolhas institucionais responsáveis por determinar quais narrativas serão consideradas legítimas dentro da memória pública. As populações negras, nesse contexto, foram frequentemente representadas através de perspectivas limitadas, associadas apenas à escravidão, à subalternidade ou ao exotismo cultural.

O chamado Vale do Café, localizado na região do Vale do Paraíba fluminense, consolidou-se ao longo do século XIX como um dos principais centros econômicos do Brasil imperial. É formado por 15 municípios, entre eles, destacam-se Vassouras, conhecida por seus casarões históricos na Praça Barão de Campo Belo; Valença, onde está localizado o distrito de Conservatória, famoso por sua tradição musical; e Miguel Pereira, que atrai visitantes por seu clima agradável e por seus parques temáticos. A expansão da cafeicultura transformou profundamente a paisagem social, econômica e cultural da região, impulsionando a formação de grandes propriedades rurais, o surgimento de núcleos urbanos e a acumulação de riqueza por parte das elites agrárias.

Entretanto, esse desenvolvimento esteve diretamente associado às dinâmicas que constituíram o Atlântico Negro, compreendido por Paul Gilroy como um espaço de circulação de pessoas, culturas, memórias e relações de poder produzidas pela diáspora africana. O tráfico transatlântico de africanos escravizados, intensificado até meados do século XIX, foi fundamental para garantir a força de trabalho necessária às lavouras, inserindo o Vale do Café em uma ampla rede atlântica de exploração econômica sustentada pelo trabalho compulsório de homens e mulheres africanos e afrodescendentes.

Dessa forma, o crescimento da economia cafeeira esteve intrinsecamente ligado à violência, ao deslocamento forçado e à exploração sistemática de corpos negros. Ao mesmo tempo, a presença dessas populações foi responsável pela produção de saberes, práticas culturais, formas de sociabilidade e experiências coletivas que contribuíram decisivamente para a constituição histórica da região. Apesar disso, a memória pública do Vale do Café foi tradicionalmente construída a partir da valorização das elites proprietárias e da

monumentalização do período imperial, privilegiando narrativas centradas nos grandes fazendeiros, nos casarões e na prosperidade econômica.

Como consequência, as experiências das populações negras frequentemente permaneceram secundarizadas ou invisibilizadas nos discursos patrimoniais, ainda que tenham sido fundamentais para a formação material e cultural do território.

A expansão da cafeicultura no Vale do Paraíba fluminense esteve diretamente associada à ocupação de extensas áreas de terra e à formação de grandes propriedades rurais, estruturadas a partir de uma lógica de monocultura voltada para o mercado externo. Esse processo foi impulsionado tanto pela fertilidade do solo quanto pela proximidade com importantes rotas de escoamento, especialmente o porto do Rio de Janeiro, o que favoreceu a integração do Vale às dinâmicas do comércio internacional. Nesse contexto, cidades como Vassouras, Valença e Paraíba do Sul tornaram-se centros estratégicos desse sistema econômico, concentrando riqueza e poder político nas mãos de uma elite agrária.

A conformação urbana e administrativa de Vassouras acompanhou esse processo mais amplo de expansão da cafeicultura no Vale do Paraíba fluminense. Inicialmente constituída como área de ocupação rural, a localidade passou por transformações ao longo das primeiras décadas do século XIX, quando o avanço das lavouras de café impulsionou a organização de núcleos populacionais, a abertura de caminhos e a consolidação de estruturas políticas e religiosas. Esse processo contribuiu para a elevação progressiva da freguesia e, posteriormente, para sua centralidade dentro da dinâmica econômica regional, consolidando Vassouras como um dos principais polos da produção cafeeira e da estrutura escravista que a sustentava.

A organização social do Vale do Café foi profundamente marcada por hierarquias rígidas, nas quais a população escravizada ocupava a base de sustentação de toda a estrutura produtiva, além de desempenhar funções diversas, desde atividades domésticas até ofícios especializados, contribuindo de maneira decisiva para a construção material e simbólica do território. Ao mesmo tempo, desenvolveram estratégias de resistência que iam desde práticas cotidianas de sobrevivência até revoltas e fugas, constituindo redes de sociabilidade e preservação cultural que atravessaram gerações.

Essas práticas também se manifestaram na criação de espaços de autonomia relativa, como quilombos e redes de apoio entre pessoas escravizadas e libertas, que possibilitavam a

circulação de saberes, práticas culturais e estratégias de sobrevivência. Ainda que frequentemente reprimidas, essas iniciativas demonstram a capacidade de articulação e resistência da população negra, desafiando a ideia de passividade que por muito tempo marcou certas interpretações históricas.

Essas iniciativas de resistência, muitas vezes invisibilizadas pelos discursos oficiais, foram fundamentais para a manutenção de identidades culturais e para a construção de estratégias de enfrentamento ao sistema escravista. Práticas religiosas, expressões culturais, saberes tradicionais e formas de organização coletiva constituíram importantes mecanismos de resistência simbólica e material, evidenciando que a população escravizada não deve ser compreendida apenas como força de trabalho, mas como sujeitos históricos ativos, capazes de produzir cultura, memória e agência.

Essas experiências revelam que o Vale do Café não foi apenas um espaço de exploração econômica, mas também um território atravessado pelas conexões culturais da diáspora africana, aspecto que dialoga diretamente com a perspectiva do Atlântico Negro proposta por Paul Gilroy. A escravidão, embora fundamental para a constituição econômica e social do Vale do Café, foi muitas vezes tratada de maneira secundária dentro dos discursos patrimoniais locais. Em diversos espaços de memória do território, a experiência da população negra permaneceu limitada a representações superficiais ou subordinadas às interpretações centradas nos grandes proprietários rurais.

A partir da segunda metade do século XIX, uma série de fatores passou a impactar a economia cafeeira local, como o esgotamento dos solos, a concorrência de outras regiões produtoras, especialmente o Oeste paulista, e as transformações nas relações de trabalho que culminariam na abolição da escravidão em 1888. Esse conjunto de mudanças provocou um gradual declínio da centralidade econômica do Vale do Café, levando à reconfiguração de suas estruturas produtivas e ao deslocamento de investimentos para outras áreas. Muitas fazendas foram abandonadas ou adaptadas a novas atividades, enquanto as cidades passaram por processos de estagnação ou redefinição de suas funções no cenário regional.

Após o declínio do café e as transformações decorrentes da abolição, o território passou por reconfigurações, mas manteve marcas profundas desse passado, que continuaram a influenciar as formas de lembrar e interpretar sua história. Esse processo de declínio não significou o desaparecimento das estruturas sociais e simbólicas construídas ao longo do

período cafeeiro. Pelo contrário, muitas dessas estruturas foram ressignificadas e continuaram a influenciar as dinâmicas locais, seja na manutenção de desigualdades sociais, seja na forma como a história da região passou a ser narrada e apresentada ao longo do tempo.

Fazendas históricas, casarões e objetos relacionados ao ciclo econômico do café passaram a ocupar posição central nas narrativas patrimoniais do Vale do Café, contribuindo para a construção de um imaginário associado à riqueza, ao refinamento estético e ao desenvolvimento econômico. A preservação desses bens materiais desempenhou papel importante na valorização da história regional, transformando antigas propriedades rurais em referências culturais e turísticas que reforçam a identidade local. Além de testemunhos de um período de prosperidade econômica, esses espaços passaram a ser interpretados como símbolos de prestígio social e de herança histórica, sendo frequentemente incorporados a projetos de preservação e difusão da memória regional.

Entretanto, essa monumentalização frequentemente ocorreu dissociada das violências estruturais que sustentaram a economia cafeeira. Como resultado, aspectos relacionados às experiências da população escravizada e às profundas desigualdades que marcaram a formação da região nem sempre receberam a mesma visibilidade, contribuindo para a consolidação de leituras parciais sobre o passado e sobre os processos históricos que possibilitaram a acumulação de riqueza no Vale do Café.

Nesse sentido, a memória regional foi construída através de processos seletivos que privilegiaram determinados sujeitos históricos enquanto outros permaneciam invisibilizados. A valorização estética das fazendas e da arquitetura imperial contribuiu para consolidar uma leitura romantizada do passado cafeeiro, frequentemente apagando as relações de violência, exploração e resistência que atravessaram a formação social da região. Como aponta Muaze (2010, p. 304), “o resultado de tal dinâmica histórica foi uma enorme concentração de terras, escravos, poder político-militar e prestígio social nas mãos das poucas famílias que conseguiram receber seu quinhão até as primeiras décadas do século XIX”, evidenciando que a organização social do Vale do Paraíba esteve estruturada por uma lógica de concentração e hierarquização que sustentou o poder das elites senhoriais ao longo do século XIX.

É justamente nesse ponto que se colocam as disputas em torno da memória: se, por um lado, esses elementos foram historicamente mobilizados para construir uma imagem de riqueza e tradição, por outro, eles também podem ser compreendidos como marcas de um sistema

baseado na exploração e na desigualdade. Nesse processo, determinadas leituras tendem a ser privilegiadas, enquanto outras permanecem marginalizadas, evidenciando que a memória não é um campo neutro, mas um espaço de negociação e conflito. Assim, a história do Vale do Café não se limita ao seu período de auge econômico, mas se estende às formas como esse passado é continuamente revisitado, questionado e ressignificado. A forma como esse passado é mobilizado no presente revela disputas importantes em torno da memória e da identidade regional. Diferentes agentes, como instituições culturais, poder público, pesquisadores e comunidades locais, participam da construção dessas narrativas, atribuindo sentidos diversos aos mesmos vestígios históricos.

Durante grande parte do século XX, os museus do Vale do Café desempenharam um papel central na consolidação de uma narrativa histórica que privilegiava a memória das elites agrárias, enfatizando o esplendor das fazendas, a arquitetura dos casarões e os modos de vida senhoriais. Instituições como o Museu Casa da Hera, a Fazenda Santa Eufrásia e a Fazenda São Luiz da Boa Sorte, embora relevantes para a preservação do patrimônio material, contribuíram para a difusão de uma história muitas vezes marcada por silenciamentos, especialmente no que diz respeito às experiências da população negra escravizada e às formas de violência e resistência que atravessaram o período.

Nesses espaços, a escravidão frequentemente aparece de maneira secundária ou romantizada, inserida em narrativas que tendem a naturalizar hierarquias sociais e apagar conflitos. Essa construção narrativa está diretamente relacionada a modelos museológicos tradicionais, que priorizam a valorização de objetos associados às elites e à ideia de patrimônio monumental, em detrimento de outras formas de memória. Ao enfatizar determinados aspectos do passado, esses museus contribuíram para a consolidação de uma visão parcial da história regional, reforçando desigualdades simbólicas e limitando a compreensão da complexidade social do Vale do Café.

Assim, o patrimônio não operou apenas como preservação cultural, mas como mecanismo de legitimação simbólica de determinadas versões da história. As discussões de Michel-Rolph Trouillot (2016, p. 55) auxiliam na compreensão desse processo ao afirmarem que os silêncios históricos são produzidos em diferentes etapas da construção narrativa. Para ele, a invisibilização de determinados grupos sociais ocorre tanto na produção dos arquivos quanto na elaboração dos discursos históricos e na seleção daquilo que será preservado

institucionalmente. Dessa maneira, os apagamentos relacionados à população negra no Vale do Café não podem ser entendidos como simples ausência de registros, mas como resultado de estruturas históricas de poder responsáveis por organizar os limites da memória pública regional.

Além do silenciamento histórico, as manifestações culturais afro-brasileiras também foram frequentemente representadas a partir de perspectivas folclóricas ou exóticas. Práticas religiosas, festejos populares, oralidades e saberes ancestrais eram muitas vezes deslocados do campo da produção cultural legítima e enquadrados como manifestações periféricas dentro das narrativas institucionais. Esse processo contribuiu para reforçar hierarquias culturais que privilegiavam referências eurocêntricas em detrimento das experiências negras e populares.

A própria constituição das políticas patrimoniais brasileiras esteve atravessada por essas disputas. Durante décadas, os critérios utilizados para definir o que deveria ser preservado privilegiaram edificações monumentais, objetos associados às elites e referências consideradas representativas da identidade nacional oficial. Nesse cenário, patrimônios imateriais relacionados às populações negras demoraram a ocupar espaços de reconhecimento dentro das instituições culturais brasileiras.

As transformações ocorridas nas discussões sobre patrimônio e museologia ao longo das últimas décadas contribuíram para ampliar os debates relacionados à representatividade e à democratização da memória. A partir da segunda metade do século XX, diferentes perspectivas críticas passaram a questionar os modelos tradicionais de museus centrados exclusivamente na conservação de objetos e na autoridade institucional. Nesse contexto, a museologia social passou a defender práticas museológicas voltadas para a participação comunitária, a mediação cultural e a construção coletiva da memória.

As reflexões de Waldisa Rússio tornam-se fundamentais para compreender essas transformações. Para Rússio (2010, p. 123; p. 183), o museu deve ser compreendido a partir do fato museológico, entendido como a relação entre o homem, o objeto e a realidade social. Dessa forma, essas instituições não se limitam à preservação patrimonial, mas atuam como espaços de produção de sentidos, memória e identidade, contribuindo para o reconhecimento, a valorização e a reconstrução das experiências coletivas dos diferentes grupos sociais.

Essas mudanças contribuíram para que diferentes instituições culturais passassem a incorporar debates relacionados à representatividade, à diversidade cultural e à revisão crítica da memória histórica. A valorização das experiências negras dentro dos espaços museológicos contemporâneos surge, portanto, como parte de um movimento mais amplo de questionamento das narrativas tradicionais que historicamente marginalizaram determinados grupos sociais dentro das instituições culturais.

Nesse contexto, o Museu Vassouras, localizado em Vassouras, apresenta-se como um espaço relevante para a reflexão sobre as narrativas históricas da região, marcada pelo legado do ciclo do café e da escravidão. Inserido no Vale do Paraíba fluminense, território que no século XIX concentrou grande parte da produção cafeeira do Império e se estruturou a partir do trabalho de milhares de pessoas escravizadas, o museu dialoga diretamente com as marcas desse passado ainda presentes na paisagem, na arquitetura e nas memórias locais. A instituição se insere, assim, nas discussões contemporâneas sobre memória e patrimônio, abrindo possibilidades para a valorização de perspectivas diversas e para a construção de leituras mais plurais do passado.

Instalado em um edifício histórico que também carrega marcas desse passado — o antigo Hospital Nossa Senhora da Conceição (Santa Casa da Misericórdia), primeiro hospital da cidade —, o museu estabelece uma relação direta entre espaço, história e narrativa, utilizando o próprio lugar como elemento de mediação para a construção de sentidos. Ao fazê-lo, propõe ampliar o olhar sobre a história da região ao incorporar discussões sobre a escravidão, as experiências da população negra e as diversas formas de resistência que marcaram o território.

Ao incorporar obras que retratam personagens históricos como Manoel Congo e Mariana Crioula, o museu não apenas amplia o repertório de figuras representadas, mas questiona os critérios que, historicamente, definiram quem merece ser lembrado. Trata-se de um movimento que rompe com a tradição seletiva dos museus do Vale do Café, nos quais a visibilidade esteve, por muito tempo, concentrada nas elites cafeeiras e em suas narrativas de progresso e civilização, frequentemente dissociadas das violências estruturais que as sustentaram.

Diferentemente de muitos espaços patrimoniais da região, o Museu Vassouras propõe reorganizar criticamente as formas tradicionais de representação do Vale do Café ao enfatizar ancestralidade negra, práticas culturais populares, espiritualidade e experiências coletivas

historicamente invisibilizadas nos discursos oficiais. Essa reorientação implica não apenas a ampliação do repertório temático das exposições, mas uma inflexão na própria lógica de construção da narrativa museológica, que passa a considerar sujeitos, saberes e práticas antes marginalizados como elementos centrais para a compreensão da história regional. Mais do que preservar objetos históricos, a instituição busca construir novas maneiras de narrar o território e de compreender as relações entre memória, identidade e patrimônio cultural, tensionando os critérios tradicionais de seleção, hierarquização e legitimação do que é reconhecido como herança histórica. Nesse processo, o museu se posiciona como espaço de mediação crítica entre passado e presente, promovendo deslocamentos interpretativos que colocam em evidência as disputas simbólicas em torno da memória do Vale do Café e as múltiplas camadas de significação que compõem sua formação histórica.

Segundo a diretora Catarina Duncan, a criação do museu esteve vinculada à pesquisa "Vozes do Vale", desenvolvida através de processos de escuta realizados com lideranças culturais, artistas, rezadeiras, professores e representantes de tradições populares da região. A entrevistada afirma que esse processo permitiu identificar "narrativas que precisavam de regeneração" e conhecimentos que permaneciam invisibilizados dentro das formas tradicionais de representação do Vale do Café. Essa perspectiva demonstra uma preocupação institucional em construir o museu a partir das experiências culturais já existentes no território, e não apenas através de discursos produzidos externamente.

Ao propor uma "regeneração da memória", o Museu Vassouras evidencia que a memória regional não constitui um campo estático ou consensual, mas território de disputas relacionado às formas de representação social. Nesse aspecto, o museu procura ampliar a presença de sujeitos historicamente marginalizados dentro do espaço institucional, deslocando parcialmente a centralidade das narrativas associadas às elites cafeeiras e valorizando experiências culturais negras frequentemente silenciadas nos discursos patrimoniais tradicionais.

A exposição inaugural "Chegança", organizada pelo museu, sintetiza grande parte dessas questões ao construir uma narrativa voltada para ancestralidade, espiritualidade, deslocamento e resistência cultural. A mostra evidencia que as experiências negras no Vale do Café não podem ser compreendidas apenas através da violência escravista, mas também pelas práticas culturais, formas de pertencimento e estratégias de sobrevivência coletiva

desenvolvidas historicamente pelas populações negras da região. Dessa maneira, compreender os processos de apagamento histórico presentes no Vale do Café torna-se fundamental para analisar como o Museu Vassouras busca reorganizar essas narrativas no contexto contemporâneo. O museu evidencia que memória e patrimônio não operam de forma neutra, mas constituem campos de disputa nos quais diferentes grupos sociais buscam afirmar suas formas de representação, pertencimento e reconhecimento dentro da história regional.

2. O MUSEU VASSOURAS E A RECONSTRUÇÃO DAS NARRATIVAS NEGRAS.

O Museu Vassouras surge em um contexto de revisão crítica das formas tradicionais de representação da memória no Vale do Café. Diferentemente de instituições históricas da região, frequentemente associadas à valorização simbólica das elites cafeeiras e da arquitetura imperial, o museu propõe construir narrativas voltadas para ancestralidade negra, práticas culturais populares, espiritualidade e pertencimento territorial. Gerido pelo Instituto Vassouras Cultural - organização sem fins lucrativos fundada em 2017 e que atua na preservação e valorização da história, cultura e identidade do Vale do Café - a instituição desloca parcialmente os modos tradicionais de narrar o passado regional ao ampliar a presença de sujeitos e experiências historicamente marginalizadas dentro da memória pública local. Como observa Diane Lima, é necessário “entender e questionar quais corpos e geografias a história da arte ocidental contempla e a quais ela impõe limites e categorias” (LIMA, 2018, p. 246).

Essa reorganização narrativa não acontece apenas através da inserção de novos personagens históricos no espaço museológico, mas por meio de uma transformação mais ampla das formas de compreender patrimônio, memória e representação. O museu procura construir relações entre passado e presente a partir de perspectivas críticas que evidenciam os apagamentos produzidos historicamente nos discursos patrimoniais da região. Dessa maneira, a instituição atua não apenas como espaço de preservação cultural, mas como agente ativo na disputa simbólica relacionada às formas de interpretação do território.

2.1. Perspectivas Institucionais: fala da direção.

Segundo a diretora Catarina Duncan, o processo de criação do museu começou em 2019 e passou a incorporar, a partir de 2020, a pesquisa “Vozes do Vale”, iniciativa desenvolvida através de processos de escuta realizados em diferentes municípios da região. A pesquisa

envolveu lideranças culturais, professores, artistas, rezadeiras, médicos, jornalistas, jongueiros e representantes de manifestações populares do Vale do Café. Para a diretora, essa escuta permitiu identificar "narrativas que precisavam de regeneração" e conhecimentos que já existiam no território, mas permaneciam invisibilizados dentro das formas tradicionais de representação regional. A utilização da expressão "regeneração da memória" evidencia um posicionamento institucional importante dentro das disputas contemporâneas relacionadas ao patrimônio cultural. O conceito sugere que a memória regional não se encontra apenas esquecida, mas marcada por processos históricos de silenciamento e seleção narrativa que privilegiaram determinados grupos sociais em detrimento de outros. Nesse aspecto, o Museu Vassouras reconhece que os apagamentos relacionados à população negra no Vale do Café não ocorreram de maneira acidental, mas foram produzidos através das próprias estruturas responsáveis por organizar a memória pública regional.

Esse gesto evidencia uma mudança significativa na lógica de representação, na medida em que desloca o foco da excepcionalidade das elites para a centralidade das experiências de resistência, inscrevendo no espaço museal sujeitos historicamente marginalizados. Ao trazer à tona trajetórias como as de Manoel Congo e Mariana Crioula, que são símbolos de luta e enfrentamento ao sistema escravista na região, o museu tensiona não apenas o conteúdo das narrativas, mas também os próprios fundamentos que orientam a construção da memória pública. Nesse sentido, não se trata apenas de "incluir" novos personagens, mas de reconfigurar o enquadramento histórico, evidenciando que a história do Vale do Café é atravessada por conflitos, insurgências e formas diversas de agência. Além disso, essa escolha curatorial contribui para problematizar a ideia de neutralidade frequentemente associada às instituições museológicas. Ao explicitar os processos de seleção e exclusão que moldaram as narrativas tradicionais, o museu convida o público a refletir sobre o caráter político da memória e sobre os interesses que historicamente orientaram sua construção. Assim, a representação deixa de ser entendida como um espelho do passado e passa a ser reconhecida como uma prática ativa, situada e disputada.

As discussões de Stuart Hall contribuem para compreender esse processo ao afirmarem que a representação constitui uma prática cultural de produção de sentidos. Para o autor, as narrativas sociais não refletem simplesmente a realidade, mas constroem formas específicas de interpretação sobre ela. Dessa maneira, ao reorganizar as formas de representação da população negra dentro do espaço museológico, o Museu Vassouras também produz novas leituras sobre

o território, a identidade regional e os modos de pertencimento cultural no Vale do Café. O processo de escuta desenvolvido pela instituição também evidencia uma tentativa de deslocamento das formas tradicionais de autoridade museológica. Historicamente, muitos museus operaram a partir de modelos centralizados nos quais a construção narrativa ocorria de maneira verticalizada, frequentemente dissociada das experiências das comunidades representadas. No caso do Museu Vassouras, a escuta territorial aparece como mecanismo de aproximação entre instituição e comunidade, permitindo que diferentes sujeitos participem da construção simbólica da memória regional.

Essa perspectiva aproxima-se das discussões contemporâneas relacionadas à museologia social e à ideia de museu participativo. As reflexões de Waldisa Rússio tornam-se particularmente relevantes nesse contexto ao compreenderem o museu como "fato social", diretamente relacionado às dinâmicas culturais, políticas e sociais da coletividade. Assim, o museu deixa de operar exclusivamente como espaço técnico de conservação patrimonial e passa a atuar como ambiente de mediação cultural, produção de pertencimento e disputa narrativa. A própria noção de "Museu Vivo", frequentemente utilizada pela instituição, demonstra uma tentativa de romper com modelos museológicos associados à ideia de preservação estática da memória. Catarina Duncan afirma que o objetivo do museu é "transitar de um museu-mausoléu para um assentamento vivo de saberes", evidenciando uma compreensão do patrimônio enquanto processo dinâmico e continuamente reconstruído pelas relações sociais contemporâneas. Nesse aspecto, a memória deixa de ser entendida como elemento fixo e passa a ser compreendida como território em constante transformação.

Outro aspecto importante refere-se às referências institucionais utilizadas na construção do museu. Segundo Catarina Duncan, a equipe buscou inspiração em experiências de museus rurais do Sul Global e em propostas relacionadas ao conceito de "Museu Integrado", discutido durante encontros do ICOM na América Latina na década de 1970. Essa escolha demonstra uma tentativa de afastamento dos modelos tradicionais de museus monumentais vinculados apenas à preservação elitizada do patrimônio histórico. Ao buscar referências em experiências museológicas conectadas às especificidades territoriais e às demandas sociais locais, o Museu Vassouras aproxima-se de perspectivas críticas que defendem práticas museológicas comprometidas com participação comunitária, diversidade cultural e democratização da memória. Dessa maneira, a instituição procura construir uma atuação vinculada às experiências

culturais do território onde está inserida, reconhecendo a importância das manifestações populares e das ancestralidades negras na constituição da identidade regional.

Além da dimensão curatorial, o educativo ocupa posição central dentro da proposta institucional do museu. Segundo Catarina Duncan, o programa educativo começou a ser desenvolvido ainda antes da inauguração oficial da instituição, através de cursos gratuitos, formações para professores da rede pública, oficinas e atividades voltadas à mediação cultural. A diretora define o educativo como "uma coluna importantíssima" para construção dos objetivos do museu, evidenciando que as práticas pedagógicas não aparecem como complemento secundário da exposição, mas como elemento estruturante da proposta institucional.

A exposição "Chegança" surge com o intuito de convidar o público a celebrar os ritos, a casa, as pessoas e os encontros, marcando a inauguração do Museu Vassouras e buscando mostrar a conexão entre arte e a região do Vale do Café. Para isso, reúne histórias e destaca a importância das pessoas que ajudam a construir o presente e o futuro da região. Aqui estão presentes as paisagens de antigamente, o movimento constante do rio e da ferrovia, as memórias, as histórias contadas, cantadas e celebradas por quem vive aqui e por aqueles que já partiram. Também homenageia quem levou o nome da região para a história da música e das artes.

A mostra conta com 32 artistas e 3 eixos temáticos, que irão ser analisados no subcapítulo seguinte. Entre os artistas, destacam-se Djanira de Motta e Silva, Lourenço Parente, Nádia Taquary, Muxi, Kiel Karapotó, Walter Firmo e Dalton Paula, pois suas obras serão utilizadas como principais objetos de análise ao longo do texto, uma vez que sintetizam os conceitos centrais da narrativa curatorial e permitem aprofundar as discussões propostas por esta pesquisa.

2.2. Análise crítica sobre os eixos temáticos: Folias, Milagre e Vapor.

2.2.1. Folias

"Nossas festas populares são mais do que folguedos: são formas de resistência, de manter viva a nossa maneira de estar no mundo"

(Lélia Gonzales)

O primeiro eixo temático “Folias”, aborda as manifestações culturais e religiosas de matriz popular, como festas, cantorias e celebrações coletivas, destacando como essas práticas funcionam como formas de resistência cultural e de construção de identidade, especialmente entre comunidades negras e rurais. As “folias” são entendidas não apenas como expressões festivas, mas como modos de transmissão de memória, nos quais tradição e reinvenção caminham juntas.



Nesse contexto, a obra "*Folia do Divino*" de Djanira, estabelece um diálogo direto com esse eixo ao representar figuras centrais na cultura e religiosidade brasileira: a celebração do Divino Espírito Santo, marcado por cortejos, cantos e peregrinações, porém, não é o foco da artista. Ao trazer figuras quase estáticas, a cena passa a parecer mais calma e séria, afastando a imagem de uma narrativa dinâmica e aproximando de uma leitura mais simbólica.

A presença dos foliões e dos portadores da bandeira do Divino remetem à dimensão simbólica dessas práticas, nas quais personagens, vestimentas e encenações constroem um universo ritual que articula fé, performance e coletividade. A obra evidencia como essas figuras não são apenas elementos decorativos ou folclóricos, mas portadoras de significados profundos ligados à ancestralidade, à devoção e à organização comunitária. Ao integrar o eixo "Folias", a obra ressalta o papel dessas celebrações como espaços de continuidade cultural, nos quais saberes são transmitidos entre gerações por meio da oralidade, da música e da experiência compartilhada.

Figura 1 – Folia do Divino de Djanira de Motta e Silva



Fonte: Obra "Folia do Divino" (1961), de Djanira de Motta e Silva, no Museu Vassouras.

As folias funcionam, assim, como verdadeiros arquivos vivos, preservando memórias que muitas vezes não foram registradas nos meios institucionais formais. Nesse sentido, essa

representação reforça a importância da liderança simbólica e da coletividade na manutenção dessas tradições, evidenciando que a cultura popular é sustentada por redes de pertencimento e cooperação. Além disso, a obra de Djanira contribui para tensionar visões que reduzem essas manifestações a expressões meramente festivas ou folclorizadas. Ao trazer à tona a complexidade estética e simbólica das folias, a pintura convida o público a reconhecer essas práticas como formas legítimas de produção de conhecimento, espiritualidade e identidade. As cores, os trajes e a própria composição visual evocam a riqueza desses rituais, ao mesmo tempo em que revelam sua capacidade de adaptação e reinvenção ao longo do tempo.

Nesse mesmo eixo, a obra *"Sem título"*, da série *Bandeira e Canela, estereoscópicas em película, 35mm*, de Lourenço Parente, também contribui para ampliar as reflexões sobre memória, ritual e permanência cultural presentes em "Folias". A utilização da estereoscopia e da película em 35mm produz uma experiência visual marcada pela sobreposição entre passado e presente, aproximando a obra de uma dimensão sensorial e memorialística. A imagem, ao mobilizar elementos ligados às bandeiras e às tradições populares, dialoga diretamente com os cortejos, símbolos e práticas coletivas que estruturam as folias enquanto espaços de pertencimento e transmissão cultural.

Figura 2 e 3 – Sem Título, de Lourenço Parente



Fonte: Obra “Sem Título” (2009) de Lourenço Parente, no Museu Vassouras.

A escolha da película fotográfica e da estética analógica também tensiona as relações entre registro, memória e desaparecimento, sugerindo que essas manifestações culturais persistem apesar dos processos históricos de apagamento e marginalização. Nesse sentido, a obra de Lourenço Parente aproxima-se da compreensão das folias como “arquivos vivos”, nos quais a memória coletiva é continuamente reelaborada através das práticas populares, da oralidade e das experiências compartilhadas. A presença da bandeira, elemento recorrente em celebrações religiosas populares, reforça a dimensão simbólica dessas manifestações, funcionando como marcador de identidade, devoção e continuidade ancestral.

Ao integrar o eixo “Folias”, a obra amplia a discussão sobre as formas pelas quais as culturas populares constroem e preservam narrativas coletivas. Diferente de um registro documental tradicional, a estereoscopia produz imagens que parecem oscilar entre presença e ausência, evocando a própria dinâmica das memórias culturais transmitidas entre gerações. Dessa forma, a obra evidencia que as folias não se restringem ao campo da festividade, mas constituem espaços complexos de elaboração simbólica, resistência cultural e reafirmação de identidades historicamente subalternizadas.

2.2.2. Milagre

“O rio é um ser vivo. Ele canta, geme, murmura, avisa.”
(Ailton Krenak)

O eixo “Milagre” trata das dimensões simbólicas, espirituais e de sobrevivência que atravessam essas histórias, não sendo apenas entendido no sentido religioso tradicional, mas como aquilo que escapa às estruturas opressivas: a resistência cotidiana, o cuidado com a comunidade e a construção de sentidos diante dos desafios. Esse eixo enfatiza as formas pelas quais sujeitos historicamente subalternizados reinventam suas existências, transformando dor em potência cultural e espiritual.



Nesse contexto, a obra "*Puxada de rede*" de Nádia Taquary, dialoga diretamente com essa perspectiva ao representar uma prática coletiva profundamente enraizada em saberes tradicionais e na relação entre trabalho, fé e comunidade. A cena da pesca, marcada pelo esforço conjunto dos corpos que puxam a rede, ultrapassa a dimensão material da subsistência e se inscreve como um ritual de cooperação e partilha. Mais do que uma atividade econômica, a puxada de rede carrega sentidos simbólicos ligados à solidariedade, à ancestralidade e à continuidade de práticas culturais transmitidas entre gerações, especialmente em comunidades negras litorâneas.

Figura 4– Puxada de Rede, de Nádia Taquary



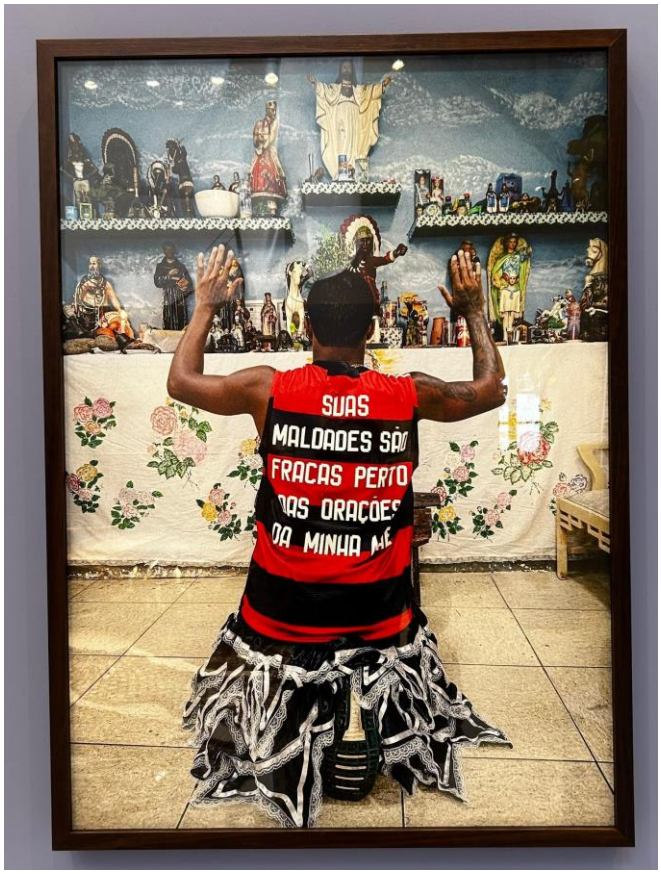
Fonte: Obra “Puxada de Rede” (2013), de Nádia Taquary, no Museu Vassouras.

Ao ser incorporada ao eixo “Milagre”, a obra evidencia que o extraordinário não se manifesta apenas em eventos sobrenaturais, mas também nas experiências cotidianas de resistência e sobrevivência. O “milagre”, nesse caso, pode ser compreendido como a própria capacidade de manter vivos modos de vida, saberes e vínculos comunitários diante de contextos históricos marcados pela exploração, pela marginalização e pela violência. A força coletiva presente na imagem sugere que a sobrevivência não é um ato individual, mas um processo compartilhado, sustentado por redes de apoio e por práticas culturais que reafirmam pertencimentos. Além disso, a obra permite refletir sobre a dimensão espiritual que atravessa essas práticas, ainda que nem sempre de forma explícita. O trabalho coletivo, o ritmo dos gestos e a relação com a natureza podem ser entendidos como expressões de uma cosmologia na qual o material e o espiritual não se dissociam.

Assim, a puxada de rede se insere como uma metáfora potente da própria experiência histórica das populações afro-brasileiras, nas quais a resistência se constrói no cotidiano, por meio de ações aparentemente simples, mas carregadas de significados profundos Ao integrar a obra “Puxada de Rede” ao eixo “Milagre”, a exposição amplia a compreensão desse co nceito, deslocando-o de uma leitura estritamente religiosa para uma abordagem que valoriza as práticas de vida, os gestos coletivos e as estratégias de sobrevivência como manifestações do extraordinário no cotidiano. Trata-se, portanto, de reconhecer o milagre como aquilo que persiste, que resiste e que se reinventa, reafirmando a potência cultural e simbólica das comunidades historicamente subalternizadas.

Nesse mesmo eixo, a obra *“Suas maldades são fracas perto das orações da minha mãe”*, de Muxi, também amplia a compreensão do “milagre” enquanto dimensão de proteção, espiritualidade e resistência cotidiana. A partir do próprio título, a obra desloca a ideia de milagre para os saberes ancestrais e afetivos presentes nas relações familiares e comunitárias, especialmente na figura materna negra como símbolo de cuidado, força espiritual e manutenção da vida diante das violências estruturais. Ao afirmar que as “maldades” são enfraquecidas pelas orações da mãe, a obra evidencia a espiritualidade como instrumento de enfrentamento, proteção e continuidade, revelando práticas de fé que historicamente sustentaram comunidades negras em contextos de opressão.

Figura 5 – Suas maldades são fracas perto das orações da minha mãe, de Muxi



Fonte: Obra “Suas maldades são fracas perto das orações da minha mãe” (2022) de Muxi, no Museu Vassouras.

A produção de Muxi dialoga diretamente com experiências afro-brasileiras marcadas pela valorização da oralidade, da ancestralidade e das práticas espirituais transmitidas entre gerações. Nesse sentido, a obra ultrapassa uma leitura individual e passa a representar memórias coletivas relacionadas à resistência simbólica construída no cotidiano. As orações mencionadas no título podem ser compreendidas não apenas como práticas religiosas formais, mas como expressões de afeto, cuidado e fortalecimento comunitário que atravessam diferentes experiências da população negra brasileira. Assim, o “milagre” não aparece como um acontecimento extraordinário isolado, mas como a própria persistência da vida, da fé e da proteção coletiva em meio às violências históricas.

Ao integrar a obra ao eixo “Milagre”, a exposição reforça a ideia de que a espiritualidade constitui uma dimensão fundamental das estratégias de sobrevivência e resistência das populações historicamente subalternizadas. A presença da obra de Muxi amplia as reflexões

propostas pelo núcleo ao evidenciar que os vínculos afetivos, os saberes ancestrais e as práticas de cuidado também operam como formas de enfrentamento político e cultural. Dessa maneira, o eixo constrói uma compreensão ampliada do milagre, associando-o não apenas ao sagrado institucionalizado, mas às práticas cotidianas que sustentam a continuidade da vida, da memória e das identidades negras.

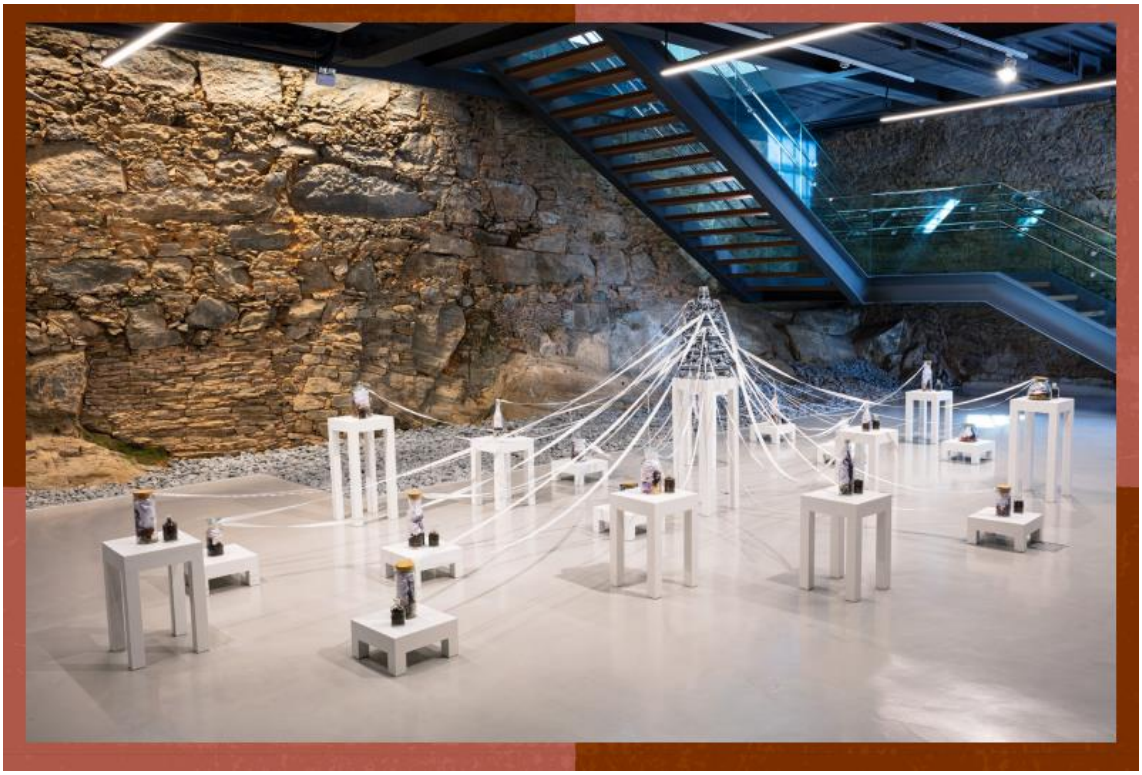
2.2.3. Vapor

"Vapor berrou na Paraíba, chora eu, chora eu Vovó.
Fumaça dele na Madureira. E chora eu.
O vapor berrou piuí, piuí. Ô irê, irê, irê, Ô irê, irê, irê."
(Jongo da Serrinha)

No segundo eixo "Vapor", as transformações trazidas pela modernização e pela circulação, tanto de mercadorias quanto de pessoas, são trazidas para debate. O termo remete aos navios a vapor e as ferrovias que conectaram o Vale do Café a outros territórios, intensificando fluxos econômicos e humanos. Nesse eixo, a exposição discute os deslocamentos forçados, como o tráfico de pessoas escravizadas, e também as migrações posteriores, evidenciando como o movimento e a mobilidade foram centrais na formação social da região.







Nesse contexto, a obra "*Ziel Karapotó como fumaça*" de Ziel Karapotó estabelece um diálogo sensível com a noção de "vapor" ao mobilizar a imagem da fumaça como elemento simbólico de transitoriedade, deslocamento e presença efêmera. A fumaça, assim como o vapor, remete a algo em constante movimento, que não se fixa, que se dissipa e se transforma, evocando tanto os fluxos materiais da modernidade quanto às experiências subjetivas de deslocamento. A obra sugere uma reflexão sobre os modos pelos quais corpos, identidades e

culturas foram, e continuam sendo, atravessados por processos de mobilidade, muitas vezes marcados pela violência, pelo apagamento e pela reinvenção.

Ao incorporar a referência ao povo Karapotó, a obra também amplia o debate para além da experiência afro-brasileira, trazendo à tona as vivências indígenas e seus próprios processos de deslocamento, resistência e reexistência. Nesse sentido, “como fumaça” pode ser interpretado como uma metáfora para as formas de presença que escapam aos registros oficiais, mas que persistem na memória, nos territórios e nas práticas culturais. Assim como a fumaça deixa vestígios mesmo após se dissipar, essas experiências continuam a marcar a constituição social e cultural do país, ainda que muitas vezes invisibilizadas.

Figura 6 – Ziel Karapotó: Como Fumaça, de Ziel Karapotó



Fonte: Obra “Ziel Karapotó: Como Fumaça” (2022), de Ziel Karapotó, no Museu Vassouras.

A relação com o eixo “Vapor” se intensifica ao pensarmos que os processos de modernização — simbolizados pelas máquinas a vapor — não apenas conectaram territórios, mas também produziram rupturas profundas, deslocando populações, reconfigurando modos de vida e impondo novas dinâmicas sociais. A obra, ao evocar a fluidez e a instabilidade da fumaça, tensiona a ideia de progresso associada a esses processos, revelando seus impactos sobre grupos historicamente marginalizados. Dessa forma, a obra contribui para uma leitura mais complexa

do eixo “Vapor”, ao articular materialidade e simbolismo, história e sensibilidade. A obra evidencia que os deslocamentos não se limitam ao plano físico, mas envolvem também dimensões identitárias, culturais e afetivas, nas quais a memória se constrói de maneira fragmentada, móvel e, muitas vezes, invisibilizada. Ao trazer essa perspectiva, a exposição amplia o entendimento sobre os fluxos que moldaram o Vale do Café, incorporando vozes e experiências que desafiam narrativas lineares e homogêneas sobre o passado.

Nesse mesmo eixo, a fotografia *“Cantora Clementina de Jesus”*, de Walter Firmo, também estabelece um importante diálogo com as ideias de circulação, memória e permanência cultural presentes em “Vapor”. Ao retratar Clementina de Jesus, figura central da música popular brasileira e símbolo da preservação de tradições afro-brasileiras, a obra evidencia como os deslocamentos históricos da população negra produziram não apenas rupturas, mas também formas de continuidade cultural e resistência. A trajetória de Clementina, marcada pela valorização de cantos, ritmos e memórias ancestrais transmitidas oralmente, reflete os processos de sobrevivência simbólica construídos por comunidades negras diante das violências históricas da escravização e das marginalizações posteriores.

Figura 7 – Cantora Clementina de Jesus, de Walter Firmo



Fonte: Obra “Cantora Clementina de Jesus” (1977) de Walter Firmo, no Museu Vassouras.

A fotografia de Walter Firmo também dialoga com o eixo ao enfatizar a potência da imagem como instrumento de preservação da memória e visibilidade de sujeitos historicamente silenciados. A presença de Clementina de Jesus na exposição desloca o debate sobre circulação para além dos fluxos econômicos e territoriais, evidenciando os deslocamentos culturais e sonoros que constituem a formação social brasileira. Sua voz, profundamente vinculada às tradições afro-brasileiras, pode ser entendida como resultado de múltiplos atravessamentos históricos, nos quais memórias africanas foram reelaboradas e mantidas vivas através da música, da oralidade e das práticas culturais populares.

Ao integrar a obra ao eixo “Vapor”, a exposição reforça que os movimentos e deslocamentos associados à modernidade também produziram trocas culturais complexas, capazes de gerar novas formas de identidade e pertencimento. A fotografia de Walter Firmo evidencia que, mesmo diante de processos de apagamento e exclusão, manifestações culturais

negras persistiram e se reinventaram, deixando marcas profundas na constituição cultural do país. Dessa forma, a obra amplia a compreensão do eixo ao associar mobilidade não apenas às experiências de violência e ruptura, mas também à circulação de saberes, memórias e expressões culturais que resistem e atravessam o tempo.

Além das obras já mencionadas, o eixo “Vapor” também é enriquecido pelas pinturas “Mariana Crioula” e “Manuel Congo”, de Dalton Paula, que aprofundam as reflexões sobre deslocamento, memória e resistência. Ao recuperar personagens historicamente invisibilizados, o artista propõe uma releitura crítica da história brasileira, destacando sujeitos negros que tiveram suas trajetórias frequentemente apagadas das narrativas oficiais.

A obra “Mariana Crioula” remete à presença de mulheres negras que vivenciaram os impactos diretos dos processos de escravização e das transformações sociais decorrentes da economia cafeeira. Sua representação reafirma a humanidade, a dignidade e a agência dessas mulheres, contrapondo-se às visões estereotipadas que por muito tempo marcaram a construção da memória nacional. No contexto do eixo “Vapor”, a obra evidencia como os deslocamentos forçados e as dinâmicas de circulação de pessoas estiveram profundamente ligados às experiências femininas negras, cujas histórias foram fundamentais para a constituição social e cultural do país.

De modo semelhante, “Manuel Congo” recupera a memória de uma importante liderança negra associada às lutas pela liberdade durante o período escravista. Ao trazer sua imagem para o espaço expositivo, Dalton Paula estabelece um diálogo com os processos de mobilidade e resistência que atravessam o eixo “Vapor”. A trajetória de Manuel Congo evidencia que os deslocamentos não ocorreram apenas como resultado da violência da escravização, mas também estiveram relacionados às estratégias de fuga, organização coletiva e enfrentamento das estruturas de opressão. Sua presença na exposição amplia a compreensão dos movimentos humanos que marcaram o Vale do Café, destacando formas de resistência que desafiaram a ordem escravista e contribuíram para a construção de outras possibilidades de existência.

Figura 8 e 9 – Mariana Crioula e Manuel Congo, Dalton Paula.



Fonte: Obra “Mariana Crioula” (2022) e “Manuel Congo” (2022), de Dalton Paula, no Museu Vassouras

Ao integrar essas obras ao eixo “Vapor”, a exposição reforça a importância da memória como instrumento de reparação histórica. As pinturas de Dalton Paula deslocam o olhar para sujeitos que, embora centrais na formação da sociedade brasileira, foram frequentemente excluídos dos registros institucionais. Dessa forma, as obras dialogam diretamente com as discussões sobre circulação, deslocamento e permanência cultural presentes no eixo, evidenciando que os fluxos que moldaram o Vale do Café também foram marcados por experiências de luta, resistência e afirmação identitária. Ao recuperar essas trajetórias, o artista contribui para uma leitura mais plural e crítica do passado, revelando as múltiplas vozes que compõem a história da região e do país.

2.3. Programa Pertencimento

As ações educativas desenvolvidas pelo museu buscam transformar a visita em uma experiência crítica de diálogo e reflexão, aproximando o público das discussões relacionadas ao racismo estrutural, ao apagamento histórico e às formas de resistência cultural negra no Vale do Café. Por meio das mediações, o Programa Educativo incentiva a participação ativa dos visitantes, estimulando a escuta, a troca de experiências e a construção coletiva de sentidos sobre a memória e o patrimônio regional. Conforme apresentado no catálogo da exposição, essas ações integram a própria proposta institucional do Museu Vassouras, que compreende a educação e a mediação cultural como instrumentos fundamentais para fortalecer os vínculos entre o museu, o território e seus diferentes públicos.

A coordenadora educativa Luana Oliveira destaca que as mediações procuram aproximar os visitantes das narrativas negras presentes na exposição de maneira sensível e reflexiva, evitando que a experiência museológica se restrinja à contemplação passiva das obras. A proposta consiste em criar conexões entre as discussões apresentadas pelo museu e as vivências contemporâneas dos públicos, permitindo que os debates sobre memória e representatividade ultrapassem os limites do espaço expositivo. Essa dimensão educativa torna-se especialmente significativa porque evidencia que o processo de reconstrução narrativa desenvolvido pelo Museu Vassouras não acontece apenas através das obras ou da curadoria, mas também pelas formas de relação estabelecidas entre instituição e público. Assim, o museu não apenas apresenta novas narrativas sobre a população negra no Vale do Café, mas constrói mecanismos para que os visitantes participem criticamente da produção de sentidos relacionados à memória regional.

Essa concepção de mediação encontra respaldo na própria apresentação institucional do Museu Vassouras. No catálogo da exposição *Chegança*, a diretora Catarina Duncan afirma que a inauguração do museu também marca o início de um Programa Educativo voltado para ações contínuas de educação, mediação cultural e difusão dos saberes socioculturais do território. O documento enfatiza ainda que a instituição "segue aprendendo e ouvindo para que seja um espaço coletivo", reafirmando que um museu se constrói a partir das relações estabelecidas com as pessoas e que cultura, arte e educação caminham juntas no fortalecimento dos vínculos com a região. Dessa forma, o educativo não aparece como uma atividade complementar à exposição,

mas como elemento estruturante da proposta museológica, responsável por promover o diálogo entre o patrimônio, as comunidades locais e os diferentes públicos.

Outro aspecto importante refere-se à valorização das práticas culturais populares dentro da proposta institucional do museu. Ao incorporar discussões relacionadas ao jongo, às Folias de Reis, às religiosidades afro-brasileiras e às tradições orais da região, a instituição amplia as formas de representação da população negra para além das narrativas centradas exclusivamente na escravidão. Dessa maneira, o museu evidencia que a experiência negra no Vale do Café também é marcada por ancestralidade, espiritualidade, produção cultural e resistência coletiva. Essa perspectiva rompe parcialmente com representações históricas que frequentemente associaram a população negra apenas ao sofrimento ou à subalternidade. Embora a violência escravista permaneça como dimensão fundamental da formação social regional, o Museu Vassouras busca construir narrativas que evidenciem também as formas de permanência cultural e as estratégias de sobrevivência desenvolvidas pelas comunidades negras ao longo da história.

A própria exposição reforça essa perspectiva ao apresentar *Chegança* como um convite ao encontro e à construção coletiva de significados. O texto curatorial propõe que "chegar" a um lugar significa também ouvir histórias, reconhecer os sujeitos que produzem a memória do território e construir alianças a partir do diálogo. Ao convidar o público a cantar, dançar e refletir sobre os modos de pertencimento, a exposição desloca o visitante da posição de mero observador para a de participante ativo na produção de sentidos. Nesse contexto, a mediação educativa assume um papel fundamental ao transformar esses princípios curatoriais em práticas de escuta e participação, estimulando interpretações que relacionam as obras às experiências contemporâneas e às memórias coletivas do Vale do Café.

Ao promover essas reorganizações narrativas, o museu evidencia que memória e patrimônio constituem campos de disputa simbólica atravessados por relações de poder. A instituição demonstra que as formas de narrar o Vale do Café não são naturais ou definitivas, mas resultado de escolhas culturais, políticas e curatoriais que podem ser questionadas, ampliadas e transformadas. Nesse sentido, o Museu Vassouras atua como espaço de reconstrução das narrativas negras anteriormente marginalizadas na região ao articular escuta territorial, curadoria crítica, mediação educativa e valorização das manifestações culturais populares. Mais do que inserir novos conteúdos dentro da memória institucional, o museu

reorganiza os próprios modos de construção narrativa sobre o território, evidenciando o potencial político e social da museologia contemporânea na democratização da memória e na ampliação das formas de representação cultural.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa buscou compreender como o Museu Vassouras está contando as narrativas de pessoas negras historicamente marginalizadas no Vale do Café. A partir da análise das propostas institucionais do museu, da exposição “Chegança” e das ações educativas desenvolvidas pela instituição, tornou-se possível perceber que esse processo ocorre através de uma reorganização crítica das formas tradicionais de representação da memória regional. Historicamente, os discursos patrimoniais construídos no Vale do Café privilegiaram narrativas centradas nas elites cafeeiras e na monumentalização do período imperial, contribuindo para invisibilizar experiências negras dentro dos espaços institucionais de memória. Nesse contexto, a população negra foi frequentemente representada de maneira limitada, associada apenas à escravidão ou posicionada de forma secundária dentro das narrativas históricas da região. Assim, os apagamentos relacionados às experiências negras não ocorreram apenas pela ausência de registros, mas pelas próprias estruturas responsáveis pela construção da memória pública regional.

A partir das contribuições teóricas de Stuart Hall, foi possível compreender que os processos de representação produzem sentidos sobre identidade, pertencimento e memória coletiva. Dessa maneira, os museus não apenas preservam objetos históricos, mas organizam formas específicas de interpretar o passado e de legitimar determinados grupos sociais dentro da narrativa histórica. Nesse sentido, o Museu Vassouras evidencia que a curadoria, a expografia e as práticas educativas constituem ferramentas de disputa simbólica capazes de reorganizar os modos de representação da população negra no Vale do Café.

A pesquisa demonstrou que o museu realiza essa reconstrução narrativa através de diferentes estratégias institucionais. O processo de escuta territorial desenvolvido pela pesquisa “Vozes do Vale”, mencionado por Catarina Duncan, evidencia uma tentativa de construir a instituição em diálogo com lideranças culturais, artistas, rezadeiras, jongueiros e representantes das tradições populares da região. Ao reconhecer que existiam “narrativas que precisavam de regeneração”, o museu assume uma postura crítica diante das formas tradicionais de construção da memória regional e busca ampliar a visibilidade de experiências historicamente

invisibilizadas. Além disso, a própria concepção de “Museu Vivo” defendida pela instituição demonstra uma ruptura com modelos museológicos voltados exclusivamente para preservação estática do patrimônio. Ao compreender o museu como espaço de mediação cultural, participação social e construção coletiva de sentidos, a instituição aproxima-se das discussões da museologia social e das reflexões de Waldisa Rússio sobre a função social dos museus.

A exposição “Chegança” também se mostrou fundamental dentro desse processo de reorganização narrativa. Através dos eixos “Folias”, “Milagre” e “Vapor”, a mostra constrói conexões entre ancestralidade, espiritualidade, deslocamento e resistência cultural, ampliando as formas de representação da população negra dentro do espaço museológico. Mais do que inserir novos personagens históricos nas narrativas institucionais, a exposição questiona os próprios critérios que historicamente definiram quais experiências deveriam ocupar posições centrais dentro da memória pública regional. As discussões de Diane Lima também contribuíram para compreender a curadoria enquanto prática política e cultural. Nesse aspecto, a exposição evidencia que as escolhas curatoriais não operam de maneira neutra, mas participam diretamente das disputas relacionadas à circulação de discursos, representações e formas de pertencimento social.

Outro ponto importante observado durante a pesquisa refere-se ao papel do educativo na construção dessas narrativas. As ações educativas desenvolvidas pelo museu ampliam as possibilidades interpretativas da exposição ao transformar a visita em experiência crítica de diálogo e reflexão. Conforme destacado por Luana Oliveira, o educativo busca aproximar os visitantes das narrativas negras presentes na exposição de maneira sensível e participativa, permitindo que as discussões sobre memória, racismo e representatividade ultrapassem os limites do espaço expositivo.

Dessa maneira, conclui-se que o Museu Vassouras está contando as narrativas de pessoas negras antes marginalizadas no Vale do Café através de práticas curatoriais, educativas e institucionais voltadas para valorização da ancestralidade, das manifestações culturais populares e das experiências coletivas negras historicamente invisibilizadas nos discursos patrimoniais tradicionais. O museu evidencia que memória e patrimônio não constituem campos neutros, mas espaços de disputa simbólica nos quais diferentes grupos sociais buscam afirmar suas formas de representação e pertencimento.

Assim, a pesquisa demonstra que o Museu Vassouras atua como importante agente de reorganização da memória regional ao ampliar as formas de representação da população negra dentro do espaço museológico contemporâneo. Mais do que preservar o passado, a instituição participa ativamente da construção de novas possibilidades de leitura sobre o território, contribuindo para produção de narrativas mais plurais, críticas e socialmente comprometidas com a democratização da memória.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890**. Promulga o Código Penal. In: Coleção de Leis do Brasil. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1890.

BRITTO, Enio José da Costa. **A liberdade ressignificada no coração do império: a escravidão em Vassouras (século XIX).** Projeto História, São Paulo, n. 44, pp. 385-397, jun. 2012

CHAGAS, Mário. **Memória e poder: dois movimentos.** Cadernos de Sociomuseologia, v. 19, n. 19, 2002.

DUNCAN, Catarina. **Papo sobre a criação do Museu Vassouras**. [Entrevista cedida a] Maria Fernanda da Cruz Costa. Rio de Janeiro, 15 de maio de 2026.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: Ciências Sociais Hoje. São Paulo: ANPOCS, 1988.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LIMA, Diane. **Não me aguarde na retina: a importância da prática curatorial na perspectiva decolonial das mulheres negras.** SUR – Revista Internacional de Direitos Humanos, São Paulo, v. 15, n. 28, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

MUSEU VASSOURAS. **Catálogo de exposição | Chegança**. Vassouras: Museu Vassouras, 2025.

MUSEU VASSOURAS. **Exposição Chegança**. Vassouras: Museu Vassouras, 2025.

REIS, Thiago de Souza dos. **Morte e escravidão: padrões de morte da população escrava de Vassouras**, **1865-1888**. Rio de Janeiro, 2009.

OLIVEIRA, Luana. **Papo sobre a criação do Museu Vassouras**. [Entrevista cedida a] Maria Fernanda da Cruz Costa. Rio de Janeiro, 15 de maio de 2026.

RÚSSIO, Waldisa. **A interdisciplinaridade em Museologia.** In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. v. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do ICOM, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870–1930).** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

Documento fotográfico:

FIRMO, Walter. **[Cantora Clementina de Jesus]**. [S.l.: s.n.], 1977. 1 fotografia, colorida. Acervo Instituto Moreira Salles.

KARAPOTÓ, Ziel. **[Kiel Karapotó: Como fumaça]**. [S.l.: s.n.], 2022. 1 fotografia, impressão em papel PhotoRag 310 g. Fotografia da performance por Lígia Jardim. Acervo do MAR – Museu de Arte do Rio / Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro. Doação Christal Galeria de Artes.

MUXI. **[Suas maldades são fracas perto das orações da minha mãe]**. [S.l.: s.n.], 2022. 1 fotografia. Coleção do artista.

PARENTE, Lourenço. **[Sem título]**. [S.l.: s.n.], 2009. 1 estereoscopia em película 35 mm. Série Bandeira e Canela. Coleção do artista.

PAULA, Dalton. **[Mariana Crioula]**. 2022. 1 pintura, folha de ouro e óleo sobre tela, 61 x 45 cm.

PAULA, Dalton. **[Manuel Congo]**. 2022. 1 pintura, folha de ouro e óleo sobre tela, 61 x 45 cm.

SILVA, Djanira de Motta e. [**Folia do Divino]**. [S.l.: s.n.], 1960. 1 pintura, óleo sobre madeira, 155,8 x 216 cm.

TAQUARY, Nádia. **[Puxada de Rede]**. [S.l.: s.n.], 2013. 1 escultura, madeira, metal e prata, 40 m x 40 m (barco: 3,4 m x 1,2 m x 5 m). Coleção da artista.

TABELA 1 – Acervo do eixo “Folias”, da exposição “Chegança”

Título da obra	Tipo	Artista	Ano	Material
Filha natural	Instalação fotográfica e vídeo	Aline Motta	2018-2019	-
Por do Sol no Luvemba (série Visões do Luvemba)	Ampliação manual		2021	Papel C-Print
A língua como estandarte II	Instalação artística	André Vargas	2024	PVA sobre tecido Oxford
Tríptico (série Visões do Luvemba)	Ampliação manual		2021	Papel C-Print
Meu limão	Pintura	Beatriz Milhazes	2000	Acrílica sobre tela
Máscara de pelo com espuma		Clayton F. Jordão	s.d.	Pelo e espuma
Folia de Reis	Pintura	Con Silva	2025	Acrílica sobre tela
É andar devagarinho	Pintura	Diego Mouro	2024	Óleo sobre tela
Lová	Pintura		2024	Óleo sobre tela
Sem título (série Arthuros)	Fotografia	Eustáquio Neves	1994-1995	Técnica mista
Sem título (série Arthuros)	Fotografia		1993	Técnica mista
Folia do Divino	Pintura	Djanira	1960	Óleo sobre madeira
Carnaval antigo	Pintura	Dulce Martins	2024	Acrílica sobre tela
Sem título	Instalação artística	Lidia Lisboa	2025	Crochê com viscose e poliéster
Sem título (série Bandeira e Canela)	Estereoscopia	Lourenço Parente	2009	Película 35 mm
Azul mistério	Fotografia	Muxi	2022	Fotografia
Pra ser rainha, tem que saber governar	Fotografia		2022	Fotografia
Os Reis da Folia	Fotografia		2024	Fotografia
A Folia chegou!	Fotografia		2022	Fotografia
Ciranda	Pintura	Pedro Neves	2021	Óleo sobre tela
Pancadão	Vídeo instalação	Rafa Bqueer	2023	Vídeo instalação
A brilhante Estrela de Belém	Fotografia	Rodolfo Teixeira	2025	Fotografia
Imagem e semelhança / Os bate-bolas da Central do Brasil 2			2023	Acrílica e giz pastel sobre tela

Só depois do carnaval / Bate-bolas da Central do Brasil 3	Pintura	Simba	2024	Acrílica e giz pastel sobre tela
Gênesis — o início			2022	Acrílica e giz pastel sobre madeira
Sinfonia da democracia	Instalação artística	Sônia Gomes	2022	Corda de náilon, tecidos diversos e patê
Sem título (série Plantas do baile)	Pintura	Tainan Cabral	2023-2025	Acrílica e pastel sobre tela
Sem título da série Baluarte	Instalação artística		2025	Pneus, plantas, lona, ráfia, tinta acrílica emborrachada e spray
Bandeira da Império Serrano	Bandeira	Império Serrano	1994	Cetim, franjas de bandeira, bordado e pedrarias
Máscara de espuma com pelo	Máscara	Autor não identificado	s.d.	Espuma com pelo

TABELA 2 – Acervo do eixo "Milagre", da exposição "Chegança"

Título da obra	Tipo	Artista	Ano	Material
Estendendo roupa	Pintura	Abigail de Andrade	s.d.	Óleo sobre tela
Instruções para administração de fazendas 3	Pintura	André Griffo	2021	Óleo e acrílica sobre tela
Sem título (tríptico)	Pintura	Antonio Bandeira	1966	Óleo sobre tela
A identidade através do nosso grafismo (políptico)	Técnicas variadas	Carmel Pury	2025	Técnicas variadas
Sem título (Barco)	Escultura	Chico Tabibuia	s.d.	Madeira
Apenas aguardando	Escultura	Cíntia Neves	2024	Placas de argila queimadas a 900°C
Negra com turbante			2024	Placas de argila queimadas a 900°C
Pesca-ameaça de naufrágio da barca ou ensaio para morrer com o rio (díptico)	Fotografia	Davi Jesus do Nascimento e Bicho Carranca	2016	Fotografia
Panambi	Escultura		2024	Técnica mista

Panapaná		Denilson Baniwa	2024	Técnica mista
Esquema de roça indígena	Pintura		2024	Acrílica e pastel oleoso sobre tela
Piracema #3	Escultura		2023	Piaçava, cesto de palha de arumã, miçangas, cipó e madeira
Piracema #4			2023	Piaçava, canudos, madeira, casca de cabaça e pigmentos naturais
Escurecer acende os vagalumes	Pintura	Diego Mouro	2023	Óleo sobre tela
Uma coisa linda	Instalação	Efrain Almeida	2014	Instalação
Desenho topográfico	Cerâmica	Gabriella Marinho	2024	Cerâmica
O rio Paraíba do Sul e as santas	Pintura	Jovininho Marcelo	2025	Acrílica sobre tela
Miligapeom	Máscara	Kandu Puri	s.d.	Cerâmica
Cocos de sapucaia	Pintura		s.d.	Tintas naturais em coco de lonké (sapucaia)
Costura é resistência indígena	Objeto	Gustavo Caboco	2024	Objetos de ateliê de costura, etiqueta catalográfica, resina e castanheira-da-amazônia
Saudoso Natal	Pintura	Maria Lata D'Água	s.d.	Pintura sobre lata
Reunião de Sacacas	Pintura	Moara Tupinambá	2023	Óleo sobre tela
Nossa Senhora da Conceição	Escultura	Mestre de Angra	s.d.	Barro
Suas maldades são fracas perto das orações da minha mãe	Fotografia	Muxi	2022	Fotografia
Viola de bambu com 3 cordas	Instrumento	Museu da Cultura Puri	s.d.	Bambu
Viola mundsunke			s.d.	Galho de palmeira e cabaça
Viola de taquara de 4 cordas	Instrumento musical		s.d.	Taquara
Maraká	Instrumento musical		s.d.	Coco e sementes

Pio	Instrumento musical de sopro		s.d.	Bambu
Puxador de rede	Escultura	Nádia Taquary	2013	Madeira, metal e prata
Nuhatê txó masaká	Pintura	Tamikuã Txihi	2024	Acrílica sobre tela
Alaúde de lata	Instrumento musical	Spirito Santo	2005	Recipiente de lata, madeira e cordas de náilon
Talking drum	Instrumento musical		2004	Madeira esculpida, pele animal e cordas vegetais
Kayembe	Instrumento musical		2023	Cabaça, madeira e cordas de fibra vegetal
Pluriarco Nsambi	Instrumento musical		2023	Gamela e bastões de madeira, compensado e cordas de fibra vegetal
Kisangi	Instrumento musical		2022	Madeira esculpida, cabaça, tecido e lâminas de metal
Dumdum	Instrumento musical		2004	Tubo PVC, pele animal e cordas nylon
Timbila	Instrumento musical		2004	Madeira e cabaças atadas com fibra vegetal
Alaúde cabaça	Instrumento musical		2008	Cabaça, madeira e cordas metálicas
Pandeiro de Calango	Instrumento musical		2025	Madeira, couro e folha de zinco
Tamborim quadrado	Instrumento musical		2025	Madeira e couro
Ngoma	Instrumento musical		2025	Técnica mista
Caixa Turca	Instrumento musical		2025	Madeira, couro e cordões

Figura só	Pintura	Tarsila do Amaral	1930	Óleo sobre tela
Clementina de Jesus, Pixinguinha e João da Baiana – conversa de botequim	Fotografia	Cinesul e Luiz Carlos Lacerda	1972	Fotografia em papel
Nossa Senhora do Rosário	Escultura	Autor não identificado	séc. XVIII	Madeira policromada
Entrevista Programa: É Preciso Cantar	Audiovisual	Jards Macalé / Rosinha de Valença	1978	Registro audiovisual (11m47s)

TABELA 3 – Acervo do eixo "Vapor", da exposição "Chegança"

Título da obra	**Tipo**	**Artista**	**Ano**	**Material**
A hora do pão	Pintura	Abigail de Andrade	1889	Óleo sobre tela
Instruções para administração das fazendas 3	Pintura	André Griffo	2021	Óleo e acrílica sobre tela
A língua como estandarte III	Obra visual	André Vargas	2024	PVA sobre tecido Oxford
Algodão	Obra visual	Bea Machado	2025	PVA sobre algodão cru
Alecrim			2022	PVA sobre algodão cru
Na lei do pagode, só versa quem pode	Pintura		2025	Óleo e acrílica sobre tela
Sonho meu			2025	Óleo e acrílica sobre tela
Santíssima Trindade n. 2	Escultura/instalação		2025	Polímero termoplástico, azulejo, rejunte, massa corrida, cola multiuso e madeira
Salve Nossa Senhora do Samba	Pintura		2024	Pintura a óleo sobre tela
Sem título	Pintura	Caio Luiz	2023	Acrílica, massa acrílica, terra e pó de brita sobre tela

18:30h	Pintura	Caninana	2023	Óleo, bordado e colagem com folha de ouro
Exu Pilão	Escultura	Chico Tabibuia	c. 1980	Madeira
Ando cismado (capa de disco)	Capa de disco	Clementina de Jesus	1966	Registro gráfico
Mariana Crioula	Pintura	Dalton Paula	2022	Folha de ouro e óleo sobre tela
Manuel Congo			2022	Folha de ouro e óleo sobre tela
Sentem para jantar	Colagem digital	Gê Viana	2021	Colagem digital com impressão em fineart
Couro laminado, toada de pregões	Colagem		2022	Colagem manual, ráfia, poliéster metalizado, tinta acrílica e caneta hidrográfica
O amor ilumina seu próprio caminho, nunca se perde ao voltar para casa	Pintura	Hariel Revignet	2025	Pintura acrílica sobre tela com miçangas
Registro de Aniceto do Império com Clementina de Jesus	Fotografia	Januario Garcia	1984	Fotografia
Samba	Aquarela	José Reis Carvalho	séc. XIX	Aquarela sobre papel
Sem título (Terreiro José Bolero)	Fotografia	Kitty Paranaguá	2014	Fotografia
Sem título (Rosângela Rodrigues dos Santos Madureira e sua filha Lohany Marcelly da Silva Santos)			2021	Fotografia
Sem título (José Bolero - José Rodrigues dos Santos)			2014	Fotografia
Sem título (Cacalo e sua mãe Rosa Gama dos Santos)			2014	Fotografia
Sem título (Cacalo)			2014	Fotografia
Ao longe	Pintura	Pandro Nobã	2025	Óleo sobre tela
Céu de terra			2025	Óleo sobre tela
Bonecas que contam histórias – Saberes das mulheres do Quilombo São José da Serra	Artesanato/Instalação	Quilombo São José da Serra	2000–2025	Palha de milho e bucha vegetal

Ao longe	Obra	Pandro Nobã	2025	Óleo sobre tela
Céu de terra			2025	Óleo sobre tela
Bonecas que contam histórias – Saberes das mulheres do Quilombo São José da Serra	Obra	Quilombo São José da Serra	2000-2025	Palha de milho e bucha vegetal
Composição 5	Obra	Rubem Valentim	1959	Óleo sobre tela
Cruz dos pedidos	Fotografia	Rodolfo Teixeira	2025	Fotografia analógica
Bolo e sacos de doce de Cosme e Damião			2025	Fotografia analógica
Memórias e fé nas paredes de casa (casa de Dona Santina)			2025	Fotografia digital
Escola Municipal Zeferina do Nascimento Fernandes			2025	Fotografia digital
Terreiro			2025	Fotografia analógica
Lágrimas de Maria nas mãos de Maria Santina			2025	Fotografia digital
Festa de Cosme e Damião no Terreiro de Umbanda			2025	Fotografia digital
Caminhos que se bifurcam no quilombo	Fotografia		2025	Fotografia digital
Cozinha de Luciene			2025	Fotografia analógica
Panelas no fogo (cozinha de Luciene)			2025	Fotografia analógica
Capela de São José			2025	Fotografia digital
Início da estrada para o quilombo			2025	Fotografia digital
Autorretrato 'Tocando em frente'	Obra	Sandra Nunes	2020	Óleo sobre madeira
Mestres jongueiros			2023	Óleo sobre tela
Encontro das águas			2023	Óleo sobre tela
Brasilianas, n. 1 — Samba	Partitura	Sebastião Barroso	séc. XIX	Partitura fac-símile
Histórias	Obra	Sérgio Vidal	2005	Óleo sobre tela
Contos de Altadena	Obra	Artista não identificado na imagem	2020	Óleo sobre tela
A luta continua	Obra	Artista não identificado na imagem	2004	Acrílica sobre tela
O sol nascerá	Obra	Wallace Pato	2021	Óleo sobre tela

Carnaval no trem, RJ	Fotografia	Walter Firmo	1985	Fotografia
Cantora Clementina de Jesus			1977	Fotografia
Clementina de Jesus na Quinta da Boa Vista			1978	Fotografia
Retrato-túmulo de Manuel Congo: as chaves da terra do rei	Obra	Yhuri Cruz	2022	Técnica mista sobre granito
Jongo e Adriano	Fotonovela		2022	Fotonovela
Ziel Karapotó como fumaça	Fotografia	Ziel Karapotó	2022	Fotografia
Estação de Santa Ana, Santana de Barra, Barra do Piraí (RJ)	Gravura	Imperial Instituto Artístico Estrada de Ferro D. Pedro II	1864	Gravura digitalizada
Estação do Rodeio e viaduto sobre o Ribeirão dos Macacos	Gravura		1864	Gravura digitalizada
Estação Barão de Vassouras	Gravura		1864	Gravura digitalizada
Vista de Barra do Piraí (RJ)	Gravura		1864	Gravura digitalizada
Ponte sobre o rio Piraí	Gravura		1864	Gravura digitalizada
Ponte sobre o rio Piraí, perto da Estação de Barra do Piraí	Gravura		1864	Gravura digitalizada
Conservatória, Valença (RJ)	Gravura	Correio da Manhã / Acervo Arquivo Nacional	s.d.	Gravura fac-símile
Jongo – folclore africano (entrevista)	Registro audiovisual	Vovó Maria Joana	s.d.	Filmográfico
Frigideira	Objeto	Autor não identificado	déc. 1940	Cobre
Pandeiro	Objeto	Autor não identificado	1972	Madeira, pele sintética e latão
Agogô duas bocas	Objeto	Autor não identificado	1966	Ferro
Trabalhadores nos trilhos do trem da Central do Brasil	Fotografia	Autor não identificado	déc. 1950	Fotografia
Maquinista operando composição ferroviária	Fotografia	Autor não identificado	1947	Fotografia
Passageiros em interior de vagão da Estrada de Ferro Central do Brasil	Fotografia	Autor não identificado	s.d.	Fotografia
Bonecas do Quilombo São José	Artesanato	Artesãs do Quilombo São José	s.d.	Palha de milho ou tecido

Danse de Maiambaias (Instrumentos: Timbilas)	Gravura/Ilustração	François-René Moreau	séc. XIX	Impressão
Sick Slaves (Kayembe e Pluriarco)	Aquarela	Henry Chamberlain	1819	Aquarela
Brazilian Slaves			1819–1822	Aquarela sobre postal
Escravo de ganho com lamelofone kisangi	Ilustração	Joaquim Cândido Guillobel	séc. XIX	Desenho/Ilustração

APÊNDICE A - Visão curatorial

Maria Fernanda (entrevistadora): Você participou do processo de criação e idealização do Museu Vassouras? Se sim, como essa proposta foi recebida por outros espaços?

Catarina Duncan (entrevistada): Sim, as obras para o museu começaram em 2019, eu comecei a colaborar com o projeto em 2020 a partir de uma pesquisa sobre o território com a pesquisa Vozes do Vale, um projeto de escuta de mais de 40 pessoas, lideranças culturais, médicos, professores, rezadeiras, jornalistas entre outros realizado em mais de 10 municípios e comunidades que compõem o Vale do Café. Essa escuta foi o que nos permitiu identificar as narrativas que precisavam de regeneração e os conhecimentos que já operavam de forma invisibilizada. Ao escutar às lideranças do jongo e da folia de reis, artistas locais e detentores de tradições, estabelecemos a base para o que o museu é hoje: um equipamento cultural aberto e vivo que busca promover encontros, valorizar as identidades locais e provocar diálogo e reflexão.

Fizemos também algumas pesquisas de benchmark de outras instituições semelhantes no sul global. Para desenhar a vocação institucional é sempre importante compreender quem somos e onde estamos, não estavamos buscando referências nos grandes centros e sim museus rurais pertinentes aos seus territórios. Nosso modelo de interesse são museus que se afastam de uma função estática para se tornarem agentes de transformação social. Como parte da pesquisa mergulhei também no conceito de MUSEU INTEGRADO, criado na década de 1970 em um encontro do ICOM em Santiago do Chile, onde figuras importantes a frente de museus em toda América Latina se encontraram para pensar a função de museus em territórios específicos.

Maria Fernanda: Qual foi o objetivo por trás da criação desse espaço de memória? Esse objetivo foi alcançado?

Catarina Duncan: O objetivo central é a regeneração da memória, considerando o contexto do Vale ainda muito marcado pelo período de escravização e a cultura de plantation do século XIX, buscamos encontrar o que o Vale tem hoje, quais são seus legados culturais e musicais e como podemos aprender com isso. Queremos transitar de um "museu-mausoléu" para um "assentamento vivo" de saberes. Esse objetivo não é algo que se "alcança" e se encerra; ele se realiza diariamente em cada atividade. A programação educativa é um pilar, uma coluna importantíssima para alcançarmos esses objetivos, iniciamos o programa 6 meses antes do

museu abrir com cursos de formação gratuitos, programas para professores da rede pública e agora com visitas mediadas e oficinas.

Maria Fernanda: Para você, como está sendo o processo de atuar como diretora de uma instituição que rompe, estruturalmente e expograficamente, com o que foi visto até agora nos museus da região?

Catarina Duncan: Como mencionado anteriormente, o Museu Vassouras, surge como um centro cultural, um espaço de encontro, em que a cultura contemporânea do Vale do Café dialoga com outras práticas nacionais e internacionais. Não existe uma instituição parecida com essa na região e raramente em territórios rurais ou fora de grandes centros urbanos. Contudo, é muito importante para nós chegarmos na região com uma escuta aberta para todos os que vieram antes, criando parcerias e relações institucionais. Por isso, mesmo com missões distintas, já fizemos colaborações com o Museu Casa da Hera, com o Centro Cultural CSN, com a SILO arte e latitude rural, essas instituições tem muito a nos ensinar e podemos juntos criar redes fortalecidas com o entorno.

Maria Fernanda: Qual foi o motivo pelo qual a exposição “Chegança”, que aborda ritos e festas populares, fé, cultura e narrativas invisibilizadas, ter sido escolhida como exposição inaugural do Museu?

Catarina Duncan: "Chegança" é uma proposta do curador Marcelo Campos após alguns meses de imersão e pesquisa sobre a região. É uma proposta que celebra e supera muitas marcas da região para mostrar a potência da cultura que é feita aqui cotidianamente. Chegança é o rito que pede licença. Escolhemos esse tema porque o museu precisava, antes de tudo, saudar o território. Abordar as Folias de Reis, os ritos de fé e as tecnologias ancestrais é uma forma de dizer ao povo do Vale: "nós chegamos para somar à sua história".

Maria Fernanda: Como foi o processo criativo por trás da exposição? Você participou da escolha dos artistas e de suas obras? Se sim, houve algum critério?

Catarina Duncan: Acompanhei como diretora artística o processo de criação curatorial do Marcelo, ele visitou ateliês, conheceu artistas, terreiros, festejos, igrejas, folias para pensar os conceitos da mostra. A escolha dos artistas é integralmente definida pela curadoria, tanto do Marcelo quanto da sua assistente Thayná Trindade.

Maria Fernanda: E, principalmente, qual foi e está sendo o retorno do público sobre a narrativa contada?

Catarina Duncan: Em menos de 6 meses tivemos mais de 25mil visitantes, abrindo 4 vezes por semana, é um público enorme considerando que estamos em uma cidade com 33mil habitantes. Isso representa a potência de fazer cultura no interior do estado, levar discussões contemporâneas para esses contextos também. O retorno mais potente tem sido o do reconhecimento. Quando um membro do Quilombo São José da Serra entra no museu e se vê representado, ou quando a juventude local se sente parte de uma programação pública, a narrativa deixa de ser nossa e passa a ser deles. O público tem nos mostrado que havia uma sede imensa por uma memória que não fosse apenas de dor, mas de resistência e beleza.

Maria Fernanda: Quais seriam os objetivos futuros da instituição e como o Museu pretende seguir abraçando a população em exposições e oficinas futuras?

Catarina Duncan: A instituição tem uma missão contínua, de seguir criando laços e fortalecendo a cultura do Vale do Café. Vamos entender o resultado disso em curto, médio e longo prazo. Quando uma criança vem visitar o museu com a escola, o que mudou para ela? Como isso vai impactar o futuro dela? Essa é a maior potência da arte para mim. Seguiremos programando em função de ampliar nossos públicos e acessar aqueles que não tiveram uma oportunidade como essa.

APÊNDICE B - Visão educativa

Maria Fernanda (entrevistadora): Como as ações educativas do Museu Vassouras buscam aproximar o público das narrativas negras presentes na exposição?

Luana Oliveira (entrevistada): As ações educativas do Museu Vassouras buscam aproximar o público das narrativas negras, primeiramente, a partir da escolha curatorial da exposição Chegança, que propõe um caminho narrativo voltado para memórias e identidades negras do Vale do Café. Além disso, as visitas mediadas se tornam espaços de diálogo, escuta e valorização de histórias que atravessam o território. Procuramos construir mediações que relacionem as obras de arte e os conteúdos da exposição com vivências, memórias coletivas e questões ainda presentes na sociedade, tornando essas narrativas mais próximas da realidade dos visitantes.

Maria Fernanda: De que forma o educativo trabalha para transformar a visita em uma experiência de reflexão e não apenas de observação?

Luana Oliveira: O educativo entende a visita como um espaço de troca e reflexão. Por isso, buscamos estimular perguntas, escuta ativa e participação do público, em vez de apenas transmitir informações. A mediação convida os visitantes a refletirem sobre memória, apagamentos históricos, permanências do racismo e formas de resistência, criando uma experiência mais acolhedora, sensível e crítica.

Maria Fernanda: Quais estratégias são utilizadas para tornar as narrativas da exposição acessíveis e significativas para diferentes públicos?

Luana Oliveira: Trabalhamos com diferentes estratégias, como linguagem simples, mediações dialogadas, atividades práticas, recursos sensoriais e ações voltadas para públicos diversos. Também buscamos adaptar a abordagem de acordo com cada grupo, considerando faixa etária, repertório, vivências e necessidades específicas, para que todos possam se sentir incluídos e provocados pelas narrativas da exposição.

Maria Fernanda: Como as ações educativas contribuem para a valorização das memórias e resistências negras do Vale do Café?

Luana Oliveira: As ações educativas contribuem para a valorização das memórias e resistências negras ao destacar histórias que muitas vezes foram apagadas dos discursos oficiais sobre o Vale do Café. Buscamos evidenciar a presença, os conhecimentos, as formas de

resistência e as contribuições da população negra na construção identitária do território, fortalecendo o reconhecimento dessas memórias como parte fundamental da história local.

Maria Fernanda: Existe uma preocupação em construir identificação emocional entre o visitante e as histórias apresentadas na exposição? Como isso é desenvolvido?

Luana Oliveira: Não diria que exista uma preocupação em construir uma identificação emocional, mas há o objetivo de promover conexões afetivas e pensamento crítico entre o visitante e as histórias apresentadas. Isso acontece por meio da escuta, das perguntas compartilhadas durante a mediação e da aproximação entre passado e presente. Quando o visitante percebe que aquelas narrativas dialogam com questões contemporâneas, a visita ganha uma dimensão mais pessoal e significativa.

Maria Fernanda: De que maneira o educativo busca perpetuar as discussões levantadas pela exposição para além do espaço museal?

Luana Oliveira: O educativo busca ampliar essas discussões por meio de ações continuadas, formações para educadores, oficinas, encontros com artistas, materiais educativos e articulações com escolas, professores e comunidades do território. A ideia é que o museu não seja um espaço isolado, mas um ponto de encontro que proporcione diálogos e conexões que não fiquem restritos ao seu espaço físico e que continuem no cotidiano, nas experiências familiares, nas salas de aula e nas relações sociais de maneira geral.

Maria Fernanda: Quais desafios o educativo enfrenta ao abordar temas como escravidão, racismo e resistência dentro do espaço museológico?

Luana Oliveira: Existe o desafio de mediar a partir de visões romantizadas sobre o passado do Vale do Café e, ao mesmo tempo, criar espaços seguros para o diálogo, onde diferentes públicos possam refletir criticamente sobre essas questões. Outro desafio é abordar temas como escravidão e racismo de forma responsável, contextualizada e sensível, reconhecendo as permanências dessas violências na sociedade atual.

Maria Fernanda: Como vocês percebem a reação do público diante das narrativas negras apresentadas na exposição?

Luana Oliveira: As reações costumam ser muito diversas, mas percebemos que muitos visitantes se sentem tocados pelas narrativas apresentadas. Frequentemente surgem relatos pessoais, reflexões sobre o presente e questionamentos sobre histórias que antes não eram

discutidas de forma tão evidente. Acreditamos que isso demonstra a importância do educativo na criação de experiências de diálogo, escuta e reflexão.

Maria Fernanda: Na sua visão, como o educativo pode contribuir para que o museu se torne um espaço mais plural, crítico e representativo?

Luana Oliveira: O nome do nosso programa educativo é Programa Pertencimento, o que já evidencia seu principal objetivo: promover ações contínuas de educação, mediação cultural e difusão de saberes da natureza e de práticas socioculturais do território. O educativo tem um papel fundamental na construção de um Museu Vivo, como o Museu Vassouras se propõe a ser: um espaço multidisciplinar, crítico e acessível para todos, que atua na elaboração e no oferecimento de uma programação aberta, gratuita e conectada ao território. Por meio das mediações e ações educativas, é possível ampliar vozes, tensionar narrativas únicas e construir espaços de participação e pertencimento.