



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

PROTAGONISMO NEGRO NO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO NACIONAL?

*A PRESENÇA DE ARTISTAS
NEGROS E DA COLEÇÃO DE
ARTE(s) AFRICANAS NO
ACERVO DO MUSEU
NACIONAL DE BELAS ARTES
DO RIO DE JANEIRO, BRASIL*

Carlos Henrique Gomes da Silva

UNIRIO/MAST - RJ, 28 de fevereiro de 2024

PROTAGONISMO NEGRO NO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO NACIONAL?

*A PRESENÇA DE ARTISTAS NEGROS E DA
COLEÇÃO DE ARTE(S) AFRICANAS NO
ACERVO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS
ARTES DO RIO DE JANEIRO, BRASIL*

por

Carlos Henrique Gomes da Silva

*Aluno(a) do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio
Linha 02 – Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-
PMUS (UNIRIO/MAST).

Orientador: Professor Doutor Márcio Ferreira Rangel

UNIRIO/MAST - RJ, 28 de fevereiro de 2024.

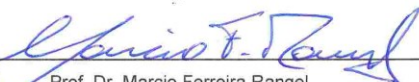
FOLHA DE APROVAÇÃO

**PROTAGONISMO NEGRO NO
PATRIMÔNIO ARTÍSTICO
NACIONAL?**

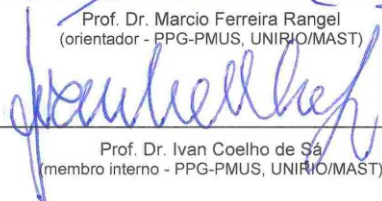
*A Presença de artistas negros e da coleção de
Arte(s) Africanas no acervo do Museu Nacional
de Belas Artes do Rio de Janeiro, Brasil*

Tese de Doutorado de **Carlos Henrique Gomes da Silva** submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

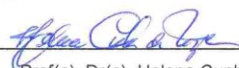
Aprovada por



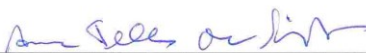
Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel
(orientador - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



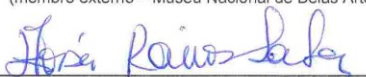
Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá
(membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Prof(a). Dr(a). Helena Cunha de Uzeda
(membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Prof(a). Dr(a). Ana Teles da Silva
(membro externo – Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM)



Prof(a). Dr(a). Eloisa Ramos Sousa
(membro externo – Fundação Oswaldo Cruz)

Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 2024

FICHA CATALOGRÁFICA

S586 Silva, Carlos Henrique gomes da
Protagonismo negro no patrimônio artístico nacional? A
presença de artistas negros e da coleção de arte(s)
Africanas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do
Rio de Janeiro, Brasil / Carlos Henrique gomes da Silva. --
Rio de Janeiro, 2024.
342

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ferreira Rangel.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio, 2024.

1. racismo museológico; Museu Nacional de Bela Artes,
RJ; artista negro no MNBA; coleção de artes africanas no
MNBA. 2. racismo estrutural; racismo institucional;
branquitude. 3. museu; museologia; patrimônio histórico,
artístico e cultural brasileiro. I. Rangel, Prof. Dr.
Márcio Ferreira , orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

*Aos que me antecederam,
Dalvanira Maria Araujo da Silva e José Gomes da Silva (In Memoriam), meu muito
obrigado.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, Maria das Graças Carvalho da Silva, Íris Carvalho Gomes e Iasmim Carvalho Gomes, esposa e filhas queridas, pelo afeto, carinho, torcida, incentivo, ajuda e paciência nos momentos difíceis.

Ao PPG-PMUS (UNIRIO/MAST), professoras e professores dr^a. Lena Vania Ribeiro Pinheiro (PPGCI IBICT/UFRJ), dr^a. Diana Farjalla Correia Lima (UNIRIO), dr^a. Tereza Cristina Moletta Scheiner (UNIRIO), dr^a. Helena Cunha de Uzeda (UNIRIO), dr^a. Maria Amélia Reis (NIESC / UNIRIO), dr^a. Priscila Faulhaber Barbosa (MAST), dr. Ivan Coelho de Sá (DEPM/UNIRIO), dr. Márcio Ferreira Rangel (MAST), dr. Nilson Alves de Moraes (UNIRIO), dr. Marcus Granato (MAST), dr. Luiz Carlos Borges (MAST). Obrigado a todos pela acolhida, incentivo, socialização do conhecimento e orientação acadêmica do mestrado ao presente doutorado e para vida.

Ao professor doutor Marcio Ferreira Rangel (MAST), pelo apoio, incentivo, dedicação, orientação acadêmica e conhecimentos compartilhados que nortearam à construção desta tese.

Às mentoras, dr^a. Noemi Silva Ribeiro (MNBA/IBRAM) e dr^a. Zuzana Paternostro (MNBA/IBRAM); m^a. Mariza Guimarães Dias (MNBA/IBRAM), m^a. Mônica F. Braunschweiger Xexéo (MNBA/IBRAM); ao mestre Pedro M. Caldas Xexéo (MNBA/IBRAM). Obrigado a todos pela amizade, incentivo acadêmico, profissional e para vida.

Aos integrantes do “Grupo de Pesquisa IBRAM/MNBA/CNPQ - Artistas negros e representações do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes”, dr^a. Ana Teles da Silva (MNBA/IBRAM); m^a. Claudia Regina Alves da Rocha (MNBA/IBRAM); dr^a. Eloisa Ramos Sousa (Museu da Vida/FioCruz), m^a. Larissa Machado Moisés, m^e. Reginaldo Tobias de Oliveira (MNBA/IBRAM). Obrigado pela orientação na pesquisa de campo, nas leituras especializadas e pela amizade.

Aos amigos e profissionais do MNBA, dr. Anaildo Bernardo (MNBA/IBRAM); dr. Daniel Barreto da Silva (MNBA/IBRAM), m^a. Laura Maria N. de Abreu (MNBA/IBRAM), m^e. Rossano Antenuzzi de Almeida, Valter Gilson Gemente (SIMBA/Donato-MNBA/IBRAM), Cirlei Gonçalves da Rocha (MNBA/IBRAM), Nelson Moreira Junior (MNBA/IBRAM) e demais servidores da Instituição, pelo apoio recebido durante os anos de trabalho na instituição, além do carinho e da amizade de todos.

À Secretária do PPG-PMUS, Alexandra Durão, por sua atenção e precisas orientações acadêmicas e à equipe da Biblioteca Central da UNIRIO, pelas referências de pesquisa.

À dr^a. Elisabete Edelvita Chaves da Silva (Fiocruz), pela socialização do conhecimento, orientação, boa amizade, carinho e apoio, do mestrado ao doutorado e para vida.

Ao dr. Bruno Perea Chiossi (PPG-PMUS) pela socialização do conhecimento, orientação e boa amizade.

Aos colegas do doutorado, pela amizade, alegrias e angustias vivenciadas ao longo do doutorado.

Aos professores e amigos do Curso de Pós-graduação lato sensu Uniafro – Política de Promoção da Igualdade Racial na Escola (IM/UFRRJ), dr. Otair Fernandes de Oliveira (UFRRJ), dr. Amauri Mendes Pereira (UFRRJ), dr. Ayas Siss (UFRRJ), dr. Marcos Eduardo da Silva Leandro (SEEDUC-RJ); d^a. Sandra Regina de Souza Marcelino (UES); esp. Rosângela Pereira de Sant’Anna (SEEDUC-RJ), esp. Anderson Moraes dos Santos (UFRRJ), professor, pesquisador e músico Marcelo Negrett (SEEDUC-RJ). Obrigado pelas orientações acadêmicas e as alegrias da boa amizade.

Aos professores e amigos do Curso de Especialização em Educação Museal (Museus Castro Maya/Museu da República/IBRAM/MinC/ISERJ), prof^a. Pós-Dr^a. Kátia Frecheiras (Museu da República), prof^a. dr^a. Sandra Santos (ISERJ), prof^a. dr^a. Fernanda Castro (IBRAM), prof^a. dr^a. Selma Maria da Silva (SEEDUC/RJ), prof. dr. Ozias Soares (FIOCRUZ), m^e. Rossano Antenuzzi de Almeida (MNBA), aos esp. Fredson Rodrigues Marques Araújo, esp. Rita de Cássia Liberatori, esp. Débora da Silva Lopes dos Santos e demais colegas. Obrigado pelas orientações acadêmicas e as alegrias da boa amizade.

Aos irmãos e amigos, Paulo Roberto Gomes da Silva, Marco Antônio Araújo dos Santos e Danilo de Souza Bento de Santana, obrigado pela amizade sempre.

Aos familiares, amigos e colegas que, direta ou indiretamente, ajudaram com sua preciosa amizade.

RESUMO

SILVA, Carlos Henrique Gomes da. **Protagonismo negro no patrimônio artístico nacional?** A presença de artistas negros e da coleção de Arte(s) Africanas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2024. Tese.

Propõe-se analisar a presença do artista negro e da arte negra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, abordando a Questão Racial no contexto museológico e as interconexões entre Museu, Museologia e História. Procuramos examinar o contexto das narrativas museológicas da instituição para identificar as motivações da invisibilidade do artista e da arte negra em exposições, colocando em questão se há o protagonismo negro no Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Utilizando métodos como a autodefinição, categorização racial e análise visual, mapeamos artistas negros com obras no acervo aludido, enquanto examinamos as conexões entre museu, museologia e questão racial. A categorização das tipologias do racismo (estrutural, epistêmico, institucional e cultural) confronta as narrativas do museu, questionando o silêncio dessas presenças na instituição. Destacamos a importância das narrativas museológicas na construção de memórias e identidades, evidenciando como os museus, apesar de apresentarem-se como espaços de trocas culturais, também são campos de batalha onde diferentes interesses se confrontam. A pesquisa aponta aspectos da negação sistemática dos traços étnico-culturais desafiadores da narrativa de modernidade e progresso, baseada no eurocentrismo, mantidas pela propagação da colonialidade. A distinção entre "artístico" e "histórico" em oposição ao "folclórico" e "etnográfico" é abordada como uma estratégia política que hierarquiza e marginaliza expressões culturais não normativas, escolhas institucionais na construção das narrativas museológicas, que não são neutras e refletem tensões culturais e históricas, em se tratando da representação e presença do negro em espaços de *status* e poder. Ao abordar o silêncio sobre a questão racial em museus, argumentamos que, a suposta neutralidade dessa instituição de manutenção de memórias e identidades, contribui para ocultar o racismo à brasileira, com a perpetuação de práticas e discursos excludentes que afetam artistas negros, as artes africanas e afro-brasileiras, bem como o cidadão negro e os povos indígenas em suas participações e contribuições à formação social, histórica e cultural brasileira. Ao final da tese propomos uma nova episteme museológica que inclua a análise da questão racial a ser observada e discutida nas práticas e narrativas museais, assim como na Museologia. Reconhecendo a lenta transformação desse processo e a necessidade de quebrar hegemonias, trazendo à relevância de intelectuais negros, estudiosos da questão racial, ao debate no campo museológico, propondo reconhecimento e inclusão daqueles à margem do pacto da branquitude.

Palavras-chave: racismo museológico; Museu Nacional de Bela Artes, RJ; artistas negros no MNBA; coleção de artes africanas no MNBA.

ABSTRACT

SILVA, Carlos Henrique. **Black protagonism in the national artistic heritage?** The presence of black artists and the collection of African Art(s) in the holdings of the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro, Brazil. Advisor: Prof. Dr. Márcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2024. Thesis.

This thesis proposes to analyze the presence of black artists and black art in the collection of the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro, addressing the Racial Question in the museological context and exploring the interconnections between Museum, Museology, and History. The study investigates the institutional narratives to identify motivations behind the invisibility of black artists and black art in exhibitions, questioning whether there is black protagonism in the National Historical and Artistic Heritage. Using methods such as self-identification, racial categorization, and visual analysis, we mapped black artists with works in the mentioned collection, while examining the relationships between the museum, museology, and racial issues. The categorization of racism typologies (structural, epistemic, institutional, and cultural) challenges museum narratives, questioning the silence surrounding these presences within the institution. The research emphasizes the significance of museological narratives in shaping memories and identities, revealing museums as battlegrounds where different interests clash, despite presenting themselves as spaces for cultural exchange. The study points to systematic denial of challenging ethno-cultural traits in the narrative of modernity and progress, rooted in Eurocentrism and perpetuated by coloniality. The distinction between "artistic" and "historical" versus "folkloric" and "ethnographic" is addressed as a political strategy that marginalizes non-normative cultural expressions, reflecting institutional choices in constructing museological narratives that are not neutral and mirror historical and cultural tensions, particularly concerning the representation and presence of black individuals in spaces of status and power. Addressing the silence on racial issues in museums, we argue that the supposed neutrality of these institutions contributes to concealing Brazilian racism, perpetuating exclusionary practices and discourses affecting black artists, African and Afro-Brazilian arts, as well as black citizens and indigenous peoples in their contributions to Brazilian social, historical, and cultural formation. In conclusion, the thesis proposes a new museological episteme incorporating the analysis of racial issues in museological practices and narratives, as well as in Museology itself. Recognizing the slow transformation of this process and the need to break hegemonies, emphasizing the relevance of Black intellectuals and racial scholars in the museological field, advocating for the recognition and inclusion of those marginalized by the pact of whiteness.

Keywords: museological racism; National Museum of Fine Arts, RJ; black artists at MNBA; African arts collection at MNBA.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

		Pág.
Imagem 1	Ibeji, séc. XIX (povo Iorubá), Museu Afro-Brasil	15
Imagem 2	Via Sacra, séc. XIX, Bento Sabino dos Reis, Museu Afro-Brasil	15
Imagem 3	Sem título, 1881, Antônio Firmino Monteiro, Museu Afro-Brasil	15
Imagem 4	Escultura de Exu (Salvador/Bahia), Agnaldo da Silva Costa, MAFRO, BA	17
Imagem 5	Exu (Cachoeira, Bahia), Cândico Xavier, MAFRO, BA	17
Imagem 6	Ferramenta de Oxumaré, Agnaldo Silva da Costa Ferreira, MAFRO, BA	17
Imagem 07	Museu da Polícia Civil	19
Imagem 08	Prédio do antigo Departamento de Ordem Política e Social (Dops)	19
Imagem 09	Coleção Museu de Magia Negra	19
	Exu Ijelú (escultor: Arthur Cunha), Coleção Nosso Sagrado, Museu da	
Imagem 10	Republica	27
Imagem 11	Coleção Perseverança	28
Imagem 12	Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas	28
Imagem 13	Presas de elefante esculpida (séc. XIX, Loando, Bacia do rio do Congo), Coleção Africana, Museu Nacional/UFRJ	30
Imagem 14	Apoio de cabeça (séc. XIX, Zulu Ngombe, Bacia do rio Zambeze), Coleção Africana, Museu Nacional/UFRJ	30
Imagem 15	Adága (República Democrática do Congo), Coleção Africana, Museu Nacional/UFRJ	30
Imagem 16	Museu do Negro, Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos	30
Imagem 17	Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito	30
Imagem 18	Museu do Negro, Igreja de N.S. do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos	32
Imagem 19	Museu do Negro, Igreja de N.S. do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos	32
Imagem 20	Museu do Negro, Igreja de N.S. do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos	32
Imagem 21	Museu do Negro, Sala de exposição permanente	33
Imagem 22	Museu do Negro, Sala de exposição permanente	33
Imagem 23	Museu do Negro, Sala de exposição permanente	33
Imagem 24	Museu de Etnologia Ode Gbomi, Valverde, Nova Iguaçu –RJ	34
Imagem 25	Instituto de Pesquisa Afro Cultural Odé Gbomi	34
Imagem 26	Palacete Senador Alencar, sede do Museu do Ceará	83
Imagem 27	Gargalheiras e algemas (Museu do Ceará)	83
Imagem 28	Tronco (Museu do Ceará)	83
Imagem 29	Sede Administrativa do Museu Vivo do São Bento, Duque de Caxias, RJ	84
Imagem 30	Sítio arqueológico Sambaqui do São Bento, Duque de Caxias, RJ	84
Imagem 31	Exposição núcleo “Colônia” Museu da Fazenda Federal, Rio de Janeiro	86
Imagem 32	Palácio da Fazenda, Rio de Janeiro	86
Imagem 33	Colecionador Dr. Wilson Savino e sua coleção	86
Imagem 34	Portal da Real Academia de Belas Artes	96
Imagem 35	Entrada da AIBA (1891) - Estátua de João Caetano em frente	96
Imagem 36	ENBA no início do século, hoje MNBA	96
Imagem 37	Modesto Brocos. “A Redenção de Cam, 1895”	165
Imagem 38	Arthur e João Timotheo da Costa, 1913	209
Imagem 39	Alguns colegas: sala de professores, 1921, Arthur Timotheo da Costa	209
Imagem 40	Retrato de homem, 1928, João Timotheo da Costa	209
Imagem 41	Auto-retrato, 1919, Arthur Timotheo da Costa	210
Imagem 42	“Catálogo de Obras da ENBA, de 1924” (Capa e contracapa)	215
Imagem 43	Arthur Timotheo (1882-1923)	224
Imagem 44	Orquídeas, 1890, Estevão Silva	225
Imagem 45	Estevão Roberto da Silva (1848-1891)	225
Imagem 46	Livro de Entrada de Obras de Arte - vol.1 (MNBA, 1937-1967)	226
Imagem 47	Máscara Gpelihe (Coleção Arte(s) Africanas, MNBA)	229
Imagem 48	Ogô de Exu (Coleção Arte(s) Africanas, MNBA)	229
Imagem 49	Író (Coleção Arte(s) Africanas, MNBA)	229
Imagem 50	Tyi-wara (Coleção Arte(s) Africanas, MNBA)	229
Imagem 51	Ogô de Exu (Coleção Arte(s) Africanas, MNBA)	328

SUMÁRIO

	Pág.
	02
Cap. 1	13
1.1 O Negro no Museu – a presença na ausência	13
1.2 Racismo e Branquitude	39
1.2.1 Racismo – conceito histórico	41
1.2.2 Branquitude – o pacto do privilégio	62
1.3 Museologia, Patrimônio, Racismo e Branquitude	72
1.4 Museologia, Patrimônio, Colonialidade e Museu	76
Cap.2	96
2.1 Estado-nação, comunidade imaginada e identidade nacional	97
2.2 Brasilidade, categoria conceitual do universal da nação	108
2.3 O mito da brasilidade e democracia racial, negritude sem etnicidade: a questão racial encoberta	110
2.4 Estrutural, institucional e antinegro-refletindo sobre o racismo à brasileira	120
2.5 Modernidade, Estado Novo e Cultura Nacional (1920-1945)	140
2.6 Museu Nacional de Belas Artes e o contexto museológico brasileiro	146
Cap.3	153
3.1 Movimentos Negros - Contexto histórico	161
3.2 Movimento Negro e a valoração da história cultural afro-brasileira (Memória, Museu e Patrimônio) - Algumas considerações parciais	171
3.3 Políticas patrimoniais (ou Patrimônio e Museu na) para preservação da memória e cultura afro-brasileira	182
Cap. 4	200
4.1 Da Imperial Academia de Artes ao Museu Nacional de Belas Artes, o lugar do negro nesse processo	202
4.2 Considerações da pesquisa de campo dos objetos em estudo – artistas negros e a coleção de Artes(s) Africanas no acervo do MNBA	212
4.2.1 Artista Negro em coleções do Acervo do MNBA	213
4.2.2 A Coleção Arte(s) Africanas do Museu Nacional de Belas Artes	226
4.2.3 Coleção Arte(s) africanas do MNBA - narrativas museológicas	230
	242
	249
	285
	315

INTRODUÇÃO

Ao apresentarmos a trajetória da pesquisa/tese (2019-2023), intitulada "Protagonismo Negro no Patrimônio Artístico Nacional? – A presença de artistas negros e da Coleção de Arte(s) Africanas no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Brasil", expomos a motivação que nos levou a investigar a presença dos artistas negros e suas obras de arte nas coleções da instituição, assim como analisar o contexto de aquisição da Coleção de Arte(s) Africanas, com o objetivo de compreender as razões por trás do pouco destaque em estudos e mostras de arte do Museu. A proposta visa questionar essa invisibilidade, que se manifesta pelo silêncio dessas presenças (observado a partir de suas ausências), nas narrativas museológicas do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA-RJ).

O intuito é analisar as inter-relações entre Museu, Museologia, História e Questão Racial na sociedade brasileira, por meio do questionamento da interpretação do patrimônio musealizado, a fim de evidenciar a presença de artistas e das artes negras no acervo museológico da Instituição (MNBA), museu que é reconhecido no meio cultural como um dos mais importantes e influentes no campo do Patrimônio Artístico Nacional.

Em se tratando do contexto temático da investigação, cabe apresentar aqui minha prática em pesquisa no MNBA-RJ (2004-2011), que teve início durante a graduação em História¹. A Instituição, os Profissionais e o Acervo foram um manancial de aprendizado e conhecimento que nos conduziu ao longo do Bacharelado em História, passando pelo Mestrado em Museologia e Patrimônio até o presente Doutorado. O início dessa jornada se deu em 2004, como Assistente de Pesquisa da Curadora Responsável do Departamento de Pinturas Estrangeiras, a historiadora e crítica de arte, Dra. Zuzana Trepková Paternostro², no Projeto "Louis Eugène Boudin na Coleção dos Barões de São Joaquim - Acervo Museu Nacional de Belas Artes", exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer (Curitiba/PR)³.

No período de 2004 a 2008, foram realizadas inúmeras atividades de pesquisa como Assistente da Curadoria em projetos para exposições, processamento técnico, revisão do inventário, atualização de informações e catalogação das Coleções do

¹ Currículo *Lattes*. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9178332795074564>>. Acesso: fev. 2024.

² Historiadora da arte e Crítica de arte, Servidora da Instituição entre 1972 e 2011. Currículo *Lattes* CNPQ. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2701558982754405>>. Acesso: jun 2021.

³ Período da Mostra (MON-Curitiba/Paraná): 28/09/2004 a 27/02/2005.

Catálogo: PATERNOSTRO, Zuzana. Louis Eugène Boudin na Coleção dos Barões de São Joaquim. Rio de Janeiro: MNBA; Curitiba: MON, 2004.

Google Arts & Culture: Louis Eugène Boudin na Coleção dos Barões de São Joaquim, acervo MNBA. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/qQXB_JPe8aKJJA?hl=pt-BR>. Acesso: jan. 2024.

Acervo de Pintura Estrangeira. Essas atividades proporcionaram um mergulho teórico e prático nos estilos e expressões artísticas europeias. Entre 2009 e 2010, atuei no Setor de Divisão Técnica, realizando atividades de pesquisa na Seção de Registro e Controle, onde trabalhei diretamente com a documentação museológica de todo o Acervo Artístico da Instituição.

Em 2011, com a Museóloga Mariza Guimarães Dias⁴, Curadora das Coleções de Arte(s) Africanas e Escultura, participei da pesquisa para o catálogo⁵ e prestei assistência à Curadoria na preparação da Mostra “Onde Somos África?”⁶. A imersão nas referidas expressões artísticas africanas e afro-brasileiras proporcionou, por meio de pesquisa, um leque de possibilidades para avançar no entendimento sobre as temáticas: artes africanas, artistas negros e artes afro-brasileiras presentes no MNBA.

Na ocasião, questões se apresentavam. Apesar de possuir uma coleção representativa das artes do continente africano, bem como a considerável presença de artistas negros e obras de arte cujo tema é o povo negro, eram sentidas e visíveis as ausências, os silenciamentos e/ou os apagamentos em relação aos artistas e à coleção de artes negras do Museu. Mesmo com conhecimento significativo do Acervo da Instituição, só tive contato com as referidas presenças artísticas no desenvolvimento das atividades específicas dentro de grandes efemérides que participei, quando foram realizadas mostras de artes para suas celebrações. Isso despertou em mim o desejo de aprofundar nos estudos sobre a problemática da invisibilidade da participação do negro na formação social brasileira, bem como sua presença e também seu protagonismo nas artes, provocando inquietudes que resultaram na proposta de pesquisa do doutorado, na qual objetivamos descrever e analisar os contextos de invisibilização de artistas negros e da Coleção Arte(s) Africanas presentes no acervo da Instituição, entendendo como parte de um contexto social e cultural mais amplo.

⁴ Museóloga e Curadora da Seção de Escultura, Arte Africanas e Afro-brasileira do MNBA/IPHAN/MinC, entre as décadas de 1980 e 2012. Currículo Lattes CNPQ. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6491878953473192>>. Acesso: jun 2021.

⁵ DIAS, Mariza Guimarães. **Onde Somos África?** Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA; São Paulo: Caixa Cultural – Zigara Produções Culturais, 2011.

⁶ O projeto do catálogo e da exposição foi patrocinado pela Caixa Econômica Federal. As obras selecionadas foram expostas à visitação pública na Caixa Cultural São Paulo (Sé), entre 22 de outubro e 27 de novembro de 2011. A mostra apresentou 73 peças que fazem parte das expressões artísticas de culturas africanas que compõe a Coleção Arte Africana do acervo do MNBA. O objetivo da exposição é mostrar a arte e a cultura africana, articulando seu legado à formação do ethos do homem brasileiro, num panorama iconográfico que ilustra a história da arte e da cultura de povos do continente africano, juntamente com obras da coleção de esculturas, gravuras e arte popular do MNBA-RJ, buscando com isso estabelecer maior entendimento e compreensão sobre sua influência na formação cultural brasileira. Disponível em: <<https://antigo.museus.gov.br/acervo-do-museu-nacional-de-belas-artes-rj-integra-exposicao-em-sp/>>. Acesso: jun. 2021.

Conforme explicitado, a caminhada até a presente proposta decorre de minha prática em pesquisa no Acervo do MNBA entre 2004 e 2011. Em 2018, a Exposição **“Das Galés às Galerias”**: representações e o protagonismo do negro no Museu Nacional de Belas Artes, que buscou revelar artistas negros presentes no acervo da Instituição (Oliveira; Rocha; Silva, 2019)⁷, apresentou-se como uma proposta inspiradora e instigante, configurando-se como uma oportunidade de aprofundamento das minhas inquietações nascidas no mestrado sobre artistas negros e a Coleção Arte(s) Africanas do acervo museológico da Instituição. A partir da Exposição, ficou premente a necessidade de estudo sobre o tema do povo negro nas instituições museais. Com o objetivo de cobrir esta demanda no acervo, em 2019, foi criado e cadastrado no IBRAM/CNPQ, por uma das curadoras da Exposição mencionada, a Dra. Ana Teles da Silva (MNBA), o Grupo de Pesquisa “Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades”, ao qual fui convidado a participar das reuniões, o que se tornou significativo na ampliação das reflexões sobre a proposta da tese⁸.

Ressaltamos aqui que, historicamente, para os povos negros brasileiros⁹ foram reservados alguns tipos específicos de protagonismos, estes ligados basicamente às manifestações culturais vistas como populares. A exemplo, podemos citar o samba, os batuques e as manifestações denominadas de folclóricas, ligadas ao modo de fazer que teoricamente não exigiria erudição entendida como acadêmica ou técnica. Logo, não reconhecendo a existência de outros protagonismos negros que foram e são importantes na formação social e cultural do Brasil.

⁷ Disponível em: <[Das Galés às Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes — Google Arts & Culture](#)>. Acesso: jun. 2021.

⁸ Grupo de Pesquisa – Museus, Patrimônio Artístico e Diversidades. Linha: Narrativas visuais, acervos museológicos e relações étnico raciais. Disponível em: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/386971>>. Acesso: jun. 2021.

⁹ Iremos nos referir aos conceitos “negro” e “afro-brasileiro” como categorias étnico-raciais, sociocultural e política que têm relevância no contexto social e político brasileiro, especialmente considerando a história marcada pela escravidão e a diversidade étnica do país. Entendendo o termo “negro”, de cunho racial e identidade sociocultural e política, pois abrange o caráter miscigenado da sociedade brasileira. Ou seja, expressa posicionamento político que abrange a identidade racial negra e afirma comprometimento com a causa e a valorização dessa identidade, uma categoria sociopolítica e faz referência ao conjunto de pessoas pretas e pardas (Oliveira, 2004); enquanto a denominação “afro-brasileiro” interpretado como categoria que incorpora aspectos culturais e históricos relacionados à herança africana no contexto brasileiro, cujo objetivo é a valorização da participação dos afrodescendentes na construção da sociedade brasileira. O conceito também é apreendido, como construções ideológicas e discursivas que se originam das narrativas de vida, das histórias culturais, do significado da ancestralidade e de diversas influências que desempenharam um papel crucial na formação da identidade negra (Lopes, 2006).

Naquilo que caracteriza o termo “negro”, em sua abrangência sociopolítica, cabe salientar de forma introdutória que, o termo resulta do processo histórico que o envolve, uma vez que, foi positivado no Brasil ao longo do século XX, não determinando, *a priori*, o caráter político de mobilizações étnico-raciais, já que, essa característica resulta de complexo processo histórico. Conforme sinalizado por Flávio Gomes (2005), alguns movimentos sociais entre a abolição da escravidão e o Estado Novo tomaram para si a designação de “negros” como forma de mobilização política, como por exemplo, Guarda Negra, no imediato pós-abolição, Mocidade Negra Brasileira, na década de 1920, Frente Negra Brasileira e Legião Negra, na década de 1930.

As construções excludentes resultam em marginalizações, discriminações, silenciamentos e ausências, expressos na invisibilização do sujeito e do próprio coletivo negro, nas mais diversas áreas da sociedade. A partir dessas premissas, dedicaremos nossa análise ao campo do patrimônio cultural, entendendo-o como um dos mais importantes na formação e na consolidação de um país como nação. Vale destacar que o termo protagonismo negro refere-se aos discursos e às práticas em favor da valorização da presença negra em diversas áreas do conhecimento, assim como à participação em variados contextos sócio-históricos (política, cultura, economia, artes, filosofia, meios de comunicação etc.). Caracteriza-se como um movimento social voltado à valoração, representação e empoderamento da comunidade afro-brasileira na sociedade, como forma de afirmação da identidade negra e de luta por justiça racial visando assegurar a equidade social. É importante sempre lembrar que a busca pela igualdade racial ainda é uma luta contínua para garantir o reconhecimento e a valorização da participação dos povos negros na construção da nação brasileira.

No campo das artes, o protagonismo negro significa dar voz e visibilidade às expressões culturais e artistas negros, valorizando sua presença e sua participação na sociedade. É uma forma de combater as sub-representações e os estereótipos negativos atribuídos aos negros no campo das artes e em representações artísticas. E, com o objetivo de promover a diversidade e a inclusão cultural, em se tratando de patrimônio nacional, esse protagonismo significa dar visibilidade e valor às expressões culturais, artistas e patrimônios negros, incluindo-os e reconhecendo-os como parte integrante da história e da cultura brasileira e não como pontuais contribuintes em áreas específicas.

Em se tratando conceitualmente do termo protagonismo, o entendemos a partir daquilo que Edemir Perrotti (2017, p.8-9) define como “a ação de luta essencial ao processo criador que sustenta o empoderamento, pluralidade de espaços, memórias coletivas e identidades culturais”. Para o autor, protagonismo cultural é conceituado como uma forma de resistência e criação, que busca ampliar as narrativas e fortalecer a identidade coletiva, contribuindo para a construção de uma sociedade mais inclusiva e plural, pois,

(...) como ação de luta, de embate com e pelos signos, tendo em vista a criação e recriação de significações que dão sustentação ao “viver junto”. Nessa perspectiva, o protagonismo cultural articula-se diretamente à ideia de construção e afirmação do espaço público, por sujeitos que não lutam, tal como Antígona, para se distinguir (dimensão privada), mas para superar interesses despóticos que

ameaçam a sobrevivência da polis (dimensão pública) e de todos nós (dimensão existencial) (Perrotti, 2017, p.11).

Para Perrotti (2017, p. 13), o protagonismo se revela na compreensão mútua como elemento fundamental para a constituição do eu, ou seja, da própria identidade, numa interação entre as partes, onde a importância da política se destaca como elemento essencial. Ele acrescenta ainda que,

(...) o termo “protagonismo” indica, originalmente, um lugar em uma ordem. Nesse sentido, remete a um *topos*, um lugar, algo visível, exposto, explicitado, uma posição determinada na luta, ocupada pelos diferentes sujeitos que participam dos embates. A luta implica, portanto, além dos lutadores, também os espectadores. Em outras palavras, não se dá em âmbito oculto, íntimo, privado. Inscreve-se em lócus aberto ao olhar geral. É lugar da aparição, de visibilidade, inclusivo, que diz respeito a todos. Em face disso, o protagonismo referenda-se no espaço público, em território relacional, implicando interesses que, ao serem de todos, não são de ninguém em especial (Perrotti, 2017, p.14).

Na definição de Edemir Perrotti (2017, p. 15-16), o protagonismo é a luta como tarefa existencial, a qual, no entanto, não deve ser interpretada como ativismo. Ser protagonista é saber agir em relação, é estabelecer vínculos, pois o protagonista encontra na memória elementos de conexão e diálogo com a alteridade. Segundo ele, nesse processo, destaca-se o potencial do museu para exercer protagonismo, pois, como espaço institucional de constituição de memórias e representação social, o que está em jogo nesse lugar é,

(...) a compreensão do que seja memória, cultura, conhecimento, informação, bem como do que seja o “outro”, aquele que não foi agraciado com as benesses das palavras salvadoras guardadas ou a serem postas em circulação pelas diferentes instituições culturais, dentre elas os *templo* e os *emporio* (Perrotti, 2017, p.20).

Neste sentido, conforme apontado pelo autor, entendemos o protagonismo como “a luta com signos”, referente ao protagonismo cultural, e “a luta pelos signos”, relacionado ao protagonismo social. Aderindo ao pensamento do autor, compreendemos “protagonismo como um estado permanente de regulação entre forças contrárias e inevitáveis que atuam no jogo das significações, na confrontação de signos, palavras, memórias e valores” (Perrotti, 2017, p. 23).

Assim, por meio da proposta de investigação relacionada ao silêncio que envolve a presença de artistas negros e de artes africanas no acervo do MNBA-RJ, examinamos as narrativas museológicas, nas quais identificamos as motivações para a pouca visibilidade dos artistas negros e da Coleção de Arte(s) Africanas no acervo artístico da instituição museológica em estudo. A questão que norteou a pesquisa foi:

Existe protagonismo do artista (negro) e da arte negra no Patrimônio Artístico Nacional?

Devemos destacar que o corte cronológico da pesquisa abrange o contexto que vai desde a criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA, 1816), passando pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA, 1890), até chegar ao Museu Nacional de Belas Artes (MNBA, 1937). Esses períodos abarcam desde o Brasil Império (1822 a 1889) até a República (1889 a 1930), incluindo as conjunturas do Governo Provisório e Constitucional (1930 a 1937), Estado Novo (1937 a 1945), Quarta República (1945 a 1964) e a Ditadura Civil-Militar (1964 a 1985).

A investigação tem caráter interdisciplinar, combinando pesquisa exploratória, documental e bibliográfica, bem como análise e interpretação de fontes primárias, secundárias e terciárias centradas no MNBA. Os locais de pesquisa na instituição incluem o Arquivo Histórico (livros de Inventários, de Tombo, de Registros e Processos de Aquisição), a Divisão Técnica (Seções de Registro e Controle, Curadorias da Coleção Arte(s) Africanas e de Arte Brasileira), a Base de Dados SIMBA-DONATO (artistas negros e arte(s) africanas, exposições e catálogos) e a Biblioteca (catálogos, jornais e cadernos do museu). Além disso, a pesquisa também se estende à Hemeroteca da Biblioteca Nacional, onde foram consultados periódicos e catálogos.

Cabe ressaltar que, no campo científico da museologia, conceitualmente, o termo documento é definido pelos museólogos, o francês André Desvallés e o belga François Mairesse, como "documento museal". Esse termo certifica o objeto institucionalizado ao autenticá-lo como objeto de museu tornando-o documento científico, conforme definido pelos museólogos,

O documento museal é o que fornece a prova da autenticidade do objeto de museu, que fornece informações sobre o objeto e seu ambiente - que o documenta - e os atos de coleta, inventário e catalogação, e da exposição. Em um contexto científico, os objetos de museu são eles próprios considerados como documentos alimentadores da pesquisa (Desvallés & Mairesse, 2011, p.589 Apud Santos, 2016, p.37).

Para Helena Dodd Ferrez (1994, p. 64-65), nos museus, a documentação museológica exerce um papel relevante na identidade e historicidade dos objetos que compõem seus acervos. Como elemento de pesquisa, os documentos institucionais de um museu são fontes de investigação e conhecimento do acervo musealizado, fornecendo informações sobre os objetos, sua origem, história, usos e significados. Dessa forma, eles se transformam em fonte de pesquisa científica e instrumento de transmissão de conhecimento.

Diante do exposto, a metodologia tem na documentação museológica a base instrumental da pesquisa de campo. Foi onde mapeamos a presença de artistas negros e contextualizamos o processo de aquisição da Coleção Art(e)s Africanas para o acervo da instituição museológica estudada. Para o nosso trabalho de investigação, categorizamos como fontes primárias os Livros de Registro (1937-1968/1966-1978), de Inventário e o de Entrada de Obras de Arte (1940-1941/1948-1955/1978 a 2009), além dos Processos de Aquisição. Os Catálogos da Academia Imperial de Belas Artes (1859-1889) e da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA, 1890-1921/1923/1926/1929), o Livro de Obras de Artes da ENBA (1924-1936) e os Catálogos do MNBA foram trabalhados por nós como fontes secundárias. Como fontes terciárias, examinamos os jornais (periódicos) e trabalhos de pesquisas acadêmicas que abordam o protagonismo negro nas artes e a Coleção de Art(e)s Africanas.

Para categorizar, ou seja, identificar o artista e sua ascendência afro-brasileira, usamos como método a auto-definição do artista, bem como análise visual (iconográfica e fotográfica), biografias históricas e estudos que categorizam o artista não-branco, ou seja, negro (mulato, moreno, pardo)¹⁰. Também utilizamos a base de dados de instituições museológicas que têm como tema o negro artista e coleções africanas. O exame da documentação selecionada nos permitiu identificar o histórico das linguagens museográficas na ótica da Curadoria do Museu referente às obras de arte dos artistas negros presentes no acervo da Instituição. Nesses documentos, averiguamos a museografia e identificamos as obras desses artistas."

De modo geral, na documentação selecionada mapeamos a presença das obras de arte de artistas negros desde a AIBA, ENBA, que posteriormente foram passadas ao MNBA. Também foram as fontes onde examinamos o discurso construído em torno de artistas negros que figuram no acervo da Instituição. Assim, a partir da análise documental, contextualizamos a formação e aquisição da Coleção Arte(s) Africanas do Acervo do MNBA-RJ e examinamos as narrativas institucionais sobre a presença e o lugar dos artistas negros e das artes africanas.

Na sequência do desenvolvimento da pesquisa, discutimos sobre a presença e protagonismo do negro no campo das artes e no patrimônio artístico brasileiro, assim como, as conexões entre museu, museologia e questão racial na interpretação do Patrimônio musealizado. Procuramos incorporar à discussão conceitual as principais tipologias do racismo, a saber, o estrutural, o epistêmico, o institucional e o cultural

¹⁰ Conferir nota 9.

confrontando com as narrativas da Instituição, de modo a verificar as motivações sobre o silêncio da presença de artistas negros e das artes africanas do acervo em exposições e respectivos estudos institucionais.

A partir dos pressupostos apontados, examinamos a incidência do racismo (estrutural, institucional, epistêmico, cultural) nas narrativas e nas práticas museológicas sobre a Coleção Arte(s) Africanas e a presença de artistas negros com obras de arte na instituição museológica que é referência no campo das Artes, nacional e internacional. Neste sentido, a questão colocada foi: Existe protagonismo dos artistas negros e/ou das artes africanas e afrodiáspóricas no patrimônio artístico nacional, sob a guarda do MNBA? (É possível esse protagonismo numa sociedade racista como a brasileira?).

Interessou-nos compreender como a instituição aborda, em suas narrativas museológicas, a representatividade do negro nas artes e como isso se reflete na narrativa institucional. Nesse contexto, outras perguntas também orientaram nossa investigação, tais como: A presença de artistas negros com obras em Coleções no acervo do MNBA caracterizaria o protagonismo negro no museu? Artistas negros e arte negra fazem parte da política de aquisição da Instituição museológica? Qual o lugar que artistas negros e a Coleção Arte(s) Africanas ocupam no acervo da Instituição? Quais são as narrativas museológicas referentes aos artistas negros e à Coleção arte(s) africanas nas mostras de arte da Instituição? O que é dito? O que é silenciado? Como a Instituição, em suas narrativas museológicas relacionadas à representatividade do negro nas artes, trata de questões que envolvem os artistas negros presentes no acervo? A narrativa institucional sobre a presença de artistas negros e da Coleção Arte(s) Africanas evidencia (ou não) a incidência das tipologias de racismo (estrutural, institucional, epistêmico, cultural) nas práticas museológicas da Instituição? Qual é a base epistêmica que norteia as narrativas museológicas da instituição?

Nesta introdução, abordamos o processo de desenvolvimento do trabalho, incluindo o recorte cronológico e a delimitação do espaço/tempo. Exploramos também a trajetória e motivação por trás do estudo, assim como o objeto e tema da investigação. Além disso, apresentamos as questões, método e metodologia utilizados. Destacamos ainda a importância da Documentação Museológica para o conhecimento histórico da formação das coleções e do acervo do MNBA-RJ.

Em se tratando da organização das discussões propostas, estruturamos a tese em quatro capítulos. No Capítulo 1, introduzimos a discussão sobre a questão racial no contexto museológico e do patrimônio, destacando o silêncio em relação ao protagonismo negro nas artes como uma das principais inquietações que orientam nossa pesquisa. Ao explorar o tema da presença negra nos museus trazendo ao debate à questão racial, fundamentamos nossas diretrizes teóricas na Museologia, na História, na Sociologia, na Antropologia e em estudos em que a Colonialidade é analisada de forma crítica. Identificamos e problematizamos práticas e discursos racializados no âmbito dos museus e do patrimônio, além de discutir a musealização das ausências como um fenômeno que reflete a estruturação social da sociedade. Também abordamos o conceito de racismo, tanto estrutural quanto institucional, e discutimos o conceito de branquitude (privilégio simbólico, subjetivo, material), como uma categoria histórica e sociológica, destacando sua estreita relação com o racismo.

No Capítulo 2, exploramos aspectos relacionados à formação do Estado Nacional brasileiro e o papel central do museu e do patrimônio nesse contexto. Descrevemos os campos que abrangem a construção da identidade nacional, incluindo a questão racial e a inserção do negro na sociedade brasileira. Discutimos o papel do Estado e dos intelectuais como mediadores no processo de construção dos símbolos de nacionalidade. Abordamos o conceito de identidade nacional brasileira como resultado de uma construção simbólica, na qual diversos grupos, diante de uma pluralidade de identidades, buscam conferir autenticidade. Destacamos o período do Estado Novo (1937-1945), durante o qual a institucionalização do patrimônio histórico, cultural e artístico foi utilizada como marcador da nacionalidade. Por fim, discutimos o contexto de criação e formação do acervo do MNBA.

No Capítulo 3 dedicamos atenção ao Movimento Negro e às estratégias de luta pela emancipação, cidadania e direitos civis, assim como as ações voltadas para a inserção do negro na sociedade brasileira. Discutimos também sobre a questão racial, incluindo as teorias raciais e o racismo no Brasil, e exploramos como o Movimento organizado buscou evidenciar a presença do negro e seu protagonismo na musealização da história e das culturas negras no país.

No Capítulo 4, apresentamos os instrumentos desenvolvidos e utilizados para coleta e sistematização dos dados analisados, organizados em quadros (anexos), seguidos das considerações sobre as informações extraídas da documentação museológica e da base de dados do MNBA com as análises dos artistas negros identificados na pesquisa. Discutimos a presença desses artistas com obras de arte no

acervo e suas respectivas narrativas museológicas (catálogos e exposições). Exibimos os resultados do mapeamento realizado na documentação museológica, na base de dados (Donato) do MNBA, nos estudos institucionais e periódicos da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, que fornecem informações sobre o contexto de formação e aquisição da Coleção de Art(e)s Africanas nos períodos de 1963, 1964 e 1974.

Nesta tese, buscamos compreender o protagonismo de artistas negros e das artes africanas no contexto do Museu Nacional de Belas Artes. Esse foi o fio condutor que utilizamos para uma análise crítica das práticas e narrativas museológicas relacionadas à presença, protagonismo e representação do negro em museus.

CAPÍTULO 1

MUSEU, MUSEOLOGIA, PATRIMÔNIO, RACISMO E BRANQUITUDE

Quais são as bases teóricas para conectar a teoria museológica, os museus, o patrimônio e a questão racial? Como a questão racial é abordada no campo do conhecimento da museologia? Quais estudos em museologia e patrimônio têm a questão racial, o racismo, como tema de discussão em relação aos museus? Como os museus lidam com a questão racial? Estas são algumas das questões que norteiam nossa pesquisa, na qual exploramos a questão racial em museu. Utilizando como diretrizes a teoria museológica, a historiografia e os estudos críticos sobre a colonialidade, buscamos identificar e problematizar práticas e narrativas racistas em museus e no campo do patrimônio.

1.1 O negro no museu – A presença na ausência

Os museus desempenham um papel fundamental na construção da identidade nacional brasileira. São importantes fontes de informação sobre a história, cultura e tradições do país, permitindo que as pessoas conheçam melhor o seu passado e entendam melhor o seu presente. Além disso, os museus também são espaços para a preservação de obras de arte, documentos históricos e outros itens que são fundamentais para a compreensão da cultura brasileira. Por meio de suas coleções, proporciona a leitura em direção ao outro, nos encaminhando a reflexão sobre memórias, identidades e culturas.

No Brasil, há uma variedade de museus em cujos acervos encontram-se objetos representativos da cultura material africana e afro-brasileira. Em sua maior parte, são museus universitários e/ou voltados à pesquisa acadêmica, instituições museológicas públicas e privadas. Entre eles podemos citar: o Museu Nacional (UFRJ)¹¹, no Rio de Janeiro; em Belém (PA), o Museu Paraense Emílio Goeldi¹²; em São Paulo, o Museu de Arqueologia e Etnologia (USP)¹³ e o Museu Afro-

¹¹ Criado em 06 de junho de 1818, por D. João VI (1767-1826), denominado Museu Real, a finalidade era “propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do comércio, da indústria e das artes”. Disponível em: <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/musnac.htm>>. Acesso: out. 2015.

Com perfil acadêmico e científico, vinculado a UFRJ desde 1946, o Museu Nacional da UFRJ apresenta, em suas exposições, a história da instituição e o resultado das atividades de pesquisa e ensino, cuja finalidade é a produção e a disseminação do conhecimento nas áreas de ciências naturais e antropológicas <<http://www.museunacional.ufrj.br/dir/acervo.html>>. Acesso: out. 2015.

Em setembro de 2018 o Museu Nacional foi destruído num incêndio de grandes proporções que deu fim um acervo com 200 anos de história, incluindo a Coleção Africana do Museu Nacional. Disponível em: <<http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/africanos-no-brasil.html>>. Acesso: jul. 2019.

¹² O Museu Paraense de História Natural e Etnografia teve origem a partir da fundação da Sociedade Filomática, criada em 6 de outubro de 1866. Associação de caráter particular tinha entre seus objetivos a criação de um museu e de uma biblioteca. O Museu Paraense foi inaugurado em 25 de março de 1871, inicialmente localizado em um pavimento do Liceu Paraense, na cidade de Belém.

A coleção africana do Museu paraense Emílio Goeldi, remonta as peças coletadas na África central entre 1887 e 1904. A Coleção é composta por 490 peças das regiões de Guiné Bissau, Sudão, Zaire,

Brasil (SP)¹⁴; em Salvador, o Museu Afro-Brasileiro (CEAO/UFBA)¹⁵; em Recife (PE), Museu da Abolição¹⁶; entre outros¹⁷.

O Museu Afro-Brasil (SP), tem como objetivo evidenciar a perspectiva africana na formação do patrimônio, identidade e cultura brasileira, celebrando a memória, história e a arte brasileira e a afro-brasileira. Seu acervo teve início com a coleção do diretor e curador da instituição, o artista plástico e museólogo Emanuel Araújo (1940-2022)¹⁸, formando uma rica e diversificada coleção, conforme informações disponíveis no site do Museu:

Com mais de cinco mil peças, entre obras de arte, artefatos diversos e documentos manuscritos, o Acervo contempla diferentes áreas de múltiplos universos culturais africanos, indígenas e afro-brasileiros,

Zimbabwe, Gabão, Angola e Congo. A coleção foi doada ao Museu Goeldi em 1933. Disponível em: <<https://www.museu-goeldi.br/assuntos/publicacao/catalogo-de-publicacoes/a-colecao-etnografica-africana-do-museu-paraense-emilio-goeldi>>. Acesso: out. 2015.

¹³ O MAE é uma unidade da USP. Criado em 1989, no desdobramento dos setores de Arqueologia e Etnologia do Museu Paulista, tem como propósito a pesquisa, docência, difusão cultural e científica. O Acervo de Etnologia africana e afro-brasileira é constituída, a maior parte, por peças relacionadas a culturas da África Ocidental e peças brasileiras relacionadas aos candomblés, assim como de mostras das artes tradicionais da África, além das coleções de metalurgia, destacando-se joias africanas e bronzes Ogboni. Disponível em: <<http://www.sophia.mae.usp.br/>>. Acesso: out. 2015.

¹⁴ Inaugurado em 2004, a partir da coleção particular do Diretor Curador Emanuel Araújo, o Museu Afro-Brasil construiu, ao longo de 10 anos, uma trajetória de contribuições decisivas para a valorização do universo cultural brasileiro ao revelar a inventividade e ousadia de artistas brasileiros e internacionais, desde o século XVIII até a contemporaneidade. Desde 2009, o Museu Afro Brasil, é uma instituição pública, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, sendo administrado pela Associação Museu Afro Brasil – Organização Social de Cultura, subordinado ao Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/>>. Acesso: out. 2015.

¹⁵ Criado em 1974 (inaugurado em 07 de janeiro de 1982), o MAFRO tem sede onde funcionou o Real Colégio dos Jesuítas (século XVI ao XVIII) e, a partir de 1808, a primeira Escola de Medicina do Brasil. Sua criação, no âmbito do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, correspondeu aos anseios da existência de um espaço de coleta, preservação e divulgação de acervos referentes às culturas africanas e afro-brasileiras, com o objetivo de estreitar relações com a África e compreender a importância deste continente na formação da cultura brasileira, incentivando, por outro lado, contatos com a comunidade local.

O projeto original (1974), concebido pelo antropólogo e fotógrafo Pierre Verger (1902-1996), foi desenvolvido (início da década de 80) por Jacyra Oswald (arquiteta) e Yeda Pessoa de Castro (etnolinguísta), dentre outros professores e pesquisadores da UFBA e consultores externos. Desde fins da década de 1990 (sob a coordenação do museólogo Marcelo Cunha, entre 1997 e 1999), a gestão técnico-administrativa é realizada por docentes do Departamento de Museologia da UFBA, instituindo-se como local de investigação e ensino relacionados à museologia e seus processos operatórios, promovendo atividades de pesquisa, ensino e extensão, difundindo informações oriundas do seu acervo, por meio de cursos, exposições temporárias e publicações, procurando oferecer subsídios aos pesquisadores e inúmeros estudantes que visitam o museu. Disponível em: <<http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/apresentacao>>. Acesso: out. 2015.

¹⁶ <https://museudaabolicao.museus.gov.br/museu-da-abolicao/>; Cultura material africana [recurso eletrônico]: primeiro catálogo do Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição / organizadores: Isabelle de Oliveira Ferreira, Sandir Barros Costa, Wellington Ricardo da Silva. – Recife: Ed. UFPE, 2022. Disponível em: <<https://editora.ufpe.br/books/catalog/view/687/698/2190>>. Acesso: jan. 2023.

¹⁷ Marisa Rodrigues Revert em dissertação defendida no PPG-PMUS|UNIRIO-MAST, em estudo sobre Museu Vivo do São Bento (Duque de Caxias|RJ), mapeou 38 museus (recorte da pesquisa, junho de 2017) específicos sobre cultura negra (Revet, 2017, p.17-20).

¹⁸ Emanuel Araújo (1940-2022), artista plástico, diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1992-2002) e fundador do Museu Afro Brasil (2004), nasceu numa tradicional família de ourives da Bahia, aprendeu marcenaria, linotipia e estudou composição gráfica na Imprensa Oficial de Santo Amaro da Purificação. Em 1959 realizou sua primeira exposição individual ainda em sua terra natal. Mudou-se para Salvador na década de 1960 e ingressou na Escola de Belas Artes da Bahia (UFBA), onde estudou gravura. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/emanuel-araujo>>. Acesso: out. 2015.

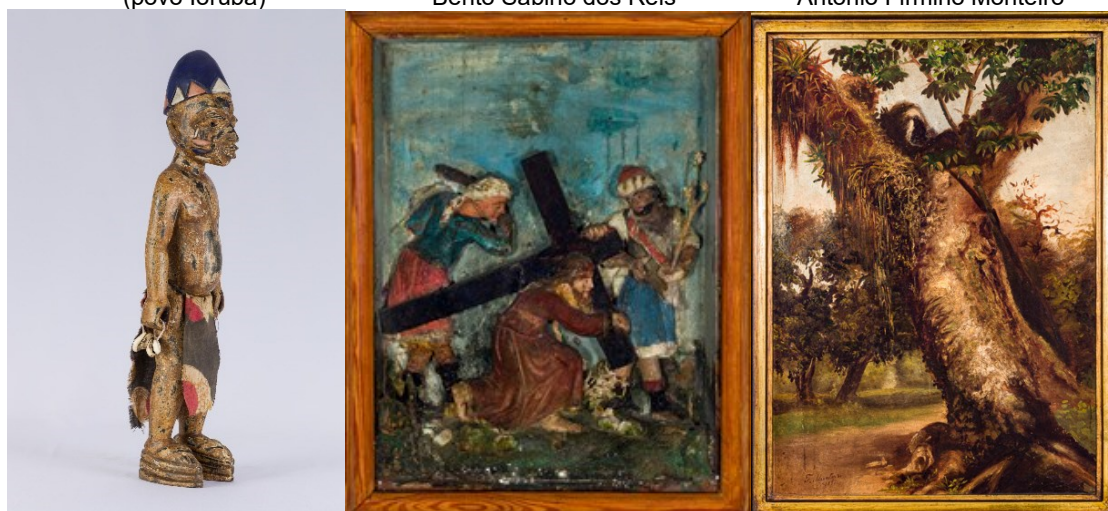
cujos aspectos da arte, da religião afro-brasileira, do catolicismo popular, do trabalho, da escravidão, das festas populares, tendo em vista o registro, a trajetória histórica, artística e as importantes influências africanas cujos aspectos encontram-se na base da formação social brasileira¹⁹.

O núcleo de arte africana tradicional do Museu Afro-Brasil, que compreende mais de 300 obras, abrange aspectos artísticos de diversos povos do Continente Africano (Imagem 1). Há uma atenção especial voltada para os povos cuja conexão histórica com o Brasil através do Atlântico é reconhecida, tais como Iorubá, Fon, Bini, Baule, Iorubá, Senufo, Attie, Bamana, Dogon, Landuma, Bijagó, Chokwe, Baluba, Bakongo, Suku, Makonde, entre outros. No que diz respeito aos artistas negros, o acervo apresenta um conjunto representativo de pinturas e desenhos datados dos séculos XIX e XX, cujos autores são amplamente conhecidos como “Negros Pintores” (Imagens 2 e 3), constituindo um importante capítulo na história da arte brasileira. Estas obras são bastante reveladoras da diversidade, inventividade, superação e talento manifestados no campo da erudição e da criação artística, incluindo nomes como Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896); Antônio Firmino Monteiro (1855-1888); Estevão Roberto Silva (1845?-1891); Arthur Timótheo da Costa (1882-1922); João Timótheo da Costa (1879-1932); Benedito José Tobias (1894-1963?); Benedito José de Andrade (1906-1979); Wilson Tibério (1916-2005).

Imagem 1:
Ibeji, séc. XIX
(povo Iorubá)

Imagem 2:
Via Sacra, séc. XIX
Bento Sabino dos Reis

Imagem 3:
Sem título, 1881
Antônio Firmino Monteiro



Credito das imagens: Acervo do Museu Afro-Brasil (MAB)²⁰

Outra experiência museológica que visa evidenciar a diversidade cultural e destacar o protagonismo negro na sociedade brasileira está localizada em

¹⁹ Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/acervo-digital>>. Acesso: out. 2015.

²⁰ Disponível em: <https://online.museuafrobrasil.org.br/acervo/page/5/?order=ASC&orderby=date&view_mode=mio_masonry&perpage=24&fetch_only_meta=&paged=1&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription>. Acesso: jan. 2024.

Salvador/BA, no Museu Afro-brasileiro (MAFRO) da Universidade Federal da Bahia. Suas coleções da cultura material africana e afro-brasileira têm como objetivo contribuir para a divulgação e preservação dessas importantes matrizes culturais do Brasil. Segundo informações disponíveis no site da instituição, a coleção Africana do museu,

(...) é composta por esculturas, máscaras, tecidos, cerâmicas, adornos, trajes, instrumentos musicais, jogos e tapeçarias, objetos inspirados nas manifestações da África tradicional. A maior parte da coleção é originária da África Ocidental, principalmente do Golfo do Benin, ligada aos grupos étnicos yorubá e fon. Existem alguns artefatos originários da África Central, da área do Congo – Angola e da África Oriental, de Uganda e Moçambique. Os objetos foram adquiridos pelo antropólogo e fotógrafo Pierre Verger, na década de 70 (na maioria), em missão de coleta para o Museu e doadas pelo Ministério das Relações Exteriores e diversas embaixadas dos países africanos²¹.

E, em relação ao acervo da cultura material afro-brasileira do MAFRO, ainda conforme informações disponíveis no site,

(...) é composta por quatro coleções: Capoeira, Blocos Afros e Folgedos, Artes Plásticas e Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira. As origens destas Coleções estão relacionadas a doações realizadas nas décadas de 70 e 80, por membros de comunidades de terreiro, capoeira e blocos afro, bem como a compras realizadas pela UFBA²².

Nesta instituição, destacam-se as coleções da cultura material afro-brasileira (Imagens 4, 5, 6), especialmente os artefatos dos antigos candomblés. Muitos desses objetos foram confiscados durante a repressão aos cultos afro-brasileiros nas primeiras décadas do século XX, enquanto outros foram coletados pelos primeiros estudiosos do tema, como Nina Rodrigues (1862-1906), Arthur Ramos (1903-1949), Edson Carneiro (1912-1972). O antropólogo e museólogo Raul Lody (1987; 2005) dedicou estudos a essas coleções, ressaltando a tendência dos estudiosos de rotular esses artefatos com conotações religiosas, o que contribuiu para estigmatizar as culturas afro-brasileiras. Em sua análise, o antropólogo destaca a importância de uma abordagem diferenciada para esses artefatos nos museus. Ele sugere que essa abordagem não se limite ao olhar museológico tradicional, que historicamente os categorizou como exclusivamente etnográficos. Os objetos que entram nas instituições museológicas carregam consigo utilidade e significados, frutos de um processo de 'fabricação'. Lody propõe, em vez disso, uma abordagem que reconheça a diversidade cultural e religiosa das matrizes africanas, buscando uma narrativa que destaque a

²¹ Disponível em: <<http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/colecao-africana>>. Acesso: out. 2015.

²² Disponível em: <<http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/colecao-afro-brasileira>>. Acesso: out. 2015.

importância, o protagonismo e a contribuição desses artefatos para a formação sociocultural brasileira (Lody, 2005, p. 18).

Imagem 4:
Escultura de Exu
Agnaldo da Silva Costa



Imagem 5:
Exu
Cândido Xavier



Imagem 6:
Ferramenta de Oxumaré
Agnaldo Silva da Costa Ferreira



Credito das imagens: Acervo do Museu Afro-Brasileiro (MAFRO)²³

No contexto do Rio de Janeiro, destacam-se várias instituições que possuem coleções com objetos de temática africana e afro-brasileiras como parte de seus acervos. Entre essas instituições estão o Museu Nacional (UFRJ)²⁴, o Museu da polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (MPCERJ)²⁵, o Museu do Folclore Edison Carneiro²⁶ (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP)²⁷, o Museu

²³ Disponível em: <<https://mafro.ceao.ufba.br/>>. Acesso: jan. 2024.

²⁴ Em setembro de 2018 o Museu Nacional foi destruído num incêndio de grandes proporções que deu fim um acervo com 200 anos de história, incluindo a Coleção Africana do Museu Nacional. Disponível em: <<http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/africanos-no-brasil.html>>. Acesso: jul. 2019.

²⁵ A “Coleção Museu de Magia Negra”, desde 2020 está sob guarda do Museu da República.

²⁶ Em se tratando do lugar do folclore na construção de uma ideia de cultura brasileira pela via da valorização da cultura popular, Ana Silva Teles (2015), analisando a influência dos intelectuais do folclore, cultura popular e formação da brasilidade (1961-1982), ao abordar o processo de construção de determinadas formas de expressão da cultura popular como folclóricas e a configuração do campo dos estudos de folclore, aponta para confluência entre esses estudos e os estudos do negro, identificado como folclore negro, ou seja, abordagens presentes na interpretação da presença do negro na formação da cultura brasileira. Cf.: SILVA, Ana Teles da. **Na trincheira do folclore: Intelectuais, cultura popular e formação da brasilidade (1961-1982)**. Tese (doutorado) – UFRJ/ IFCS/ Programa de PósGraduação em Sociologia e Antropologia, 2015. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2366895>. Acesso: set. 2021.

A cultura negra no Museu do Folclore também é tema da pesquisa de Elaine Cristina Ventura Ferreira, em tese defendida no Programa de Pós-Graduação em História (2020), ao analisar a Revista Brasileira de Folclore e os catálogos das exposições sobre a cultura negra no Museu de Folclore Édison Carneiro no trabalho de construção do imaginário de uma nação mestiça, salienta que o resultado foi a produção de abordagens racista, ao subestimarem a cultura negra perante a brasilidade oficial. Aponta que é a partir da ideia de mestiçagem que incorporaram a cultura negra no projeto nacional defendido de forma subalternizada e sem historicidade, consolidando assim um projeto racista onde a cultura negra foi marginalizada em relação a cultura nacional, no período em que o país em nível institucional, legítima sua identidade como mestiça. Cf.: FERREIRA, Elaine Cristina Ventura. **Folclore e Museu: a cultura negra no imaginário de um projeto nacional mestiço brasileiro (1947-1982)**. Tese Doutorado (Orientadora: prof. Dra. Adriana Barreto de Souza Souza). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, História, 2020. Disponível

em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9810889#>. Acesso: set. 2021.

Nacional de Belas Artes – onde se concentra a pesquisa - , o Museu do Negro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, e o Museu de Etnologia *Ode Gbomi* (Instituto de Pesquisa Afro-Cultural *Ode Gbomi*). Embora essas instituições tenham coleções conhecidas pelo público, sua presença em exposições é esporádica, visto que a maior parte do tempo suas obras permanecem “confinadas” nas reservas técnicas. O Museu Nacional de Belas Artes, por exemplo, abriga obras de artistas negros e representações artísticas africanas e afro-brasileiras, porém, com pouca visibilidade, assunto que iremos tratar no capítulo 4 desta tese.

Na Cidade do Rio de Janeiro, merece destaque a coleção conhecida como “Coleção Museu de Magia Negra”, que integrou o acervo do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro até setembro de 2020²⁸ (Imagem 7 e 8). Esta coleção representa o primeiro conjunto de objetos da cultura material afro-brasileira²⁹ a ser tombado, em 1938, pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, conforme registrado no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico³⁰. A origem dessa coleção remonta às ações policiais das Delegacias Auxiliares do Rio de Janeiro (1912-1945), que resultaram na apreensão de objetos retirados de terreiros e casas de santos associados às práticas religiosas de matrizes africanas, como Umbanda e Candomblés. Esses itens foram apreendidos durante incursões policiais nesses locais de culto e atendimentos religiosos.

O significado histórico da “Coleção Museu de Magia Negra” vai além do seu valor material como primeiro conjunto de representação da cultura negra a ser oficialmente reconhecido e institucionalizado como patrimônio artístico e nacional. Sua formação reflete o contexto histórico e social do início do século XX, na então capital

²⁷ Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso: set. 2021.

²⁸ Lideranças religiosas se manifestaram em defesa da realocação do acervo e do combate à intolerância em ação no Ministério Público Federal (2017), no movimento “Libertem o nosso Sagrado”. As peças tombadas em 1938 pelo SPHAN (IPHAN) estavam na tutela administrativa da Secretaria de Polícia Civil do Rio. Em agosto de 2020, o Ministério Público Federal, assinou um acordo com o governo do Estado para a transferência do acervo para o Museu da República, em 21 de setembro do mesmo ano. Disponível em: <<http://www.mpf.mp.br/rj/sala-de-imprensa/noticias-rj/pecas-historicas-apreendidas-de-religiosos-afro-brasileiras-pela-policia-serao-transferidas-para-museu-da-republica>>; <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2020/09/21/acervo-religioso-apreendido-ha-130-anos-e-transferido-para-museu-no-rio>>. Acesso: Set. 2020.

²⁹ Número do Processo: [35-T-1938](#). Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico: Inscr. nº 1, de 05/05/1938. Cf. CORRÊA, Alexandre Fernandes. A Coleção Museu de Magia Negra do Rio de Janeiro: o primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. In: **MNEME** revista de humanidades, vol.07, n.18, out./nov. de 2005 (semestral). <<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/download/330/303/962>>. Acesso: jul. 2019.

³⁰ O Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, em termos legais deu organização à proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O Decreto estabeleceu as bases da política patrimonial brasileira, na instauração do instrumento do tombamento como salvaguarda e proteção do bem que deveria ser inscrito nos livros do Tombo: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; o Livro do Tombo das Belas Artes; e o Livro do Tombo das Artes Aplicadas. Descrição disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/608>>. Acesso: jul. 2019.

da República, evidenciando não apenas a repressão estatal, marginalização e perseguição enfrentadas pelas religiões afro-brasileiras, mas também a resistência e a luta das comunidades negras pelo reconhecimento e valorização das tradições culturais. A “Coleção Museu Magia Negra” é um testemunho desse legado cultural e histórico, destacando-se como um símbolo de identidade afrodescendente no Brasil. A Imagem 9 apresenta alguns registros da “Coleção Museu de Magia Negra”.

Imagem 7³¹: Museu da Polícia Civil.



Crédito: Museu Polícia Civil, RJ

Imagem 8³²:

Prédio do antigo Departamento de Ordem Política e Social (Dops)



Crédito: Fátima Rodrigues

Imagem 9³³: Coleção Museu de Magia Negra



³¹ Disponível em: <<http://www.policiacivilrj.net.br/noticias.php?id=4288>>. Acesso: jan. 2024.

³² Disponível em:

<https://memoria.ebc.com.br/sites/_portalebc2014/files/styles/full_column/public/atoms_image/dops.jpg?itok=ssYAcP5u>. Acesso: jan. 2024.

³³ Disponível em: <<https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-museu-de-magia-negra/>>. Acesso: jan. 2024.

No que diz respeito ao protagonismo dos movimentos negros em relação à preservação, reconhecimento e valorização do patrimônio histórico e cultural afro-brasileiro, referente a “Coleção-Museu Magia Negra”, tombado pelo SPHAN, em 1938, destacamos a iniciativa do Grupo de Trabalho André Rebouças (UFF), que desempenhou papel fundamental nos debates sobre a questão racial³⁴. Em 1979, esse grupo propôs à antropóloga Yvonne Maggie o levantamento e reexame dessa coleção, que estava aprisionada no Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro.

Em “Medo do Feitiço” (1992), Yvonne Maggie, no Itinerário da pesquisa narra esse encontro que a levou a pesquisar a Coleção de objetos de culto afro-brasileiros, da seguinte forma:

Tudo começou em 1979 com uma proposta apresentada em seminário promovido pelo Grupo André Rebouças. Um estudante da UFF propôs o levantamento da Coleção de Magia Negra do Museu da Polícia Civil da Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro. A bandeira de luta dos estudantes do Grupo de Trabalho André Rebouças era a devolução das peças do Museu da Polícia a seus verdadeiros donos. O levantamento completo das peças do Museu (Maggie et al. 1979) não produziu material documental e de arquivo sobre os donos originais nem sobre como os objetos tinham ido parar no Museu. Durante anos em vão se tentou descobrir o arquivo morto da polícia, sedo grande a dificuldade de conseguir informação das autoridades policiais. Só em 1983, durante o governo Brizola, se teve finalmente acesso a microfilmes dos livros de tombos e livros de ocorrência das delegacias policiais do Rio de Janeiro, no Centro de Microfilmagem da Secretaria de Segurança Pública do Estado, localizado na 16ª Delegacia de Polícia da Barra da Tijuca. Durante um ano, em idas diárias ao centro, levantou-se o material referente aos livros de tombos, que registraram dados dos inquéritos policiais das delegacias de 1912 a 1945, inclusive os livros de tombos da 1ª Delegacia Auxiliar, responsável, a partir de 1934, pela “repressão ao baixo espiritismo e curandeirismo”, no Rio de Janeiro (Maggie, 1992, p.33).

Os objetos de culto que formam a Coleção-Museu de Magia Negra encontravam-se depositados na Seção de Tóxicos, Entorpecentes e Mistificação da Primeira Delegacia Auxiliar e, passou a integrar o acervo do Museu do Crime³⁵, que

³⁴ SILVA, Sandra Martins. **O GTAR** (Grupo de Trabalho André Rebouças) na Universidade Federal Fluminense: Memória social, intelectuais negros e a universidade pública (1975-1995). Dissertação (Mestrado) = UFRJ/IH/PPGHC. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://ppghc.historia.ufrj.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=250-o-gtar-grupo-de-trabalhos-andre-reboucas-na-universidade-federal-fluminense-memoria-social-intelectuais-negros-e-a-universidade-publica-1975-1995&category_slug=dissertacoes&Itemid=155>. Acesso: out. 2023.

³⁵ O Museu do Crime, juntamente com a Escola de Polícia, se destinava inicialmente a complementar a formação dos alunos da Escola de Polícia Científica do Rio de Janeiro, foi renomeado posteriormente como Museu do Departamento Federal de Segurança Pública da Polícia Civil.

Criado em 15/01/1912, com o nome de Museu do Crime, em 21 de agosto de 1945, através do Decreto-Lei 19.476, passou a ser denominado Museu do Departamento Federal de Segurança Pública, assumindo características de museu histórico e científico.

Com a fusão do Estado da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro em 1975, através da Resolução SEPC nº 680 de 29/11/1984, passa a atual denominação de Museu da Polícia Civil. A instituição é registrada no ICOM (*International Council of Museums*) como museu científico.

reunia diversos artefatos, resultantes das incursões policiais, que serviam como provas de delitos diversos.

Conforme observado pela antropóloga (Maggie, FUNARTE/CNDA, 1979), “o Museu do Crime foi o lugar de envio do vasto material relacionado à atuação policial em áreas diversas [do Rio] cujo acervo é composto de objetos que expõe esta ação”. Essa instituição museológica era depositária dos objetos religiosos da cultura afro-brasileira, resultantes das apreensões policiais realizadas entre 1889 e 1938 (data do tombamento do conjunto de objetos)³⁶.

O acervo do Museu do Crime inclui uma variedade de objetos que retratam a história da atuação da instituição policial, os métodos de identificação e registro de pessoas, bem como artefatos religiosos originados das apreensões realizadas até 1938 nos terreiros e casas de culto religioso afro-brasileiro, os quais compõem a denominada “Coleção-Museu de Magia Negra”. Conforme apontado pelo museólogo Ivanei da Silva (2000, p.54), o Museu do Crime, “com discurso científico e de salvaguarda da memória da instituição policial, o Museu funcionava como espaço de formação dos policiais na Escola de Polícia Científica”.

Vale ressaltar que a “Coleção-Museu de Magia Negra” do MPCERJ é o primeiro conjunto de objetos da cultura afro-brasileira institucionalizado com status de Patrimônio Nacional pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)³⁷. É importante destacar que o primeiro tombamento de objetos da cultura material de cultos afro-brasileiros, foi registrado no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, com a denominado, Coleção-Museu de Magia Negra³⁸. Essa coleção é composta por objetos de culto que foram apreendidos pela polícia civil do Estado do Rio de Janeiro entre 1912 e 1945. Esses objetos foram retirados de terreiros e casas de santos de representação religiosa negra, Umbanda e

O edifício histórico, localizado na Rua da Relação n° 40, Centro, Rio de Janeiro, foi tombado em 1987 (provisório) pelo INEPAC (Instituto Estadual do Patrimônio Cultural). Disponível em: <<http://www.policiaocivil.rj.gov.br/institucional/apresentacao.htm>>. Acesso: nov. 2019.

³⁶ O Código Penal de 1890, artigo 157 definia como crime a “prática do espiritismo, da magia e seus sortilégios” e 158 tornava ilegal “... o ofício do denominado curandeiro. ”, o que legitimava a perseguição as religiões de matrizes africanas. Mesmo depois do tombamento, as apreensões policiais nos estabelecimentos religiosos do candomblé e da umbanda prosseguiram entre 1889 e 1945. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm>. Acesso: out. 2023.

³⁷ Inscrição número 1, folhas 2, Livro 1 - Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, Processo de Tombamento n° 0035-T- SPHAN, em 5 de maio de 1938. <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/5099?discover?rpp=10&etal=0&filtertype_0=titl e&filter_relational_operator_0>equals&filter_0=Museu+da+Magia+Negra>. Acesso: out. 2019.

³⁸ Número do Processo: 35-T-1938. Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico: Inscr. n° 1, de 05/05/1938.

Candomblés, durante incursões policiais realizadas nesses locais de culto e atendimentos religiosos (Maggie, 1979; 1992).

Com abordagem etnográfica e antropológica, Maggie (FUNARTE, 1979) apresenta os primeiros apontamentos sobre a Coleção de Museu Magia Negra no levantamento efetuado para a Fundação Nacional de Arte³⁹. A hipótese central apresentada por Yvonne Maggie (1979)⁴⁰ foi a de que o mundo artístico da religiosidade afro-brasileira, que produz objetos e acontecimentos significativos para a cultura nacional, não é legitimado pelo Estado brasileiro como arte. A antropóloga (Maggie, 1979) identifica que a relação do Estado com a produção artística nos cultos afro-brasileiros se dá através da relação com a polícia como perseguição aos terreiros. Isso resultou no surgimento, nos Museus de Polícia dos Estados, coleções de objetos rituais apreendidos que, muitas vezes, depois das investidas policiais nos terreiros, os objetos saqueados eram imediatamente encaminhados aos museus dessas instituições⁴¹. A pesquisadora descreve de forma detalhada os objetos que estavam em exibição nas dependências do Museu, em especial, a Coleção-Museu de Magia Negra na época da pesquisa, apontando que a organização para expor os objetos se deu a partir de seu significado ritual⁴².

Maggie (1979) salienta que o diretor do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro, ao organizar a exposição da Coleção, buscou definir as peças com base nas explicações antropológicas de estudiosos como Edson Carneiro (1936, 1937, 1948), Arthur Ramos (1934) e Roger Bastide (1971,1973). Conforme assinalado por ela (Maggie, 1979), os objetos da Coleção-Magia Negra tombada pelo SPHAN em 1938 e listada pelo delegado da 1ª Delegacia Auxiliar em 1940, apresentam descrições feitas por indivíduos familiarizados com os cultos afro-brasileiros. Os objetos apreendidos

³⁹ Ao fazer a descrição do Museu, a pesquisadora Yvonne Maggi (FUNARTE/CNDA, 1979) incorre em equívoco ao denominar o Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (MPCERJ) como “Museu da Polícia Militar”.

⁴⁰ A proposta inicial da pesquisa proposta por Maggie (1979) tinha por objetivo analisar o “mundo artístico” dos Cultos Afro-Brasileiro e sua relação com o Estado através da análise do material etnográfico das religiões de matrizes africanas.

⁴¹ A Coleção-Museu de Magia Negra também tem semelhança com a Coleção Perseverança de Alagoas conforme aponta Yvonne Maggie (1979); Raul Lody (2005), Corrêa (2005, 2009, 2014); Soares, Lima (2013).

⁴² Corrêa (2010, p.51-65) discute a importância de Dante Milano (1899-1991), poeta, tradutor e escritor, que trabalhou no Ministério da Justiça e Segurança Pública. Diretor do Museu da Polícia Civil (1945 a 1964) foi responsável pela organização do museu e dos objetos da Coleção-Museu de Magia Negra. No entanto, na ocasião da pesquisa de Maggie, a coleção estava exposta de acordo com cenografia produzida para a exposição museológica, que perpassou o período de 1964 a 1989, efeito que chamou a atenção da equipe de pesquisa da FUNARTE/CNDA, em 1979, conforme aponta Corrêa (2010, p.59-61), com a *mise en scène* construída pelo detetive e diretor-chefe do Museu da Polícia, a partir de 1964, para expor as peças cuja narrativa tem o olhar de uma pessoa versada na religião umbandista. Nas fontes consultadas não localizamos o nome do diretor-chefe do museu a época da elaboração da referida mostra.

durante o período de repressão, na ocasião do levantamento efetuado pela antropóloga, encontravam-se organizados e expostos com base em suas significações nos rituais da religiosidade afro-brasileira.

Em conformidade com o que expusemos até aqui, o estudo antropológico sobre a “Coleção-Magia Negra” do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro se deu a partir da pesquisa de campo de Yvonne Maggie, iniciada em 1979. A antropóloga buscou desvendar a história e o estatuto museológico dessa coleção, cujo resultado da investigação encontra-se elaborado no relatório apresentado à FUNARTE (1979), e no livro da autora, *Medo do Feitiço* (1993).

Em “Medo e Feitiço: relações entre magia e poder no Brasil” (1992), Yvonne Maggie apresenta como proposta da pesquisa investigar a origem dos objetos rituais afro-brasileiros, sob guarda do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro, através da investigação dos documentos que identificassem os proprietários dos objetos apreendidos pela polícia. A pesquisa, premiada pelo Arquivo Nacional (1992), teve como objetivo analisar os processos que formaram a coleção. Com base no levantamento efetuado para a FUNARTE (1979), a pesquisa de 1992 levantou material referente aos livros de Tombo das Delegacias Auxiliares, que registraram dados dos inquéritos policiais das referidas delegacias de 1912 a 1945, incluindo os livros de Tombo da 1ª Delegacia Auxiliar, que, segundo aponta Maggie (1992, p.257), passou a ser responsável, a partir de 1934, pela “repressão ao baixo espiritismo e curandeirismo” no Rio de Janeiro.

Para Yvonne Maggie (1992, p.257-274), a Coleção-Magia Negra do Rio de Janeiro, primeiro patrimônio etnográfico tombado no Brasil, “não é um acervo de arte e cultura afro-brasileira, é uma coleção que reflete o ‘olhar policial’ sobre a prática considerada criminosa relacionada à superstição, a sortilégio, a bruxaria a feitiçaria etc”. Em suas conclusões, a antropóloga (Maggie, 1992, p.259-264) sugere que essa coleção museológica é formada em contexto de perseguição contra as práticas consideradas satânicas e diabólicas.

Em outra abordagem sobre a “Coleção-Magia Negra” do MPCERJ, o antropólogo Alexandre Fernandes Corrêa, na tese de pós-doutorado, “O Museu Mefistofélico e a distabuação da magia: análise do tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do Brasil” (2009), ao examinar o tombamento da referida Coleção do Rio de Janeiro, defende que não houve um trabalho museológico condizente com as características antropológicas do acervo. Ele nos diz:

[...] foi conceituada a partir dos discursos criminais e penais, nos termos da lei vigente e olhar religioso e mágico. Neste sentido, o acervo cultural tombado não pode ser definido apenas no estatuto de Coleção Afro-Brasileira, apesar de tratar-se do primeiro tombamento com referência aos cultos religiosos e mágicos populares no Brasil, pois, a instituição museológica tem como característica ser um Museu Criminal, evidenciando assim a Coleção-Museu de Magia Negra vinculada ao acervo de um Museu de Criminologia, ligado à Escola da Academia de Polícia (Corrêa, 2009, p.28-29).

Em relação ao Museu do Crime, para o antropólogo (Corrêa, 2009, p.51-58), a Coleção-Museu de Magia Negra não é uma coleção de objetos e peças representativos dos cultos afro-brasileiros. São objetos e peças recolhidas como prova de delito, sujeitos a perícia policial, ou seja, uma coleção que representa o imaginário do mal e do crime, na representação ideológica dos policiais e dos agentes de segurança pública. Para ele,

[...] a patrimonialização e musealização da Coleção-Museu de Magia Negra encontra-se vinculada a lógica da produção de um saber museológico semiologizado sobre o mundo da feitiçaria, da magia e da bruxaria, que estaria se perdendo no contexto de industrialização e urbanização avassaladora ocorrido nas grandes capitais do Brasil, em poucas décadas no século XX (idem, p.79).

A “Coleção-Museu de Magia Negra” também é tema de outros estudos desenvolvidos em programas de pós-graduação. Entre eles, destacam-se as das dissertações de Ivanei da Silva (2000), Alessandra Rodrigues Lima (2012), Pamella de Oliveira Pereira (2017) e o estudo de Arthur Valle (2017).

Na Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento (UNIRIO, 2000), Ivanei da Silva, em “A memória vigiada: o papel do Museu da Polícia Civil na construção da memória da Polícia Civil no Rio de Janeiro, 1912 – 1945”, temo como objetivo reconstituir a trajetória do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro (MPCERJ) desde a sua fundação em 1912 até 1945 e analisa a sua importância na criação da memória da classe policial no Rio de Janeiro. O museólogo (Silva, 2000) aponta que a abertura de um museu na instituição policial estaria incluída no projeto de higienização da sociedade promovido pelas autoridades do então Distrito Federal (Rio de Janeiro), e inspirada nos ideais cientificistas do início do século XX, onde a vigilância e o controle social deveriam ser exercidos por uma polícia capacitada e aparelhada, inspirada nas polícias dos países europeus considerados civilizados. Em suas considerações, Ivanei da Silva, chama atenção para o fato que o Museu da Polícia seria uma extensão da Escola de Polícia e teria o papel de exemplificar os estudos realizados no curso de profissionalização do policial; que a necessidade de profissionalização da classe policial, aliada ao emprego de

novas técnicas na atuação da polícia, representa a formação de uma identidade e da construção de uma memória para a classe e para a atuação da polícia do Rio de Janeiro. Ivanei salienta ainda que o acervo formado por peças do culto afro-brasileiro constitui-se em valioso documento para a análise da construção da memória policial, não só pela circunstância de sua criação, como também pelos reflexos da política cultural do país no processo de institucionalização da memória da Polícia Civil do Rio de Janeiro.

Em “Patrimônio Cultural Afro-brasileiro: as narrativas produzidas pelo IPHAN a partir da ação patrimonial”, dissertação do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN (PEP) defendida em 2012, Alessandra Rodrigues Lima traça o histórico da relação estabelecida entre o IPHAN e as expressões culturais afro-brasileiras, assim como as políticas patrimoniais dela decorrentes. O foco de análise de Lima são os Registros do Ofício das Baianas de Acarajé e de duas expressões da Capoeira, a Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres de Capoeira, como patrimônio cultural brasileiro de natureza imaterial, visando às narrativas que justificaram o reconhecimento desses bens culturais como patrimônio e as dinâmicas que caracterizaram as medidas de salvaguarda realizadas após o Registro.

Ao abordar a Coleção-Museu de Magia Negra, Lima salienta que:

[...] o esquecimento que norteou a ação patrimonial dos anos 1930, assim como as narrativas criadas para identificar e interpretar práticas religiosas populares e afro-brasileiras. Os objetos da Coleção do Museu da Polícia Civil do RJ foram inseridos na lógica museológica e patrimonial sob a perspectiva da proteção do exótico (2012, p.43-47).

Ainda segundo Lima,

[...] nessa perspectiva, a “preocupação” do SPHAN na preservação do Museu de Magia Negra não seria um reconhecimento do valor cultural e artístico dos objetos, mas sim a indicação de uma percepção negativa das manifestações culturais afro-brasileiras, objetificada na criminalização de suas práticas e na apreensão de seus objetos de culto (2012, p.47).

Alessandra Rodrigues Lima argumenta que o processo de tombamento do Museu de Magia Negra não representou um reconhecimento ou valorização positiva do bem cultural tombado. Pelo contrário, para ela, esse processo foi uma representação negativa das práticas populares e negras, vistas como alvo de eliminação por meio da repressão e da higienização. Na visão de Lima, o tombamento desse museu representou a institucionalização do primeiro patrimônio etnográfico brasileiro, não como um reconhecimento dos “bens” da cultura afro-brasileira. Em vez disso, a coleção foi considerada “bem” cultural com base em uma atribuição de valor

patrimonial guiada pela perspectiva policialesca, não refletindo uma valorização positiva da cultura negra. Nesse sentido, a interpretação do tombamento dessa coleção não seria o reconhecimento da cultura afro-brasileira, uma vez que não resultou da preocupação do SPHAN com a cultura negra, mas sim da preservação da visão das elites intelectuais, incluindo àquelas associadas à construção do patrimônio nacional, sobre as práticas religiosas afro-brasileiras, vistas como fetiche e barbárie.

Em dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (UNIRIO, 2017), intitulada “Novos olhares sobre a coleção de objetos sagrados afro-brasileiros sob a guarda do museu da polícia: da repressão à repatriação”, Pamela de Oliveira Pereira, analisa o processo de tombamento da Coleção visando compreender a relação dos objetos sagrados com o povo de santo sobre propriedade cultural e repatriação⁴³, salienta que a formação da coleção de objetos sagrados do Museu da Polícia Civil do RJ é reflexo do cumprimento dos artigos 156, 157 e 158 do Código Penal de 1890, que criminalizava a prática ilegal da medicina, a magia e o charlatanismo.

O historiador da arte Arthur Valle, ao analisar a trajetória da Coleção de Magia Negra, os aspectos e o contexto de formação da coleção de objetos religiosos afro-brasileiros do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (2016; 2016; 2017), salienta a importância da Coleção para a historicização das religiosidades afro-brasileiras e de suas culturas visuais, assim como o aprofundamento de estudos que tenham por objetivo romper o silêncio que envolve ações de intolerância e violência sobre as religiões afro-brasileiras nos primórdios da República brasileira, um contexto histórico-social que se deu em ambiente de perseguição às manifestações de culto religioso afro-brasileiro.

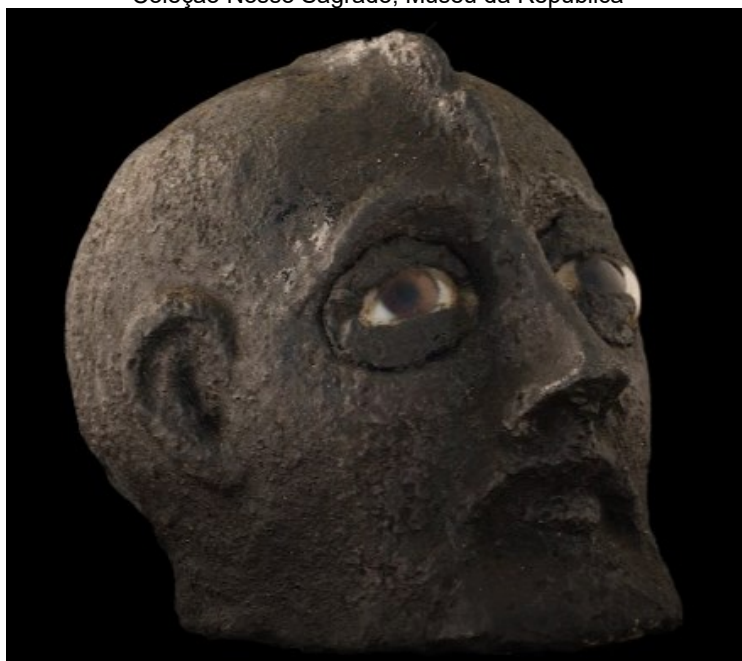
O tombamento desta coleção da cultura material afro-brasileira, primeiro conjunto institucionalizado com caráter de patrimônio nacional, a partir das análises dos apontados nas pesquisas, expõe características etnográficas, apresentando o conjunto dos bens patrimonializados sob a ótica do fetiche e credices de povos, considerados à época, incultos. Resultado de batidas policiais a terreiros e casas de cultos religiosos afro-brasileiros no Rio de Janeiro, a coleção é musealizada como

⁴³ Lembrando que lideranças religiosas se manifestaram em defesa da realocação do acervo e do combate à intolerância em ação no Ministério Público Estadual no movimento “Libertem o nosso Sagrado”. Disponível em: <http://www.alerj.rj.gov.br/Visualizar/Noticia/41344?AspxAutoDetectCookieSupport=1>>. Acesso: out. 2023.

provas de crimes em processos instaurados contra os praticantes de cultos da religiosidade afro-brasileira.

Cabe ressaltar ainda em relação “Coleção-Museu de Magia Negra”, através do protagonismo dos movimentos sociais negros, lideranças religiosas se manifestaram em defesa da realocação do acervo e do combate à intolerância em ação no Ministério Público Federal (2017), no movimento “Libertem o nosso Sagrado” (Imagem 10). As peças tombadas em 1938 pelo SPHAN (IPHAN), estavam até então sob a tutela administrativa da Secretaria de Polícia Civil do Rio. Em agosto de 2020, o Ministério Público Federal, assinou um acordo com o governo do Estado para a transferência do acervo para o Museu da República, o que ocorreu em 21 de setembro⁴⁴. Em março de 2023, a coleção mudou de nomenclatura para “Acervo Nosso Sagrado”⁴⁵.

Imagem 10: Exu Ijelú (escultor: Arthur Cunha)
Coleção Nosso Sagrado, Museu da Republica



Crédito: Google Arts⁴⁶

⁴⁴ CHAGAS, Mario de Souza; MONTEIRO, Francisco César Manhães; VERSIANI, Maria Helena. A chegada e chegadas do nosso sagrado à república. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, 11(22), 14–32. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/45280/34965>>; <<http://www.mpf.mp.br/rj/sala-de-imprensa/noticias-rj/pecas-historicas-apreendidas-de-religioses-afro-brasileiras-pela-policia-serao-transferidas-para-museu-da-republica>>; <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2020/09/21/acervo-religioso-apreendido-ha-130-anos-e-transferido-para-museu-no-rio>>; <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/11604-19-06-2021-acervo-de-pecas-de-religio-es-de-matriz-afro-brasileira-recebe-termo-de-cessao-definitiva-para-integrar-o-museu-da-republica.html>>. Acesso: out. 2023.

⁴⁵ A coleção é composta por 519 peças de religiosidade afro-brasileiras. Ministério da Cultura. **Iphan renomeia “Coleção de Magia Negra” para “Acervo Nosso Sagrado”**. Disponível em: <<https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/iphan-renomeia-201ccolecao-de-magia-negra201d-para-201cacervo-nosso-sagrado201d>>. Acesso: out. 2023.

⁴⁶ Google Arts. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/mwWx9m6ZCuqk5A?hl=pt-BR>>. Acesso: jan. 2024.

É importante destacar que a formação da “Coleção Museu Magia Negra” do Rio de Janeiro guarda semelhança com a formação da Coleção Perseverança de Alagoas (Imagem 11), conforme apontado por Maggie (1979); Lody (2005), Corrêa (2005, 2009, 2014); Soares, Lima (2013). A Coleção Perseverança, sob guarda do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL) (Imagem 12), foi tombada em 2013 pelo Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Estado de Alagoas (Decreto nº 25.864)⁴⁷.

Imagem 11⁴⁸: Coleção Perseverança



Crédito: Paulo Rios/Agência Alagoas

Imagem 12⁴⁹: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas



Crédito: Adailson Calheiros/Secom

⁴⁷ MARCANTE, Maicon Fernando. O outro em narrativas sobre a Coleção Perseverança. In: **Revista Mundaú**. Edição n. 12 (2022): (Re)inventariando políticas e poéticas museais: perspectivas globais, experiências locais Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/13286>>. Acesso: jan. 2024.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.alagoas24horas.com.br/wp-content/uploads/2012/02/87bdd13b80c84019b3a7cfdb08d0fa8d_relquiasafro.jpg>. Acesso: jan. 2024.

⁴⁹ Disponível em: <https://gwebs3.redacms.com/original_images/201901101629_524fa41a02.jpg>. Acesso: jan. 2024.

A Coleção Perseverança é considerada um dos conjuntos etnográficos mais significativos existentes no País⁵⁰.

Essa Coleção origina-se da "Operação Xangô", invasão das principais casas de culto afro-brasileiro de Maceió, em 1912, promovida pela Liga dos Republicanos Combatentes, organização paramilitar, que invadiu e destruiu os terreiros da cidade, disputa política que resultou em intolerância contra o segmento religioso de matriz africana (Pimentel, 2022, p.31;55;63).

A respeito da "Coleção-Museu Magia Negra", é importante destacar que não é a única coleção da cultura material afro-brasileira institucionalizada em acervos museológicos, cujo contexto de formação, conservação e comunicação ao público merece ser problematizado. Como brevemente abordado anteriormente, há outras coleções das religiosidades de matrizes africanas e afro-brasileiras em acervos de museus pelo Brasil que compartilham características semelhantes, tanto em relação ao o contexto de formação quanto aos processos de musealização das mesmas.

Além da da "Coleção Museu-Magia Negra", no Rio de Janeiro, há outras coleções que abordam temáticas negras, afro-brasileiras e africanas. Destaca-se a Coleção Africana do Museu Nacional/UFRJ, bem como os objetos religiosos da cultura material africana pertencentes ao Instituto de pesquisa Afro-Cultural Odé Gbomi, localizado no Município de Nova Iguaçu.

Ao abordarem a "Coleção Africana do Museu Nacional: história e museologia"⁵¹, Mariza de Carvalho Soares e Rachel Corrêa Lima (2013, p.337-339) destacam a escassez de museus que têm dado ênfase às suas coleções de objetos africanos e afro-brasileiros. Além disso, salientam que parte da Coleção Africana do Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro (Imagens 13, 14, 15, 16 e 17) apresenta semelhança em sua formação com a "Coleção-Museu de Magia Negra" do MPCERJ (Soares e Lima, 2013, p.340-341). Ambos os conjuntos de objetos eram de uso ritual e foram formadas a partir de apreensões policiais em casas de cultos religiosos afro-brasileiros (Umbanda e Candomblé) localizados na cidade do Rio de Janeiro⁵².

⁵⁰ **Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança.** Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Departamento de Assuntos Culturais – SENEC, Maceió, 1974. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110522#?xywh=-672%2C-1%2C2618%2C1650&cv=3>>. Acesso: jul. 2019; <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Relatorio_final_mapeamento_alagoas_PNPI\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Relatorio_final_mapeamento_alagoas_PNPI(1).pdf)>. Acesso: jul. 2023.

⁵¹ Em setembro de 2018 o Museu Nacional foi destruído num incêndio de grandes proporções que deu fim um acervo com 200 anos de história, incluindo a Coleção Africana do Museu Nacional. Disponível em: <<http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/africanos-no-brasil.html>>. Acesso: nov. 2019.

⁵² As autoras expõem também que os objetos da Coleção Africana do Museu Nacional apreendidas foram encaminhados ao Museu Real pela própria polícia da Corte, principalmente na década de 1880. Assim,

Imagem 13:
Museu Nacional/UFRJ, RJ



Crédito da imagem: Roberto da Silva⁵³

Imagem 14:
Exposição “Kumbukumbu – África, Memória e Patrimônio”⁵⁴



Crédito da imagem: Museu Nacional⁵⁵.

Imagem 15:
Presa de elefante esculpida
séc. XIX, Loando
Bacia do rio do Congo



Imagem 16:
Apoio de cabeça
séc. XIX, Zulu Ngombe
Bacia do rio Zambeze



Imagem 17:
Adága
República
Democrática do Congo



Credito das imagens: Acervo Museu Nacional (MN/UFRJ)⁵⁶

apresenta formação semelhante ao conjunto da Coleção-Museu de Magia Negra do Acervo do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, fundado em 1912 e a Coleção tombada em 1938 (Soares e Lima, 2013, p.340-341).

⁵³ Disponível em: <<https://museunacional.ufrj.br/dir/omuseu/omuseu.html>>. Acesso: fev. 2024.

⁵⁴ A “Exposição Kumbukumbu – África, Memória e Patrimônio” foi inaugurada em 2014 com 184 objetos expostos na mostra do acervo composto de 700 peças do acervo do Museu Nacional/UFRJ. Em 2018, um incêndio atingiu o Museu Nacional, resultou no desaparecimento de uma grande parte dos objetos de seu acervo. Atualmente, as peças dessa coleção só existem em formato digital na página do MN/UFRJ. Disponível em: <<https://sae.museunacional.ufrj.br/saberes-e-memorias-nas-culturas-africana-e-afro-brasileira-acoes-de-educacao-museal-online-com-objetos-da-exposicao-kumbukumbu/>>; AGOSTINHO, Michele de Barcelos. O Museu Nacional do Rio de Janeiro entre a escravidão e a liberdade. In: **SciELO Brasil**. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/YYLJbtGQFXk7KDhdw8bP68z/?lang=pt>>. Acesso: fev 2024.

⁵⁵ Disponível em: <<https://sae.museunacional.ufrj.br/saberes-e-memorias-nas-culturas-africana-e-afro-brasileira-acoes-de-educacao-museal-online-com-objetos-da-exposicao-kumbukumbu/>>. Acesso: fev 2024.

Conforme apontado por Soares e Lima (2013, p.341), embora a Coleção Africana do Museu Nacional/UFRJ anteceda a “Coleção-Museu de Magia Negra”⁵⁷, é importante ressaltar que a coleção do MPCERJ é reconhecida como o primeiro conjunto de objetos da cultura material da religiosidade afro-brasileira a ser institucionalizado como Patrimônio Artístico e Nacional pelo SPHAN em 1938.

Esses acontecimentos evidenciam traços do racismo estrutural e institucional incidindo na política e vivências sociais da época (início do século XX), mas que, no entanto, encontram-se ainda em nossa contemporaneidade. O fato de que esses objetos tenham sido apreendidos pela polícia como parte de suas atividades demonstra uma abordagem discriminatória em relação às manifestações culturais afro-brasileiras. Tais práticas institucionais relacionadas a constituição do acervo e o referido tombamento, conforme aponta a socióloga Maria Paz Josetti Fuenzalida,

(...) evidencia a lógica estatal de higienização das práticas culturais das populações subalternas e a eliminação de características indesejáveis para o projeto de “homem brasileiro” em formação. Por vez, o tombamento seguiu uma lógica de proteção do exótico, mantendo a percepção negativa e criminalizante das práticas culturais afro-brasileiras. Mesmo com o tombamento, o olhar que constituiu o acervo não se eximiu de uma perspectiva ocidental e policial em relação às peças, que de fato, representavam uma maneira etnocêntrica de lidar com a diversidade cultural e a diferença (Fuenzalida, 2018, p.50-51).

Além disso, no Rio de Janeiro, há outras duas instituições museológicas dedicadas à história e cultura afro-brasileira e africana em seus acervos⁵⁸: o Museu do Negro (Imagem 18) e o Museu de Etnologia *Ode Gbomi* (Instituto de Pesquisa Afro-Cultural *Ode Gbomi*)⁵⁹.

⁵⁶ SOARES, Mariza de Carvalho. **Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional**/Mariza de Carvalho Soares, Michele de Barcelos Agostinho, Rachel Correa Lima. – Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/LivroKumbukumbu.pdf>>. Acesso: jan. 2024. **“Kumbukumbu”**: África, Memória e Patrimônio. Disponível em: <<https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/kumbukumbu.html>>. Acesso: jan. 2024.

⁵⁷ A Coleção Africana é formada por objetos adquiridos por meio de doações, compras e permutas que datam de 1810 a 1940 e 1880 a 1950. Cf.: SOARES, Mariza de Carvalho. **Kumbukumbu**: África, memória e patrimônio / Mariza de Carvalho Soares, Michele de Barcelos Agostinho, Rachel Corrêa Lima – Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2022 179 p.: il. – (Etno Museu, n. 4). Disponível em: Acesso: jan. 2024.

⁵⁸ Soma-se as instituições citadas o Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB) inaugurado 2017, Decreto Municipal nº 43.128-2017. Museu municipal que tem o objetivo institucional problematizar a ação desumanizadora da escravidão e atribuir novos significados as influências da cultura e da história afro-brasileira na formação da sociedade brasileira. Celebrar as influências das matrizes africanas na construção da cultura afro-brasileira pela perspectiva da “unidade na diversidade”. Disponível em: <<https://www.rio.rj.gov.br/web/muhcab/historia>>. Acesso: nov. 2021.

⁵⁹ Instituto de Pesquisa Afro Cultural Ode Gbomi. **Museu de Etnologia Ode Gbomi** – Coleção de Arte Africana. 1ª ed. Rio de Janeiro: Shaovan Gráfica, 2013.

Localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, nas dependências da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos⁶⁰ (Imagem 19 e 20), fundada em 1640, por negros alforriados e escravizados, o Museu do Negro (antes denominado Museu dos Escravos; Museu da Abolição)⁶¹ é um espaço dedicado à representação histórica do povo negro no Brasil, sua religiosidade e devoções⁶². Criado em 1938 e oficialmente fundado em 1969, é gerido pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos e possui um acervo composto por objetos de culto ligados às práticas e devoções dos fiéis. Classificado como um “Museu-devoção” (Paiva, 2007; 2008; 2009), o Museu do Negro abriga o culto aos santos, como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e a Escrava Anastácia, além de homenagear a memória de figuras históricas como Zumbi dos Palmares, a “Redentora” a Princesa Isabel e do movimento abolicionista.

Imagem 18, 19, 20:

Museu do Negro, Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos.



Crédito imagens: Dora Lacarrubba Flores⁶³.

Guia das Artes⁶⁴.

Diário do Rio⁶⁵.

O Museu do Negro está sob a responsabilidade da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, uma instituição com uma história que remonta a 1640. Como local dedicado à devoção a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, desempenha um papel significativo na preservação das tradições religiosas e culturais das comunidades negras católicas.

⁶⁰ Os restos mortais de Mestre Valentim, entalhador de obras-primas executadas em várias igrejas do Rio. Disponível em: <<https://guiaculturalcentroitorio.com.br/museu-do-negro-do-rio-de-janeiro/>>. Acesso: set. 2020.

⁶¹ PAIVA, Andréa Lúcia da Silva de. **Museu dos Escravos, Museu da Abolição**: o Museu do Negro e a arte de colecionar para patrimoniar. In: 30º Encontro Anual da ANPOCS, 24 a 28 de outubro de 2006. Disponível em: <<https://anpocs.org/index.php/papers-30-encontro/st-6/st06-5/3581-andreapaiva-museu-dos/file>>. Acesso: set. 2020.

⁶² Na pasta de inventário da Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, no Arquivo Central do IPHAN, há a catalogação das pinturas, placas de metal comemorativas e estandartes presentes na igreja na época do seu tombamento, em 1938 (Maxwell, s/d, p.41). Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30569/30569_2.PDF>. Acesso: set. 2020.

⁶³ Disponível em: <<https://lh3.googleusercontent.com/p/AF1QipOUwFBpwc9gv00rFddzvNj9fjj3zt0dhVYGRTEv=s1360-w1360-h1020>>. Acesso: jan. 2024.

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.guiadasartes.com.br/rio-de-janeiro/rio-de-janeiro/museu-do-negro>>. Acesso: jan. 2024.

⁶⁵ Disponível em: <https://diariodorio.com/wp-content/uploads/2022/05/16_1280.jpg>. Acesso: jan. 2024.

Em 1967 a Igreja, o Museu e seus acervos foram destruídos por um incêndio de grandes proporções, onde:

Todo o acervo do Museu do Escravo que continha cartas de alforria, documentos relacionados aos movimentos abolicionistas, medalhas e brasões, instrumentos de tortura dos escravos usados na época, gravuras de artistas famosos, documentos históricos e biografias de abolicionistas, foram perdidos no incêndio. Não só o patrimônio material foi destruído naquele dia, mas também diversos documentos e relíquias presentes no consistório que estavam ligados aos movimentos abolicionistas desapareceram com as cinzas. Muitos documentos presentes nos arquivos da igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos também foram perdidos (Maxwell, s/d, p.57)⁶⁶.

Depois da reforma da Igreja, em 1969, com material encontrado nos destroços do incêndio e doações, o museu foi reaberto e, no portal Museus do Rio, seu acervo é descrito:

O acervo do Museu do negro é composto por esculturas, fotografias, indumentária e documentos, dentre outros, com destaque para as santidades católicas, paramentos litúrgicos e dos membros da irmandade; os objetos ligados à escravidão (instrumentos de suplício e do cotidiano); objetos de culto ligados ao Candomblé, imagens e indumentária representativas da africanidade, da “Mãe África e da “Mulher Negra”; objetos ligados ao Movimento Abolicionista e à Monarquia como dois estandartes abolicionistas salvos do incêndio, utilizados na procissão de despojo dos ossos da Princesa Isabel e do Conde D’Eu, na década de 1970.⁶⁷

O acervo do Museu do negro (imagens 21, 22, 23) atualmente é composto por esculturas, fotografias, indumentária e documentos, dentre outros, com destaque para as santidades católicas, paramentos litúrgicos e dos membros da irmandade; os objetos ligados à escravidão (instrumentos de tortura, suplício e do cotidiano); ao Movimento Abolicionista e à Monarquia (Silva, 2019, p.168)⁶⁸.

Imagem 21, 22, 23⁶⁹
Museu do Negro, sala de exposição permanente.



⁶⁶ Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30569/30569_2.PDF>. Acesso: set.2020.

⁶⁷ Museu do Negro. Disponível em: <<https://www.guiadasartes.com.br/rio-de-janeiro/rio-de-janeiro/museu-do-negro>>. Acesso: out. 2020.

⁶⁸ SILVA, Jessika Rezende Souza da. Entre a cruz e o terreiro: uma análise em torno da integração entre a religiosidade afro-brasileira e o Ensino de História no Museu do Negro do Rio de Janeiro. In: **Revista PerCursos**, Florianópolis, v. 20, n. 44, p. 155 - 189, set./dez. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/download/1984724620442019155/pdf>>. Acesso: out. 2020.

⁶⁹ Disponível em: <<https://www.guiadasartes.com.br/rio-de-janeiro/rio-de-janeiro/museu-do-negro>>. Acesso: jan. 2024.

O Museu de Etnologia *Ode Gbomi* (Instituto de Pesquisa Afro-Cultural *Ode Gbomi*)⁷⁰, museu privado localizado em Nova Iguaçu/RJ, é um Instituto de Pesquisa Afro-Cultural independente (Imagem 24), cujo objetivo é promover cultura e o patrimônio histórico e artístico de matrizes africanas e afro-brasileiro, bem como estimular o intercâmbio nos setores educacional, cultural e artístico.

Imagem 24⁷¹ e 25⁷²

Museu de Etnologia Ode Gbomi (Instituto de Pesquisa Afro Cultural Odé Gbomi), Valverde, NI –RJ



Crédito: Egeu Laus.



Crédito: Mapa de Cultura.

O Instituto foi criado em 2008 pelo Babalorixá e pesquisador da cultura iorubá, Antônio Montenegro, sendo reconhecido como museu pelo Ibram em 2012, possui como missão, divulgar a contribuição africana na cultura brasileira. Seu acervo (imagem 25) é composto por 250 peças iorubás, entre esculturas, máscaras, joias e vasos, além de fotografias. A instituição considerada como o primeiro museu de Nova Iguaçu e o maior do Estado dedicado a cultura ioruba (Campos, 2021, p.179-180)⁷³.

Além das instituições mencionadas anteriormente, o antropólogo e museólogo Raul Lody, em seu trabalho “O negro no museu brasileiro, construindo identidades” (2005)⁷⁴, destaca outras coleções das culturas africanas e afro-brasileira presentes em acervos de museus, como a Casa José de Alencar (Coleção Artur Ramos – Fortaleza/CE), o Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (Coleção Perseverança – Maceió/AL) e o Museu do Estado de Pernambuco (Coleção de objetos de cultos afro-brasileiros – Recife/PE), entre outras instituições museológicas. Esses acervos englobam objetos de cultos e expressões culturais afro-brasileiras, apresentando características semelhantes à “Coleção Museu Magia Negra” localizado no Rio de

⁷⁰ Museus BR. Disponível em: <<http://museus.cultura.gov.br/espaco/7303/>>. Acesso: out. 2020.

⁷¹ Disponível em: <<https://lh5.googleusercontent.com/p/AF1QipPhIB7eU4KFt7F46W--OwiyWaKxTtb1F4VOJIGb=s296-w296-h168-n-k-no-v1>>. Acesso: jan. 2024.

⁷² Disponível em: <<http://mapadecultura.com.br/wp-content/uploads/2012/05/O-acervo-do-museu-tem-mais-de-200-pe%C3%A7as.-Reprodu%C3%A7%C3%A3o-do-site..jpg>>. Acesso: jan. 2024.

⁷³ CAMPOS, Carlos Henrique Milhono. **Território a ser explorado**: uma proposta de um guia para os museus da Baixada Fluminense (RJ). (Dissertação) Orientação: Prof. Dr. Rui Aniceto Nascimento Fernandes. Programa de PósGraduação em Ensino de História, Curso de Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTORIA. Universidade do Estado do Rio de Janeiro Centro de Educação e Humanidades Faculdade de Formação de Professores. São Gonçalo, RJ, 2021.

⁷⁴ Raul Lody lista vinte três espaços museológicos públicos e privados cujos acervos estão presentes coleções de da cultura material afro-brasileira.

Janeiro. Raul Lody (2005) concentra-se principalmente nos museus brasileiros que possuem em seus acervos coleções com objetos das expressões artísticas e culturais africanas e afro-brasileiras. Seu levantamento resultou de pesquisas museológicas baseadas na antropologia, visando conceituar as coleções africanas e afro-brasileiras presentes nos museus do Brasil. A pesquisa aborda a questão dos museus e sua relação com a tradição e a variedade de representações do negro na cultura e no imaginário brasileiro. O estudo, iniciado na década de 1960 e sistematizado no início nos anos 1980, é uma investigação abrangente dedicada exclusivamente ao patrimônio cultural afro-brasileiro preservado em museus.

Na pesquisa, o antropólogo (Lody, 2005, p.21-28) apresenta o panorama do estado da arte e a trajetória dos estudos da cultura dos afrodescendentes no Brasil, revisando a literatura e as diversas perspectivas teóricas e políticas sobre a questão negra, no tocante as rejeições, oposições e valorização da cultura material afro-brasileira no país. Metodologicamente, Raul Lody (2005, p.17-19) revisita conceitualmente os acervos de museus que possuem coleções de objetos das culturas materiais africanas e afro-brasileira por meio de interpretações cruzadas para analisar a multiplicidade funcional e o contínuo cruzamento dos usos dos objetos da cultura material afrodescendente, suas conexões de sentido e ressignificação com os demais patrimônios que tecem o histórico da sociedade brasileira, através da abordagem dos circuitos simbólicos e dos inúmeros objetos das matrizes culturais africanas e afro-brasileiros espalhados em museus no Brasil.

Ele (Lody, 2005, p.24-26) também traz à tona questionamentos sobre as formulações “científicas” das noções de raça, o confronto entre a diversidade de trabalhos etnográficos, o papel autenticador da comercialização e reafricanização de memórias culturais afro-brasileiras. Busca estabelecer diálogos entre os objetos, a exposição e os museus. Segundo ele, os objetos presentes nos museus e espaços afins resultam de complexos processos de usos e de significados culturais. No encontro entre objeto e museus, evidencia-se um lugar determinado ou mesmo determinista para as representações do patrimônio cultural afro-brasileiro. São objetos de diferentes procedências, alguns resultam de apreensões policiais, outros doados por intelectuais, outros doados pelos próprios usuários. Cada entrada traduz um momento, um estilo, congregando objetos que, reagrupados por tipo, por função, por procedência, formam coleções, e essas, reunidas, constituem os acervos museológicos. Para o museólogo (Lody, 2005, p.17-18), esses objetos “são para apreciar, para estudar, para estabelecer relações, para identificar grupos e se

autoidentificar”, sendo urgente rever a abordagem e narrativas museológicas que consideram esses objetos apenas como etnográficos e tratá-los como testemunhos materiais que trazem histórias de grupos sociais, objetos que possuem funções e significados culturais.

O objetivo de Raul Lody (2005, p.18) com este estudo é estabelecer conexões com coleções que têm o propósito de acompanhar e testemunhar a história social brasileira, ampliando o foco das abordagens museológicas a memória e o registro da cultura material africana no Brasil, assim como suas manifestações afro-brasileiras. Em sua obra, Lody (2005) lista vinte três espaços museológicos públicos e privados, destacando a presença em seus acervos de coleções de significativa importância para a memória e a história da cultura material afro-brasileira. Vale ressaltar também que suas pesquisas (1983; 1984; 1987; 1988; 1990; 1991; 2005) sobre as coleções de objetos de matrizes africanas em museus brasileiros, realizadas em trabalhos de inventário e mostras de arte, permanecem atuais, sem grandes cortes, alterações substanciais ou atravessamentos.

As coleções dessas instituições são mantidas no silêncio, pois, guardadas nas reservas técnicas, impossibilita a fruição pelo público de importante patrimônio histórico-cultural brasileiro. É esse espectro do silêncio em relação ao protagonismo negro no campo das artes, sobre a presença/ausência de artistas e da arte negra na instituição museológica que é símbolo das artes nacional e internacional, que orienta nossa investigação. Para estudiosos em linguagem, na perspectiva de análise do discurso, o silêncio tem forma. De acordo com Eni Pulcinelli Orlandi (2007, p.29; 31 e 42), o silêncio é fundante e o real do discurso. No silêncio, o sentido se estabelece. O silêncio não fala, ele significa. Para Orlandi, “(...) o silêncio é matéria significativa por excelência, um *continuun* significativa. O real da significação é o silêncio”.

A autora indica a importância de considerar a historicidade do silêncio. Sem os métodos discursivos históricos, críticos e desconstrutivistas, torna-se difícil compreender seus significados e deixamos de observá-lo como pistas, traços, fissuras, rupturas, falhas através das quais o silêncio se manifesta (Orlandi, 2007, p.45 e 46). Ela continua argumentando que para refletir sobre o silêncio é necessário problematizar as noções de linearidade, literalidade, completude, pois,

Discursivamente, o sentido se faz em todas as direções. Conceitos discursivos como “interdiscurso” (memória do dizer), “intertexto” (relação entre textos), “relação de sentidos” os atestam.

A significação não se desenvolve sobre uma linha reta, mensurável, calculável, segmentável. Os sentidos são dispersos, eles se

desenvolvem em todas as direções e se fazem por diferentes matérias, entre as quais se encontra o silêncio (Orlandi, 2007, p.46).

O silêncio, entendido como o não-dito necessário para o dito, indica que, para expressar algo, é igualmente crucial o que não é expresso, e que os sentidos são atribuídos ao discurso, dizer é preciso não-dizer, e que é a inserção dos sujeitos discursivos nas formações discursivas historicamente determinadas que dão sentidos ao dizer. Ao emitir um discurso, ao dizer algo, inevitavelmente deixamos de lado outros significados, apagamos outros sentidos prováveis, porém indesejáveis, em uma dada situação discursiva. Isso evidencia que o ato dizer e o silêncio são interdependentes, ou seja, inseparáveis (Orlandi, 2007, p.48-49). Neste contexto, a autora argumenta que refletir sobre o silêncio em sua especificidade significa problematizar palavras como “representação” e “interpretação”. O silêncio não é interpretável, mas compreensível, pois compreender o silêncio é explicitar o modo pelo qual ele significa. Ela diz,

Compreender o silêncio não é, pois, atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação com o dizer (“traduzir” o silêncio em palavras), mas conhecer os processos de significação que ele põe em jogo, conhecer os seus modos de significar (idem, p.50).

O silêncio fundador desempenha um papel crucial ao criar um espaço de significação para o sujeito, mesmo em situação de censura, permitindo que significados sejam expressos por meio de diferentes jogos de linguagem, mesmo quando certas expressões são proibidas. Na interação entre formação discursiva e sujeito, é o silêncio fundador que atua no não-fechamento, criando espaços para o deslocamento tanto do sujeito quanto do sentido, o que implica movimento e, portanto, o múltiplo (polissemia) e não o mesmo (literalidade). O silêncio pode ser entendido como uma parte fundamental para enfatizar determinados aspectos e transmitir significados não verbais. No entanto, o silêncio, ou seja, quando se trata da invisibilidade de grupos étnicos e raciais em diversos setores da sociedade, esse silêncio pode ser interpretado como uma forma, uma incidência, do racismo sistêmico. Neste contexto, o racismo pode ser identificado pela ausência de representação e/ou pelo silenciamento da presença do negro nas narrativas e discursos museológicos e do patrimônio cultural brasileiro, refletindo a histórica desigualdade que nega a importância, participação e contribuição da cultura negra para a formação do Brasil. É nesta demanda que examinamos o acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, buscando mapear a presença de artistas negros em suas coleções e analisar as narrativas institucionais e o silêncio em torno dessa presença no acervo.

É importante sinalizar a ausência na maioria dos museus na discussão referente à questão racial. Preconceito e racismo são naturalizados em exposições museológicas e nos acervos museais. Coleções mantidas em reservas técnicas e, nas poucas vezes quando expostas, as narrativas apresentam o negro fora da História, subalternizado, ausente de protagonismo. Nos discursos expositivos não existe lugar para negros como atuantes nas artes, assim como agentes no processo histórico brasileiro.

O termo racismo, de modo genérico, é um conceito complexo e de múltiplas nuances, que se refere à discriminação e opressão de indivíduos e grupos baseados na raça. Se manifesta através de práticas, instituições e ideologias que perpetuam a desigualdade e a desvalorização de pessoas baseadas na raça.

No contexto dos museus, o racismo pode se manifestar de varias maneiras. Primeiramente, através da falta de diversidade, de práticas discursivas e representações que perpetuam narrativas dominantes e eurocêntricas, ignorando ou minimizando a participação e a importância das culturas e dos povos não brancos. Além disso, observa-se a sub-representação de objetos e artefatos de culturas e povos negros e não brancos como curiosidade ou exotismo, sem contexto histórico e cultural adequado. A falta de inclusão e representação das perspectivas e narrativas das comunidades negras e não brancas, bem como a escassez de diversidade e representatividade entre os funcionários e curadores dos museus, também contribuem para a manutenção de narrativas que minimizam ou ignoram a participação e a importância da diversidade de culturas e povos não brancos. Esse modelo de racismo foi identificado pela museóloga Eloisa Ramos Sousa como racismo museológico (Sousa, 2022, p.207). Uma tipologia de racismo presente em práticas e narrativas sobre outros povos e culturas que são sub-representados, ausentes ou silenciados nos discursos dos museus, nas exposições, nas coleções, na conservação, na pesquisa e na educação. Manifesta-se de de várias maneiras, como a apresentação de artefatos, objetos e expressões culturais de forma exótica ou estereotipada, na ausência de representação de indivíduos e grupos de outras raças nas exposições e coleções, e na falta de diversidade e inclusão no corpo de funcionários dos museus. Também pode ser identificado na forma como os objetos são adquiridos e conservados, e na maneira como são apresentados e interpretados para o público. Isso pode incluir a não apreciação dos contextos culturais e históricos dos objetos, e a falta de diálogo e colaboração com as comunidades de origem. O racismo no campo da museologia e dos museus no Brasil, em nosso entendimento, é um problema

persistente, refletindo-se em narrativas e representações das culturas e dos povos presentes nos museus, muitas vezes a partir de uma visão minimizada decorrente da ausência de exame crítico do contexto histórico de seus acervos. Desse modo, ao analisar o museu e a incidência do racismo (sistêmico, estrutural e institucional), que está na raiz de nossa formação histórica e social, nossa finalidade é contribuir para o campo museológico por meio da proposta de revisão e reinterpretação das coleções, acervos e narrativas institucionais sob a ótica da questão racial.

No MNBA, em suas narrativas museológicas, fronteiras simbólicas e sociais se apresentam em relação à presença de artistas negros e da coleção Arte(s) Africanas em seu acervo que, institucionalmente, permanecem invisíveis aos olhos do público. Essa invisibilidade evidencia práticas de uma tipologia de racismo identificado pela museóloga Eloisa Ramos Sousa como racismo museológico (Sousa, 2022, p.207). Na instituição estão presentes obras de artistas negros como: Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884); Estevão Roberto Silva (1845-1891); Leôncio da Costa Oliveira (1852-1881); Firmino Monteiro (1855-1888), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896); Raphael Frederico (1865-1934); João Timótheo da Costa (1878-1932); Arthur Timótheo da Costa (1882-1922); Antonio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Emanuel Araújo (1940-2022), entre outros e, em representações de arte cujo negro é, para além de tema e paisagem, protagonista⁷⁵. Esses Artistas e a Coleção Arte(s) Africanas, conforme já sinalizado, compõem, juntamente com outras coleções e objetos de arte, o acervo do MNBA.

1.2 Racismo e Branquitude – Percepção do conceito

Exploraremos o conceito de racismo, destacando a estreita relação entre ambos. Para isso, adotaremos uma abordagem teórica interdisciplinar para compreender o racismo (estrutural, institucional, epistêmico, cultural) e a branquitude (privilégio simbólico, subjetivo, material) como categorias histórica e sociológica. Nosso objetivo é evidenciar a relação entre o racismo, a branquitude e o discurso museológico. Desse modo almejamos ampliar a análise da questão racial no campo da museologia, do museu e do patrimônio. O racismo moderno surge historicamente como uma construção ideológica moldada pelas civilizações europeias desde o século

⁷⁵ Em se tratando da representação e protagonismo negro nas artes, o MNBA expôs na mostra “Das Galés às Galerias” (De 30 de maio a 30 de setembro de 2018), em referência aos 130 anos de assinatura da Lei Áurea, obras de arte que trazem as representações e protagonismos do negro no seu acervo. Foram cerca de 80 obras de arte expostas de artistas que tem o negro como tema, em destaque, Modesto Brocos, Frans Post, entre outros e, o negro como protagonista na arte, Estevão Silva, Emanuel Araújo. A mostra busca as múltiplas interpretações do negro e do legado afro-brasileiro que estão sob guarda no Acervo do MNBA. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/HwWx6yWZYpuF1g?hl=pt-BR>> Acesso: jan.2024.

XVI, combinando-se com o pensamento científico do século XIX (pseudociência denominada eugenia) do e o uso político do conceito e da categoria raça. É esse fator que leva à importância de compreendermos os efeitos do racismo sobre o ser negro e a experiência da negritude⁷⁶. No contexto brasileiro, o racismo é fundamental para compreender a incidência do silenciamento e traumas, uma vez que a violência racial faz parte das vivências individuais e coletivas dos afro-brasileiros ao longo da história. Historicamente, o racismo é um fenômeno ideológico que, além de unir reativamente os negros, os apresenta, retrata e descreve como um coletivo homogêneo, ignorando as diversas diferenças entre indivíduos, experiências e culturas que os representam.

A finalidade deste estudo é examinar, discutir e evidenciar as correlações entre museu, museologia e a questão racial no contexto do Patrimônio institucionalizado. Nosso objetivo é analisar como o preconceito e o racismo, mesmo sutis e dissimulados, se manifestam de modo naturalizado em exposições cujas ausências de artistas negros nas mostras de artes em geral são evidentes. Essas lacunas revelam a persistência dos diferentes tipos de racismo presente na sociedade ocidental e, no contexto brasileiro em particular, incluindo as tipologias do racismo estrutural, epistêmico, institucional e cultural. Esses conceitos orientam nossa reflexão e análise das questões levantadas nesta pesquisa.

Qual o significado de branquitude, ou seja, o que significa "brancura", o ser "branco"? Branquitude é um termo usado para descrever e nomear a estrutura da identidade racial branca em uma sociedade onde as categorias raciais e fenômenos racistas organizam a estrutura social. Refere-se à formação da hegemonia histórica na construção da identidade racial do sujeito branco. É crucial considerar a relação da branquitude com outras identidades raciais, assim como sua estrutura sócio-histórica e as relações de poder das estruturas sociais onde ela se manifesta. Ao compreender a branquitude, destacamos seu significado étnico-racial, que inclui privilégios políticos, culturais e simbólicos em relação a outras raças.

⁷⁶ O termo "negritude" foi criado, em 1934, pelo poeta afro-martinicano Aimé Césaire (1913-2008), em reação à opressão cultural do sistema colonial francês, com o propósito de rejeitar, tanto o projeto colonial de assimilação cultural, quanto a desvalorização de África e da sua cultura. Atualmente o conceito é interpretado como uma categoria sociopolítica e faz referência, no âmbito político, para servir de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, é entendido como processo de aquisição de uma consciência racial (Moore, 2010). E, na esfera cultural, negritude é a valorização das manifestações culturais de matrizes africanas. Para Carlos Moore (2010, p.37), "negritude é uma 'consciência-posicionamento' frente ao racismo."

1.2.1 Racismo – Conceito Histórico e Social

“O racismo é imobilizador. Aliás, essa é a função dele – continuar existindo para manter a branquitude, como projeto ideológico, cada vez mais consistente, dominador, excludente”. (Piedade, p.12, 2017)⁷⁷.

Primeiramente é necessário observar que a percepção conceitual do tema racismo não é direta, uma vez que se está inserido numa estrutura social que, do ponto de vista político-ideológico, apresenta elementos que evocam tipologias do racismo, a saber: estrutural, epistêmico, cultural, artístico, institucional. Para iniciar a discussão sobre a descrição do racismo como conceito, cabe fazer a diferenciação entre racismo, preconceito e etnocentrismo, conforme exposto pelo intelectual afro-belga radicado no Brasil, o antropólogo Jacques d’Adesky, em seu livro “Uma breve história do racismo”. Este teórico das relações étnico-raciais com base no multiculturalismo, ressalta que racismo, preconceito e etnocentrismo, apesar de guardarem alguns laços entre si, possuem noções diferentes. Para D’Adesky,

Um dos traços comuns é o fato que o racismo, o preconceito e o etnocentrismo utilizam-se de técnicas de classificação para comparar indivíduos, grupos e culturas entre si. (...) O que diferencia de imediato o racismo, o preconceito e o etnocentrismo é a maneira de formar juízo a respeito das qualidades dos indivíduos e dos grupos humanos. Ao olhar de perto, percebemos que, além do simples ato de classificar, o preconceito e o etnocentrismo fazem juízo de valor sobre os indivíduos e a cultura de outros grupos, enquanto o racismo hierarquiza e racializa o gênero humano (D’Adesky, 2022, p.64).

As bases de apoio do racismo na sociedade ocidental remontam ao final do século XVII, quando foi utilizada como justificativa para a dominação exercida pelos europeus sobre os povos de outros continentes no contexto da expansão colonial. Isso implicava na necessidade de hierarquizar a humanidade em raças superiores e inferiores. No entanto, o autor chama a atenção para o fato de que:

A palavra “racismo” é de criação relativamente recente. Surge por volta de 1930, para designar a discriminação racial praticada com a expansão do antissemitismo em vários países europeus, assim como designar as leis discriminatórias de Nuremberg, elaboradas pelos nazistas alemães. Essas leis foram adotadas pelo *Reichstag* (Assembleia legislativa alemã) em unanimidade, por aclamação, no dia 15 de setembro de 1935, na cidade de Nuremberg (idem, p.66).

⁷⁷ Vilma Piedade, intelectual negra, pós-graduada em Ciência da Literatura (UFRJ), integrante da organização feminista Partida Rio e da Articulação de Mulheres Brasileiras (AMB), é a autora do conceito “Dororidade”, termo que remeter à ideia do acolhimento de mulheres na luta contra o patriarcado. A dororidade está relacionada com a dor que só pode ser sentida pelas mulheres pretas (quanto mais preto o tom da pele, mais dor causada pelo racismo). Cf.: PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Nós, 2017. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/508622277/Dororidade-Vilma-Piedade>>. Acesso: fev. 2024.

No entanto, apesar deste fato, D'Adesky (2022, p.66-67) ressalta que a inexistência do termo até a década de 1930 não elimina a realidade da difusão do racismo no século XIX e início do século XX, período em que foi cientificamente justificado através da divisão da humanidade em raças, pelos ideólogos e defensores da teoria da Eugenia. O termo "Eugenia", cunhado por Francis Galton (1822-1911) em 1883, foi posteriormente definido como "o estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente" (D'Adesky, 2022, p.138). As teorias raciais em perspectiva histórica apresentam-se como fenômeno ocidental/moderno. D'Adeski assinala que para Pierre-André Taguieff,

(...) o racismo emerge no curso do final do século XVII, com a conceituação da noção de "raças humanas", e se desenvolve até o seu apogeu no século seguinte, passando pelo pensamento de Carl von Linné (1707-1778) até Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882). Nessa perspectiva, o racismo não teria sempre existido. Foi uma invenção da ciência classificadora europeia, que rompeu com a perspectiva cristã (o homem criado por Deus à sua imagem). A distinção entre as supostas "raças" tinha uma base na morfologia e implicava caracteres morais e culturais, muitas vezes justificados por critério puramente estético (idem, p.102).

Por tanto, foi no "Século das Luzes", no contexto do Iluminismo europeu, que as primeiras classificações raciais foram desenvolvidas. É no final do século XIX que a definição do termo eugenia foi cunhada, trazendo implicações significativas na dimensão política de seus efeitos práticos. Francis Galton foi quem, em 1883, dá significado ao termo, definindo-o como ciência do melhoramento das linhagens, os "bem-nascidos". Segundo Galton, aponta D'adesky, em sua dimensão prática e política:

(...) o estudo dos fatos submetidos ao controle social e suscetíveis de aumentar ou diminuir as qualidades seja físicas seja mentais das futuras gerações. Seu objetivo é de reger as uniões humanas de modo a obter o maior número de indivíduos aptos a compor a sociedade como a melhor (idem, p.138).

Neste sentido, para compreender a questão racial no Brasil, é necessário analisar "raça" como uma construção social e o racismo como ideologia. Devemos considerar os efeitos da pseudociência eugênica e o mito da democracia racial como alicerces que estão na base da formação do Estado Nacional Brasileiro. O racismo persiste em nossa sociedade como resultado da herança de quatro séculos do sistema de trabalho compulsório e da negação de sua existência, como ideologia do colonialismo. Escravidão e racismo estão intrinsicamente ligados. Como prática social o racismo historicamente é identificado como mecanismo ideológico cujo objetivo é a dominação de classes, povos, etnias. Modernamente, seu desenvolvimento está

ligado ao colonialismo, ou mais precisamente, ao genocídio colonizador, pois, conforme salienta Michel Foucault:

O racismo é uma ideologia que introduz um corte em quem deve viver e quem deve morrer, é um artefato de dominação e eliminação do grupo sociorracial submetido à condição de subalternidade pela violência física, social, cultural, psicológica, enfim, exclusões de diversas ordens. (Foucault, 2000, p.304-305).

Em se tratando da conceituação do racismo, o *etnólogo* e cientista político afro-cubano Carlos Moore⁷⁸ (2007, p.146-217) destaca que o fenômeno possui uma dinâmica histórica e desempenha papel central no surgimento da Modernidade capitalista. Ele identifica que o racismo não se estrutura sobre o conceito biológico de raça ou sobre a escravização dos africanos, mas sim a partir do fenótipo negro. Segundo o pesquisador, identifica-se o surgimento do racismo em três dinâmicas convergentes dentro de um mesmo processo:

(...) **a**) a fenotipização de diferenças civilizatórias e culturais; **b**) a simbologização da ordem fenotipizada por meio da transferência do conflito concreto para a esfera do fantasmagórico (isso implica fenômenos como a demonização das características fenotípicas do vencido em detrimento da exaltação das características do segmento populacional vencedor); e **c**) o estabelecimento de uma ordem social baseada numa hierarquização raciológica, mediante a subordinação política e socioeconômica permanente do mundo populacional conquistado (Moore, 2007, p.247).

Ele ainda aponta que sem essas bases sustentadoras, o racismo não existiria, pois, “a imbricação entre esses três momentos diferentes, porém interligados, da gênese e expansão do racismo, é total” (Moore, 2007, p.248). Antes mesmo de ser um fenômeno político e econômico alicerçado em uma falsa noção de raça, em termos biológicos, sua gênese é histórica, ou seja, o racismo é entendido como uma realidade histórica e não intelectual. Não se limita a relações interpessoais ou a uma ideologia do sistema capitalista; é um fenômeno histórico, enraizado em conflitos reais ocorrido na história, nas estruturas civilizatórias dos povos desde a Antiguidade até a Modernidade, bem como na Contemporaneidade. Moore (2007, p.281-289) destaca que o racismo moderno “é um fenômeno fundamentalmente antinegro”. É o fenótipo dos povos negros que suscita o ódio grupal, denominado racismo. Isso se torna a estrutura sistêmica que rege uma sociedade racializada, ou seja, a luta pela posse, o gerenciamento e monopólio dos recursos social, econômico e cultural, tanto nacional quanto planetariamente. O racismo se insere na dinâmica socioeconômica da sociedade contemporânea, conforme descrito pelo autor, “com um novo e brutal vigor

⁷⁸ Carlos Moore investiga em suas pesquisas a relação entre o racismo e a história política e econômica da América Latina e Caribe. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/carlos-moore/?gclid=CjwKCAiA866PBhAYEiwANKlneOI9VzJ7uhEhTEjtEAs9r4ewP0BeaAfib1TVEeHIHpv5Rfy_ksEZRoCLDwQAvD_BwE>. Acesso: mar. 2020.

excludente". Além disso, como fenômeno histórico, o racismo evolui constantemente, pois, cada vez que recua, que se dá diante de insistente oposição, nunca acontece permanentemente. O racismo constitui um fator onde se sustenta emocional e historicamente nos capilares das camadas da sociedade. É um fator permanente na sociedade, uma vez que é resultado de uma longa elaboração histórica, e não intelectual.

Em síntese, os intelectuais afro-belga Jacques d'Adesky (2022) e o afro-cubano Carlos Moore (2007), ao abordarem o contexto histórico do racismo, contribuem para entendimento das formas de como racismo desde a Antiguidade até à Contemporaneidade ainda se manifesta de diversas formas, atualizadas e persistente, no presente. Ambos têm se dedicado ao estudo do fenômeno racismo em seus respectivos campos de conhecimento, esforçando-se para compreender como ele é construído historicamente e socialmente, assim como para identificá-lo em diferentes contextos e épocas. Além disso, também têm contribuído para o entendimento de como o racismo está relacionado com outras formas de opressão e desigualdade, e formas de como combater-lo. Para os autores, é importante ter em mente que, a história do racismo é complexa, pois apresenta características variadas e peculiares, sendo significativo considerar as contribuições de outros campos de conhecimento ao estudar o assunto, uma vez que, o racismo é uma construção social e histórica, e sua compreensão precisa levar em conta contextos políticos, econômicos e culturais específicos. É importante observarmos a história do racismo e suas conexões com outras formas de opressão e desigualdade, bem como considerar as contribuições de diversas perspectivas e disciplinas para termos a compreensão abrangente desses fenômenos.

O entendimento é que o fenômeno racismo possui raízes históricas profundas e complexas. Desde tempos antigos, tem sido utilizado para justificar a opressão e a escravidão de grupos étnicos. A partir do século XV, com a expansão do colonialismo ocidental, essas ideias foram levadas às Américas, Ásia e África, onde foram usadas para justificar e legitimar a conquista e opressão de povos não europeus.

Durante o período do imperialismo (também denominado neocolonialismo) das potências europeias, que abrangeu os séculos XIX e XX, as noções de racismo científico emergiram. Esta vertente do racismo buscava "provar" e sustentar a suposta superioridade de certas raças sobre outras através de teorias pseudocientíficas.

Conhecido também como "ciência racial" ou "raciologia"⁷⁹, o racismo científico disseminou-se nos meios acadêmicos a partir do século XIX, embora tenha sido posteriormente desacreditada pela comunidade científica, devido a sua falta de fundamento empírico e seus vínculos com a opressão e a discriminação, essas teorias foram amplamente aceitas até no início do século XX.

Um exemplo de racismo científico é a eugenia, uma ideologia que se baseia na ideia de que é possível melhorar a "qualidade" da raça humana através da seleção genética. Esta teoria, ideologicamente enraizada na falsa ciência do colonialismo, foi propagada por Friedrich Ratzel (1844-1904) e o conde Gobineau (1816-1882), que procuraram justificá-la através do ultrapassado conceito de raça.

No Brasil, dentre outros intelectuais, destacam-se o fundador da antropologia "científica" no país, o médico legista maranhense Raimundo Nina Rodrigues (Stepan, 2004, p.339), o sociólogo Oliveira Viana (Santos, 1984, p.13-14; 26; 35; 38) e o antropólogo Edgard Roquette-Pinto (Souza, 2016, p.96-98), como expoentes da "ideologia do colonialismo". Eles utilizaram teorias pseudocientíficas sobre raça para justificar e argumentar a inferioridade de negros e indígenas, os quais foram definidos como os responsáveis pelo subdesenvolvimento da sociedade brasileira.

Pesquisadores têm analisado o racismo no Brasil como um fenômeno histórico e social, enraizado em séculos de história de opressão e discriminação de povos indígenas, africanos e afro-brasileiros. Para o historiador e intelectual negro Joel Rufino dos Santos (1984), o racismo é um sistema que afirma a superioridade de um grupo racial sobre outros, um instrumento do capitalismo que cresce conforme seu desenvolvimento. Santos (1984, p.48-49) aponta que o racismo brasileiro aparece de forma diligente em momento de competição. Sua característica é peculiar ao ponto de se diferenciar conforme a sociedade brasileira vai se transformando, pois,

O tipo de racismo no passado entre nós foi paternalista, discriminação sem conflito; entra no século XX/XXI, acompanhando o desenvolvimento capitalista em nosso país, transforma-se em racismo aberto: discriminação com conflito (Santos, 1984, p.49-50).

Com base no mito da democracia racial e na miscigenação que dissimula as diferenças raciais no Brasil, ainda segundo Joel Rufino (Santos, 1984, p.78), uma das características do racismo brasileiro é a ideia de que "não somos racistas". Quanto às

⁷⁹ Para Paul Gilroy, "Raciologia" ou "ciência racial", representa vários discursos ou vozes de poderosas ideologias modernas que elaboraram variedades de saber e poder que, em termos estéticos e morais desde o século XVIII passaram a conferir às raças um crescente caráter orgânico (Gilroy, 2000, p.12, 31-35 Apud Chaves, 2007, p.34 e 35).

particularidades do racismo brasileiro, o antropólogo congolês radicado no Brasil, Kabengele Munanga descreve que:

O racismo seria teoricamente uma ideologia essencialista que postula a divisão da humanidade em grandes grupos chamados raças contrastadas que têm características físicas hereditárias comuns, sendo estas últimas, suportes das características psicológicas, morais, intelectuais e estéticas e se situam numa escala de valores desiguais. Visto deste ponto de vista, o racismo é uma crença na existência das raças naturalmente hierarquizadas pela relação intrínseca entre o físico e moral, o físico e o intelecto, o físico e o cultural (Munanga s/d, p.8).

Cabe salientar também que, historicamente, conforme aponta Kabengele Munanga ao traçar a genealogia dos conceitos raça, racismo, identidade e etnia, o termo não possui uma base biológica. Para ele, o conceito de raça encontra sua justificativa alicerçada no racismo, sendo uma construção sociológica. Munanga afirma assim que, do ponto de vista biológico e científico, as raças não têm existência (Munanga, 2000, p.23).

A abolição (1888) não livrou os afro-brasileiros das mazelas do preconceito e mesmo do racismo. Frequentemente, a miscigenação, marca da formação da sociedade brasileira, mascara a desigualdade racial existente, pois, entre as características do racismo no Brasil, destaca-se a ambiguidade. Para Munanga (2008, p.119), “essa ambiguidade permeia tanto a reflexão do estudioso do tema como o próprio viver das pessoas que, cotidiana ou institucionalmente, enfrentam a pluralidade étnica brasileira”.

A mestiçagem foi utilizada para invisibilizar o legado indígena e africano na construção histórica, social, política e cultural da sociedade brasileira. Essa ambiguidade dificulta a percepção da incidência do racismo por se apresentar de forma sutil, encoberto que, muitas vezes, se quer é compreendido pelos que o praticam ou aqueles que dele são o alvo do racismo e de preconceitos, principalmente o seguimento social negro.

O racismo à brasileira é sustentado pela chamada “democracia racial brasileira”, um mito que oculta as formas de segregação no Brasil. O mito da democracia racial, que tem a frente o sociólogo Gilberto Freire (1900-1987), caracteriza-se por um conjunto de percepções das relações raciais, e sua evolução, reflete até hoje de forma consensual e eficaz nas diferentes camadas sociais brasileira. Ideologicamente, pressupunha-se que as relações raciais no Brasil fossem

harmônicas, sustentadas pela crença da ausência de conflitos raciais na sociedade brasileira.

De acordo com a intelectual negra Ana Cecília da Silva (2004, p.40) “através do mito da democracia racial, o Brasil consegue manter, em grande parte, o segmento negro excluído e subordinado socialmente”. Ainda segundo a autora, a estratégia ideológica do branqueamento, que se orienta pela falsa hierarquia entre as “raças” humanas, aliada ao mito da democracia racial, serve não apenas para ocultar, distorcer e perpetuar a discriminação existente no Brasil, mas também para fazer desaparecer o segmento negro. Quanto a isso, Maria Lucia Rodrigues Müller (2006, p.189) expõe que,

O preconceito e a discriminação estão quotidianamente presentes nas relações sociais, embora sejam disfarçados por mecanismos sutis de evitação. É o chamado “racismo à brasileira” que impõe estratégias de “branqueamento” àqueles que desejam ou podem ascender socialmente (Müller, 2006, p.189).

O Brasil vive sob uma romanceada "democracia racial". De acordo com o mito da democracia racial, as relações raciais no país foram e continuam sendo amistosas e cordiais. Essa narrativa ganhou destaque através da obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, de 1933. No entanto, as bases teóricas do mito remontam ao século XIX e foram sistematicamente embasadas cientificamente no período pós-abolição, consolidando-se gradualmente no imaginário social, transformando-se, desse modo, em ideologia oficial das relações raciais no Brasil.

A crença da harmonia racial brasileira apoiava-se, ou melhor, apoia-se, na crença de que as relações raciais, entre nós, teriam sido mais humanizadas do que as encontradas nos Estados Unidos, por exemplo, pois aqui teríamos encontrado um senhor benevolente (Harris *Apud* Skidmore, 1976, p.237). Ao lado do mito, projetou-se o ideal de clareamento como uma política nacional para promover a imigração de europeus brancos cuja teoria baseava-se em suprir a suposta escassez de mão de obra resultante da emancipação dos negros com a abolição de 1888 e da modernização do país.

Esse ideal de branqueamento foi reforçado, de um lado, pela visível diminuição da população negra em comparação à branca, devido a uma série de fatores, incluindo a baixa taxa de natalidade e expectativa de vida, devido às condições sociais, em que o negro foi deixado no pós-abolição, à sua própria sorte, e também em decorrência da mistura racial produzindo uma população gradualmente miscigenada, mais clara (Skidmore, 1976).

Tanto o mito da democracia racial quanto o ideal de brancura atuam para escamotear o racismo e a segregação social impostos aos negros. Em se tratando da branquitude, como ressaltado pelo sociólogo Oracy Nogueira (1985, p.84), manifesta-se através de uma desvalorização da estética negra em relação à estética branca. O mito da democracia racial é utilizado para mascarar o racismo à brasileira, que é reforçado cotidianamente pela naturalização das desigualdades e da suposta inferioridade racial.

O racismo, entre nós, é sentido, mas não denunciado, debatido. Quando denunciado, a vítima é frequentemente desqualificada em seu discurso, apesar do racismo ser tipificado com crime⁸⁰. Dessa forma, o racismo, o preconceito e a discriminação racial causaram e continuam causando desigualdades sociais extremamente acentuadas no tecido social brasileiro.

Racismo é um processo com dinâmica própria, caracterizado por práticas que emergem da consciência social coletiva que sublinham o *ethos* cultural de uma sociedade, inserida em amplo conjunto de valores falseados de verdades. Trata-se de uma ideologia que permite o domínio sobre determinados grupos (Cunha Jr., 1992; Cavalleiro, 1998). Segundo Carlos Moore (2007, p.293), para o desmantelamento estrutural e a erradicação do racismo das consciências coletivas, uma efetiva desracialização da sociedade se faz necessária. Isso a partir da luta permanente e multifacetada nas formas estruturais e sistêmicas do racismo no imaginário social e nas suas formulações ideológicas.

Nesse contexto, é crucial uma compreensão conceitual do racismo, dada a diversidade de tipologias são variadas. Eliane dos Santos Cavalleiro (1998, p.14) indica que tais tipologias variam desde o racismo **individual**, aquele que se manifesta em atitudes de comportamentos e interesses pessoais, até o racismo **institucional**, presente na estrutura das instituições políticas e econômicas, onde muitos indivíduos (negros, mulheres, indígenas entre outras ditas minorias), são marginalizados e rejeitados, tanto de forma direta quanto indireta. Além disso, há o racismo **estrutural**, ligado à formação e ao funcionamento do Estado e de outras instituições sociais,

⁸⁰ Lei de nº 7.716, que define os crimes de racismo. Assinada em 5 de janeiro de 1989, lei passou a ser conhecida pelo nome de seu autor, o ex-deputado Carlos Alberto Oliveira dos Santos (1941–2018), Lei Caó. A lei, em seu artigo 20, define que: “Praticar, induzir ou incitar a discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional. Pena: reclusão de um a três anos e multa. * Artigo, caput, com redação dada pela Lei nº 9.459, de 13/05/1997”. Disponível em: <https://www.politize.com.br/artigo-5/criminalizacao-do-racismo/?https://www.politize.com.br/&gclid=CjwKCAiAzrWOBhBjEiwAq85QZ50C1xmQFaJeoWvbNWVsZdx2y9m8y6XLLZ_fKEhiUD4SBn3XmnhRoCa0gQAvD_BwE>. Acesso: mar. 2020.

incorporado na aplicação das decisões do grupo dominante, e o racismo **cultural**, que se manifesta por meio de comportamentos e atitudes discriminatórias (Almeida, 2019).

Iniciaremos nossa análise das tipologias do racismo com a descrição do conceito de racismo **epistêmico** e de racismo **institucional**, para posteriormente abordarmos o racismo **estrutural**. O afro-martinicano, Frantz Fanon (1925-1961), um dos principais intelectuais na luta antirracista e anticolonial, natural da Martinica, região ultramarina francesa, destacou-se por suas críticas à dominação colonial europeia em suas obras, “Pele Negra, Máscaras Brancas” (1952 {2008}), onde examina a negação do racismo contra o negro na França, e “Os Condenados da Terra” (1961 {1968}), ao analisar as relações entre colonialismo, racismo e insubmissão, expôs as consequências psicológicas e sociais do colonialismo e da opressão racial. Além disso, em suas teses argumenta que a exploração colonial, também destruía a cultura e a identidade dos povos africanos e afrodiáspóricos, através da desumanização e alienação. Ele defendia, em suas reflexões, a importância da luta pela preservação e valorização da cultura e identidade dos povos oprimidos pelo colonialismo.

Nesse aspecto crítico, ao examinar o colonialismo epistemológico - ou seja, a dominação colonial sobre as formas de conhecimento e saberes, que ignora a capacidade epistêmica de grupos específicos pela destituição de outras formas de vida, de pensamento, de saberes e experiências - , Fanon (2008, p.93-101) argumentou que o discurso monológico-universal do Ocidente, ao pretender se colocar como único e verdadeiro, nega e exclui a capacidade epistêmica de grupos e culturas historicamente oprimidos. O sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2007) amplia a análise de Frantz Fanon ao destacar a interseção entre o racismo epistêmico e outras formas de opressão colonial, como o patriarcado e o capitalismo. Grosfoguel argumenta que o racismo epistêmico é uma das tipologias do racismo mais invisibilizadas, pois opera privilegiando a tradição e identidade de pensamento e os pensadores (homens brancos) ocidentais, que apenas reconhecem como legítima a sua própria produção de conhecimentos e consideram como única sua capacidade de acesso à universidade e aos critérios da verdade científica. Assim, tentam inferiorizar os intelectuais não ocidentais, pois, nas palavras de Grosfoguel, “a epistemologia eurocêntrica ocidental dominante não admite nenhuma outra epistemologia como espaço de produção de pensamento crítico nem científico” (Grosfoguel, 2007, p. 32-35). É a partir da crítica acerca da modernidade/colonialidade em relação a produção do conhecimento, no domínio epistêmico, pela perspectiva teórica do pensamento decolonial, que o racismo epistêmico é visibilizado e descrito como uma forma

sistêmica de racismo presente nas estruturas e práticas do conhecimento e da ciência, onde certas ideias e teorias são valorizadas em detrimento de outras, e onde determinados grupos são excluídos ou marginalizados na produção e disseminação do conhecimento.

Vale ressaltar que a relação entre o domínio epistêmico e o racismo institucional é complexa e interdependente. O campo epistêmico permite a produção de conhecimento que reforça o racismo institucional, enquanto este último perpetua o domínio epistêmico, já que os grupos dominantes usam seu poder para controlar e influenciar a produção de conhecimento. Por outro lado, o racismo institucional reforça o racismo epistêmico, uma vez que as práticas discriminatórias e desigualdades raciais são incorporadas nas estruturas sociais, políticas e institucionais. Essa relação entre racismo epistêmico e racismo institucional é cíclica, pois o domínio epistêmico reforça o racismo institucional e vice-versa.

Quanto ao Racismo Institucional, o conceito foi elaborado ao longo do tempo através da reflexão crítica e da luta contra as desigualdades raciais nos Estados Unidos. Sua definição surge no contexto das lutas por direitos civis dos afro-estadunidenses e com a efetivação de políticas de ação afirmativa naquele país. Segundo o sociólogo britânico Ellis Cashmore (2000), o termo foi descrito em 1967, pelos intelectuais negros, lideranças nos Movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, o afro-trinitário-tobagense Stokely Carmichael (1941-1998) e o afro-estadunidense, o cientista político, Charles Vernon Hamilton (1929-2023), como sendo qualquer sistema de desigualdade que se baseia em raça, que pode manifestar-se em instituições como órgãos públicos governamentais, corporações empresariais privadas e universidades (públicas e privadas).

De acordo com ambos os ativistas e líderes do movimento Panteras Negras, o racismo, por ser apresentar de forma “onipresente”, “permeia a sociedade tanto no nível individual quanto no institucional”, aberta e subliminarmente. Para Cashmore, o Racismo Institucional se refere às operações anônimas de discriminação em organizações, profissões ou até mesmo em sociedades inteiras, sendo anônimas à medida que os indivíduos podem negar a acusação de racismo e se abster da responsabilidade. Mais que isso, se o padrão de exclusão persiste, as causas devem ser procuradas nas instituições às quais ele pertence, nas suposições não expressas nas quais tais organizações baseiam em suas práticas e nos inquestionáveis princípios que, porventura, possam usar (Cashmore, 2000, p.469-470).

Conforme mencionamos anteriormente, a luta dos afro-estadunidenses pelos direitos civis durante o século XX foi fundamental para a formulação e conceituação do racismo institucional. Líderes negros e ativistas começaram a destacar as formas sistêmicas e estruturais da opressão racial, que não eram apenas resultado da discriminação individual, mas também resultado de estruturas políticas, econômicas e institucionais que perpetuavam a desigualdade sociorracial. A compreensão do racismo institucional se concentra precisamente nessas formas sistêmicas e estruturais da opressão racial e nas formas como as estruturas sociais, políticas e institucionais perpetuam a desigualdade racial. Isso inclui as políticas discriminatórias, a exclusão econômica, a falta de representação política e a discriminação no acesso aos recursos, entre outros aspectos.

Entre o racismo epistêmico e o racismo institucional há a incidência do racismo estrutural. Neste sentido, podemos inferir que são formas interrelacionadas de opressão racial que perpetuam as desigualdades raciais e afetam a vida de pessoas negras, indígenas e outros grupos minoritários de diversas maneiras. Identificar a relação entre essas tipologias de racismo é crucial ao entendimento do funcionamento do racismo.

Quanto ao conceito de Racismo Estrutural, o jurista e intelectual negro, Silvio Luiz de Almeida⁸¹, em um estudo publicado em 2019, baseia-se na teoria social para conceituar o racismo e suas tipologias. Ele destaca que “a sociedade contemporânea não pode ser compreendida sem os conceitos de raça e de racismo, assim como suas consequências”. O objetivo do estudo visa expor um histórico-conceitual dos termos raça e racismo, pretendendo apreender conceitos que estabeleçam “a relação entre o racismo e os aspectos centrais das estruturas sociais: racismo e ideologia; racismo e política; racismo e direito e racismo e economia” (Almeida, 2019, p.20).

Almeida (2019) defende que o racismo no Brasil não é simplesmente uma questão de preconceito individual, mas sim uma estrutura sistêmica presente nas instituições e práticas sociais que beneficia algumas pessoas e prejudica outras com base em sua percepção de raça. De acordo com ele, o racismo estrutural no Brasil é resultado de séculos de história de opressão e discriminação de povos indígenas, africanos e afro-brasileiros. Argumenta ainda que a escravidão e o racismo foram fundamentais para o desenvolvimento econômico do país, e que essas estruturas

⁸¹ Em 1 de janeiro de 2023, o jurista Silvio Almeida, foi nomeado Ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania no Brasil.

ainda são mantidas através de práticas e instituições como a educação, saúde, economia e justiça criminal e aqui incluímos a cultural.

Ao desenvolver estudos em teoria social, em que aponta o racismo como estrutural na dinâmica de formação da sociedade brasileira, Silvio Almeida (2019) fornece instrumentos teóricos que auxiliam os estudos que tem como foco a compreensão da formação do contexto e os conceitos necessários para refletirmos sobre a concepção ideológica, como prática social e histórica, do racismo em sua conceituação estrutural, uma vez que se manifesta em diversos aspectos da sociedade, desde violência estrutural até a ausência de direitos, violência cultural, suposta incapacidade e até por força institucional cujo exemplo evidente se apresenta no controle policial. O argumento central de Almeida em sua tese é que,

(...) o racismo é sempre estrutural, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Em suma, o que queremos explicitar é que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea. De tal sorte, todas as outras classificações são apenas modos parciais – e, portanto, incompletos – de conceber o racismo. Em suma, procuramos demonstrar neste livro que as expressões do racismo no cotidiano, seja nas relações interpessoais, seja na dinâmica das instituições, são manifestações de algo mais profundo, que se desenvolve nas entranhas políticas e econômicas da sociedade (Almeida, 2019, p.20-21).

Para o jurista, o racismo é entendido como estrutural e estruturante da sociedade, pois, “é elemento que integra a organização econômica e política da sociedade”. Ele argumenta ainda que, “o racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violências que moldam a vida social contemporânea “. Segundo Almeida, o racismo não é apenas causa ou efeito isolado, mas sim um produto e um efeito intrínseco à ordem social, transcendendo sua representatividade (Almeida, 2019, p.21).

Silvio Almeida chama atenção também para a importância de uma compreensão histórico-conceitual dos termos raça, etnia⁸² e racismo, ressaltando sua

⁸² "Raça" e "Etnia" são conceitos frequentemente confundidos, mas existem diferenças entre ambos. Raça é uma categoria sociopolítica, um conceito com origem social que vai além da estética, enquanto Etnia refere-se à categoria cultural de um povo, englobando aspectos linguísticos, tribais, nacionais, raciais, religiosos e culturais. A principal diferença entre raça e etnia é que, no caso da raça, temos algo socialmente imposto e com objetivo hierárquico. Um exemplo é a relação entre os colonizadores europeus e os africanos escravizados. Já a etnia é menos rígida e consegue cruzar as linhas raciais. Exemplo é uma pessoa filha de pais japoneses, mas adotada por uma família brasileira quando ainda era um bebê. Etnicamente ela é brasileira, já que ela conhece a nossa cultura, fala o nosso idioma. O antropólogo MUNANGA, Kebengele apresenta os conceitos em Palestra proferida no **3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação** - PENESB-RJ, 05/11/03. Disponível em:

estreita relação e sua presença nos aspectos centrais das estruturas sociais, como ideologia, política, direito economia (Almeida, 2019, p.21; 50). Ele destaca que o racismo é uma das bases estruturais do colonialismo, pois, “o racismo é um dos modos pelo qual o Estado e as demais instituições estendem o seu poder sobre toda a sociedade” (Almeida 2019, p.45).

É importante destacar que, não faz muito tempo estávamos no regime escravocrata. Como está estrutura racista se originou? O Estado organizou estruturalmente o racismo no Brasil. Uma série de leis pré-liberação foram originadas para deixar o negro em condição desigual em relação a branquitude. Em leis do Império e no início da República brasileira podemos identificar como dispositivos legais o racismo institucionalizado, pois atingiram diretamente negros durante o processo lento de abolição da escravidão e no pós-abolição.

Em 1824 a Constituição brasileira estabelecia a educação primária para todos os brasileiros, mas excluía os escravizados e seus filhos. A Constituição determinava no Artigo 179, inciso XXXII: “A instrução primária é gratuita para todos os cidadãos”. A Carta Magna no artigo 6, inciso I, definia “cidadão brasileiro” como,

Artigo 6: I. “Os que no Brazil tiverem nascido, quer sejam ingênuos (filhos de escravos nascidos após a lei do ventre livre), ou libertos, ainda que o pai seja estrangeiro, uma vez que este não resida por serviço de sua Nação”; II. Os filhos de pai Brasileiro, e Os ilegítimos de mãe Brasileira, nascidos em paiz estrangeiro, que vierem estabelecer domicilio no Império”⁸³.

Assim, entre os cidadãos estavam excluídos os escravos, uma vez que, os negros nascidos fora do Brasil, embora libertos, não eram cidadãos, assim como o negro liberto, mesmo incluso na categoria cidadão. Paulo Eduardo Cabral (1974, p.70-71) destaca que, embora libertos, eles tinham cidadania instável, pois, não havia garantias legais para manutenção da liberdade concedida. O acesso ao exercício da cidadania para os negros foi bastante limitado durante o Império. Apenas uma parcela ínfima da população negra alcançou o status de cidadão pleno.

Um exemplo disso foi a proibição dos negros de frequentarem as escolas no Império de acordo com a primeira lei de educação no Brasil, Lei nº1, de 14 de janeiro de 1837, que determina, “São proibidos de frequentar as escolas públicas: Primeiro: pessoas que padecem de moléstias contagiosas. Segundo: os escravos e os pretos

<<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf>>. Acesso: dez. 2022.

⁸³ **Constituição Política do Império do Brasil**, elaborada por um Conselho de Estado e outorgada pelo Imperador D. Pedro I, em 25.03.1824. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm>. Acesso: dez 2022.

africanos, ainda que sejam livres ou libertos”. Esta lei representava uma clara discriminação racial e limitava severamente as oportunidades educacionais para os negros (Fonseca, 2002, p.12).

Outra legislação significativa foi a Lei de Terras de 1850 (Lei n 601 de 18 de setembro de 1850)⁸⁴ que regulou a propriedade fundiária beneficiou os grandes latifundiários, foi aprovada no mesmo ano que a Lei Eusébio de Queirós (Lei nº 581 de 4 de setembro de 1850) que previa o fim do tráfico negreiro. A lei de Terras, mecanismo jurídico, se apresenta como uma antecipação de grandes fazendeiros e políticos latifundiários objetivando impedir que o negro e o caboclo pudessem ter terras, expõe desse modo um contexto de exclusão direta, onde é notório que a lei regulamentou a questão agrária, mas também, que iniciou um processo de expropriação rural, na medida que estabelecia que a aquisição de terras públicas somente através da compra, dinheiro. Logo, a maior parte do povo negro não poderia ser proprietário, somente por herança. A Lei de Terras de 1850, que ocorre justamente no contexto de leis abolicionistas no Brasil. A lei determinava que, a partir daquele momento, quem já tinha a posse de terra passava a ser proprietário da terra. Após esta data, a terra passa a ser propriedade privada para venda. Formando assim os latifúndios, cujos senhores de terras monopolizam a posse da terra, enquanto os negros não teriam com adquirir terras após libertos. O silenciamento jurídico, se caracterizou pela não necessidade de especificar no texto a proibição do acesso a posse de terra pelo povo negro, bastou condicionar a única forma possível. Redação que seguiu assegurando os direitos, ou melhor, os privilégios deles.

Além disso, o que dizer da Lei do Ventre Livre (Lei n 2.040/1871. Art.1. Os filhos de mulher escrava que nascerem no Império desde a data desta lei, serão considerados de condição livre)⁸⁵ que determinava que crianças de até oito anos tinham que ser cuidadas pelo senhorio e a criança tinha que pagar com serviços que poderiam ser cobrados até os 21 anos. Primeiro seguimento social negro excluído foram as crianças. Depois, o que pensar da Lei do Sexagenário (“Lei n 3.270/1885. Parágrafo 5. Não serão dados à matrícula os escravos de 60 anos de idade em diante; serão, porém, inscritos em arrolamento especial para os fins dos parágrafos 10 a 12

⁸⁴ Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l0601-1850.htm>. Acesso: out 2022.

⁸⁵ Disponível em: <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LIM&numero=2040&ano=1871&ato=2ce0TPn50MNRVT71a>>. Acesso: out 2022.

do art. 3^o)⁸⁶. O que é um ex-escravizado com 60 anos de idade, vai fazer o que da vida?

O que identificamos e compreendemos nesse processo é que essas leis e práticas discriminatórias tinham como objetivo excluir, afastar e eliminar os negros, mesmo durante o movimento abolicionista, que, ironicamente, se firmava nos discursos contra a escravidão.

As convulsões eram muitas, quilombos, revoltas, entre outros movimentos onde o negro era protagonista e lutava por liberdade, aí veio a lei Aurea (“Lei n 3.353/1888. Art.1: É declarada extinta desde a data desta lei a escravidão no Brasil”)⁸⁷, onde os negros estavam livres. Mas livre como? Sem alma, sem emprego, sem educação formal, sem lar, sem ter para onde ir, fomos excluídos e com o estigma de bestializados, foram 350 anos de imagem negativa do negro. A Lei “Redentora” marcou o fim formal da escravidão, mas não garantiu aos negros a tão esperada emancipação social e econômica. Sem acesso a oportunidades de emprego, educação formal ou moradia adequada, os negros foram deixados à margem da sociedade.

O Estado nada fez para reparar os efeitos da espoliação do sistema escravocrata contra os negros. O negro foi excluído da mão de obra assalariada, neste foi a institucionalização da desigualdade social, uma vez que não se conseguia entrar no mundo do trabalho, fomos jogados nos guetos. A desconexão com a sociedade, onde o racismo atua na separação e subcondição da população negra. O cotidiano negativo conectado a pele negra passa a ser a condição imposta. Essa estrutura social que possibilitou a manutenção do racismo ao longo da história do Brasil, pode ser contada, conforme já sinalizamos, a partir das próprias leis do país, como aconteceu com o pós-abolição, a Lei Áurea (1888)⁸⁸, que onde a população negra estava na condição de “livre”, porém sem opções de emprego ou educação. Isso se deve à legislação anterior, a Constituição (1824), onde dizia que a escola era um direito de todos os cidadãos, povos escravizados não eram considerados cidadãos brasileiros, pois, assinala Surya Pombo de Barros (2016, p.594), entre os cidadãos estavam excluídos os escravizados. Cabe salientar ainda a exclusão da população negra ao acesso à educação no processo histórico de formação do país, em

⁸⁶ Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/leimp/1824-1899/lei-3270-28-setembro-1885-543466-norma-pl.html>>. Acesso: out 2022.

⁸⁷ Disponível em: <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LIM&numero=3353&ano=1888&ato=>>. Acesso: out 2022.

⁸⁸ Disponível em: <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LIM&numero=3353&ano=1888&ato=>>. Acesso: out 2022.

decorrência, entre outras formas de discriminação na estrutura social e institucional, o que foi estabelecido no Decreto nº 1.331, de 17 de fevereiro de 1854⁸⁹ e Decreto nº 7.031-A, de 6 de setembro de 1878⁹⁰. Para o DCN ERER (2004),

(...) no Brasil dos períodos Colonial, Imperial e República, teve historicamente, no aspecto legal, uma postura de exclusão que atingiu diretamente a população negra até o presente. Foram ações institucionais, como o Decreto nº 1.331, de 17 de fevereiro de 1854, estabelecendo dessa forma que, nas escolas públicas do Brasil, não seriam admitidos escravos, e a previsão de instrução para adultos negros dependia da disponibilidade de professores. O Decreto nº 7.031-A, de 6 de setembro de 1878⁹¹, estabelecia que os negros só podiam estudar no período noturno e diversas estratégias foram montadas no sentido de impedir o acesso pleno dessa população aos bancos escolares (DCNERER, 2004, p.7)⁹².

Assim como já sinalizado acima, a Lei de Terras (1850) que permitiu ao Estado a venda de espaço agrários a custos altos, inviabilizando pessoa negras do acesso à terra, devido a condição de precariedade imposta pela escravidão. Nem se fosse doada os negros poderiam ser donos, só por meio da compra. E, para dificultar ainda mais, a lei previu ainda que, doações de terras e dinheiro do governo para a vinda de colonos europeus para viverem e trabalharem no Brasil. O objetivo era “branquear” a população brasileira, ou seja, terras e investimentos para europeus, para negros somente se fossem compradas por eles⁹³. As primeiras leis penais da República (Código Penal, 1890)⁹⁴, expõe o já evidente racismo estrutural, uma vez que sem terras, educação ou trabalho, os negros que eram encontrados na rua ou que praticassem a capoeira eram presos⁹⁵.

⁸⁹ “Art. 69. Não serão admitidos á matricula, nem poderão frequentar as escolas: § 3º Os escravos.” Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1331-a-17-fevereiro-1854-590146-publicacaooriginal-115292-pe.html#:~:text=Approva%20o%20Regulamento%20para%20a,secundario%20do%20Município%20da%20C%3%B4rte.>>>. Acesso: out 2022.

⁹⁰ Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-7031-a-6-setembro-1878-548011-publicacaooriginal-62957-pe.html#:~:text=Cr%3%AAa%20cursos%20nocturnos%20para%20adultos,mascu%20do%20município%20da%20C%3%B4rte.>>>. Acesso: out 2022.

⁹¹ Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-7031-a-6-setembro-1878-548011-publicacaooriginal-62957-pe.html#:~:text=Cr%3%AAa%20cursos%20nocturnos%20para%20adultos,mascu%20do%20município%20da%20C%3%B4rte.>>>. Acesso: out 2022.

⁹² Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: DF, Outubro, 2004. Disponível em: <https://download.inep.gov.br/publicacoes/diversas/temas_interdisciplinares/diretrizes_curriculares_nacionais_para_a_educacao_das_relacoes_etnico_raciais_e_para_o_ensino_de_historia_e_cultura_afro_brasileira_e_africana.pdf>. Acesso out 2022.

⁹³ SOARES, Irani Santos. A questão racial e a questão agrária no contexto do acesso à terra no Brasil. In: **Conjecturas**, ISSN: 1657-5830, Vol. 22, Nº 5. Disponível em: <<https://www.conjecturas.org/index.php/edicoes/article/download/1014/764>>. Acesso: out 2022.

⁹⁴ Acesso: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso: out 2022.

⁹⁵ SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A prisão dos ébrios, capoeiras e vagabundos no início da Era Republicana. In: **TOPOI**, v. 5, n. 8, jan.- jun. 2004, pp. 138-169. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/topoi/a/DPRR6kxK4g8x8k56fN9tvGKc/?format=pdf&lang=pt#:~:text=A%20lei%20de>>

Com a instauração da República, em 1889, com o Código Criminal de 1890, remodelamento dos dispositivos legais do Código Criminal do Império de 1831, mas agora sob o regime republicano, houve a tipificação penal da vadiagem que, entre outros objetivos, impôs o controle dos egressos da escravidão, estigmatizando ainda mais a população recém-liberta. Impulsionando assim, a segregação do negro nos centros urbanos. A lei Aurea havia sido abolida em 1888 sem reparação aos recém libertos. Foram mandados embora dos engenhos e fazendas, ficando a sua própria sorte. Ficaram vagando, assim, o Decreto de 1893⁹⁶, objetivava prender aqueles ociosos, vadios, ou seja, os negros que não tinham destino nem lugar na sociedade fundada na escravidão, agora, tornados cidadãos, mas sem amparo legal, ao negro liberto não foram garantidos acesso aos direitos básicos.

Ao contrário do processo de libertação dos escravizados nos Estados Unidos, conforme aponta o Historiador José Murilo de Carvalho (2016), congregações religiosas e o estado fizeram esforços para inclusão da população negra. Nesse contexto, as pesquisadoras Silvia Campos Paulino e Rosane Oliveira (2020), em artigo que discute a relação do controle da população negra recém-liberta no começo da República, destacam que, com a Abolição em 1888, sem qualquer tipo de reparação do Estado, dispersos e sem ocupação,

(...) a figura do “vadio”, já criminalizada pelo Código Criminal do Império (1831), ganha novo contexto, adequando-se tanto em sua tipificação quanto no seu nível de coerção e punibilidade no Código Criminal de 1890, já na égide republicana. Assim, o Código Criminal da República Velha ia ao encontro das demandas referentes à ordem exaltada pelo novo sistema de governo, igualmente, a tipificação penal do vadio serviu ao propósito, não só como aparelho repressivo, mas sobretudo como aparelho ideológico do Estado, criminalizando de forma obliqua a pobreza urbana (Oliveira & Paulino, 2020, p.106).

Assim, sem ocupação definida, pois, as opções eram retorno as fazendas trabalhando por comida ou vagar em troca do mínimo para sobreviver nas cidades, os libertos, sem oportunidades, sem direitos ao estudo, moradia, entre outros direitos, eram sujeitos a empregos ruins e mal remunerados, bem como segregados e aliados de cidadania plena, uma grande massa que acaba sendo tornado um problema social.

Nessa circunstância, torna-se evidente que o racismo se encontra entranhado no cotidiano social brasileiro, pois, está nas relações sociais, políticas e jurídicas do

%201893%20destinava,%C3%A9poca%20como%20%E2%80%9Cclasses%20perigosas%E2%80%9D.>. Acesso: out 2022.

⁹⁶ O Decreto nº145, de 11 de junho de 1893, determinava a prisão de mendigos, vagabundos, vadios, capoeiras e desordeiros em colônias ficadas pela União ou pelos Estados. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-145-11-julho-1893-540923-publicacaoriginal-42452-pl.html>>. Acesso: out 2022.

país. Assim entendido, o termo racismo estrutural é utilizado para destacar e reforçar o fato de que muitas sociedades são estruturadas com base na discriminação que privilegia um grupo racial em detrimento de outros. No Brasil, assim como em outros países americanos e nos europeus, essa distinção beneficia os brancos enquanto prejudica negros e indígenas.

Entendido nesse contexto, o racismo é considerado estrutural porque evidencia a condição normal de nossas sociedades, onde a desigualdade racial é encarada como algo comum nas práticas sociais, nas decisões políticas e institucionalizadas, e até mesmo nas relações interpessoais. É estrutural porque, mesmo que sua existência seja negada, o racismo é tratado como a norma, e não a exceção, uma excepcionalidade. Em vez de ser visto como uma irregularidade, é aceito como parte integrante e arraigada em nossa estrutura social.

Ao estudar o tema racismo estrutural, Silvio Almeida (2019) expõe que o racismo se encontra na estrutura da sociedade ocidental, estando na íntegra em sua organização econômica e política, pois, garante, abastece o significado, a coerência e a metodologia para a representação dos aspectos de desigualdade e violência que dão forma a vida contemporânea. Para ele, todo o racismo é estrutural porque não é um ato em si, é processo em que as condições de organização da sociedade reproduzem à subalternidade de determinados grupos que são identificados racialmente. Afirma que é estrutural porque estrutura todas as instituições. Não é só uma questão moral, não é só uma questão jurídica, não é uma questão somente econômica. Em sua conceituação estrutural,

(...) o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. O racismo é parte de um processo social que ocorre “pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição”. Nesse caso, além de medidas que coíbam o racismo individual e institucionalmente, torna-se imperativo refletir sobre mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas (Almeida, 2019, p.50).

O racismo, em sua incidência estrutural e institucionalizada, como observado pelo autor, está presente no corpo social, pois, “a viabilidade da reprodução sistêmica de práticas racistas está na organização política, econômica e jurídica da sociedade. O racismo se expressa concretamente como desigualdade política, econômica e jurídica” (Almeida, 2019, p.50). Por ser estrutural, o racismo assume o caráter de processo político e processo histórico. Como processo político, ele se revela na dimensão

institucional e ideológica. No contexto de processo histórico, sua expressão é mais circunstancial e específica, relacionada às transformações sociais, e ligado às peculiaridades de cada formação social (Almeida, 2019, p.52-57). Ainda de acordo com o autor, o racismo é elemento balizador da sociedade brasileira, como fenômeno histórico-social é central em sua formação estrutural, pois trata-se de um processo político e histórico, assim como, “um processo de constituição de subjetividades, de indivíduos cuja consciência e afetos estão de algum modo conectados com as práticas sociais” (Almeida, 2019, p.63). O pesquisador aponta também que, a perpetuação do racismo acontece, quando o fenômeno adquire capacidade de:

1 - Produzir um sistema de ideias que forneça uma explicação “racional” para a desigualdade racial; 2 - Constituir sujeitos cujos sentimentos não sejam profundamente abalados diante da discriminação e da violência racial e que considerem “normal” e “natural” que no mundo haja “brancos” e “não brancos” (idem, p.63).

Tendo em vista que as consciências socioculturais são moldadas por condições estruturais e institucionais, o racismo se apresenta como uma ideologia que se desenvolve no âmbito do inconsciente coletivo, ou seja, no imaginário de toda uma sociedade. É nesse contexto imaginário que o racismo se abriga, manifestando-se por meio de práticas sociais que são reforçadas pelo sistema como um todo. Percebido enquanto ideologia, o racismo cria a ideia de raça e a categorização dos sujeitos conforme suas características raciais, como observado por Almeida (2019, p.64), que ressalta: “o racismo constitui todo um complexo imaginário social que, a todo o momento, é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional”. É nesse espectro ideológico que o racismo se consolida, refletindo-se em práticas sociais que são reforçadas no sistema como um todo. Nesse sentido, Almeida (2019, p.67) destaca que “o racismo é uma ideologia, desde que se considere que toda ideologia só pode subsistir se estiver ancorada em práticas concretas”. Ao servir como uma ideologia que estabelece distinções hierárquicas nas relações sociais, o racismo molda a sociedade, justificando os lugares de subalternidade e transformando a diversidade em desigualdade. Assim, para Almeida, por se tratar de uma ideologia,

A permanência do racismo exige, em primeiro lugar, a criação e a recriação de um imaginário social em que determinadas características biológicas ou práticas culturais sejam associadas à raça e, em segundo lugar, que a desigualdade social seja naturalmente atribuída à identidade racial dos indivíduos ou, de outro modo, que a sociedade se torne indiferente ao modo com que determinados grupos raciais detêm privilégios (idem, p.74).

O racismo como ideologia é parte da ordem social, pois molda o inconsciente, cria a ideia de raça e os sujeitos racializados. Para Almeida, tal como o direito e seu

"sujeito de direito", a raça pressupõe a relação entre "sujeitos raciais". Esses sujeitos raciais têm história, seguindo esta percepção, aponta que o racismo é um processo histórico e político de constituição da raça e, portanto, de sujeitos raciais. As manifestações do racismo como ideologia são apontadas no documento da Secretaria de Políticas de Promoção para a Igualdade Racial (SEPPIR), como ideologia o racismo se manifesta:

[...] nas relações entre pessoas e grupos, no desenho e desenvolvimento das políticas públicas, nas estruturas de governo e nas formas de organização dos Estados. Ou seja, trata-se de um fenômeno de abrangência ampla e complexa que penetra e participa da cultura, da política e da ética. Para isso requisita uma série de instrumentos capazes de mover os processos em favor de seus interesses e necessidades de continuidade, mantendo e perpetuando privilégios e hegemonias (SEPPIR, s/d (a), p.11).

Assim interpretado, como sistema ideológico, por sua ampla e complexa atuação, é que o racismo deve ser reconhecido, pois:

[...] o mesmo se organiza e se desenvolve através de estruturas, políticas, práticas e normas capazes de definir oportunidades e valores para pessoas e populações a partir de sua aparência atuando em diferentes níveis: pessoal, interpessoal e institucional (idem, p.11).

Em se tratando de racismo em sua instância institucional, devemos observá-lo em suas formas de atuação que se manifestam quer seja na esfera privada, a partir das vantagens associadas ao privilegiar o branco, quer seja na esfera pública, na não identificação da contribuição do grupo social negro na formação da sociedade brasileira. Racismo institucional expressa a desigualdade de tratamento entre negros e brancos que ocorre dentro das instituições. O resultado dessas ações é a manutenção das desigualdades sociais que inviabilizam e coíbem a mobilidade e interação social do negro. De acordo com a conceituação da SEPPIR, o racismo institucional funciona como:

[...] um mecanismo estrutural que garante a exclusão seletiva dos grupos racialmente subordinados - negros, indígenas, ciganos, para citar a realidade latino-americana e brasileira da diáspora africana - atuando como alavanca importante da exclusão diferenciada de diferentes sujeitos nestes grupos. Trata-se da forma estratégica como o racismo garante a apropriação dos resultados positivos da produção de riquezas pelos segmentos raciais privilegiados na sociedade, ao mesmo tempo em que ajuda a manter a fragmentação da distribuição destes resultados no seu interior (idem, p.17).

Ainda segundo o Órgão (SEPPIR, s/d (a), p.17) o racismo institucional atua de modo "a induzir, manter e condicionar a organização e a ação do Estado, suas instituições e políticas públicas – atuando também nas instituições privadas - produzindo e reproduzindo a hierarquia racial". Como um mecanismo performativo ou produtivo, o racismo institucional tem a capacidade de gerar e legitimar condutas

excludentes, naturalizando a perpetuação de condições estruturantes das desigualdades no corpo social.

Para o jurista Joaquim Benedito Barbosa Gomes racismo institucional é uma forma de discriminação racial indireta, pois, segundo o jurista, se configura como resultado da desigualdade que provém “de práticas administrativas, empresariais ou de políticas públicas aparentemente neutras, porém dotadas de grande potencial discriminatório” (Gomes, 2001, p.23). Luciana Jaccoud e Nathalie Beggin (2002, p.40), expõem que o racismo institucional é uma discriminação racial cruel, pois, “se alimenta de estereótipos arraigados e considerados legítimos e se exerce sobre o pretexto de práticas administrativas ou institucionais”. As autoras identificam o racismo institucional ou discriminação institucional, como sendo:

[...] toda prática institucional que distribui benefícios ou recursos de forma desigual entre distintos grupos raciais. Dessa forma, toda política pública cujos impactos intencionais, ou não, tenham como consequência o aumento da desigualdade racial pode ser classificada como prática de discriminação institucional (Jaccoud e Beggin, 2002, p.40).

Assim, para a historiadora e antropóloga Lilian Schwarcz (2012, p.107-120), o racismo institucional não se manifesta necessariamente na aparência, mas sim nos discursos e nas formas fugidias de propagação que escapam ao senso comum. Essa forma de racismo, voltada para a manutenção do *status quo* racial brasileiro, como apontam Pereira (1996, p.75-78), Hofbauer (2003, p.51-68) e Telles (2003), se faz presente no espaço privado, embora não seja reconhecido, pelo menos explicitamente, na esfera pública. O modelo brasileiro de controle racial inclui a negação e o mascaramento do conflito, antes mesmo que ele se apresente de forma evidente. Assim, no que diz respeito às questões raciais, há um intencional mascaramento da realidade, que torna o racismo entre nós tido como “não racismo”. Para Kabengele Munanga (Apud Neves, 2008, p.119), esse “não racismo” é a ambiguidade que “permeia tanto a reflexão do estudioso do tema como o próprio viver das pessoas que, cotidiana ou institucionalmente, enfrentam a pluralidade étnica”. Nesse processo, o legado indígena e africano na construção histórica, social, política e cultural da sociedade brasileira é relegado a um tema subalterno, de menor importância, sem visibilidade ou atenção de sua relevância.

Refletir a respeito da interseção entre o racismo epistêmico, o racismo estrutural e o racismo institucional não apenas expõem as manifestações visíveis do racismo contemporâneo, mas também evidencia as estruturas e sistemas que o sustentam, presentes tanto em práticas institucionais quanto nas dinâmicas sociais.

Portanto, a compreensão conceitual sobre tipologias de racismo - o epistêmico, o estrutural e o institucional - torna-se necessária para o desenvolvimento e alcance dos objetivos propostos para o entendimento do tema de investigação e desenvolvimento da tese, uma vez que cada tipologia de racismo representa diferentes aspectos e formas de opressão racial. Ao identificarmos suas diferentes tipologias, é possível desenvolver uma concepção mais profunda do racismo. É importante destacar que as tipologias de racismo não são exclusivas, e que a interação entre elas é importante ao entendimento da forma como o racismo opera, pois, compreendê-lo é fundamental para identificar suas fontes, dinâmicas, abrangência e permanência na sociedade. A seguir iremos conceituar branquitude, ou o pacto da brancura, que permeia as relações sociais desiguais, entre brancos e negros. Como a relação entre esse pacto e o racismo pode ser identificados nas instituições?

1.2.2 Branquitude – O Pacto de Privilégios

“O branco é a metáfora do poder”.
(James Baldwin, 1924-1987)⁹⁷

Já destacamos aqui que raça é uma construção social, enquanto etnia é um conceito cultural. Nas ciências sociais, embora os termos sejam inter-relacionados, os grupos étnicos têm mais escolhas no viés culturais do que suas características físicas. A ênfase em determinadas características raciais dentro de um grupo étnico dominante exerce maior influência na determinação de quem pertence e quem não pertence ao grupo. Os aspectos sociais em torno da racialização e como esse processo acontece definem os grupos étnicos ou raciais. As atribuições morais atribuídas a certas raças moldam a percepção da forma como elas são vistas ao longo do tempo. Essa dinâmica até os dias atuais, apesar de raça não possuir base biológica para caracterizar ou distinguir os grupos humanos que se diferenciam culturalmente, mas não biologicamente em termo de distinção racial (Munanga, 2022, p.123; Munanga, 1999, p.18).

A visão sociológica e histórica sobre as questões raciais nos leva a entender porque o racismo existe e persiste. A racialização é um aspecto da construção social da raça e da etnia. O termo pode ser descrito como um processo, o processo de se tornar um grupo social em uma raça pela maneira como os membros de determinado grupo são tratados. Raça é uma categoria social e histórica, exemplificada pelo termo “índio”, utilizada para identificar os habitantes dos territórios invadidos pelos europeus

⁹⁷ **EU não Sou Seu Negro.** Direção Raoul Peck. Autor James Baldwin. França, Estados Unidos: Independent Lens, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LAfLH2cTEOQ>>. Acesso: fev. 2024.

no processo dos “descobrimientos”. Esses povos diversos foram agrupados numa categoria delineada pelos europeus, associando-os aos habitantes do território indiano na Ásia. No entanto, essa terminologia é questionada pelos povos originários, que não aceitam a terminologia que foi imposta pelo grupo dominante, ou seja, a normatividade branca. Atualmente, no contexto da luta contra a opressão e em favor de reivindicações por direitos, observa-se a aceitação do termo racializado, como no caso de “indígena”, “negro”, “hispânico”, que são utilizados como construções identitárias políticas na organização da luta por igualdade e representatividade política, jurídica, social e econômica.

No que diz respeito ao questionamento a branquitude como categoria racial, como construção histórica e sociológica, o estudo de Lourenço Cardoso (2014), intitulado “O branco ante a rebeldia do desejo”, apresenta como objetivo analisar o branco pesquisador que estuda o negro, a cultura, o “universo” negro. A questão central da tese consiste em problematizar o “privilegio da brancura”, que leva o branco a enquadrar o outro como objeto racializados, no caso, o negro, sem refletir sobre própria categorização racial. Para o pesquisador, o racismo e o “contrato narcísico branco” moldam a sociedade através do “pacto de brancura”, no qual a branquitude é o lugar de privilégio branco: “Os brancos têm poder, e isso define a branquitude racialmente por meio de seu privilégio. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais, como afirma o pesquisador:

O branco é aquele que se coloca como o mais inteligente, o único humano ou mais humano. Para mais, significa obter vantagens econômicas, jurídicas, e se apropriar de territórios dos Outros. A identidade branca é a estética, a corporeidade mais bela. Aquele que possui a História e a sua perspectiva (Cardoso, 2014, p.17).

A branquitude refere-se à filiação étnico-racial atribuída aos brancos. Podemos entendê-la como o ápice da hierarquia racial, um poder de classificar o outro como não branco, colocando o outro racializado abaixo do fenótipo branco. A brancura se manifesta na cor da pele, além do fenótipo, que no Brasil é a marca de diferenciação, pois, conforme aponta Cardoso:

A cor é parte do fenótipo, aquilo que se vê, no entanto, também é uma atribuição social, porque se relaciona com a vida cotidiana, na sua ligação com a ideia de raça e de etnia. Em virtude disso, as pessoas classificam-se, e são classificadas, como branca, negra, mestiça. Reitero, a cor é referente a traços genéticos, a tez. A cor é um aspecto de classificação social fundamental no Brasil (Idem, 2014, p.32)

Completando seu pensamento Cardoso fala que do ponto de vista histórico, a branquitude e sua identidade racial está presente quando ela se torna invisível como

“raça”, como categoria social. O branco não é uma raça, não é uma cor; o outro racial é “negro”, “birracial”, “aborígine”, “indígena”. No caso do Brasil, sinaliza o objetivo do branco não-branco brasileiro é tornar-se branco-branco, pois,

Para isto, o distanciamento histórico de sua matriz patrilinear portuguesa é necessário. O português que é o branco não-branco, branco selvagem, devido sua mistura cultural e biológica moura, sua parte negra. Característica acentuada (e piorada) ao misturar-se com o indígena (mal menor em termos de fenótipos) e com o africano (mal maior em termos de fenótipos).

No decorrer dos séculos, com a chegada de outros povos e etnias, como os italianos, a mestiçagem entre os grupos brancos fez com que o antigo filho do branco não-branco se tornasse brasileiro. Não se tornou luso-brasileiro, ítalo-brasileiro, tornou-se branco, apenas, sem hífen. A hierarquia, entre os brancos, existe e persiste construída e reconstruída histórica, social e economicamente de forma peculiar em cada cultura (Cardoso, 2014, p.62).

Grosso modo, branquitude significa poder e lugar de privilégios simbólicos, subjetivos e materiais. Sugere a socióloga estadunidense Ruth Frankenberg, a identidade racial branca não se considera uma identidade racial marcada, isso coloca a branquitude como um lugar de conforto no qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo. Dessa forma, a teórica define branquitude como “um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê aos outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada numa geografia social de raça como um lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro, aquilo que não atribui a si mesmo” (Frankenberg *apud* Piza, 2016, p.71).

Deste modo, para a compreensão da relação entre racismo e branquitude, conforme destacado pela pesquisadora afro-lusitana Grada Kilomba, é importante entender o significado político da branquitude. Kilomba descreve a branquitude como uma identidade política que possui o privilégio de ocupar o centro, ao mesmo tempo em que permanece invisível. Em suas palavras, a branquitude é uma identidade que tem “o poder, mas esse poder é percebido como neutro e normal” (Kilomba, 2013)⁹⁸.

Conceitualmente, o termo branquitude descreve um sistema ou estrutura criada pelos brancos para usufruir de seus privilégios através de um sistema que perdura. Esse poder da supremacia está acima dos outros. No Brasil, fala-se menos sobre o assunto, mas há elementos institucionais historicamente marcados que diferenciavam brancos de não brancos. Exemplo disso são as Constituição de 1934⁹⁹ e 1937¹⁰⁰, que

⁹⁸ KILOMBA, Grada. “Branco não é uma cor”. Entrevista conduzida por Stefanie Hisbrunner do African Time (2013). Tradução Clandestina/Copy Left. Disponível em: <<https://www.pretaenerd.com.br/2015/11/traducao-branco-nao-e-uma-cor.html>>. Acesso: fev. 2024.

⁹⁹ Nas Constituições de 1934 e 1937 há artigos cujos ideais eugênicos estão postos. Por exemplo, no Artigo 138 da Constituição de 1934, que determinava que à União, aos Estados e aos Municípios, nos

mencionam a eugenia na formação do cidadão brasileiro, visando preservar e desenvolver a nação seguindo os moldes europeus, o que distingue um grupo de outro. A constituição de 1967 recrimina o racismo¹⁰¹, porém era proibido dizer que no Brasil havia racismo, uma vez que o regime em vigor, imposto em 1964 através de um golpe Civil-Empresarial- Militar, reprimia manifestações sobre o assunto, pois tal ato era considerado subversão contra o Estado. Somente com a constituição de 1988¹⁰² que será considerado todos os grupos componentes da sociedade brasileira na Carta Magna, e o racismo passará a ser considerado crime.

Nestes termos, a branquitude é uma categoria racial, socialmente dada, uma forma de classificação dos brancos, assim como se racializa o negro. Portanto, fala sobre cultura, já que interpretamos cor da pele através da cultura. Uma categoria que se pretende neutra, porém não é, não há neutralidade quando se observa os privilégios que o pacto da branquitude garante para si e nega as outras categorias sociologicamente racializadas. Como classificação racial, conforme já assinalamos, uma categoria socialmente dada, assim como a negritude, a branquitude se apresenta como categoria neutra, mas só que não, pois ao segmento pactuado é legado os privilégios socioeconômicos em detrimentos das outras categorias racializadas. A branquitude restringe o acesso de outras categorias racializadas ao acesso a diversos espaços sociais. Existe uma lógica socialmente construída que permite que uma raça tenha privilégios em detrimento de outras. No Brasil, há gradações de branco, assim, como as gradações de negro. Em outros países, indivíduos não são considerados brancos, pois a pureza racial não foi preservada, como nos Estados Unidos da América do Norte com a Eugenia que proibia a miscigenação de brancos com não brancos. A gradação de cor, no Brasil, onde o racismo é de marca fenotípica, segrega-se sem ser percebido como segregação. Se você é branco, tudo bem, mas se é não

termos das respectivas leis caberia: “Estimular a educação eugênica; f) Adotar medidas legislativas e administrativas tendentes a restringir a moralidade e a morbilidade infantis; e de higiene social, que impeçam a propagação das doenças transmissíveis”. In: BRASIL. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil** – 1934. Disponível em: <www.planalto.gov.br>. Acesso: jan. 2023.

¹⁰⁰ Os ideais de uma educação de viés eugênico também estão de forma subliminar presentes na Constituição de 1937, outorgada por Getúlio Vargas em 10 de novembro daquele ano, no dia em que foi implantada a Ditadura do Estado Novo (1937-1945). É importante mencionar que a educação física, no contexto era integrante da educação eugênica, tinha caráter obrigatório: “Artigo 131 - A Educação Física, o ensino físico e o de trabalhos manuais serão obrigatórios em todas as escolas primárias, normais e secundárias, não podendo nenhuma escola de qualquer desses graus ser autorizada ou reconhecida sem que satisfaça aquela exigência”.

¹⁰¹ A punição para a conduta de racismo foi pronunciada pela primeira vez na Constituição Federal de 1967, que previa: “[...] O preconceito de raça será punido pela lei. E na Emenda Constitucional de 1969, [...] Será punido pela lei o preconceito de raça”. No entanto, apesar de pronunciado como crime na Carta Magna, a conduta não era colocava constitucionalmente como crime. Era apenas um ilícito, que pode ter natureza cível. Assim, o legislador poderia ou não prever o crime de racismo em leis infraconstitucionais.

¹⁰² Inciso XLII do Artigo 5º da Constituição Federal: “– a prática do racismo constitui crime inafiançável e imprescritível, sujeito à pena de reclusão, nos termos da lei”.

branco, o afastamento sócio-racial se apresenta, principalmente no campo das oportunidades socioeconômicas, entre outros espaços de distinção social. Quanto mais próximo da brancura, menor o peso racial. No entanto, é importante ressaltar que, embora próximos, não iguais em representação sociopolítica, entre outros espaços de direitos.

A hegemonia do discurso branco se evidencia pela observação de que essa dominação se justifica através da política, da economia e da ideologia, ideias que explicam a manutenção do *status quo*, a estrutura normalizada de privilégios a um grupo específico, no caso, a branquitude, onde o outro é frequentemente retratado em discursos depreciativos. Por exemplo, expressões como “a fome é negra” para se referir ao aspecto negativo da fome, bem como ruim ou “samba do crioulo doido” para expressar desorganização das ideias na escrita, entre outros termos depreciativos ao outro racial não branco, especialmente, o negro. Ideologia são ideias e ideias são transmitidas por palavras, normalizando termos, mesmo que racistas, como algo natural e desprovido de preconceito em relação ao outro, mesmo quando tentam elogiar usando expressões que, na verdade, desqualificam achando ser normal, como um branco referindo-se a um negro ao dizer que ele é educado, o que na normatividade branca implica dizer que o negro é, em sua identificação racial, mal-educado.

O privilégio sempre esteve presente entre a população branca e é perpetuado há séculos. São retratados como heróis e heroínas nos livros, filmes, novelas, reforçando privilégios já existentes em nossa sociedade. Para além dessa percepção evidente, estudos que tem como análise a branquitude ressaltam a importância de observarmos como esses privilégios se manifestam estruturalmente na sociedade, onde a distribuição desigual favorece os brancos como grupo e desfavorece os não brancos de forma geral. Em outras palavras, a presença do privilégio manifesto “nas estruturas econômicas, políticas, sociais e culturais, em ações e crenças que sistematizam e perpetuam uma distribuição desigual de privilégios, recursos e poder entre pessoas brancas e pessoas não brancas” (Diangelo, 2018, p.38).

É importante destacar que o anseio pela supremacia branca¹⁰³ constitui-se no Brasil como uma ideologia, uma vez que o mito da democracia racial contribuiu durante muito tempo para mascarar a realidade vivenciada na sociedade brasileira.

¹⁰³ Para a pesquisadora afro-britânica Layala F. Saad (2002), ao analisar o modelo da estrutura racial e o racismo estadunidense, conceitualmente supremacia branca se refere a uma ideologia racista que se baseia na crença de que os brancos são superiores em muitos aspectos às pessoas de outros pertencimentos étnico-raciais e, por isso, os brancos devem dominar outros povos racializados.

Trata-se de uma vantagem estrutural para privilegiar a branquitude, que desde o nascimento recebe benefícios e mobilidade nas classes sociais, sendo considerada como um privilégio simbólico humano universal “branco”.

Em estudo na área da psicologia sobre as relações raciais no Brasil, onde o ponto central é a inserção do negro no campo de trabalho e na visibilidade racial branca, a intelectual e ativista negra, Maria Aparecida da Silva Bento, conhecida como Cida Bento¹⁰⁴ (2002; 2014; 2016; 2022), examina as manifestações da racialidade branca ao analisar como está se caracteriza enquanto lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não designada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade. Nos estudos há o destaque para o fato de que, “a branquitude é a produção de uma identidade racial que coloca o branco como padrão de referência de toda uma espécie” (Bento, 2016).

Nos estudos, destaca-se que a branquitude é a produção de uma identidade racial que estabelece o branco como padrão de referência, o que resulta na discriminação daqueles que não se enquadram nesse padrão, particularmente pessoas negras. Dessa forma, o que não está dentro do padrão (homem, branco) é discriminado em nossa sociedade. A branquitude inferioriza pessoas negras, subalternizando-as em todas as esferas da sociedade. A crítica epistemológica a branquitude, conforme afirma Bento, se faz necessária, uma vez que no Brasil a questão racial é frequentemente negada, e os estudos tendem a não colocar o branco no centro da investigação, haja visto que não abordam a herança branca do escravismo e da colonialidade, que mantém seus privilégios diante dos outros grupos sociais, pois, “a branquitude funciona como um conjunto valorativo que determina o comportamento e justifica atitudes e mesmo experiências passadas de geração à geração” (Bento, 2016, p.42).

Para Cida Bento, a normatização da desigualdade no Brasil e o incomodo da sociedade racializada com a presença do negro em posições socialmente ascendentes têm na branquitude um elemento crucial que funciona como obstáculo à mobilidade social positiva do negro, pois, “(...) o negro fora do lugar, isto é, ocupando o lugar que o branco considera exclusivamente dele, foi escolhido como alvo preferencial de análises depreciativas nos estudos sobre branquitude” (Bento, 2016, p.52).

¹⁰⁴ Cofundadora do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (CEERT).

A fim de fundamentar sua proposta, Cida Bento analisa estudos sobre a branquitude, identificando três fases no contexto históricos sobre o tema. A primeira onda refere-se à fundação histórica desses estudos, com destaque para as reflexões do historiador e pan-africanista afro-estadunidense William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963)¹⁰⁵, que ressalta o preconceito racial, o racismo institucional e a supremacia branca na base da sociedade dos Estados Unidos (Bento, 2022, p.55). Na segunda fase, Bento (2022, p.56) relata que as reflexões de Toni Morrison “ajudaram os estudos a migrarem do foco individual para análises de prática de discurso que tornavam a branquitude invisível”. Ainda segundo a autora, nesta fase as pesquisas têm o objetivo de analisar, “como as instituições legais definem quem é branco e assim distribuem acesso a material e a avanços ligados à branquitude, caracterizada como uma prosperidade, um bem”. Em relação a terceira fase, Cida Bento identifica em Peggy McIntosh (1988), Henry Giroux (1997), David Roediger (2004), que,

(...) a branquitude aparece ligada às reações brancas diante do aumento da presença de negras e negros em lugares antes frequentados só por brancos. A ampliação das vozes negra que denunciam a apropriação dos bem materiais e imateriais da sociedade pelos brancos e clamam por justiça e reparação ameaçam a supremacia branca. (Bento, 2022, p.57).

Cida Bento (2022, p.58-59) identifica nesse contexto dos estudos da construção histórica do conceito que, “na prática, a branquitude é o lugar de privilégio e de poder, historicamente construído, sinônimo de opressão e dominação” que, no entanto, sinaliza a autora, “não é identidade racial”, pois,

(...) branquitude, em sua essência, diz respeito a um conjunto de práticas culturais que são não nomeadas e não marcadas, ou seja, há silêncio e ocultação em torno dessas práticas culturais (...) branquitude como um posicionamento de vantagens estruturais, de privilégios raciais. É um ponto de vista, um lugar a partir do qual as pessoas brancas olham a si mesmas, aos outros e à sociedade (idem, p.62).

Cida Bento considera a branquitude como preservação de hierarquias, como pacto entre iguais, que encontra território propício na Organizações, as quais são suas produtoras e conservadoras. Ela ainda sublinha que, em se tratando da discussão a respeito das relações raciais no Brasil, a questão é em boa parte silenciada, pois,

O silêncio e o medo marcam profundamente a maneira como o Brasil vem lidando com as desigualdades raciais. De algum modo, em alguma parte de cada um de nós, está colocada a informação de que a maior parte da história deste país foi construída com base na apropriação indébita concreta e simbólica, e na violação objetiva quanto subjetivamente, procuramos desconsiderar essa dimensão da nossa história (idem, p.60).

¹⁰⁵ Os estudos de Du Bois exerceram enorme influência na luta contra o racismo nos Estados Unidos e no mundo. Disponível em: <<https://www.palmares.gov.br/?p=49121>>. Acesso: out 2022.

Visando enfrentar o silenciamento sobre a questão, a pesquisadora examina os processos de formação da identidade racial, com o objetivo de identificar, em particular na branquitude, bem como o racismo, ambos enquanto um processo ideológico, e seus impactos sobre uma identidade silenciada historicamente, a negra (Bento, 2016, p.175-177). Nos chamando a atenção também para o aspecto da exclusão moral do negro (do indivíduo, cidadão ou pessoa negra) a partir da branquitude, uma forma mais sofisticada de desumanização do povo negro, uma vez que,

É a supremacia branca incrustada na branquitude, uma relação de dominação de um grupo sobre outro, como tantas que observamos cotidianamente ao nosso redor, na política, na cultura, na economia e que assegura privilégios para um dos grupos e relega péssimas condições de trabalho, de vida, ou até a morte, para o outro (idem, p.14-15).

Desse modo, ela aponta:

A exclusão passa a ser entendida como descompromisso político com o sofrimento do outro. Nesse caso, é importante focalizar uma dimensão importante da exclusão: moral, que ocorre quando indivíduos ou grupos são vistos e colocados fora do limite em que estão vigendo regras e valores morais (...). O primeiro passo da exclusão moral é a desvalorização do outro como pessoa e, no limite, como ser humano. Os excluídos moralmente são considerados sem valor, indignos e, portanto, passíveis de serem prejudicados ou explorados (Bento, 2016, p.32).

A branquitude como base de reserva moral e normativa. Fator de diferenciação e, ao mesmo tempo, fonte de privilégio. O conjunto de crenças, culturas e fazeres que não esteja contemplado, ou melhor, que esteja fora do raio de abrangência da branquitude, pode se transformar em alvo de preconceito e discriminações. Citando a pesquisadora afro-holandesa Philomena Johanna Maria Essed ¹⁰⁶, Cida Bento assinala que a discriminação institucional é um ponto importante na análise, pois,

A discriminação institucional é aquela que ocorre independentemente de a pessoa ter ou não preconceito aberto ou intenção de discriminar. O conceito se forma a partir da ideia de que o racismo subjacente aos comportamentos individuais, coletivos ou institucionais, faz parte da lógica das sociedades racistas, nas quais comportamentos aparentemente livres de preconceitos podem gerar consequências negativas para os membros de grupos socialmente discriminados (Essed, 1991 *Apud* Bento, 2002, p.12).

Para autora, o conceito é significativo, pois, os processos e mecanismos do racismo institucional estão sempre presentes nos efeitos negativos e diretos sobre a população negra, já que, “são ações em nível organizacional que independentemente da intenção de discriminar acabam tendo impacto diferencial e negativo em membros

¹⁰⁶ Professora de Estudos Críticos de Raça, Gênero e Liderança na Escola de Pós-Graduação de Liderança e Mudança da Universidade de Antioch e pesquisadora afiliada do programa de Pós-Graduação em Gênero da Universidade de Utrecht. Disponível em: <<https://www.antioch.edu/faculty/philomena-essed/>>. Acesso: out 2022.

de um determinado grupo”. O conceito de racismo institucional é importante na compreensão dos significados e feitos da branquitude, pois, como acentua a pesquisadora, ambos dialogam no interior da colonialidade (Bento, 2022, p.77-78).

O Pacto da branquitude tem nas ideologias do colonialismo ocidental, supremacia branca e racismo, a base de reprodução e manutenção do privilégio e prerrogativa branca. Entre nós, digo, no contexto brasileiro, o não reconhecimento da herança escravocrata na história do país nos leva a um problema nas relações entre brancos e negros. De acordo com Cida Bento (2022, p.14-15), esse problema decorre da supremacia branca embutida na branquitude, que é vista como um fenômeno que se perpetua no pacto de cumplicidade, não verbalizada, entre pessoas brancas, cujo objetivo é a manutenção de seus privilégios (Bento, 2022, p.15-18). Pacto este que oculta a herança da colonialidade e seus benefícios para as pessoas brancas, pois,

Trata-se da herança inscrita na subjetividade do coletivo, mas que não é reconhecida publicamente. O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida, tem que servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. Este é o pacto, o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado: as novas gerações poder ser beneficiárias de tudo que foi acumulado, mas têm que se comprometer ‘tacidamente’ a aumentar o legado e transmitir para as gerações seguintes, fortalecendo seu grupo no lugar de privilégio, que é transmitido como se fosse exclusivamente mérito. E no mesmo processo excluir os outros grupos ‘não iguais’ ou não suficientemente meritosos (Bento, 2022, p.24-25).

Um pacto silencioso cujo objetivo é preservar, conservar a manutenção de privilégios e de interesses, onde sua funcionalidade se dá no fortalecimento do “nós” e rejeição ao “outro”, ou seja, o segmento negro que é segregado, silenciado no discurso do esquecimento. De acordo com Cida Bento (2022, p.27-28), a colonialidade é o alicerce ideológico da branquitude, pois, foi no processo de colonização que ela se instituiu como pacto ganhando força como identidade, uma espécie de identidade substituta, clandestina, subterrânea, colocando o branco europeu como “homem universal”, o ideal a ser alcançado em moral e civilidade, onde:

(...) foram criando uma identidade comum que usou os africanos, negros, como principal contraste. A natureza desigual dessa relação permitiu que os brancos estipulassem e disseminassem o significado de si próprios e do outro através de projeções, exclusões, negações e atos de repressão (idem, p.29).

Pode-se considerar assim que, é a branquitude e, conforme identificou a pesquisadora, o pacto narcísico, que mantém e perpetua as relações de dominação e manutenção do privilégio da brancura, ou seja, o branco no centro, o “universal”, o modelo de existência, o não racial, enquanto o outro, racializado, tem a existência

invisibilizada, apesar da presença e participação na história de instituições e da sociedade. Cida Bento (2022) evidencia que a branquitude é protegida pelo racismo, e que as estruturas e práticas sociais que beneficiam as pessoas brancas e prejudicam as pessoas negras são interconectadas. De acordo com Bento, o racismo e a branquitude são construções sociais e históricas que foram criadas para justificar e manter a opressão de povos indígenas, africanos e afro-brasileiros. Ela argumenta que a branquitude é protegida pelo racismo, pois as pessoas brancas são beneficiadas pelas estruturas e práticas sociais que perpetuam a desigualdade racial. A pesquisadora também destaca a importância de compreender como o racismo e a branquitude se relacionam com outras formas de opressão, como o sexismo, a homofobia e a discriminação baseada na classe social. Sua pesquisa tem contribuído para a compreensão da relação entre racismo e branquitude no Brasil.

O racismo como ideologia está presente na ordem social, pois molda o inconsciente, cria a ideia de raça e sujeitos raciais. Ao examinarmos o conceito e a incidência do racismo estrutural, torna-se evidente que o racismo se encontra presente na estrutura da sociedade ocidental, integrando-se à sua organização econômica e política. É estrutural porque não é um ato em si, é um processo no qual as condições de organização da sociedade reproduzem a subalternidade de determinados grupos racialmente identificados.

O racismo institucional, por sua vez, refere-se ao ato anônimo de discriminação em organizações, profissões ou mesmo na sociedade como um todo. A branquitude, entendida como uma categoria que quer ser neutra, porém, não há neutralidade diante dos privilégios que o pacto da branquitude garante, pois funciona como um conjunto de valores que definem e justificam comportamentos e até experiências que são passadas de geração em geração. Um pacto de silêncio que visa manter privilégios e benefícios onde a funcionalidade é fortalecer o "nós", a normatividade branca.

Branquitude e racismo são intrinsecamente relacionais, uma vez que o racismo serve como ferramenta ideológica de manutenção e proteção da branquitude. Para compreendermos melhor como o pacto da branquitude e o racismo são perpetuados nas instituições, é essencial analisar as políticas, as práticas e as narrativas dominantes para identificar a forma como as desigualdades raciais são mantidas e protegidas.

1.3 Museologia, Patrimônio, Racismo e Branquitude

A Museologia é a ciência que estuda os museus e suas práticas, abrangendo a coleta, preservação, exibição e interpretação de objetos e artefatos. Por sua vez, o conceito de patrimônio é amplo, referindo-se ao legado cultural e histórico de uma sociedade. Já o racismo consiste na discriminação ou opressão de um indivíduo ou grupo devido à sua raça ou etnia. A branquitude, por sua vez, é uma ideologia ou sistema de privilégios que favorece as pessoas brancas e desfavorece as pessoas não brancas.

Na museologia e no patrimônio, o racismo e a branquitude podem ser identificados na forma como os objetos e artefatos são coletados, preservados, exibidos e interpretados, bem como na maneira como a história é contada. Uma tendência observada nos museus é a valorização dos objetos e artefatos de civilizações ocidentais, enquanto muitas vezes os de outras civilizações são desvalorizados e ignorados. Para trazermos à tona essas percepções sobre a incidência da branquitude e do racismo estrutural e institucional, é necessário examinar as narrativas institucionais que abordam a presença de artistas negros e da arte negra em instituições museológicas de artes. A proposta é refletir sobre as construções enunciativas ou narrativas institucionais relacionadas à presença de artistas negros e a coleção Arte(s) Africanas no acervo do MNBA, destacando sua importância para o campo da Museologia em termos de memória e patrimônio artístico nacional. Conforme aponta a historiadora Myrian Sepúlveda dos Santos,

A desconstrução das narrativas presentes nos museus é recente e caminha concomitantemente à denúncia de que construções identitárias são instrumentos de poder. O tema das relações raciais aparece aqui, portanto, entrelaçado ao tema da história e da constituição da memória nacional (Santos, 2004, p.4).

O silêncio em torno da identidade de intelectuais e artistas negros, presentes nos museus, muitas vezes é encoberto pelo mito da democracia racial, que busca retratar uma ideia de identidade nacional desprovida dos conflitos de uma sociedade pluriétnica e multicultural em sua formação. No artigo “Canibalismo da memória: o negro nos museus brasileiros”, Santos (2005) entrelaça o tema das relações raciais com a construção da memória nacional ao examinar as narrativas museológicas brasileira. Santos ressalta a escassez de estudos dedicados à análise dos conflitos e disputas presentes nas diversas representações de negros nos do Brasil. A historiadora destaca que iniciativas como a criação do Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) em Salvador, em 1982, e do Museu Afro-Brasil em 2003, representam mudanças significativas na forma de representação do negro. O objetivo dessas

unidades museológicas é evidenciar e apresentar a importância do negro na formação sociocultural brasileira. Santos observa que ambos os museus fazem parte de um processo crescente de racialização da cultura brasileira, no qual a raça está incorporada e refletida nas diversas manifestações culturais, incluindo história, literatura, música, artes e outras formas de expressão cultural (Santos, 2005, p.41).

A racialização da cultura brasileira abrange também não apenas os padrões de beleza, mas também o consumo cultural e as representações de diferentes grupos étnicos. Essa dinâmica é alimentada pelos estereótipos e preconceitos raciais presentes na sociedade, assim como pela falta de representatividade e voz para os grupos étnicos marginalizados. Esses fatores contribuem significativamente para a construção de uma cultura que naturaliza a desigualdade racial e reforça as disparidades sócio-econômicas e políticas entre os diferentes grupos étnicos no Brasil.

Segundo Myrian Sepúlveda, a criação do Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) e o Museu Afro-Brasil representa, ao mesmo tempo (ou quase), uma resposta à agenda pública de combate às desigualdades raciais, através de políticas de ação afirmativa que buscam não apenas enfrentar o racismo, mas também valorizar e difundir a história e o legado negro na formação nacional. No entanto, a historiadora ressalta que, devido às profundas raízes do racismo no Brasil, o tema não pode ser tratado de forma descontextualizada, ou seja, a-historicamente, como se fosse apenas um fenômeno social do presente. Se abordado dessa maneira, narrativas que discriminam os negros não são enfrentadas, pois não são reconhecidas como parte dos processos de desigualdades raciais (Santos, 2005, p.42). Por meio da análise da representação do negro em dois museus brasileiros - o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e o Museu da República (MR) - Santos (2005) busca destacar a coexistência de narrativas relativas aos diversos processos constitutivos dessas desigualdades raciais. Ao comparar as relações raciais a partir da análise de narrativas sobre o negro no MNBA, museu criado em 1937, e no Museu da República, criado em 1960, ela identifica que no MNBA há uma narrativa silenciada do artista negro, visto que a coleção desse museu pode ser caracterizada como:

(...) uma coleção produzida por artistas europeus e brasileiros, brancos, fortemente influenciados pelos artistas europeus neoclássicos, os produtores de obras culturais voltadas para atender aos interesses de uma elite que se instalou no Brasil a partir da chegada de Dom João VI (Santos, 2005, p.51).

Enquanto no Museu da República, a representação do povo negro está predominantemente associada à cultura popular, destacando-se o samba, o carnaval e

o futebol. Segundo a socióloga, essa abordagem contribui para estereotipar a imagem do coletivo negro, uma vez que

(...) o reconhecimento de que os negros são bons em samba e futebol caminha a par da ideia de que não são bons como políticos, empresários, industriais, advogados, médicos, engenheiros e demais profissões de prestígios. Se é importante reconhecer a contribuição da cultura dos negros ou afro-descendentes é igualmente importante não restringir o negro a apenas um determinado tipo de prática social ou manifestação cultural (idem, p.51).

Myrian Sepúlveda dos Santos, ao iniciar sua análise sobre o MNBA, destaca o silêncio em relação à presença negra em suas dependências. Ela salienta que há poucas informações sobre o negro como artista e produtor da cultura nacional. O silenciamento sobre o negro se reflete no discurso de que a arte é universal¹⁰⁷; conseqüentemente, embora todas as grandes figuras da arte nacional estejam representadas nas galerias do MNBA, são poucos os negros artistas presentes nas mostras. O assunto ou a presença do negro não é discutida ou destacada. Em relação à Arte Africana, a socióloga observa que é mencionada, citada como referência matriz da arte afro-brasileira, porém não é apresentada como arte no sentido do conceito, figura de forma subordinada no acervo. Sua existência é mantida em silêncio na reserva técnica da instituição, assim como acontece com os artistas negros e expressões da arte afro-brasileira presentes em seu acervo (Santos, 2005, p.42).

Para compreender a configuração do estilo artístico presente no MNBA, a historiadora destaca a importância de atentarmos para o processo de formação da instituição e seu acervo. É necessário analisar as origens da instituição dentro do contexto do projeto de nação, pois,

Se a representação da produção artística do negro não obteve um espaço institucional nem entre as instituições oficiais, nem em um sistema paralelo, tampouco observamos uma assimilação significativa dos negros no grande projeto cultural que chegou ao Brasil em 1816, a Missão Artística Francesa, que é até os dias de hoje a grande marca do MNBA (Santos, 2005, p.44).

¹⁰⁷ Em se tratando do discurso universalista a arte ocidental devemos observar que o universalismo ocidental é uma ideia que sugere que as artes ocidentais são universais e, portanto, aplicáveis e compreensíveis a todas as culturas. É ideologia baseada na noção e na premissa de que a arte ocidental é a mais desenvolvida e superior, e que as outras formas de arte devem ser medidas a essa escala, ou seja, deve ser usada como medida para avaliar as outras artes. Essa ideologia pode ser observada na forma como as artes ocidentais são incluídas nas exposições, coleções e programas educacionais dos museus, e como são estudadas e ensinadas nas escolas e universidades, enquanto as de outros grupos sociais e culturais não-ocidentais são apresentadas e exibidas de forma exótica ou estereotipada, sendo interpretadas sem levar em consideração os contextos culturais e históricos dos objetos, que são classificados como arte "primitiva" ou "selvagem" em comparação com a arte ocidental, que é considerada "sofisticada" ou "universal". Uma classificação que reflete a perspectiva etnocêntrica que propaga a superioridade da cultura ocidental sobre as outras e desconsidera a complexidade e a sofisticação da arte e cultura de outros grupos sociais e culturais. Cf: MENDÉZ, Maria del Rosario Tatiana Fernández. A impossibilidade da 'arte como tal' na fronteira decolonial. In: R. Inter. Interdisc. **Art&Sensorium**, Curitiba, v.9, n.2, p. 34 – 50 Jul. - Dez. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/6787>>. Acesso: jan.2023.

No acervo do MNBA, predomina o ideal civilizatório ocidental expresso em arte. Quando o negro é representado, geralmente aparece em paisagens, sem protagonismo, e como artista, raramente é identificado. As coleções do acervo do MNBA estão associadas principalmente a artistas europeus e brasileiros brancos, influenciados pelos artistas neoclássicos da chamada Missão Artística Francesa (1816)¹⁰⁸. Esta Missão foi contratada pelo príncipe D. João (1767-1826) para fundar e orientar no Rio de Janeiro o ensino das artes na Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (criada em 1816), posteriormente conhecida como AIBA (1826)¹⁰⁹. No século XIX, as representações do negro nas artes, assim como as dos povos nativos, estavam intimamente ligadas aos discursos sobre raça que predominavam no Brasil Império¹¹⁰. Segundo Myrian

A representação de negros e mulatos na produção artística nacional do século XIX está associada ao pensamento sobre raça que predominava no Império. A escrita da história nacional durante o período do Império contou com o importante papel desempenhado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB. Fundado em 1838, este Instituto reescreveu a história do Brasil a partir do pacto formado pelas elites políticas e intelectuais, combatendo as diversas frentes separatistas de setores da sociedade brasileira (...). Em um primeiro momento, nem indígena nem negros foram considerados parte do projeto civilizador. Os primeiros foram considerados apenas de forma idílica e romantizada, e os segundos, ainda escravos, ignorados (Santos, 2015, p.45).

Embora não haja consenso científico sobre a existência de diferenças anatômicas e biológicas que separem a humanidade em raças, com os brancos no topo e negros e indígenas inferiorizados, o respaldo para essa discriminação tem origem na Europa. Myrian Sepúlveda argumenta que essa discriminação racial está enraizada na estrutura e nas instituições brasileiras, incluindo o MNBA. O museu continua apresentando em suas galerias imagens que excluem o negro do protagonismo, refletindo formas de preconceito e discursos do passado que persistem no presente. Do ponto de vista político-ideológico, esse silenciamento sobre a presença de artistas negros e expressões de arte afro-brasileiras no MNBA funciona como uma forma sutil de exclusão e discriminação (Santos, 2015, p.45).

¹⁰⁸ A Missão Artística Francesa foi contratada em 1816, no contexto da vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, por pressão das Guerras Napoleônicas na Europa. A Missão tinha como objetivo promover o desenvolvimento das artes no Brasil, seguindo os moldes europeus. Foi liderada pelo pintor e professor Joachim Lebreton (1760-1819) e incluiu outros artistas, como Jean-Baptista Debret (1768-1848) e Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) entre outros artistas e artífices. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3515/200-anos-missao-francesa>>. Acesso: fev. 2024.

¹⁰⁹ Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Disponível em: <[http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/173-escola-real-de-ciencias-artes-e-oficios#:~:text=A%20Escola%20Real%20de%20Ci%C3%A7ncias,e%20com%C3%A9rcio%20\(Brasil%2C%201890%2C>](http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/173-escola-real-de-ciencias-artes-e-oficios#:~:text=A%20Escola%20Real%20de%20Ci%C3%A7ncias,e%20com%C3%A9rcio%20(Brasil%2C%201890%2C>)>. Acesso: jul. 2020.

¹¹⁰ Período Colonial (1530-1815). Período Joanino (1808-1821). Primeiro Reinado (1822-1831). Período Regencial (1831-1840). Segundo Reinado (1840-1889).

Para a historiadora, no MNBA, a questão das relações raciais se manifesta por meio de narrativas datadas e expressas institucionalmente. Segundo ela, os discursos que “encontramos hoje coexistindo nos museus, têm algo em comum: o preconceito contra o negro”. Nesse sentido para ela, nas instituições museológicas, “Não há uma só narrativa a ser combatida, mas várias” (Santos, 2005, p.51-54).

Portanto, é essencial refletir sobre como o MNBA, em suas narrativas museológicas, aborda temas relacionados ao artista negro e as expressões artísticas e culturais afro-brasileiras e as artes africanas em seu acervo. Em nossa perspectiva, para um Museu referência em artes e instituição que tem sob sua guarda, os patrimônios artísticos e culturais representativos de arte brasileira e mundial, investigar a presença de artistas negros no acervo, assim como os processos de institucionalização da Coleção Arte Africana, sob a ótica museológica tangenciando as questões que envolvem o racismo em suas tipologias epistêmico, estrutural, institucional, se fazem necessário o estudo. Problematizar por este viés os discursos patrimonial e museológico construídos sobre a presença artística negra no referido Acervo das Artes, se faz necessário à valoração ao evidenciarmos suas participações e seus protagonismo no campo das artes. Ampliar nossa compreensão teórica sobre museu, museologia e patrimônio, especialmente no que diz respeito ao de patrimônio cultural afro-brasileiro, é de significativa importância para entender a formação de coleções de arte que compõem o acervo do MNBA, uma referência nacional e mundial em arte. Dessa forma, essa proposta busca acrescentar ao campo disciplinar da Museologia categorias de análise que nos permitam refletir sobre as narrativas museológicas de patrimônio de matrizes africanas e afro-brasileira, contribuindo para o entendimento das coleções desta importante instituição museológica.

1.4 Museologia, Patrimônio, Colonialidade e Museu

Museologia, literalmente definida como "a ciência que estuda os museus" (Cury, 2005, p.44-73; Broulon, 2009, p.34) é geralmente interpretada como ciência que, através de reflexão teórica e crítica, se propõe abordar conceitualmente não só o museu, mas também o patrimônio, em sua relação com a sociedade (Desvallées; Mairesse, 2013, p.24; 54; 61). Em “Conceitos-chaves de Museologia”, são apresentadas cinco interpretações ao termo museologia. A primeira, considerada a mais difundida, refere-o geralmente ao campo “museal”, entendido como campo prático e aplicado dos museus. A segunda interpretação remete ao “estudo do museu”, próximo à definição de Georges Henri Rivière (1981), que considera a museologia como uma ciência aplicada, a ciência do museu (Ibidem, p.61). A terceira concepção

se dá a partir dos anos 1960, onde entende-se a Museologia como campo científico de investigação do real, uma ciência em formação, e como disciplina independente. Em seguida, nos anos 1980-1990, essa concepção influenciou o ICOFOM, que entende a museologia como o estudo da relação específica entre o ser humano e a realidade, ou seja, a análise da interação entre o homem e seu entorno, sendo o museu, como fenómeno temporalmente determinado, considerado umas das manifestações concretas dessa relação (Ibid. p.62). A quarta interpretação está ligada ao movimento da Nova Museologia (1970-1980), apresentando-se como um discurso crítico sobre o papel social e político dos museus, destacando seu intrínseco carácter social e interdisciplinar (Ibid., p.62-63). A quinta acepção entende a museologia como a filosofia do museal, relacionada à função teórica e ética científica na produção do conhecimento (Ibid, p.63-64).

Ao sistematizar as discussões dos teóricos sobre o campo da museologia e o afastamento do seu objeto, o museu, Márcio Ferreira Rangel (2013) - entendendo a museologia como ciência e reconhecendo o museu como o seu objeto de pesquisa, destaca que ao desvincular o museu como objeto de estudo da museologia, conforme proposto por teóricos nas décadas de 1970, 1980 e 1990, como Louis Lemieux (1980), Ana Gregorová (1980), Bachir Zouhdi (1980), Klaus Schreiner (1980, 1981), Judith K. Spielbauer (1981), Waldisa Rússio (1981), Zbyněk Zbyslav Stránský (1980), Peter Van Mensch (1994), Mario Chagas (1990), Tereza Scheiner (1999), movimento interpretado por ele como uma reação ao modelo clássico de museu naquele contexto, resultou na desestruturação das fronteiras que antes delineavam o campo de atuação nos museus dentro de um universo predefinido. Rangel chama a atenção para o entendimento de que,

Os museus são instituições altamente complexas que, para serem compreendidas em todas as suas nuances, demandam uma pesquisa profunda e demorada. Apontar o museu como o centro de nossas ações não é minimizar ou restringir a museologia, pelo contrário, é uma forma de recolocar epistemologicamente os princípios e procedimentos derivados desta percepção na interface com outras áreas do conhecimento (Rangel, 2013, p.415).

A reflexão exigida deve se basear, segundo ele, na percepção de que, o museu na contemporaneidade cada vez mais se apresenta como um objeto múltiplo, devendo ser compreendido e analisado por sua complexidade paradigmática no panorama das atividades culturais, pois, Rangel reconhece

(...) no museu uma estrutura altamente complexa, diretamente relacionada ao homem e ao seu processo de desenvolvimento social, político, científico e cultural. Esta instituição secular ainda é um dos principais mecanismos utilizados pelo ocidente na preservação e comunicação de nossa cultura. Ainda não encontramos um modelo

que o substituisse e atendesse adequadamente nossas necessidades (Ibidem, p.416).

Diante dessa perspectiva, o museólogo destaca ainda que,

Ao nos reaproximarmos do museu e passarmos a compreendê-lo como matéria-prima, buscamos restabelecer uma base comum mínima para todos que trabalham com a museologia. Tornase necessário, contudo aprofundar a discussão das ferramentas metodológicas que podemos aplicar em um objeto de pesquisa determinado e, quem sabe, em futuro próximo, alcançarmos a elaboração de um modelo conceitual que possa atender ao campo (Ibid.).

Neste sentido, Rangel argumenta que, ao se propor ter o museu como centro das atividades dos museólogos, bem como os princípios e práticas decorrentes dessa perspectiva, não se busca diminuir ou limitar a museologia. Ao contrário, tendo o museu como objeto de análise da museologia enfatiza-se a necessidade de delinear os contornos da ação museológica e transferir a discussão para o contexto dos museus na contemporaneidade, propondo uma abordagem que representa uma forma de reposicionar, como prática e conhecimento, a museologia conceitualmente na interseção com outras áreas do conhecimento.

A museologia, enquanto campo científico interdisciplinar opera em diversas áreas do conhecimento por meio de diferentes abordagens de investigação, visando compreender o papel do Museu e do Patrimônio na sociedade. Ao apresentar os referenciais históricos da formação da disciplina Museologia e do conjunto de postulados teóricos e metodológicos que a constituem e que orientam a práxis em museus, a museologia brasileira Marília Xavier Cury (2005, p.44-73) desenha o arco de desenvolvimento teórico e conceitual da museologia como ciência, que tem o museu como fonte de estudo da relação entre o homem, a realidade, o ambiente, a vida. Para Cury (2005), no artigo "Museologia - marcos referenciais", a museologia é compreendida como ciência dos museus, os quais são vistos como locais de interpretação de objetos, ou seja, a museologia é o estudo dos objetos de museus. A museóloga salienta ainda que, segundo apontamentos de Peter van Mensch (1994), ser Zbyněk Zbyslav Stránský (1926-2006) quem define o objeto da museologia como o estudo da relação específica entre homem e realidade. É a museóloga Waldisa Russio (1935-1990)¹¹¹ quem apresenta a museologia como o estudo do Fato Museal, definido

¹¹¹ RUSSIO [CAMARGO GUARNIERI], Waldisa. Cultura, patrimônio e preservação (Texto III). In: ARANTES, A. A. (org.). **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.59- 78; RUSSIO [CAMARGO GUARNIERI], Waldisa. Methodologie de la muséologie et la formation professionnelle - basic paper. In: **ICOFOM Study Series**, n. 1, Study Series Stocolmo: ICOFOM/ICOM, 1983, p. 114-125; RUSSIO [CAMARGO GUARNIERI]. L'interdisciplinarité en Muséologie - basic paper. In: **MuWop/ DoTraM**, n. DoTraM 2, Estocolmo: ICOFOM/ICOM, 1981, p. 58-59.

como “a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da Realidade à qual o homem pertence e sobre a qual tem poder de agir” (CURY, 2005, p.58-59). Para Marília Cury (2005, p.69-70), inspirada em Waldisa Russio (1981)¹¹² - cuja base dos museus é o estudo do ambiente, do homem, ou a vida - a interdisciplinaridade da museologia é o principal método para o estudo em museus. Ela acrescenta que a museologia caminha para se configurar em campo do conhecimento transdisciplinar, pois, segundo a museóloga,

A museologia é a área que permite a ligação do social com o patrimonial. É, por isso, uma transdisciplina porque trabalha necessariamente na transversalidade, porque é a possibilidade de recorte da realidade que une desenvolvimento social, dinâmica cultural, políticas públicas, práxis cotidianas, desenvolvimento humano, processo educacional com patrimônio cultural, conhecimento e preservação (Cury, 2005, p.70).

Não considerar a museologia como transdisciplinar, destaca Cury, pode colocar o museu como um reproduzidor de modelos e técnicas e, o mais equivocado, “tornar o enunciador que o museu é em um sujeito autoritário” (Cury, 2005, p.70).

A museologia é, em nosso entendimento, assim como outras áreas de conhecimento das Ciências Humanas e Sociais, também um campo atravessado pelo dever de memória. Memória que tem uma história (passado e presente) onde as partes coincidem com sua funcionalidade na sociedade. Neste sentido, compreender que o Museu é em simultâneo, lugar de memória e espaço de poder, como indica o museólogo Mario de Souza Chagas (2006, p.31), é significativo à compreensão da instituição museu como campo de disputas ideológicas. Pois, como instituição discursiva, no Museu, Memórias e histórias são evidenciadas, ocultadas ou expostas de maneira incompleta. Nesta instituição de disputas em que identidades são forjadas, como ressalta o museólogo Bruno Brulon, o Museu

(...) é palco para a encenação de identidades forjadas por relações de poder sedimentadas pelo tempo desde a colonização. Paredes e vitrines, em suas divisões retilíneas, decompõem o mundo em seus fragmentos para a compreensão visando a dominação de seu conjunto. Os museus, ao encenar o Outro construindo distâncias invisíveis entre quem vê e quem é visto, quem produz e quem consome, ou quem pensa e quem é objeto de pensamento, materializam, nos regimes de colonialidade herdados de um passado pouco contestado, os patrimônios valorados no presente (Brulon, 2020, p.3).

Como espaço de um suposto consenso, os Museus, ao refletirem os valores da sociedade que os envolvem, ainda segundo Brulon (2020, p.3) “reproduzem as

¹¹² RUSSIO [CAMARGO GUARNIERI]. L'interdisciplinarité en Muséologie - basic paper. In: **MuWop/DoTraM**, n. DoTraM 2, Estocolmo: ICOFOM/ICOM, 1981, p. 58-59.

hierarquias de poder e saber que conformam aquilo que se entende por Nação”. O Museu enquanto lugar das representações de mundo, expressão de um universo culturalmente apropriado, revela as intensas e complexas relações que mantém historicamente com a sociedade e a cultura que o institui local de valorização da memória e de conservação do patrimônio artístico, cultural, científico, histórico.

Para o museólogo francês Hugo de Varine-Bohan, a conjuntura de formação dos museus tem seu desenvolvimento no advento da Era Moderna no contexto do Colonialismo europeu (Varine-Bohan, 1979, p.70-81,). Museu, Modernidade (Colonialidade) estão historicamente relacionados, pois fazem parte da conjuntura de ocidentalização do mundo. Um processo complexo e multifacetado, e que pode ter efeitos diferentes em diversas culturas e sociedades. Neste sentido, devemos observar que Modernidade, Colonialidade e Universalismo Ocidental estão intimamente associados, ou seja, são conceitos inter-relacionados que se alimentam mutuamente, e é importante considerá-los juntos para compreender a história e as relações entre as sociedades ocidentais e não-ocidentais¹¹³.

O sociólogo peruano Anibal Quijano (1928-2018) conceitua o termo Colonialidade para descrever o fenômeno histórico e cultural cuja origem encontra-se no colonialismo, “uma tipologia de relação social constituída pela co-presença permanente de três elementos: dominação, exploração e conflito” (Quijano, 2002, p.4). Quijano (2000; 2002) argumenta que a colonialidade é uma forma de poder e dominação que se instala na sociedade a partir do colonialismo e que influencia a cultura, a economia e as relações políticas e sociais até os dias atuais. Essa noção de colonialidade é uma importante contribuição para a compreensão das desigualdades históricas e sociais entre os países do mundo. Vale ressaltar, conforme alerta o sociólogo peruano, as terminologias Colonialidade e Colonialismo são relacionais, no entanto, como fenômeno histórico e cultural têm questões diferentes, pois,

O “colonialismo” não se refere à classificação social universalmente básica que existe no mundo há 500 anos, mas à dominação político-econômica de alguns povos sobre outros e é milhares de anos anterior à colonialidade. Ambos os termos estão, obviamente, relacionados, já que a colonialidade do poder não teria sido possível

¹¹³ Modernidade, Colonialidade, Universalismo Ocidental, diz respeito ao contexto histórico onde ideias, valores, tecnologias e estilos de vida ocidentais foram espalhados e impostos a outras culturas e sociedades ao redor do mundo, que se acelerou com a expansão colonial (séculos XV-XVIII) e a globalização econômica, política e cultural do século XIX e XX. É frequentemente associado à imposição de padrões culturais, políticos e econômicos ocidentais sobre outras culturas e sociedades, uma forma de dominação cultural e política. Cf: PINTO, Júlio Roberto de Souza; MIGNOL O, Walter D. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. In: **Dossiê: América Latina como lugar de enunciação**. Civitas, Porto Alegre, v. 15, n. 3, p. 381-402, jul.-set. 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/lj/civitas/a/qqRR8D8df5RKQN9bLmQjFmn/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso: jan. 2023.

historicamente sem o específico colonialismo imposto ao mundo a partir do final do século XV (Quijano, 2000, p. 201-246).

Ele completa o pensamento dizendo:

Colonialidade do poder é um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da ideia de “raça”. Essa ideia e a classificação social e baseada nela (ou “racista”) foram originadas há 500 anos junto com América, Europa e o capitalismo. São a mais profunda e perdurável expressão da dominação colonial e foram impostas sobre toda a população do planeta no curso da expansão do colonialismo europeu. Desde então, no atual padrão mundial de poder, impregnam todas e cada uma das áreas de existência social e constituem a mais profunda e eficaz forma de dominação social, material e intersubjetiva, e são, por isso mesmo, a base intersubjetiva mais universal de dominação política dentro do atual padrão de poder (Quijano, 2002, p.4).

A interação entre museu, patrimônio e colonialidade é intrincada e interconectada, visto que são instituições que possuem o poder de construir e difundir narrativas sobre a história e a cultura de uma sociedade. É no fenômeno histórico e cultural da colonialidade que os museus estão envolvidos nas suas práticas no trato com a memória e o patrimônio, e no Brasil, não é diferente a trajetória e a constituição desta instituição¹¹⁴.

Onde está o racismo? Em nosso entendimento, o racismo está na estrutura institucional, na regra que normaliza as relações sociais, na cultura oficial que se expressa no patrimônio, nos museus, nas narrativas em quem e o que somos, na memória do esquecimento das lutas, resistências e o protagonismo do negro na história do Brasil. Como o racismo é evidenciado nos estudos sobre museu e patrimônio? Pesquisas cujo tema é a questão racial em museu e patrimônio de interesse ao campo da museologia e do patrimônio estão nas áreas do conhecimento da sociologia, da história, de estudos que têm nas relações étnico-raciais o tema central. São poucos os estudos em museologia que têm a questão racial como objeto. Das pesquisas com tema de análise a incidência da presença do racismo em museu apresentamos estudos/pesquisas sobre narrativas da presença do negro em museu

¹¹⁴ Com a chegada da família Real Portuguesa ao Brasil, em 1808, é instalada a Corte no Rio de Janeiro. As instituições criadas para dar suporte ao aparelho administrativo português, em terras da então Colônia lusitana na América, são réplicas das instituições europeias e, a primeira experiência museológica no Brasil, se apresenta com criação do Museu Real em 1818.

Assim também se deu a vinda da Missão Artística Francesa (1816) e a criação da Academia Imperial de Belas Artes (1826 – 1889) que introduz o ensino das artes no Brasil com base nas academias artísticas europeias. Tornada Escola Nacional de Belas-Artes (1890) seguiu na formação artística nacional com base na arte universal, ou seja, no Ocidente.

Em 1937, com a criação do Museu Nacional de Belas Artes, herdeiro da Pinacoteca da AIBA e de parte das obras de arte da ENBA, a referência de arte segue os padrões das escolas artísticas ocidentais no processo de aquisição para composição do acervo.

que entendemos relevantes a nossa investigação. Uma perspectiva crítica visando analisar as vinculações entre museologia, patrimônio, museu e racismo.

No PPG-PMUS/UNIRIO-MAST, levantamos pesquisas relevantes que abordam temas relacionados à questão racial, ao racismo e à representação do negro em museus, contribuindo para a discussão proposta em nosso estudo. Destacam-se as dissertações de mestrado de Marcos Uchoa da Silva Passos (2014), intitulada “O valor do negro: o processo de musealização no Museu do Ceará”, e de Marisa Rodrigues Revert (2017), que aborda o “Museu Vivo do São Bento e a Cultura Negra e Afrodescendente na Baixada Fluminense”. Além dessas, incluem-se duas pesquisas apresentadas em 2022 ao PPG-PMUS¹¹⁵ que avançam na discussão sobre as narrativas museológicas relacionadas às representações do negro em museus, sob a ótica da questão racial. Na dissertação intitulada “O Museu da Fazenda Federal e a musealização da coleção ‘Escravos’”, Yago Rodrigues Freitas Lima examina o processo de musealização da memória negra, africana e afrodiaspórica. O estudo aborda a interseção entre a representação racializada e a estereotipização dos corpos negros escravizados presentes nas narrativas da instituição. Na tese intitulada “A Coleção (de artes) Africanas Savino em busca de sua musealização: Considerações sobre a cultura material negra em museus”, Eloisa Ramos souza traz ao campo disciplinar dos museus a questão racial ao analisar o contexto do processo de musealização da cultura material negra, tendo como objeto de estudo a Coleção (de artes) Africanas Savino.

Em dissertação defendida no PPG-PMUS|UNIRIO-MAST, Marcos Uchoa da Silva Passos (2014), com a pesquisa sobre o valor do negro no Museu do Ceará, tem como proposta um diálogo teórico entre termos históricos, museológicos e afins entorno de pensamentos sobre o negro, sobretudo a escravidão e a abolição. O objetivo é perceber as transformações simbólicas que podem ocorrer da aquisição à inserção da peça em um enredo expositivo a partir dos objetos que resultaram em algumas representações sobre o negro. Ele analisa o museu do Ceará (imagens 26, 27 e 28).

¹¹⁵ Destaca-se também a pesquisa da museóloga Larissa Machado Moisés, cuja dissertação, defendida em 2023, recebeu o título “‘Das galés às galerias’ e ‘Do Valongo à favela’: encruzilhadas de narrativas negras em exposições de museus de arte”. O objetivo deste estudo é analisar as narrativas relacionadas à representação do negro em duas instituições museológicas de referência em arte, o MNBA e o Museu de Arte do Rio. A pesquisa visa identificar quando surgem essas narrativas e quem são os agenciadores responsáveis por sua elaboração nas exposições que são o objeto e tema da investigação. Para fundamentar sua proposta, a museóloga e pesquisadora utiliza conceitos de teóricos, tais como Michel Foucault (análise do discurso, 1970), Stuart Hall (Identidades de diáspora, 2016), Sueli Carneiro (dispositivo de racialidade, 2023) e Guerreiro Ramos (como negro-tema e negro-vida, 1955). Disponível em: <<https://www.unirio.br/ppg-pmus/dissertacoes>>. Acesso: mar. 2024.

Imagem 26¹¹⁶

Palacete Senador Alencar, sede do Museu do Ceará



(Credito: Fabiana de Paula)

Passos (2014, p.9-10) visa contribuir para formar outro olhar sobre o negro na Museologia, para promover o pensamento histórico nos museus e para o fortalecimento de um repertório de pesquisas na área de museus.

Imagem 27¹¹⁷

Gargalheiras e algemas (Museu do Ceará)

Imagem 28¹¹⁸

Tronco (Museu do Ceará)



(Crédito: Marcos Uchoa, p.98)

Em suas conclusões Marcos Uchoa salienta que,

(...) no Museu do Ceará foi instituída uma imagem do negro inferiorizado (exótico), subjulgado (dor) e estereotipado (cearensidade), visto que seleções do passado que atuam no presente fomentam preconceitos e segregações. Segmentos do movimento negro brasileiro buscam rever tal representação, invertendo o vetor estigmatizador (Passos, 2014, p.142).

Marisa Rodrigues Revert (2017) abordou a presença da cultura negra e afrodescendente no Museu Vivo do São Bento (Duque de Caxias, RJ), instituição de memória na região da Baixada Fluminense¹¹⁹ (imagens 29 e 30). Analisou as

¹¹⁶ Disponível em:

<[https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/image/contentid/policy:1.2086650:1590225697/image/imag e.jpg?f=16x9&h=574&w=1020&\\$p\\$f\\$h\\$w=3c48500](https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/image/contentid/policy:1.2086650:1590225697/image/imag e.jpg?f=16x9&h=574&w=1020&pfhw=3c48500)>. Acesso: jan. 2024.

¹¹⁷ Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11875/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20PPGPMUS%20Marc os%20Passos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso: jan. 2024.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ O Museu Vivo do São Bento é denominado ecomuseu e museu de percurso. É uma instituição municipal criada em 2008, vinculado à Secretaria Municipal de Educação de Duque de Caxias. Os pontos históricos que compõe o percurso do Museu são: "Casa do administrador"; "Casa de Vivenda do Engenho São Bento do Aguassú" (século XVIII) e a Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens de Cor

atividades do Museu voltadas à produção cultural e identitária da população negra e sua relação com a constituição de museus específicos sobre a temática negra no Brasil. A proposta baseou-se numa abordagem interdisciplinar dialogando com estudos e pesquisas nas áreas de relações raciais, museus e Museologia Social no Brasil.

Imagem 29¹²⁰
Sede Administrativa do Museu Vivo do São Bento



Imagem 30¹²¹
Sítio arqueológico Sambaqui do São Bento



Ao problematizar se no campo da Museologia existe atuação na zona tensa das relações raciais disposta a rever a construção da história e memória do negro no Brasil, Marisa Revert (2017, p.12-14) compreendeu, a partir das formas de atuação do Museu Vivo de São Bento, como se dá as condições de enfrentamento museológico das questões relacionadas à negritude, das questões culturais e identitárias do negro

(século XVII); “Tulha Principal”, local de armazenamento da produção do Núcleo Colonial São Bento; “Farmácia” de manipulação de quinina; Telegrafo; Sede Administrativa do Museu Vivo do São Bento; Casa do Colono; Casa de Farinha da Fazenda São Bento do Iguazu (edificações do atual Esporte Clube São Bento); Sítio arqueológico Sambaqui do São Bento; entre outros espaços do complexo do Museu. Disponível em: <<https://www.museuvivodosoabento.com.br/institucional>>. Acesso: jan. 2024.

¹²⁰ Disponível em: <<https://www.museuvivodosoabento.com.br/percurso?%3E/?cat=000>>. Acesso: jan. 2024.

¹²¹ Idem.

nos museus. Revert (2017, p.126) aponta que o exercício de enfrentar o racismo nas estruturas e instituições, notadamente presente nos museus, precisa ser praticado de fato. Acrescenta que,

(...) o aproximar dessas mudanças no campo museal é mais lento, uma vez que das características sobre o racismo no Brasil é o de evitar o “conflito” de debater o racismo, o preconceito, a discriminação social e racial e a intolerância religiosa em nome da manutenção de uma história dita nacional, porém excludente que oculta os participantes em sua construção, assim como, a ausência da história do povo negro (Revert, 2017, p.127).

Ela chama a atenção sobre a presença negra nos museus do Brasil, em relação a temas relevantes que carecem de vivificação como a arte negra, o posicionamento político dos museus, a coragem para enfrentar a questão racial e a busca pela escrita real da história em suas representações (Revert, 2017, p.127). Para Revert,

Os estudos que analisam a ausência, a carência, a não-presença da população negra e afrodescendente nos museus são muito importantes e precisam ser realizados, mas ainda assim, é preciso indicar como fazer e, por esse caminho, apresentar experiências inspiradas e inspiradoras (idem, p.129).

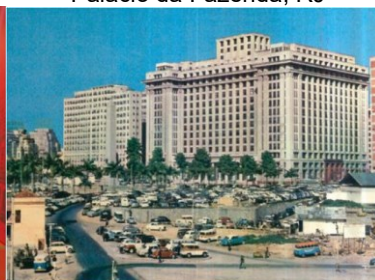
Ao final do estudo, a autora conclui que, desde o ano de 2008, o Museu Vivo do São Bento desenvolve trabalhos em prol da valorização e debate acerca da cultura negra e afrodescendente tanto da região como de todo o território nacional. Acrescenta que a escrita sobre a presença negra, em museus no Brasil revela um país que conta sua história através dos museus, com muita dificuldade em incorporar a presença da população negra. Pois, são muitas instituições no país que seguem sem a devida atenção ao tema do negro.

No estudo de caso conduzido por Yago Rodrigues Freitas Lima (2022), propõe-se examinar o processo de musealização e a configuração da representação racializada nas narrativas institucionais sobre a coleção “escravos” que compõe o acervo do Museu da Fazenda Federal (MFF) (Imagem 31), localizado no Palácio da Fazenda (Imagem 32), na cidade do Rio de Janeiro. O arquivista analisa a maneira como as narrativas sobre o negro são apresentadas estereotipadas em exposições nessa instituição. Evidencia-se o aspecto racializado, em geral, com a representação do negro escravizado, subalternizado, reforçando a imagem e o imaginário desse segmento como detentor de uma história única, ou seja, apenas associado à escravidão, sem considerar outras possibilidades de existência, acorrentados ao sistema econômico escravagista, como meros objetos, mercadorias (Lima, 2022, p.129).

Imagem 31
Exposição núcleo “Colônia” MFF



Imagem 32
Palácio da Fazenda, RJ



Acervo: Museu da Fazenda Federal¹²²

Para Yago Lima (2022, p.131-133) o discurso institucional fortalece a ideia de que a economia do Brasil foi formada por um perfil único, representando os corpos negros escravizados apenas como agentes impulsionadores dessa construção. Não existe uma inclinação em compreendê-lo como sujeitos históricos que contribuíram de outras maneiras, além da submissão a condição de escravizado. Assim, ele conclui que a validação de uma narrativa específica, estreitamente alinhada ao ideário de “história oficial”, não apenas é incompleta, mas também com a eliminação e silenciamento de outras perspectivas. Diante dessa constatação, quando se reconhece a inviabilidade dessa abordagem, surge a alternativa de representar o segmento negro por meio de perspectivas modeladoras que, em última análise, acabam funcionando apenas como uma ferramenta para uniformização desses indivíduos.

Em outro trabalho defendido no mesmo ano no PPG-PMUS (UNIRIO/MAST), na tese intitulada “A Coleção (de artes) Africanas Savino¹²³ em busca de sua musealização: considerações sobre a cultura material negra em museus”, a museóloga Eloisa Ramos Sousa (2022)¹²⁴ conduziu uma pesquisa empírica de natureza qualitativa e documental, adotando uma abordagem teórica multirreferencial que integra os campos da Museologia, do Patrimônio, da História, da Antropologia e da Sociologia. Esta pesquisa trouxe ao campo disciplinar dos museus a questão racial, explorando o processo de musealização da cultura material negra, com foco na Coleção (de artes) Africanas Savino (imagem 33, coleção estudada).

¹²² Disponível em: <https://www.unirio.br/ppg-pmus/yago_rodrigo_freitas_lima2.pdf>. Acesso: fev. 2024.

¹²³ A Coleção é composta por cerca de quinhentos (500) objetos (esculturas, pinturas, instrumentos musicais, utilitários, máscaras, livros, discos e tecidos), com datação atribuída entre os séculos XIX e XXI. A origem dos objetos abrange 15 países do continente africano: Benin, Burkina Fasso, Camarões Rep, Congo (RDC), Costa do Marfim, Gabão, Gana, Guiné, Libéria, Mali, Moçambique, Níger, Nigéria, Serra Leoa e Tanzânia. São objetos criados nas macrorregiões da África Ocidental, África Central e África do Sul (SOUSA, 2022, p.53 e 59).

¹²⁴ Museóloga do Museu da Vida, Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6135564731132180>> Acesso: jul. 2022.

Imagem 33¹²⁵
Colecionador Dr. Wilson Savino e sua coleção



Crédito: Roberto de Jesus e Vinicius Pequeno

Ao problematizar questão racial no contexto das práticas museológicas, do colecionismo particular, bem como, do patrimônio cultural e musealidade, a pesquisa analisa a “Coleção de Artes Africanas Savino”, composta por peças de diversas culturas africanas entre os séculos XIX e XXI, pertencente ao biólogo e pesquisador da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), Dr. Wilson Savino. Nesta tese, é realizada uma reflexão crítica sobre o colecionismo de objetos africanos, a construção e o conceito de África desenvolvidos na Modernidade com a expansão marítima e a empresa colonial (Catherine Coquery-Vidrovitch, 2004; Valentin Yves Mudimbe, 2013), as histórias dos povos, as culturas africanas, bem como os afrodiáspóricos no ambiente da museologia e do patrimônio. Ao utilizar a “Coleção de Artes Africanas Savino” como objeto e tema de pesquisa, são discutidos os discursos sobre África e as diásporas provocadas pela Escravidão Moderna, abordando o colecionismo de objetos culturais africanos e afrodiáspóricos como um meio de debater a questão racial no campo dos museus e os discursos subalternizantes e os silêncios sobre eles nas instituições museológicas. A análise crítica realizada na pesquisa examina a influência da Modernidade/Colonialidade na construção do conceito de África e de povo negro por meio do colecionismo de objetos desses segmentos socioculturais, destacando a persistência dos discursos que os classifica e os definem de forma subalternizada no campo do patrimônio e dos museus. Conforme destacado por Sousa (2022, p.13), o objetivo é identificar e questionar esses discursos e, a partir da crítica, “busca identificar caminhos que possibilitem a apropriação no Brasil de objetos produzidos pelas culturas negras africanas, reconhecendo-os como um patrimônio cultural formador e representativo da cultura brasileira”. Segundo Eloisa Ramos Sousa (2022), os campos da Museologia e do Patrimônio apresentam resistências tanto nos

¹²⁵ Disponível em: <https://www.unirio.br/ppg-pmus/eloisa_ramos_sousa2.pdf> Acesso: jan. 2022.

discursos quanto nas práticas em requalificar esses acervos como patrimônio fora da representação de subalternidade, pois, segundo a pesquisadora:

(...) segue, de modo geral, sem grandes mudanças, perpetuando políticas e ações subalternizantes, caracterizadas principalmente pelo tratamento excludente dispensado a esses acervos. A requalificação como uma reivindicação da sociedade civil busca legitimar suas histórias e memórias que foram apagadas e forjadas na terceira pessoa, criando estereótipos que causam mais estranhamentos do que reconhecimentos, um sentimento de um falso pertencimento ou uma dupla exclusão para os afrodescendentes (Sousa, 2022, p.13).

Para Eloisa Sousa (2022), refletir sobre tais discursos é significativo, pois, o estudo do colecionismo, assim como, a musealização desses objetos e sua ausência ou sub-representação dos negros nos museus, bem como sua invisibilidade na sociedade brasileira, apresenta a possibilidade de expor as contradições existentes em relação aos acervos africanos e afro-brasileiros. Segundo a museóloga, a proposta da análise sobre as questões proposta na tese,

Se constitui também, uma oportunidade de requalificar coleções dessa tipologia almejando a criação de novas proposições, discursos e práticas, que caracterizem e consolidem esses objetos como bens culturais pertinentes à sociedade nacional e representativos de uma parcela significativa dos cidadãos, que estão a reivindicar seus direitos à uma cidadania plena e essa passa pela requalificação de suas histórias e memórias (idem, p.24).

Na pesquisa, a museóloga chama a atenção para o Museu, analisado como instituição social, conforme diversas concepções teóricas, incluindo sua consideração como um dos aparelhos ideológicos do Estado (Louis Althusser, 1971), Redes de Convenções e Rotinas (Eric Hobsbawm, 1984), Mecanismo de Controle (Michael Foucault, 1979), bem como Derivações (Vilfredo Pareto, 1996). No desenvolvimento da tese, visando amplitude conceitual na interpretação do papel da instituição museu nas sociedades, para além do aspecto estético ou do belo, foram explorados conceitos hegemonia e intelectual orgânico (Antonio Gramsci, 1932), poder simbólico e *habitus* (Pierre Bourdieu, 1990), e a construção psicossocial do negro no mundo 'ocidental' de civilização branca e europeia (Frantz Fanon, 1952; 1961), entre outras chaves conceituais do campo das Ciências Sociais. Para Sousa, os museus são espaços que demarcam *status* sociais, reproduzindo uniformemente discursos que valorizam certos segmentos sociais em detrimento de outros. Segundo a autora,

Lugar de reprodução da estrutura que os idealizou, para enaltecimento das relações sociais e reafirmação da ideologia oficial. Instituição de memória, de afirmação de identidades e enaltecimento ou silenciamento de culturas, identidades e memórias outras (idem, p.25-27).

Ao trazer para a pesquisa metodologias além das expostas na proposta da tese e questionar a suposta neutralidade científica da modernidade (Ramón Grosfoguel, 2007), Sousa procura apresentar o pesquisador como parte integrante do objeto de estudo, suas vivências com o objeto/tema, por meio da “Escrevivência, Afrodescendência e Autorreflexão”. Com esse posicionamento teórico-metodológico, que interroga a neutralidade científica, a museóloga argumenta que essa postura não seria suficiente para uma verdadeiramente ciência crítica e comprometida com o presente. Ao propor uma abordagem metodológica crítica em relação à neutralidade científica, a pesquisadora como objetivo “expor as condições impostas às culturas africanas e afrodescendentes no Brasil, identificando-as como uma política de estado que dificulta seu reconhecimento como parte integrante da cultura nacional” (idem, p. 27). Ao adotar essa atitude de análise do tema para além das perspectivas conceituais da Colonialidade, a museóloga indica que sua proposta interpretativa visa uma museologia direcionada a

(...) romper, abandonar e substituir as construções subalternas e subalternizantes sobre a cultura negra, que ainda hoje são apresentadas como algo natural e inato, discursos consagrados pela: historiografia, Antropologia, Museologia, enfim, pelas Ciências Sociais e Humanas clássicas que nos apresentaram, através de seus textos, usando a cultura material de povos negros africanos para ratificá-los, como testemunhas silenciosas do que foi construído e dito, e são esses objetos que continuam atestando e corroborando os discursos produzidos sobre povos e culturas, vistos como os “outros”, tendo como referencial distintivo a questão racial (idem, p.27).

A tese chama a atenção às narrativas e discursos museológicos que moldam e remodelam a representação do “outro” na sociedade brasileira. Esse “outro” é identificado por sua “cor específica, de fácil reconhecimento e os direitos, inclusive, de sua representação intermediado por outros sujeitos” (idem, p.96). Uma abordagem interpretativa que trata o museu para além de guardião das memórias e das histórias oficiais, mas instituição conectada com o tempo, espaço e as reivindicações sociais, uma instituição mediadora dos conflitos sociais, lugar para inserção dos excluídos e reforço dos laços entre os cidadãos e a sociedade. Para a museóloga, essa é a justificativa para a relevância dessa instituição nas sociedades contemporâneas (idem, p. 37). Sousa ressalta a importância do estudo da Coleção de Artes Africanas Savino ao questionar os discursos e narrativas nas instituições que tendem a homogeneizar e universalizar a diversidade identitária e cultural negra, diluindo-a na chamada identidade nacional, o que coloca em evidência a existência do racismo cultural. Esse tipo de racismo oculta as origens e, também, a memória do povo negro, o afro-brasileiro. Para a pesquisadora, isso converge ao alijamento do negro, “enquanto cidadãos que não têm sua identidade étnico/cultural valorizada, recebendo tratamento

distinto do que é dispensado a outros povos no território nacional, o que configura uma prática racializada” (idem p.115). Na tese a museóloga traz à discussão o papel do museólogo e demais profissionais nas estruturas que monopolizam as etapas do trabalho nas instituições museu e do patrimônio. Chama a atenção ao fato de que são especialistas, aptos para desenvolver e aplicar os processos culturais. Eles atuam como mediadores de saberes que atuam a partir das microestruturas sociais que interferem, de forma objetiva ou não, no campo da museologia e do patrimônio, bem como no fazer técnico. São um microcosmos envolvendo diversos campos e práticas do saber, com o objetivo de reconhecer os objetos ou coleções, como bens culturais (idem, p.143-147).

Um saber praticado que se constrói a partir de discursos em conformidade com a ideologia da classe dominante e do Estado. Um processo pedagógico por meio do qual são disseminados interesses e valores dessa classe nos discursos das instituições museológicas e nas representações de patrimônio. Para Sousa são saberes que constroem os discursos no interior “de microestruturas que se sobrepõem e formam o todo museal, que é apenas uma das diversas partículas que compõem o campo cultural” (idem, p.146). Sousa analisa esses processos como atos políticos que se modifica continuamente, pois, é por meio da visão técnica-profissional que são selecionados e/ou excluídos, objetos culturais, cujas bases estão nos discursos produzidos em harmonia com a estrutura social que se quer representada nas instituições museológicas e no patrimônio (Sousa, 2022, p.143). Considerar a questão da formação e a visão técnica-profissional do campo museológico é de significativa importância, pois,

O museu é constituído por uma gama variada de profissionais, que interferem de alguma forma objetivamente ou não no campo. Podemos observar nesse microcosmo a formação de uma elite profissional, formada pelos dirigentes que tem o poder de determinar ideologicamente o campo, de acordo com os matizes do governo vigente, ou seja, ela pode variar, mas a intenção é sempre alcançar a permanente harmonia, onde as mudanças sejam percebidas como a busca de uma maior integração social (idem, p.145).

Neste sentido Sousa sinaliza que é de significativa importância, principalmente ao se tratar da seleção de objetos identificados como patrimônio cultural de determinadas sociedades e a dificuldade do reconhecimento de objetos e representações culturais de outros segmentos sociais, observar o viés político e ideológico no campo da museologia e do patrimônio, pois, são

Pensamentos que ratificam a questão política e social da patrimonialização, assim como, o da musealização para além da simples questão do fazer técnico. Ao ressaltar o poder do patrimônio cultural no fortalecimento das sociedades e a instituição museu com o

espaço de criação, de preservação, de difusão e fortalecimento de laços sociais pela inclusão ou até mesmo pelas exclusões, é possível perceber que essas ações são muitas vezes providencialmente silenciadas, por discursos que valorizam o imediato e não questionam as práticas (idem, p.146).

A tese apresenta também uma análise crítica do discurso museológico referentes aos acervos africanos e afrodiáspórico, no Brasil (Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro/BR; Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro/BR), nos EUA (Galeria de Arte Wallach da universidade de Columbia/EUA; Museu Nacional de História e Cultural Afroamericana - Washington/EUA) e em instituições europeias (Museu de Ciências Naturais e Museu Nacional de Antropologia; Madri/Espanha, Museu dos Descobrimentos em Belmonte/Portugal; Museu de Artes e História Rijksmuseum de Amsterdam/NL). Ambas as instituições, em seus discursos museológicos, reafirmam o papel da instituição museu na construção, desconstrução e reconstrução de memórias, histórias e identidades, evidenciando as injustiças enfrentadas pelos negros em diversas sociedades e as inquietações dos povos representados, que continuam sendo objeto de estudo interpretado dentro do contexto conceitual da colonialidade (idem, p.324).

Neste sentido, Sousa chama a atenção para as exposições e os discursos institucionais que utilizam chaves interpretativas da decolonialidade, as quais, nada mais apresentam senão a permanência da colonialidade, sem efetivamente alterar as formas como os negros são representados e estão presentes nos campos do museu e do patrimônio. Para a museóloga,

(...) as práticas decoloniais ainda não são suficientemente comprometidas a ponto de superar os discursos e as práticas coloniais ainda vigentes em relação aos povos negros e dos seus acervos, pelo contrário, seguem de certa forma, perpetuando os privilégios de um determinado grupo em detrimento de outros sendo um dos indicativos do resultado do monopólio da fala (idem, p.348).

A tese destaca a importância de compreender e reconhecer o valor das coleções africanas e dos objetos culturais afro-brasileiros nos lugares de tensões que são os campos do museu, da museologia e do patrimônio. Ao discutir as práticas que revelam exclusões, seja por meio da invisibilidade, dos apagamentos ou sub-representações das culturas africanas e afro-brasileiras, a pesquisa expõe as contradições e as questões que atravessavam os campos, trazendo à tona uma das formas do racismo mais sutis e perigosas: o racismo museológico. Esta forma de racismo se manifesta quando os discursos hegemônicos dominam, excluindo outras memórias, histórias e identidades que constituem a sociedade brasileira. Isso é especialmente evidente nas

representações socioculturais negras presentes nos museus e nos discursos sobre o patrimônio nacional.

As pesquisas (Dissertações e Teses) desenvolvidas no PPG-PMUS apontam para a necessidade de problematizar questões relacionadas às relações raciais e à construção da história e memória do negro no Brasil no campo da Museologia. É necessário o enfrentamento museológico nos temas pertinentes à negritude, questões culturais e identitárias do negro nos museus. Enfrentar o racismo nas estruturas e instituições museológicas é de significativa importância para estudos no campo museal. Estas pesquisas oferecem uma base às reflexões para a apreensão do patrimônio musealizado, especialmente no que diz respeito às histórias e memórias da população negra e sua importância na formação da sociedade brasileira. Além destas pesquisas mapeadas no PPG-PMUS\UNIRIO-MAST, existem dois trabalhos que abordam temas relacionados ao negro, museu e racismo, os quais são significativas para a nossa proposta de investigação.

O museólogo Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha (2006), em sua tese defendida no PEPG em História Social (PUC-SP), analisou exposições realizadas nas cidades de Salvador (Bahia) e Recife (Pernambuco), além de Lisboa (Portugal), Paris (França) e Tervuren (Bélgica), cujos temas eram as culturas africanas e as diásporas negras. Segundo Marcelo Cunha (2006, p.29), os museus são caracterizados como espaços para o exercício de jogos de simulações, poderes e interesses que constituem para a preservação do patrimônio. A presença de matrizes culturais africanas e de referências simbólicas que evidenciam os embates em torno da diversidade cultural do patrimônio brasileiro, assim como as imagens produzidas e transmitidas pelas instituições culturais, a saber, os museus e instituições análogas, é fundamental no processo de criação de imagens e imaginários sociais. Portanto, essas instituições precisam reavaliar seus conteúdos, bem como suas formas de apresentação em exposições, e repensar os discursos sobre culturas africanas e suas inserções no ocidente. Ele aponta que,

(...) tanto no Brasil, quanto em outros países, tem estado bastante afastado de uma abordagem que considere as culturas e artes africanas e das diásporas em si e suas interações com outras culturas. Houve sempre uma tendência, ainda hoje forte, em abordar cultura material de matrizes ou inspirações africanas, partindo do olhar central da cultura cristã ocidental, com seus valores, discursos, poderes e preconceitos (Cunha, 2006, p.30).

O Museólogo expõe que manifestações culturais de matrizes africanas são tornadas exóticas, turísticas e folclóricas, monetizadas e transformadas em mercadoria. O negro passa a ser exposto, dessa forma,

(...) como apêndice, como complemento, pois excluída sua possibilidade de mobilidade social, a literatura e a bibliografia optaram por torna-lo “invisível”, pois se não há lugar para o negro bem-sucedido na sociedade brasileira, também lhe é renegado espaço nas exposições. O negro é personagem oficial de formas folclorizadas, sendo muitas vezes representado como a imagem das margens, desfocada (idem, p.31-32).

Para o pesquisador instituições museológicas em suas exposições, temporalmente, serviram como veículo ao propósito de afirmação dos discursos para a dominação, além de centros produtores e difusores, de ideias para afirmação de poder e manutenção de referenciais do patrimônio oficial. Esses processos não acontecem isoladamente, mas sob perspectivas histórico-culturais (Cunha, 2006, p.238-239). Em suas conclusões destaca que,

(...) a solução do problema acerca dos conteúdos apresentados em exposições ocidentais sobre a África e suas diásporas será iniciada apenas no momento em que os discursos forem produzidos a partir da própria África, pelos seus agentes sociais, respeitando-se as demandas, questionamentos e realidades locais. Solução que passa também, pela busca de alternativas que eliminem as permanentes barreiras ideológicas e práticas que insistem em relações desiguais e ainda exploratórias de negros e seus descendentes, tanto na África quanto em outros territórios (id., p.247).

A investigação de Marcelo Cunha (2006) aponta para a necessidade de atenção à construção das histórias e memórias da África, das culturas de matrizes africanas e da contribuição do negro na formação da história, da cultura, ou seja, as bases da sociedade brasileira. Mais uma vez temos o apontamento de ser necessário o enfrentamento ao racismo nas estruturas e instituições museológicas.

Relevante também para nossas reflexões é a dissertação de Nila Rodrigues Barbosa (2012), apresentada no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA). Nessa pesquisa, Barbosa discute o conceito de etnicidade aplicado a dois museus históricos criados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN: Museu da Inconfidência (Ouro Preto/MG) e Museu do Ouro (Sabará/MG). A historiadora examina as narrativas museológicas dessas instituições de história, entrelaçando museu e questão racial. Seu estudo revela como o preconceito e o racismo surgem dissimulados e naturalizados nas exposições museológicas e nos acervos museais. Barbosa constata que “na comunidade imaginada pelo SPHAN não existe lugar para negros e indígenas como agentes no processo histórico e, por isto, estes museus estabelecem em suas

narrativas fronteiras simbólicas e sociais que separam brancos de negros e índios, extensivos a seus descendentes” (Barbosa, 2012, p.12). Para Barbosa, do ponto de vista da etnicidade, os museus estudados, no confronto entre realidade vivida e imaginação museal, necessitam encarar, no tempo presente, a crítica nas narrativas museológicas em suas exposições. As instituições museológicas precisam atuar de forma mais democrática quanto à representação de diferentes atores sociais, para além dos estereótipos e apresentando o negro como protagonista da história nacional (Barbosa, 2012, p.170).

Os estudos/pesquisas apresentados convergem e expõem a necessidade da problematização no campo da museologia de questões que envolvam temas pertinentes à negritude, questões raciais, culturais e identitárias, às histórias e às memórias do segmento negro nos museus. Esses estudos sinalizam para a necessidade de enfrentamento ao racismo nas estruturas e instituições museológicas. Na próxima seção, analisaremos como a questão racial está relacionada à construção da identidade nacional brasileira no campo do patrimônio e a importância dos museus nesse processo.

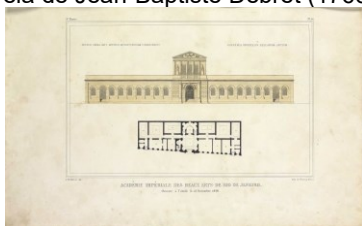
CAPÍTULO 2

BRASILIDADE, IDENTIDADE, QUESTÃO RACIAL, CULTURA NACIONAL E O CONTEXTO MUSEOLÓGICO BRASILEIRO

O estabelecimento da Missão Artística Francesa em 1816, seguido pela fundação da Academia Imperial de Belas Artes (1816-1890) e posteriormente pela Escola Nacional de Belas Artes (1890-1931), representa um marco na história das instituições artísticas brasileiras. Essas instituições testemunharam uma série de transformações políticas ao longo de suas existências, desde a elevação da Colônia a Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (1815-1822)¹²⁶, passando pelo longo período Imperial (1822-1889) até o advento dos governos republicanos a partir de 1889.

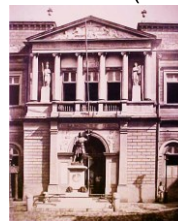
É importante ressaltar que as mudanças de orientação política não resultaram em uma alteração radical nas práticas e muito menos nos discursos dessas instituições. Em vez disso, elas mantiveram, em grande medida, a ideia original que motivou a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 1816¹²⁷ (Imagem 34 e 35), : a missão de civilizar a nova nação brasileira.

Imagem 34¹²⁸
Portal da Real Academia de Belas Artes
Projeto Grandjean de Montigny (1776-1850)
Aquarela de Jean-Baptiste Debret (1768-1848)



Crédito: BN Digital

Imagem 35¹²⁹
Entrada da AIBA (1891)
Estátua de João Caetano em frente
Foto: Marc Ferrez (1843-1922)



Crédito: Projeto Eliseu Visconti

Imagem 36¹³⁰
ENBA no início do século, hoje MNBA¹³¹



Crédito: Diário Rio

¹²⁶ Cabe destacar que, juridicamente o Brasil deixa de ser Colônia em 1815, quando é elevado a Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. A AIBA teve origem na Escola Real de Ciências e Artes e Ofícios (1816) (o Brasil não era Império ainda). Só em 1826 que passa ser denominada de AIBA, com a separação das áreas de ciências e ofícios.

¹²⁷ A Escola Real foi instituída por meio do decreto de 12 de agosto de 1816. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/internet/infDoc/conteudo/colecoes/legislacao/legimp-D_21.pdf>. Acesso: fev. 2024.

¹²⁸ Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/redememoria/missfrancesa.html>>. Acesso: fev. 2024.

¹²⁹ Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/documento/pr1886c/>>. Acesso: fev. 2024.

¹³⁰ Disponível em: <https://antigo.museus.gov.br/wp-content/uploads/2016/11/EscolaBelasArtes_Rio_Seculo20.jpg>. Acesso: fev. 2024.

¹³¹ O edifício que hoje abriga o MNBA, de estilo eclético, foi construído entre 1906 e 1908, conforme projeto de Adolfo Morales de Los Rios (1858-1928), destinado a ser a sede da ENBA. De 1908 a 1976, o espaço foi compartilhado com a ENBA, até que esta foi transferida para a Cidade Universitária da UFRJ. Posteriormente, de 1975 a 1995, o prédio também dividido com Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Disponível em: <<https://museusdobrasil.wordpress.com/2011/08/04/museu-nacional-de-belas-artes-um-dos-mais-importantes-do-pais/>>. Acesso: fev. 2024.

O MNBA, cujo acervo é analisado sob a perspectiva que leva em conta a questão racial, herdou as coleções da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA, 1816-1890) e da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA, 1890-1931). Foi institucionalizado como uma unidade museológica logo após a instauração do Estado Novo, em 1937, um período marcado por rearranjos políticos, econômicos e sociais significativos para parte da sociedade brasileira. Durante o período denominado de Estado Novo (1937-1945)¹³², o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) foi estabelecido como uma das muitas instituições incumbidas de promover, difundir e consolidar a ideia de nação e a “nova” identidade nacional brasileira. O museu nasceu como herdeiro das coleções e dos discursos da extinta AIBA e da ENBA, sua institucionalização como uma unidade museológica foi fundamentada nos rearranjos políticos, econômicos e sociais direcionados à sociedade brasileira, onde na cena cultural desempenhou um papel de suma importância, servindo como um dos alicerces mais complexos e duradouros para o modelo que se propunha de nação. Nesse contexto, o fato de o MNBA herdar os discursos e as práticas advindas do século XIX nos permite analisar a instituição e seu acervo sob uma perspectiva que leva em conta a questão racial. Ao examinar o Museu a partir das conjunturas políticas, econômicas e sociais que, de certa forma, continuam a orientar esse lugar, ou esses lugares de poder, é possível identificar as ideologias raciais excludentes presentes na sociedade nacional, as quais ainda persistem nos dias atuais.

2.1 Estado-Nação, comunidade imaginada e identidade nacional

O Estado Brasileiro teve sua estruturação institucional ao longo do século XIX e início do século XX, moldada no contexto das ideias modernas que foram essenciais para a organização do país, naquilo que o historiador anglo-egípcio Eric Hobsbawm (1990) conceituou como Estado-Nação. Por outro lado, a construção de uma identidade e cultura brasileira se desenvolveu ao longo dos séculos, resultado da interação entre diversos grupos sociais, culturais e étnicos. Contudo, no contexto de institucionalização do Estado, a noção de nacionalidade, fundamentada na crença da brasilidade, independente da origem étnica ou geográfica, conforme os moldes da

¹³² Conforme descrito no verbete do “Atlas Histórico do Brasil” (Fundação Getúlio Vargas), Estado Novo é interpretado como: “(...) período ditatorial que, sob a égide de Getúlio Vargas, teve início com o golpe de estado de 10 de novembro de 1937 e se estendeu até a deposição de Vargas, em 29 de outubro de 1945.”

Grosso modo, o período denominado Estado Novo caracteriza-se por ser uma fase ditatorial, decorrente de fatores conjunturais tanto internos quanto externos, inserido no contexto mais amplo de democratização das instituições políticas brasileiras iniciado em 1930 e posteriormente retomado em 1945. Por outro lado, soma-se a essa interpretação, características herdadas da vertente autoritária intrínseca a hierarquização estrutural na formação social brasileira. Disponível em: <<https://atlas.fgv.br/verbeta/5863>>. Acesso: dez. 2023.

concepção de Benedict Anderson (2008), como uma comunidade imaginada, tem sido objeto central nos debates que identifica o conceito como elemento unificador da nação. Em se tratando do conceito de nação, Eric Hobsbawm (1990, p.27-56), ao analisar o tema em relação à formação dos Estados modernos europeus, em “Nações e Nacionalismo desde 1780”, aponta que nações são construções sociais e culturais que surgiram a partir do século XVIII, em decorrência de mudanças sociais, políticas e econômicas, onde o conceito é entendido como uma invenção moderna que se desenvolveu com o surgimento do Estado-nação. Hobsbawm (1990, p.18-20) ressalta, entretanto, que o nacionalismo é a base de sustentação da unidade política e nacional, visto que a nação não precede o Estado e o nacionalismo; são esses que a engendram, uma vez que a questão nacional está intrinsecamente ligada aos processos de desenvolvimento econômicos e tecnológicos. Portanto,

(...) A “nação” pertence exclusivamente a um período particular e historicamente recente. Ela é uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno, o “Estado-nação”; e não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora desta relação. (...) as nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto (Hobsbawm, 1990, p.19).

Neste sentido, segundo o historiador britânico (Hobsbawm, 1990, p.202), o nacionalismo não é o símbolo de uma nação, mas o modo como é imaginada. É a utilização do símbolo “nação” para fundamentação política, um discurso homogeneizador para o sentido de nação, pois o nacionalismo controla os sentidos que unem e diferenciam grupos entre si. Em suas análises, o historiador Eric Hobsbawm (1990) identifica como protonacionalismo aquilo que o historiador e cientista político anglo-irlandês Benedict Anderson (1983) propõe à interpretação do conceito de nação moderna, como uma “comunidade imaginada”, criada com base no senso de identidade comum entre membros de uma determinada língua, cultura, tradições e território; ou seja, uma forma de identidade coletiva que se baseia em uma narrativa histórica compartilhada, cuja construção se desenvolve muitas vezes por meio de mitos e símbolos, que atuam no processo de constituição do sentido de identidade nacional. Para o historiador britânico,

[...] a nação moderna, seja um Estado ou um corpo de pessoas que aspiram formar um Estado, diferem em tamanho, escala e natureza das reais comunidades com as quais os seres humanos se identificaram através da história, e colocam demandas muito diferentes para estes. A nação moderna é uma “comunidade imaginada”, na útil frase de Benedict Anderson, e não há dúvida de que pode preencher o vazio emocional causado pelo declínio ou desintegração, ou a inexistência de redes de relações ou comunidades humanas *reais*; mas o problema permanece na questão de por que as pessoas, tendo perdido suas comunidades reais, desejam imaginar esse tipo particular de substituição. Uma das razões pode ser a de que, em muitas partes do mundo, os Estados e

os movimentos nacionais podem mobilizar certas variantes do sentimento de vínculo coletivo já existente e podem operar potencialmente, dessa forma, na escala macropolítica que se ajustaria às nações e aos Estados modernos. Chamo tais laços de “protonacionais” (idem, p.63).

Hobsbawm (1990, p.90-94) enfatiza ainda que “as nações são mais consequência de um Estado estabelecido do que as suas fundações”, pois, não são entidades fixas ou imutáveis, mas sim construções sociais e culturais que estão em constante evolução. Logo, são o resultado de processos históricos, políticos, econômicos e culturais que moldam a identidade comum de um povo ao desenvolver o senso de pertencimento nacional. Deste modo, para ele:

O nacionalismo, qualquer que seja a emoção poderosa de fazer parte de uma “comunidade imaginada”, nada é sem a criação de Estados-Nações, e um mundo de tais Estados, adequando-se aos atuais critérios de nacionalidade étnico-linguístico, não é, hoje em dia, uma probabilidade viável (idem, p.210).

Neste sentido, o entendimento sobre nacionalismo, embora possa criar uma forte sensação de pertencimento a uma “comunidade imaginada”, não pode existir sem a criação de Estados-Nações. Pois, nações não são um dado natural da realidade, mas sim uma construção social, cultural e histórica que pode mudar ao longo do tempo, resultante das disputadas de diferentes grupos e interesses na formação do que se quer nacional e na construção das identidades coletivas. Contudo, para o historiador, o termo “comunidade imaginada” não significa que a nação não seja real, mas sim uma existência resultante da imaginação coletiva das pessoas que a compõem. Ao abordar o tema nação e nacionalismo, Benedict Anderson, em “Comunidades Imaginadas” (2008, p.32), argumenta que nação é “(...) uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. Segundo Anderson, o conceito está relacionado à ideia de uma construção social e cultural que permite às pessoas se sentirem parte de uma comunidade maior, apesar de nunca terem se encontrado com todos os membros dessas comunidades. Para o historiador, a ideia de nação é uma criação moderna que se desenvolveu com o surgimento do Estado-nação, o qual é cunhada e mantida por meio de práticas culturais e tradições políticas que atuam para reforçar a identidade coletiva da comunidade e a criar um senso de pertencimento, pois,

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente (Anderson, 2008, p.56).

Para Anderson (2008), o conceito de Estado-Nação se confunde com a trajetória percorrida pelo próprio conhecimento histórico. Sua origem remonta aos séculos XVIII/XIX e está amparada na noção de identidade, debatendo-se com a repetição de fenômenos, que ele define como a continuação do passado sobre o presente em torno da ideia de nação. Em relação ao nacionalismo, Anderson (2008, p.38-39) sustenta que o conceito é compreendido mais como uma construção do senso comum do que como uma doutrina mantida pelos Estados. De acordo com o Historiador britânico, os nacionalismos têm uma legitimidade emocional tão grande que se tornam entidades históricas inquestionáveis, mais antigas do que realmente são, pois estabelecem um vínculo com o passado mítico como origem em comum. Dessa forma, a nação é considerada como uma "comunidade política imaginada", que conecta seus membros para se sentirem unidos por meio do sentimento compartilhado e pertencente a essa comunidade política. Resulta do processo de construção social que, através de narrativas, mitos e símbolos, institui a suposta unidade entre as pessoas e cria uma identidade coletiva. As sociedades modernas criam as suas identidades através de tradições inventadas, processadas por meio de símbolos e rituais, que são imaginados e reinventados ao longo do tempo, de acordo com as necessidades das sociedades em determinados momentos históricos, para atender a objetivos específicos, como a construção de uma identidade nacional ou o fortalecimento da coesão da comunidade imaginada. Esta é interpretada como uma construção social, cultural e histórica. Para o Historiador inglês Hobsbawm (1997, p.9-23), toda "tradição inventada", de acordo com as possibilidades em determinado momento, utiliza a história como elemento legitimador e de coesão.

Em se tratando da dimensão do campo simbólico do conceito de Estado, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2014, p.72-89; 93) questiona a crença de sua suposta neutralidade e imparcialidade. Ele argumenta que essa crença encobre as relações de poder subjacentes, fornecendo-nos uma ferramenta crítica necessária para compreender as fontes de dominação perpetrada pelo estado-nação ao apontar a ilusão da "ideia de Estado". O sociólogo francês descreve como uma fabricação, uma construção, uma concepção, uma invenção "ficção jurídica", mas que apesar disso, com efeitos muito reais é ao mesmo tempo o produto, o desafio e o fundamento todas as lutas de interesses, pois

(...) o Estado como conjunto de agentes sociais, unificados, submetidos a uma mesma soberania, é o produto do conjunto dos agentes mandatados para exercerem a soberania e não o inverso, eu gostaria de tentar verificar essa proposição segundo a qual é a constituição de instâncias burocráticas autônomas em relação à família, à religião, à economia, que é a condição do surgimento do

que se chama Estado-nação, a partir do processo pelo qual essa constituição progressiva se operou (Bourdieu, 2014, p.92).

Para Bourdieu (2014, p.147; 348; 354-355; 664), o Estado não é apenas uma estrutura burocrática ou um conjunto de instituições políticas, mas um campo de lutas simbólicas, no qual diferentes grupos sociais disputam o poder e a legitimidade. É o lugar onde se concentra o capital político, ou seja, a capacidade de impor a própria visão de mundo e de obter obediência dos outros, resultado do:

(...) caráter ambíguo do processo de onde saiu o Estado moderno e desse próprio Estado: o processo de concentração é sempre, simultaneamente, um processo de universalização e um processo de monopolização, sendo a integração a condição de uma forma particular de dominação, esta que se realiza na monopolização do monopólio estatal (idem, p.665).

Pierre Bourdieu esclarece que o monopólio exercido pelo Estado, seja através da violência direta ou da dominação simbólica – entendido como, acordos não conscientes entre estruturas objetivas e mentais - reside na capacidade do Estado de impor-se de forma não-coercitiva, mas persuasiva. Isso é feito por meio da educação, cultura, meios de comunicação e outras instituições que moldam as mentes e os corpos dos indivíduos.

Historiadores como Eric Hobsbawm (1917-2012), Benedict Anderson (1936-2015) e o sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) oferecem interpretações distintas sobre o papel do Estado na construção da nação. Para Hobsbawm, as nações são o resultado de processos históricos, políticos, econômicos e culturais que moldam a identidade comum de um povo ao desenvolver o senso de pertencimento nacional. Anderson, por sua vez, desenvolve a ideia de nação como uma "comunidade política imaginada", construída como uma unidade política e cultural por meio de narrativas e mitos, capaz de estabelecer uma identidade comum entre seus membros. Por fim, Bourdieu aponta que o Estado é um campo simbólico, onde se estabelecem lutas de poder e conflitos de interesses, e que a compreensão dessas lutas é fundamental para se entender as fontes da dominação imposta pelo estado-nação.–Portanto, pode-se dizer que, para esses autores, o Estado Moderno desempenha um papel importante na construção da nação, seja como um fator histórico e cultural, seja como um campo simbólico que estabelece relações de poder e dominação. A partir dessas perspectivas, torna-se possível compreender os desafios na construção de uma identidade nacional e como ela é influenciada por fatores históricos, culturais e políticos.

Ao se analisar o contexto brasileiro, é possível perceber a influência do Estado na moldagem da identidade nacional. Estado que consolidou seu poder através da imposição de símbolos e ideologias que formaram a mentalidade da população. Neste processo, a educação, a cultura com seus aparelhos culturais entre eles os museus, e os meios de comunicação foram utilizados como ferramentas para difundir os ideais de nacionalidade e criar uma identidade comum para fortalecimento do Estado-Nação. Neste sentido, a compreensão das fontes de dominação perpetrada pelo estado-nação e a análise do contexto histórico de formação do Estado brasileiro se mostram fundamentais para entender como essa dominação foi construída e vem se perpetuando ao longo do tempo.

O contexto histórico de formação, ou seja, a ideia de nação brasileira, tem sua gênese no século XIX, período de formação do Estado Brasileiro que perpassa o contexto entre 1822 e 1889, durante o qual passou de Reino Unido (1815-1822) a Estado independente, tornado uma monarquia imperial. Durante esse processo, o Brasil passou por transformações significativas na moldagem de uma identidade como Estado moderno. No contexto de formação da nação brasileira, mitos e símbolos foram forjados como base da construção da identidade nacional. Para o historiador Manoel Luiz Salgado Guimarães (1952-2010), essa construção social envolveu diversos elementos inter-relacionados, ou seja, uma invenção que envolveu aspectos não apenas materiais, mas também simbólicos, em projetos que combinaram:

A identidade nacional com civilização, numa sociedade atravessada por tensões profundas em virtude da escravidão e de um processo violento de exclusão de parte significativa de sua população desse projeto nacional (Guimarães, 2007, p.11 e 12).

O historiador Afonso Carlos Marques dos Santos (1950-2004), em seu livro: "A Invenção do Brasil" (2007), propõe uma reflexão crítica sobre a construção da identidade nacional brasileira, a partir de uma análise histórica e cultural que questiona as narrativas hegemônicas que afirmam a existência de uma identidade nacional homogênea e estática. Apontando que, a organização do Estado nacional, por meio da elaboração de um arranjo ideológico, atuaria como legitimador do próprio processo de construção da nação. Ele interpreta a invenção do Brasil como processo um, "tanto no plano geopolítico, como também no plano simbólico, forjando as bases da sua identidade, delineando os contornos da Nação, integrando-a ao mundo civilizado, segundo os parâmetros europeus" (Santos, 2007, p.60). Para Santos, a identidade nacional brasileira também é uma invenção, uma construção social e cultural que foi moldada através de narrativas que foram criadas e propagadas por elites políticas e intelectuais, em diferentes momentos da história brasileira. Narrativas construídas a

partir de uma visão eurocêntrica, que ignorava ou subestimava a importância das culturas indígenas e africanas na formação da identidade nacional. A ideologia do Estado Nacional é o amálgama social nesse processo de construção da identidade nacional, pois, a ideia de nação se constituiria na representação mais perfeita para cumprir a tarefa fundamental da ideologia, que seria de ocultar a divisão social, alicerçando o discurso do poder e do Estado Nacional, fornecendo a ilusão da comunidade indivisa (a nação). No entanto, ao mesmo tempo, permitia que a divisão social fosse colocada fora do campo nacional. De acordo com o historiador:

O discurso ideológico sobre a nação realiza, por sua vez, a lógica do poder ao produzir, no plano imaginário, um sistema de identificação para a “comunidade indivisa”. No caso de uma sociedade como a brasileira, entretanto, a questão nacional se agrava por estar atravessada, não apenas pelas questões de classe, mas também pela questão racial, o que dificulta a organização da identidade. (Santos 2007, p.62),

Dificuldade marcada pelas contradições e conflitos, cuja narrativa hegemônica procura ocultar, como a desigualdade social, a discriminação racial, a exclusão política e cultural de certos grupos sociais, que expõe a quanto plural e dinâmica é a sociedade em sua formação e em constante construção e transformação. A discussão sobre a formação das identidades nacionais tem sido objeto de análise das ciências sociais. Como fenômeno social conceitualmente inter-relacional é discutido e interpretado na teoria social e em estudos culturais como um processo constante, mutável e historicamente definida (Hall, 2006, p.13; Hall, 2012, p. 105).

O sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (1932-2014), destaca a importância de uma análise crítica das representações culturais numa dada sociedade, uma vez que, são formas simbólicas que circulam na sociedade e que são estabelecidas e moldadas pelas relações de poder, construídas a partir de narrativas usadas para afirmar, ou contestar tais identidades, que englobe o que se determina como nacionalidade. Ele diz:

Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...) As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades (Hall, 2006, p.50).

Para Hall (2006, p. 59; 62), uma cultura nacional é uma estrutura de poder, “um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade”, que “são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo *unificadas* apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural”. Além disso, Stuart Hall (2012, p.108) argumenta que as identidades são fragmentadas e fraturadas,

sendo multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem ser convergentes ou antagônicas em relação a outras identidades. A significação dessas identidades varia de acordo com o contexto histórico e social em que são construídas e articuladas em relação ao poder e à diferença. Portanto, isso significa que as identidades nacionais são fenômenos sociais, moldadas e negociadas pelas estruturas sociais, culturais e políticas dentro de diferentes contextos em que são produzidas. Fluidas e dinâmicas, podem mudar ao longo do tempo e em diferentes contextos, históricos e institucionais, no interior de formações e práticas discursivas, emergindo no interior do jogo de modalidades específicas de poder, pois conforme aponta o sociólogo,

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (Hall, 2012, p. 109-110).

Depreende-se assim que, o processo de constituição de uma identidade se baseia em atos de exclusão e estabelecimento de hierarquias, sendo instituída em relação a outras identidades e marcada pela diferença. Ainda observando aspectos da ideia de identidade nacional, concordando com Stuart Hall, trazemos as reflexões do professor Tomaz Tadeu da Silva (2012), que a define como um acontecimento histórico, diversificado e interconectado, ou seja, uma construção tanto simbólica quanto social, marcada pela diferença. Ele ainda destaca que diversas extensões interagem e se influenciam mutuamente na construção da identidade de um indivíduo, tais como gênero, raça, etnia, classe social, orientação sexual, entre outras. Além disso, ressalta que são as experiências e interações do indivíduo com outras pessoas, grupos e instituições que moldam sua identidade, refletindo as relações simbólicas e expectativas sociais de uma determinada cultura ou sociedade. Ele nos fala que,

O social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, que é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença social são “vivas” nas relações sociais (Silva, 2012, p. 14).

Além disto, para o sociólogo Silva (2012, p.14), a conceituação da identidade envolve a análise dos sistemas de classificação, que apontam como as relações sociais são organizadas e divididas. Ele destaca que “Algumas diferenças são

marcadas, mas nesse processo algumas diferenças podem ser obscurecidas; por exemplo, a afirmação da identidade nacional pode omitir diferenças de classe e diferenças de gênero”, e aqui incluímos a questão racial, que também é obscurecida nesses processos. Logo, salienta Tomaz Tadeu, que “os sistemas classificatórios por meio dos quais o significado é produzido dependem de sistemas sociais e simbólicos”, pois são processos que envolvem a construção das posições de identidade, uma vez que “a diferença é marcada por representações simbólicas que atribuem significado às relações sociais” (Silva, 2012, p. 54-55). Desta forma, os campos social e simbólico são entendidos como sistemas que determinam

(...) as estruturas classificatórias que dão um certo sentido e uma certa ordem à vida social e as distinções fundamentais – entre nós e eles, entre o fora e o dentro, entre o sagrado e o profano, entre o masculino e o feminino, entre o branco e o não-branco – que estão no centro dos sistemas de significação da cultura (idem, p.68).

Como construção do mundo cultural e social, identidade e diferença são o resultado de processos simbólicos e discursivos que precisam ser ativamente elaborados no contexto de relações culturais e sociais. São construções ativas e dinâmicas produzidas e reproduzidas por meio de práticas e discursos sociais, que estabelecem normas e valores em relação à identidade e à diferença. No entanto, essas normas e valores não são fixos ou imutáveis, já que estão em constante transformação, influenciados por mudanças sociais, culturais e políticas, tornando-se um processo contínuo, que envolve a negociação e a contestação de valores e normas sociais. Como nos fala Tomaz Tadeu (Silva, 2012, p.76; 81), “onde existe diferenciação, ou seja, identidade e diferença, está presente o poder”, sendo “a diferenciação o processo central pelo qual a identidade e a diferença são produzidas”. Compreende-se, assim, que identidade e diferença são construções sociais e culturais que se manifestam no contexto das relações sociais e elaborações simbólicas, através das práticas e discursos sociais que produzem e reproduzem tais construções, a fim de promover uma maior conscientização e compreensão nas formas como as pessoas se comunicam e atribuem significado ao mundo ao seu redor. Deste modo, em se tratando do processo de construção da identidade, devemos estar atentos, pois a mesma é marcada pela diferença e pela relação de poder entre os grupos, e é influenciada por fatores históricos, sociais e culturais que moldam as relações sociais e as formas de classificação da diferença, uma disputa simbólica pela imposição de uma visão de mundo específica, em que os indivíduos e grupos buscam se posicionar de forma dominante para obter poder e prestígio em diferentes esferas da vida social.

Como construções sociais e simbólicas, identidade e diferença, sinaliza Silva (2012, p. 89-91), “estão estreitamente ligadas a sistemas de significação e representação. A identidade é um significado – cultural e socialmente atribuído”. Sistemas de significação manifestam-se através de símbolos, imagens, narrativas e outras formas de comunicação, que são fundamentais para a criação da representação de hierarquias e relações de poder entre diferentes grupos sociais. Ele segue dizendo que “a identidade e diferença são estreitamente dependentes da representação”, porque é fazendo uso desta que adquirem sentido, ou seja, “passam a existir” e ‘se ligam a sistemas de poder”. Assim, “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade”, que é formada e transformada pela representação. Logo:

Questionar a identidade e a diferença significa, (...) questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação. No centro da crítica da identidade e da diferença está uma crítica das suas formas de representação (idem, p.91)

Assim, o conceito de identidade é crucial para compreendermos o processo de construção das tradições, pois se refere à forma como uma pessoa ou grupo se enxerga e se reconhece numa sociedade, composta por diversos elementos socioculturais. Portanto, a partir do entendimento de Stuart Hall e Tomas Tadeu da Silva, identidade resulta de interações socioculturais que envolvem às relações de poder em uma sociedade. Em se tratando da identidade e cultura nacional brasileira, o sociólogo e antropólogo Renato Ortiz (1985), ao analisar especificidades da formação do povo brasileiro como nação, baseado em conceitos como sincretismo, memória coletiva, mito, símbolo e totalidade, relacionando-os aos conceitos de Estado, ideologia e hegemonia, em sua análise crítica ao explorar os significados da noção de cultura brasileira e identidade nacional, salienta que são construções fluidas e dinâmicas compostos de elementos históricos, sociais e culturais caracterizados pela diversidade e constante transformação. O conceito de cultura brasileira e sua construção simbólica elaborada a partir de uma pluralidade de discursos e de diferentes grupos sociais, em diferentes momentos históricos, de muitas manifestações culturais, para Ortiz são permeados por relações de poder, onde a tentativa de "corrigir" o conceito de cultura nacional contém sempre uma dimensão política. Segundo o sociólogo, a história da identidade e da cultura brasileira é uma narrativa revelada em suas dimensões simbólica e política, ou seja, histórica, correspondendo aos interesses de diversos grupos sociais e em suas relações com o Estado. O entendimento sobre a construção simbólica da cultura brasileira decorre da percepção de sua pluralidade, que não possui um traço comum ou um único sistema coerente. Manifestações que correspondem à diversidade de grupos sociais que

possuem diferentes memórias. O antropólogo resgata o conceito de memória coletiva para mostrar que essas manifestações só permanecem memórias se forem ritualizadas no grupo social que as detém. Para Renato Ortiz,

(...) a memória coletiva deve necessariamente estar vinculada a um grupo social determinado. É o grupo que celebra a sua revivificação, e o mecanismo de conservação do grupo está estritamente associado à preservação da memória. A dispersão dos atores tem consequências drásticas e culmina no esquecimento das expressões culturais. Por outro lado, a memória coletiva só pode existir enquanto vivência, isto é, enquanto prática que se manifesta no cotidiano das pessoas (Ortiz, 1985, 133).

Enquanto a memória coletiva diz respeito a grupos sociais restritos, a ideologia é desencadeada na sociedade como um todo, pretendendo ser universal. Segundo Ortiz (1985, 133-137), a ideologia é definida como uma concepção orgânica do mundo que atua como cimento da diferenciação social rumo à totalidade e o Estado, nesse sentido, é a totalidade que transcende e organiza a realidade concreta, delimitando os contornos da identidade nacional. Ortiz (1985, p.138) também ressalta que a memória nacional e a identidade brasileira são construções simbólicas que dissolvem a heterogeneidade das culturas populares na homogeneização de uma narrativa ideológica. Não se trata, portanto, de questionar a veracidade da suposta identidade brasileira, mas sim de examinar quais valores e interesses regem essa construção simbólica e quais grupos e propósitos estão presentes em sua elaboração. Em suas análises, Renato Ortiz enfatiza a heterogeneidade da construção simbólica do conceito de cultura brasileira. Para ele, a cultura nacional não pode ser entendida como uma autêntica expressão ontológica, mas como uma pluralidade de discursos elaborados por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos, a partir de múltiplas manifestações culturais. Dessa forma, é fundamental pensar e examinar a cultura e a identidade brasileira em sua historicidade, para não correr o risco de abordá-las de forma anacrônica e torná-las incompreensíveis, pois para entender a cultura brasileira é preciso compreender as dimensões histórica, social e cultural que estão imbricadas em sua construção (Ortiz, 1985, 140-142).

A construção da identidade e da cultura nacional brasileira é uma narrativa histórica e política composta por elementos fluidos e dinâmicos que refletem a diversidade, a hibridização e o sincretismo presentes em nossa formação sociocultural. Segundo o antropólogo:

Ela é composta por um conjunto de manifestações que não possuem um traço comum e não se enquadram em um sistema único e coerente, devido à sua heterogeneidade e fragmentação, sendo mais adequado considerá-la no plural, ou seja, culturas (idem, p. 142).

A cultura brasileira é o resultado da convergência e tensão entre as diversas culturas que compõem o país. No entanto, é importante salientar que essa diversidade muitas vezes é diluída pela ideia de uma identidade e cultura “brasileira”, o “universal” que homogeneiza ao incluir toda a população numa unidade, ausente à diversidade. Esse processo é resultado de interpretações e mediações simbólicas, onde diferentes intérpretes atuaram e atuam para organizar os valores e interesses de seus grupos em um sistema coerente que se pretende “universal”. Como aponta Ortiz (2007, p.7), o termo “universal”, por ser polissêmico, está associado ao uso que dele fazemos, remetendo a diferentes tradições de pensamento e interpretações. Para ele,

(...) universal e particular são pares opostos. A diferença associa-se ao particular, à contenção, aos limites e à identidade, sendo assim incompatível com o movimento de universalização. O universal remete à ideia de expansão, quebra de fronteiras, “todos”, humanidade. Entretanto, na situação de globalização, muitas vezes esse par antagônico se entrelaça, mesclando alguns valores antes fixados a apenas um de seus elementos (idem, p.15).

Renato Ortiz (2007) chama a atenção para relação entre o universal e o particular, frequentemente vistos como antagônicos, sendo a diferença associada ao particular e a universalização considerada incompatível com a preservação da diversidade. No entanto, segundo ele, na era da globalização, esses dois conceitos se misturam e se misturam e se combinam para criar significados e valores. É essa redefinição que permite que a diversidade se torne um bem comum. Desse modo, ao refletirmos sobre a construção da identidade e da cultura nacional brasileira devemos reconsiderar a relação entre o universal e o particular, observando a diversidade cultural a partir da importância da negociação e da mudança constante na construção da identidade e da cultura. Portanto, ao concentrarmos nesse tema, devemos considerar uma das questões que regem a brasilidade: a etnicidade e a diferença cultural de cada etnia (indígenas, europeus e africanos) como traço significativo.

2.2 Brasilidade, categoria conceitual do universal da nação

A ideia de “brasileiro” como um termo universal, uma identidade única e homogênea, que abrange toda a população do país, encobre a diversidade étnica e cultural presente na sociedade brasileira, marcada por sua pluralidade cultural e sua formação multiétnica. O encontro de diferentes grupos étnicos, como indígenas, africanos e europeus, com suas tradições socioculturais, línguas e religiões, resultou em uma formação multiétnica e pluricultural. A categoria brasilidade (Santos, 2012) é fonte de debate, onde o Estado representaria papel constitucional, como o mediador das relações entre indivíduos e sociedade. O conceito tem sido moldado e interpretado de várias maneiras como objeto de debate e discussão. Pode ser entendido como

expressão da diversidade cultural e étnica do país, bem como uma criação simbólica de uma identidade, na qual grupos, diante de uma pluralidade de identidades, buscam conferir-lhe autenticidade, uma síntese que minimiza a formação multirracial do povo brasileiro. Nesse processo, políticas e práticas visavam promover uma imagem de homogeneidade racial, com a promoção de uma cultura e identidade baseadas na raça branca europeia. No contexto discursivo de integração, o conceito brasilidade se apresenta como dispositivo de pertencimento uniforme, que busca criar uma identidade coletiva e compartilhada, baseada em elementos culturais, históricos e sociais, onde se constroem narrativas sobre o que é ser brasileiro e o que define a nação como produto do esforço da narrativa de símbolos forjados institucionalmente. Mas, o que é a brasilidade, o universal de nossa nacionalidade?

No estudo no campo disciplinar da sociologia sobre “a brasilidade e o caso do pertencimento como disciplina”, Francisco Sá Barreto dos Santos (2012), descreve no nosso contexto, a ideia da nação, digo, a “brasilidade”, como um produto de uma narrativa,

(...) um dispositivo de pertencimento nacional, erguida sobre pilares fundamentais: a nação como objeto diário do uso comum – vida cotidiana, rotinas, trabalhos, festividades etc. e, o pertencimento nacional como a narrativa que reforça, enquanto imaginário, os ordenamentos e classificações que produzem o dia-a-dia – símbolos, imaterialidade da experiência da brasilidade (Santos, 2012, p.4).

Como narrativa que traduz o reconhecimento de pertencimento e identidade nacional, a brasilidade é interpretada pelo sociólogo,

(...) enquanto um conceito histórico e sua inscrição em uma história do ser brasileiro ou em uma história da nação brasileira; (...) como ferramenta para operação de um *reset* político, pedra fundamental para construções políticas que tenham um “sempre existir” da experiência nacional como ponto de partida; (...) dispositivo para uma inclusão excludente como linguagem que opera o pertencimento nacional; (...) força política que antecipa, enquanto poder soberano, a norma e a legítima, excluindo-se dela (idem, p.13).

O ponto de vista de Francisco Sá Barreto dos Santos sobre o conceito de brasilidade é interessante, pois coloca em evidência a natureza narrativa dessa categoria interpretativa, ou seja, como é construída por meio de discursos e símbolos que visam criar um senso de pertencimento e identidade nacional. Como construção social e cultural, que envolve múltiplas dimensões e perspectivas, Santos (2012, p.95-96) ressaltar que a brasilidade não é uma realidade objetiva, mas sim influenciada por fatores e contextos históricos, políticos, econômicos, assim como, da cultura popular. Neste sentido, é fundamental adotar uma abordagem crítica e reflexiva sobre o conceito, pois não é uniforme e unânime, mas sim uma categoria plural e diversificada.

Logo, a brasilidade não pode ser reduzida a uma única narrativa ou símbolo, mas sim entendida como um processo heterogêneo e em constante transformação. Uma questão importante abordada na tese de Santos (2012, p.36; 48; 92) é a relação entre a brasilidade e a política, já que pode ser usada como uma ferramenta para a construção de projetos políticos, que procuram mobilizar as pessoas em torno de um senso de pertencimento nacional. No entanto, essa mobilização pode ter um caráter excludente, já que pode legitimar normas políticas e sociais, deixando de lado aqueles que não se conformam a essas normas e não se encaixam nos padrões hegemônicos da nação.

A questão de definir o que é a brasilidade como um conceito universal da nacionalidade deve ser interpretada a partir de diversos ângulos ou campos, devido às características intrincadas e controversas que a envolvem, ou seja, resulta da junção de vários elementos. Como mencionei anteriormente, existem diferentes perspectivas sobre o que define a brasilidade e a identidade nacional brasileira, que não pode ser reduzida a uma única perspectiva ou elemento, devido a diversidade que a compõe.

2.3 O mito da Brasilidade e democracia racial, negritude sem etnicidade: a questão racial encoberta

Em se tratando de identidade nacional brasileira, compreendemos como um tema com características heterogêneas e, ao mesmo tempo, peculiares, influenciadas por diversos fatores históricos, econômicos e sociais. Desde o Brasil colonial até os dias de hoje, enfrentamos muitas mudanças que forjaram a almejada identidade nacional. Isso ocorreu devido à miscigenação entre diversos povos com culturas variadas (indígenas, africanos, europeus), resultando na formação de uma identidade multiétnica e pluricultural. No entanto, essa diversidade cultural e social, apesar de muitas vezes celebrada, também é campo gerador de conflitos e tensões, especialmente ao consideramos a inserção do negro na questão da nacionalidade. Sequestrados e trazidos para o Brasil, durante o período colonial e imperial, os africanos foram escravizados para trabalhar nas plantações de açúcar e café¹³³. No período imperial, a construção da identidade brasileira, influenciada pela política de “branqueamento” da população, visando promover a imigração de europeus ao país e a miscigenação com a população branca local, acirrou, ao fim do trabalho compulsório,

¹³³ A presença da mão de obra escravizada esteve presente em diversos ciclos econômicos na história do Brasil, desde o ciclo da mineração até a exploração da pecuária, das drogas do sertão e a abertura de estradas. Em todos esses contextos, os escravizados foram essenciais como os “pés e as mãos” da sociedade, desempenhando um papel fundamental na economia do país. Uma data que ilustra essa realidade é atribuída à chegada dos primeiros escravizados negros em 1535 na colônia portuguesa na América, que contribuíram significativamente para a implantação e desenvolvimento da empresa colonial, assim como da economia no período Imperial brasileiro.

uma profunda divisão social e racial na sociedade brasileira. Essa separação persistiu e continuou até o período republicano e persistiu até os dias de hoje. Dessa forma, a identidade “brasileira” segue em discussão devido às particularidades de uma nação multiétnica em sua formação e unificada no discurso nacional. Uma brasilidade que, na República, resulta de um projeto de poder, onde as relações raciais eram supostamente harmoniosas, um “paraíso racial”. Nesse processo, o mito da democracia racial contribuiu para invisibilizar o racismo brasileiro, que, ao mesmo tempo, era silenciado pela ideia da miscigenação. O mito da brasilidade aponta para a ideia de nação que se apresenta sem etnicidade, onde no processo, a questão racial é encoberta. Em nosso entendimento, essa conjuntura reflete a existência de uma negritude historicamente à margem em relação à branquitude. A questão racial brasileira expõe a existência desse fenômeno.

Raça, assim como etnicidade, são conceitos com diferenças para os quais é preciso considerar as circunstâncias históricas, sociais e culturais que os envolvem, pois como categoria analítica são essenciais para a compreensão das questões raciais. Devemos analisá-las levando em consideração a abrangência dos muitos elementos ou partes, sob ótica de diferentes aspectos de sua configuração heterogênea, que afetam as relações entre os grupos racializados ao longo do tempo. Conforme apontam o sociólogo britânico Michael Parker Banton (1977) e a historiadora e antropóloga brasileira Lilian Moritz Schwarcz (1993), o conceito moderno de raça é uma construção do pensamento científico europeu e estadunidense. Surge em meados do século XVIII e se consolida a partir da segunda metade do século XIX, juntamente com o imperialismo europeu. Teorias raciais que inferiorizavam principalmente a raça negra impactaram o mundo. As ideias equivocadas de raça e suas implicações no pensamento social brasileiro são significativas nas discussões sobre a construção da nação brasileira, que tem girado em torno da questão racial, na marcação de uma identidade nacional.

Segundo a historiadora e antropóloga brasileira Gilralda Seyferth (1996, p.42), “(...) a ideia de raça construída sobre hierarquias denotando desigualdade dominou o pensamento social em muitos lugares, inclusive no Brasil”. O que caracterizaria essas teorias era o dogma da desigualdade das raças como produtora de hierarquias raciais. As teorias construídas em torno da raça, principalmente pelos europeus ao longo do século XVIII e XIX, foram utilizadas de forma significativa no Brasil, com profundas implicações no pensamento social brasileiro. Isso porque todas as teorias acerca da ideia de raça construída na Europa, atentas às diferenças, comungavam no dogma de

que a diversidade humana, anatômica e cultural, era produzida pela desigualdade das raças. Conforme salienta a autora, é

(...) a partir desse dogma, produziram-se hierarquias raciais que invariavelmente localizavam os europeus civilizados no topo, os negros “bárbaros” e os índios “selvagens” se revezando na base, e todos os demais ocupando as posições intermediárias (Seyferth, 1996, p.43).

Entretanto, cabe salientar que, segundo Kwame Anthony Appiah (1997), no centro das tentativas do século XIX em desenvolver uma ciência da diferença racial, não havia interesse em elaborar teorias científicas. O filósofo e escritor anglo-ganês, especializado em estudos culturais e literários, salienta que, como doutrina devemos diferenciar os três tipos que concorrem pelo termo racismo: o racialismo, o racismo extrínseco e o racismo intrínseco. O primeiro tipo é descrito por Appiah (1997) como uma conjectura de outras doutrinas chamadas de racismo, pois é

(...) a visão de que existem características hereditárias, possuídas por membros de nossa espécie, que nos permitem dividi-los num pequeno conjunto de raças, de tal modo que todos os membros dessas raças compartilham entre si certos traços e tendências que eles não têm em comum com membros de nenhuma outra raça (Appiah, 1997, p.33).

Ainda segundo Appiah (1997), em relação ao racialismo, sinaliza que,

Em si, o racialismo não é uma doutrina que tenha que ser perigosa, mesmo que se considere a essência racial implica predisposições morais e intelectuais. Desde que as qualidades morais positivas se distribuam por todas as raças, cada uma delas pode ser respeitada, por ter seu lugar “separado mais iguais” (ibidem).

Em relação aos racistas extrínsecos, Appiah (1997) salienta que a característica desse tipo é a de que,

(...) os racistas fazem distinções morais entre os membros das diferentes raças, por acreditarem que a essência racial implica certas qualidades moralmente relevantes. A base da discriminação que os racistas extrínsecos fazem entre os povos é sua crença em que os membros das diferentes raças diferem em aspectos (como honestidade, a coragem ou a inteligência) que justificam o tratamento diferencial (ibidem).

Em se tratando dos racistas intrínsecos, Appiah (1997) aponta que:

(...) são pessoas que estabelecem diferenças morais entre os membros das diferentes raças, por acreditarem que cada raça tem um status moral diferente, independentemente das características partilhadas por seus membros. Assim como, por exemplo, muita gente presume que o simples fato de ser biologicamente aparentada com outra pessoa lhe confere um interesse moral por essa pessoa, o racista intrínseco sustenta que o simples fato de ser de uma mesma raça é razão suficiente para preferir uma pessoa a outra (ibidem, p.35).

Para Appiah (1997),

(...) a diferença fundamental entre os “ismos” intrínsecos e extrínsecos é que o primeiro declara que um certo grupo é objetável, sejam quais forem seus traços, ao passo que o segundo fundamenta suas aversões em alegações sobre características objetáveis (ibidem, p.35).

Conceitualmente, conforme sinalizado até aqui, a categoria raça, salienta o teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2003), não é científica, mas sim,

(...) uma construção política e social. É uma categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja - o racismo. Todavia, como prática discursiva, o racismo possui uma lógica própria. Tenta justificar as diferenças sociais e culturais que legitimam a exclusão racial em termos de distinções genéticas e biológicas, isto é, na natureza (Hall, 2003, p.69).

Assim também entendemos a categoria racismo, como construção social e histórica. Pois, no Brasil, a ideia de raça esteve no centro da construção do Estado-Nação. Foi usada politicamente tanto no Império quanto na República, momentos em que se buscava construir uma nação moderna, aos moldes das nações europeias, pautada no embranquecimento, pois “acreditavam na superioridade racial ocidental”. Nesse contexto histórico-social, nos debates, eugenia¹³⁴, migração e a tese do branqueamento ganham força no início do século XX. Nesse ponto, o sociólogo estadunidense Edward Eric Telles (2003) evidência que,

No Brasil, o eugenismo desenvolveu-se na virada do século e nas primeiras décadas do século XX, com grandes efeitos na ideologia e na política nacional. Os eugenistas norte-americanos adotaram à risca a eugenia mendeliana, que seguia estritamente a herança genética e suas implicações raciais. Já a maioria dos eugenistas brasileiros seguiu a linha neo-lamarckiana, que era a visão dominante entre os franceses, com os quais a mantinham fortes ligações intelectuais. O neo-lamarckianismo argumentava que as deficiências genéticas poderiam ser superadas em uma única geração. Apesar de ter tido uma vida curta, a predominância desta linha de pensamento entre os eugenistas brasileiros na virada do século teve implicações enormes na interpretação da ideia de raça nas décadas seguintes. (Telles, 2003, p.45)

Para que isso fosse efetivado, houve a necessidade de criação de uma política migratória que viabilizasse a vinda da raça idealizada para o Brasil, o europeu. Conforme aponta o historiador estadunidense George Reid Andrews (1997), entre 1890 e 1920, o fluxo de imigrantes europeus para o país foi intenso, pois,

A Constituição de 1891 proibiu a imigração africana e asiática para o país e os governos federal e estaduais da Primeira República (1891-1930) empreenderam esforços orquestrados no sentido de atrair a

¹³⁴ Movimento que acreditava na perfectibilidade humana a partir da genética, seleção das espécies a partir do cruzamento entre indivíduos puros. O termo Eugenia foi criado por Francis Galton (1822-1911). Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm>>, Acesso: set. 2021.

imigração europeia ao país. Tais esforços deram frutos na forma de 2,5 milhões de europeus que migraram para o Brasil entre 1890 e 1914, 987 mil com sua passagem de navio paga por subsídios do Estado. Após um período menos significativo quanto à imigração, à época da Primeira Guerra Mundial outros 847 mil europeus chegaram ao país (Andrews, 1997, p.97).

Segundo o sociólogo brasileiro Carlos Bernardo Vainer (1990) os termos da questão racial para as políticas do Estado brasileiro, na viabilização da imigração foram significativas, visto que:

(...) a intervenção do Estado, primordialmente através da política migratória, revela um compromisso, pleno e explícito, com um projeto racista de construção da nacionalidade, fundada em conceitos da raça branca e voltado ao “aperfeiçoamento” da população brasileira através da incorporação de contingentes imigratórios ditos eugênicos. (...) a todo momento o Estado se posicionou claramente por uma estratégia racista que projetava o branqueamento da população (Vainer, 1990, p.113).

Neste sentido, não há como deixar de lado a constatação de que as teorias raciais se encontravam no centro da construção das discussões sobre a construção da identidade nacional. Nessa problemática, raça se torna, no Brasil, o eixo no debate nacional a partir do final do século XIX que, conforme sinaliza o antropólogo congolês radicado no Brasil, Kabenguele Munanga (2008), ressoa até meados do século XX. No livro “Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia”, Munanga (2003) chama nossa atenção para o campo semântico e a dimensão temporal ligada ao modernismo ocidental, desses conceitos, ressaltando seu cunho ideológico-político de base essencialista, que os torna, portanto, manipuláveis no emaranhado do esquema ideológico de dominação e exclusão que atua nas relações hierarquizadas entre as diferentes culturas que compõem a identidade nacional brasileira. Um conjunto de relações e forças sociais intrincadas em um amplo processo de racialização, no qual todos são colocados no véu do ser nacional, a brasilidade.

A brasilidade, ou seja, a questão da identidade brasileira tem sido objeto de intensos debates, impulsionados por uma amalgama de fatores históricos, econômicos e sociais. Elementos cruciais que contribuíram para sua configuração incluem o modelo colonizador estabelecido pelos portugueses, a prática da miscigenação e a transição do regime monárquico para o republicano, que foram significativos nesse processo. Pois, a ruptura com a monarquia e a nova forma de governo e valores políticos moldaram a ideia de povo e nação.

Ao delimitar os campos que abrangem a construção da identidade brasileira, o sociólogo brasileiro Renato Ortiz (1985) identifica que a identidade nacional começa a

ser construída anteriormente à República. Para ele, a discussão das identidades brasileiras exige o exame da transição do Império para a República, do processo de modernização no Brasil, da ideologia da democracia racial brasileira e da mestiçagem. No entanto, como sinaliza Ortiz (1985, p.36-44), o momento de maior exaltação dessa identidade ocorreu durante a transição do Império para a República e nos anos subsequentes, quando se observar a presença do elemento negro nessa construção. No Brasil da década de 1930, um movimento operava visando novos caminhos para a política nacional, onde o desenvolvimento social era a principal preocupação. Esta orientação não poderia mais se pautar nas teorias raciais de finais do século XIX. Nesse momento, conforme aponta Ortiz (1985), a explicação encontrou na teoria do sociólogo e ensaísta da interpretação do Brasil, Gilberto Freyre (1900-1987), o instrumento para atender à nova demanda, pois,

Ao trabalhar a problemática da cultura brasileira, Gilberto Freyre oferece ao brasileiro uma carteira de identidade. A ambiguidade da identidade do Ser nacional forjada pelos intelectuais do século XIX não podia resistir mais tempo. Ela havia se tornado incompatível com o processo de desenvolvimento econômico e social do país. Basta lembrarmos que os anos 1930 procura-se transformar radicalmente o conceito de homem brasileiro. Qualidades como “preguiça”, “indolência”, consideradas como inerentes à raça mestiça, são substituídas por uma ideologia do trabalho. Os cientistas políticos mostram, por exemplo, como esta ideologia se constituiu na pedra de toque do Estado Novo (Ortiz, 1985, p.42).

Para Ortiz o sociólogo Gilberto Freyre retoma a temática racial, não apenas como uma possibilidade para a compreensão do Brasil, mas também como um elemento central na discussão da identidade nacional, pois operou com o deslocamento do eixo de discussão, a passagem do conceito “raça” ao conceito de cultura, marcando assim o distanciar entre o biológico e o cultural. Nesse contexto, o enfrentamento da questão nacional se dá em novos termos, onde as oposições entre pensamento tradicional e um Estado novo são harmonizadas na busca pela unidade da identidade nacional. Conforme sinaliza Ortiz, entretanto, em relação à identidade do negro no Brasil,

O mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam. Isto coloca um problema interessante para os movimentos negros. Na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade. Tem-se insistido muito sobre a dificuldade de se definir o que é o negro no Brasil. O impasse não é a meu ver simplesmente teórico, ele reflete as ambiguidades da própria sociedade brasileira. A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor (ibidem, p.43).

O sociólogo ainda salienta que o mito das três raças coloca um problema para os movimentos negros, pois, no momento em que há por parte da sociedade uma apropriação das manifestações de cor, integrando-as ao discurso nacional, estas mesmas manifestações perdem suas especificidades. Neste sentido, a mestiçagem, conforme chama a atenção Munanga (2008), transformada por Gilberto Freyre em “valor positivo e não negativo sob o aspecto da degenerescência, permitiu completar os contornos de uma identidade que há tempos vinha sendo desenhada”. Segundo o antropólogo, o discurso de Freyre serviu:

(...) principalmente, para reforçar o ideal de branqueamento, mostrando de maneira vívida que a elite (principalmente branca) adquiria preciosos traços culturais do íntimo contato com o africano (e com o índio, em menor escala (Munanga, 2008, p.80).

Completando o pensamento, ele afirma que a mestiçagem tem um caráter ambíguo, dificultando a formação de uma identidade negra no Brasil. A mesma apreciação foi feita pelo antropólogo anglo-brasileiro Peter Henry Fry (1982, p.52 e 53), ao identificar como a conversão de símbolos étnicos em nacionais oculta a situação de dominação racial, impedindo sua denúncia. A suposta dificuldade de conceituar o que é negro no Brasil assenta-se sobre a ambiguidade do termo “mestiço”. Portanto, para esses estudiosos, a mestiçagem dificulta a consolidação de uma identidade negra, bem como, em conceituar o que é considerado “negro” no Brasil. Diante disso, o entendimento do termo “negritude” está no centro do processo de construção e negociação das identidades étnicas que compõem a dinâmica sociocultural que nos atravessa. Em se tratando do amálgama negritude, termo que une a diversidade étnica não-branca como entidade política sociocultural, o antropólogo brasileiro Lívio Sansone (2004), em “Negritude sem Etnicidade - O local e o global nas relações raciais, culturas e identidades negras do Brasil”, com o objetivo de analisar a “etnicização” do Brasil, ou seja, o processo pelo qual as identidades étnicas são construídas e negociadas, especialmente no que diz respeito à criação de “identidades negras” no Brasil, para entender como a etnicidade é construída e negociada em diferentes contextos culturais e históricos, sinaliza que:

O termo “racialização” indica que “raça” é uma das muitas maneiras de expressar e vivenciar a etnicidade — uma maneira que coloca ênfase no fenótipo. Indica também que, historicamente, “raça” e etnia têm sido comumente intercambiáveis. Em outras palavras, os grupos sociais têm sido racializados, etnicizados e novamente racializados, num processo que sempre funciona através de uma combinação de forças dentro e fora de determinado grupo étnico (Sansone, 2004, p.16).

Sansone (2004, p.24), ao abordar o conceito de forma crítica, evidencia a necessidade de analisar as identidades sociais sob a ótica da relação dos diversos

fatores que influenciam sua construção, que deve ser compreendida na abrangência de sua diversidade, pois, a identidade negra, como todas as etnicidades, é relacional e contingente. Diversidade étnica e cultural que no Brasil, segundo Sansone, é negada,

(...) efetivamente, nas variantes intelectualizada e popular do discurso sobre a democracia racial. Ambas não apenas abominam o racismo, como celebram a miscigenação cultural e biológica nos rituais públicos de mistura racial, nas atividades de lazer (por exemplo, na criação e consumo da música tradicional e popular) e na religiosidade popular (Sansone, 2004, p.235).

Tendência que, ao recorrer à ideia de igualdade e harmonia entre os diferentes grupos étnicos, nega a gênese da formação da sociedade brasileira, que “é, ou deveria ser, um país multicultural e talvez até multiétnico, apesar de sua celebração da mistura racial e étnica nos discursos oficiais e populares sobre o tecido da nação e seu povo” (Sansone, 2004, p.10). Lívio Sansone (2004, p.67-87) argumenta que essa simplificação, que reduz a uma única categoria de etnicidade, cria um descompasso entre a identidade negra e a categoria étnica, pois muitas vezes, o conceito de negritude não vem acompanhado da ideia de etnicidade. Representações que, na análise do antropólogo, devem ser compreendidas como categorias políticas, resultado de um processo contínuo de "eticização". O conceito de raça e etnia são essenciais ao entendimento do processo de construção da identidade negra, que é relacional e contingente, onde, nesse processo, devemos entender a ideia de negritude e etnicidade como categorias políticas.

Em relação à negritude e etnicidade como elementos agregadores, conceitos entendidos como categorias políticas, as intelectuais afro-brasileiras, a historiadora Maria Beatriz Nascimento (1942-1995) e a antropóloga Lélia de Almeida Gonzalez (1935-1994), cada uma a seu modo, sinalizam que, a negritude não é uma questão racial simplesmente, mas deve ser entendida para além disso, como uma afirmação existencial e uma reivindicação política. Beatriz Nascimento (1974), em suas análises, apresenta como aspecto central de suas indagações a recusa do discurso que reduz a problemática racial a uma questão meramente econômica e social, investigando a participação do negro na construção da sociedade brasileira. Em “Por uma história do negro brasileiro”, publicado originalmente na “Revista de Cultura Vozes” (1974, nº 68(1), pp. 41-45), pergunta-se:

Como fazer, como escrever a História sem deixar escravizar pela abordagem da mesma fragmentariamente? [...]. É possível limitar a História a um tempo historicamente reduzido [...] entendê-la somente como nos foi apresentada a partir do século XIX? Como mais uma ciência? Como abordar, por exemplo, a história do negro no Brasil?” (Nascimento, 1974, p.42-43 *Apud* Ratts, 2006, p.93).

Nascimento aponta para a necessidade de uma análise crítica que tenha como ponto central o exame de uma abordagem adequada da ausência das histórias negras dentro do campo acadêmico, ao ressaltar a importância de superarmos o desconhecimento histórico e epistemológico dos negros como elementos fundamentais para compreensão abrangente e contextualizada da sociedade e da realidade brasileira. Em se tratando do negro, em relação a identidade nacional, em meio ao emaranhado sutil do racismo à brasileira, chama a atenção para o fato de que o negro “só pode ser entendido a partir de um estudo profundo da ideologia nacional e das suas implicações num todo social, do qual, por força do preconceito racial (dentro daquela ideologia), é posto à margem” (Nascimento, 1974, p.65 *Apud* Rattz, 2006, p.48). A historiadora destaca a importância de abordarmos o tema identidade nacional a partir da análise da ideologia nacional e suas implicações na estrutura social, que vá além das aparências superficiais e reconheça o papel da mesma na perpetuação do preconceito racial, onde o elemento em questão refere-se à população negra brasileira que, devido ao preconceito racial presente nessa mesma ideologia, é marginalizada e excluída do contexto de formação da sociedade brasileira (Nascimento, 1974, p.76 *Apud* Rattz, 2006, p.39).

A antropóloga Lélia Gonzalez, ao investigar o lugar do negro na sociedade a partir da análise da suposta existência de uma democracia racial no Brasil, reflete criticamente sobre o mito, definindo-o como um projeto de nação racista centrado em processos de segregação, discriminação e invisibilização da população negra. Destaca, em suas análises, a categoria negritude enquanto identidade cultural presente na formação sociopolítica brasileira, reflexão sintetizada na noção de “Amefricanidade” como categoria político-cultural (Gonzalez, 1988, p.69-82). Ao examinar os efeitos do intercâmbio entre racismo, colonialismo e imperialismo, Gonzalez (1988, p.71-76) demonstra como colonialismo e racismo se imbricam historicamente, na medida em que este último atua como mecanismo de reforço e naturalização da suposta “superioridade branca”. A antropóloga chama esse processo de “ideologia do branqueamento”, uma lógica da dominação mediante a internalização e a reprodução dos valores brancos ocidentais, como prática. Ela argumenta que,

O privilégio racial é uma característica marcante da sociedade brasileira, uma vez que o grupo branco é o grande beneficiário da exploração, especialmente da população negra. E não estamos nos referindo apenas ao capitalismo branco, mas também aos brancos sem propriedade dos meios de produção que recebem os seus advenços do racismo (Gonzalez, 1979, p.26-29).

Para Gonzalez (1988), a ideologia do branqueamento, como fenômeno, opera em múltiplas e sobrepostas camadas, pois,

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz, a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tracionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura. (Gonzalez, 1988, p.73)

A eficácia da ideologia do branqueamento, a forma mais sofisticada de racismo, atuando no nível da cultura e da produção do conhecimento, apaga a influência das contribuições indígenas e africanas presentes na formação sociocultural brasileira (Gonzalez, 1988, p.69 e 70). À adoção e perpetuação de modelos eurocêntricos, que propagam a crença na superioridade nas classificações e valores ocidentais brancos, conjuga-se a insistência na existência de uma “democracia racial”, que tem por intuito ocultar as próprias relações de dominação. Incorporada pelas pessoas negras, a ideologia do branqueamento produz a fragmentação da identidade racial e a negação da própria raça e cultura – ou a sua alienação (idem, p. 73). O “mito da democracia racial brasileira”, aponta a antropóloga (...), “oculta algo além daquilo que mostra”, as violências simbólicas sobre a população negra (Gonzalez, 1984, p.228). Assim, a persistência da noção de "democracia racial" no contexto brasileiro contribui para a manutenção das desigualdades raciais e a negação das relações de poder existentes. Essa ideologia cria uma ilusão de igualdade e harmonia entre as raças, ocultando as formas de opressão e dominação que afetam diretamente o segmento social negro. Por sua vez, a ideologia do branqueamento tem como consequência a fragmentação da identidade racial das pessoas negras, à medida que estas são incentivadas a negar ou minimizar sua herança racial, resultando em alienação de sua própria raça e cultura, dificultando a valorização e a afirmação de suas identidades.

No entendimento da historiadora Raquel Barreto (2018, p.229-231), as indagações teóricas de Lélia Gonzalez contribuem para o desenvolvimento da epistemologia negra ao questionar o colonialismo que atua na estrutura social brasileira, auxiliando na elaboração de reflexões sobre as disputas de narrativas interpretativas sobre a formação cultural brasileira. As intelectuais negras brasileiras Beatriz Nascimento (1974) e Lélia Gonzalez (1979, 1984, 1988, 2022) contribuíram para as análises sobre identidade nacional e a questão do negro no contexto brasileiro através de uma outra proposta epistemológica de se interpretar o Brasil. Elas

destacaram a importância de reconhecer e valorizar a história, a cultura e a participação dos negros na formação da identidade nacional brasileira. Tanto Nascimento (1985), ao descrever a categoria Quilombo, enquanto continuidade histórica e território de liberdade do povo negro brasileiro no pós-abolição, quanto Gonzalez (1988, p.77), ao conceituar “Amefricanidade” para designar “toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como a daqueles que chegaram à América muito antes de Colombo”, enfatizaram a necessidade de superar a invisibilização histórica dos negros criticando o mito da “democracia racial brasileira” e a ideologia do branqueamento. A construção da identidade nacional brasileira é atravessada por um elemento central na moldagem das relações sociais, políticas e culturais ao longo da história do país: a questão racial que a envolve. Nesse processo, a ocultação do negro diluído na brasilidade é um fenômeno histórico e contínuo. No universal “brasileiro” o encobrindo da formação multiétnica e a pluralidade cultural dos povos que, ao mesmo tempo, é tudo e, ao mesmo tempo, não é definição de identidade.

2.4 Estrutural, institucional e antinegro – refletindo sobre o racismo à brasileira

“É importante, portanto, saber quem é o verdadeiro inimigo, e conhecer a função, a função muito séria do racismo, que é distração”.
(Toni Morrison, 1931-2019)¹³⁵

Retomando as análises da psicóloga Cida Bento (2022)¹³⁶, apresentado anteriormente, sobre as questões referentes aos lugares do eu e do outro, onde a

¹³⁵ **MORRISON**, Toni (Palestra, 30 maio 1975). From Portland State University's Oregon Public Speakers Collection: “Black Studies Center public dialogue. Pt. 2,” May 30, 1975 (<http://bit.ly/1vO2hLP>). Part of the Public Dialogue on the American Dream Theme, via Portland State University Library (<http://bit.ly/1q8HG3h>). Morrison's speech is entitled “A Humanist View.” Disponível em: <https://www.mackenzian.com/wp-content/uploads/2014/07/Transcript_PortlandState_TMorrison.pdf>. Acesso: fev. 2024.

¹³⁶ Cabe salientar que análises críticas sobre branquitude têm como objetivo analisar as estruturas que produzem e reproduzem o racismo, assim como a supremacia branca e os privilégios raciais obtidos com o racismo antinegro. Em se tratando de estudos para refletir sobre a universalização do sujeito branco, os pactos narcísicos e as dinâmicas raciais que privilegiam a branquitude, destacamos também a apreciação sobre o tema efetuada pelo sociólogo Deivison Mendes Faustino (2017) em “Frantz Fanon, a branquitude e a racialização”. Faustino investiga as análises de Frantz Fanon a respeito da identidade branca, que envolve sua formação, privilégios e dilemas raciais. O sociólogo evidencia a racialização da branquitude como sujeito universal e os estereótipos raciais na construção dessa identidade de oposição, assim como isso irá resultar na marginalização dos homens negros. Cf.: FAUSTINO, Deivison Mendes. Frantz Fanon, a branquitude e a racialização. In: MULLER, Tânia M. P.; CARDOSO, Lourenço (Orgs.). **Branquitude** – Estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba-PR: Appris editora, 2017. <<https://toaz.info/doc-view-3>>. Acesso: fev. 2024;

Outro estudo de interesse, que tem como tema a crítica à branquitude, é realizado por Charles Wade Mills (2018) em “Ignorância Branca”. Mills, ao analisar a ignorância branca, destaca a “Epistemologia da ignorância branca” como um fenômeno cognitivo que é variante do construtivismo social. Em termos gerais, o filósofo anglo-jamaicano argumenta que esta “ignorância” está relacionada aos sistemas de dominação e opressão, especificamente, o racismo anti-negro. Cf.: MILLS, Charles Wade. Ignorância Branca. Tradução de Breno Ricardo Guimarães Santos. **Briot**: Revista de Filosofia, Amargossa/Bahia,

branquitude é entendida não mais como o parâmetro do universal humano, pois ela possui nuances internas perdendo sua unidade unificadora. Essa sutileza é observada ao alinhar uma série de trabalhos sobre branquitude de autoras como da suíça radicada no Brasil Liv Sovik (2009), que analisa a produção cultural de brancos (do Brasil) que performatizam uma suposta negritude. Além desse, a psicóloga catarinense Lia Vainer Schucman (2012) examina como a ideia de raça e os significados acerca da branquitude são apropriados e construídos por sujeitos brancos na cidade de São Paulo, apontando as diferenças intensivas entre os brancos, caracterizados como branquíssimos, brancos e encardidos. Cida Bento (2002, 2014, 2016, 2022) também dialoga com as pesquisas produzidas pelas intelectuais negras brasileiras, como as filósofas Djamila Ribeiro (2017, 2018, 2019)¹³⁷ e Aparecida Sueli Carneiro (2023), a antropóloga Lélia González (1979, 1984, 1988, 2022), e também com as intelectuais afro-estadunidenses, a filósofa Angela Yvonne Davis (2016, 2017, 2018)¹³⁸ e a ativista política Bell Hooks (1994, 1997, 1999)¹³⁹.

Além disso, na discussão sobre o tema, Bento dialoga também com o filósofo e historiador francês Michel Foucault (1988) e o filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe (2003), para discorrer sobre o biopoder e a necropolítica estatal-capital sobre corpos pretos, e com o crítico literário cultural palestino, radicado nos Estados Unidos da América do Norte, Edward Wadie Said (1990), para examinar a escravidão e estereótipos colonialistas. A partir das apreciações desses cientistas sociais, Bento nos chama atenção a respeito do capitalismo racial, o racismo institucional (sobretudo em contextos de seleção profissional), o caso das mulheres negras (em especial as domésticas) e o lugar autoritário de homens brancos em relação ao nacionalismo. Ao discorrer com perspectivas acadêmicas distintas e examinar criticamente as interseções de raça, gênero e nacionalismo, a análise de Cida Bento contribui para uma compreensão dos processos que moldam as sociedades contemporâneas, bem como no que diz respeito à questão racial brasileira. Diante dessas considerações, torna-se evidente que as análises de Cida Bento (2002, 2014, 2016, 2022), Beatriz Nascimento (1974), Lélia Gonzalez (1979,

v.17, n.1, p.413-438, junho/2018. Disponível em: <<https://philarchive.org/archive/SANIB>>. Acesso: fev. 2024.

¹³⁷ Ribeiro, Djamilia. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017;

_____. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018;

_____. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

¹³⁸ DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe** (2016);

_____. **Mulheres, Cultura e Política** (2017);

_____. **A liberdade é uma luta constante** (2018).

¹³⁹ HOOKS, Bell. **Preto é.. Preto não é** (1994);

_____. **Crítica Cultural e Transformação** (1997);

_____. **Voices do Poder** (1999).

1984, 1988, 2022), Kabengele Munanga (1999, 2000, 2003, 2008, 2023) e Lívio Sansone (2004) nos possibilitam compreender o quanto são intrincadas as dinâmicas de racialização e poder, em se tratando da construção social e cultural da branquitude, bem como os sistemas e estruturas ideológica da ocidentalização internalizadas¹⁴⁰, inclusive por nós, negros, articuladas com o mito da democracia racial, perpassando por todos os níveis institucionais, também por todos nós, como algo absolutamente “natural”, que atuam no encobrimento da questão racial brasileira.

Conforme analisado no primeiro capítulo, destacamos a importância de reconhecer que a branquitude representa poder e privilégio em diferentes esferas sociais. O racismo, por sua vez, possui características específicas que variam de acordo com o contexto e é influenciado por outras categorias. Sua historicidade é estabelecida de forma relacional, ocupando uma posição vantajosa em sociedades que são estruturadas pela dominação racial, com deslocamentos dentro das denominações étnicas ou de classe. Embora não seja absoluta ou incondicional, a branquitude é atravessada por categorias que a moldam suas experiências, ora conferindo privilégios, ora subordinação, embora seus benefícios raciais sejam preservados. Neste sentido, essa relação entre a branquitude e o encobrimento do racismo está ligada à ideologia de branqueamento da nação, ao mito da democracia racial e a miscigenação como suposto apagamento das diferenças raciais, concepções que desconsideram o racismo estrutural e as violências simbólicas presentes em nossa sociedade. Assim, a branquitude desempenha papel central na manutenção e reprodução do racismo estrutural, pois está enraizada em processos históricos, culturais e políticos que perpetuam a ideia de superioridade branca. Além disso, é importante ressaltar sua intrínseca ligação com a construção da identidade nacional.

O sociólogo estadunidense Edward Eric Telles (2003), em seu livro “Racismo à brasileira – uma nova perspectiva sociológica”, ao comparar os modelos de relações raciais nos Estados Unidos (segregação racial) e no Brasil, chama a atenção para o caráter excludente de um dos pilares da ideologia racial brasileira: a mestiçagem. Segundo o sociólogo estadunidense, a mistura racial, propagada como inclusão, não anulou a exclusão dos negros em sociedade, pois, é “um produto direto da ideologia e cultura do racismo. (...) A ideologia e a real sociabilidade da miscigenação serviram para disfarçar o racismo brasileiro de várias formas” (Telles, 2003, p.258 e 259).

¹⁴⁰ Em se tratando da branquitude, entretanto, cabe salientar, que não são “pessoas brancas”, apesar de estarem no campo dos privilégios, o ponto a ser observado, já que estas também foram capturadas pela branquitude, aqui entendida como um pacto social, um processo de moldagem do mundo, a fita métrica pelo qual são determinados o nosso próprio imaginário social.

Desse modo, diferentemente de sistemas raciais como o apartheid sul-africano ou o segregacionismo estadunidense, a questão racial brasileira assume formas sutis e intrincadas, permeando as estruturas sociais, culturais e institucionais. A ideia da não existência de barreiras raciais, pois a mestiçagem teria eliminado as desigualdades raciais, é utilizada para mascarar a persistência do racismo e a manutenção do privilégio branco (ibidem, p.16). A característica do racismo à brasileira demanda uma análise do contexto histórico implícito na construção da estrutura racial no Brasil, cuja questão está intrinsecamente ligada ao período colonial e à instituição escravidão, que estabeleceu hierarquias sociais baseadas na raça e na cor da pele. Devemos salientar ainda que, tal estrutura hierárquica é distinta de outras formas de racismo encontradas em diferentes partes do mundo; todavia, é importante ressaltar que o racismo à brasileira, como já sinalizamos, é marcado por suas ambiguidades (Munanga, 2017).

A questão racial brasileira contextualmente foi estabelecida desde o início da colonização (1530-1815), e com o fim da escravidão em 1888, após a promulgação da Lei Áurea, um número expressivo de homens e mulheres negros e mestiços se encontraram em uma situação de liberdade recém-adquirida. Nesse processo, a proteção da branquitude, entendida como a manutenção do poder e privilégios dos indivíduos brancos, ganhou destaque como uma forma de perpetuar a hierarquia racial estabelecida durante a escravidão. Essa proteção foi fortalecida durante o período do Império (1822-1889) e se consolidou com a República, permeando as estruturas políticas, sociais e econômicas. Portanto, compreender a historicidade do racismo, como mecanismos de proteção à branquitude, é fundamental analisarmos o contexto histórico que moldou sua estrutura.

Em seu livro "Racismo brasileiro: Uma história da formação do país", lançado em 2022, a historiadora afro-brasileira Ynaê Lopes dos Santos destaca que a instituição escravista brasileira foi alimentada pelo tráfico transatlântico e serviu como um dos pilares da riqueza das elites escravocratas, cujo pacto de interação é a racialização do outro. Ela defende que, como um "presente de grego, a história do país também é a do racismo brasileiro" (Santos, 2022, p.7), chamando a atenção para o fato de que os estudos sobre racismo abordam a experiência branca como universal, ao racializar apenas a população não-branca. Esse processo "pressupõe que a supremacia branca continua subsumida, operando por meio de uma força que não se revela" (ibidem, p.8).

Desse modo, a ideologia da branquitude deve ser entendida como parte da estrutura do racismo. Para Santos (2022, p.13), compreender o racismo e sua

incidência na estrutura social brasileira é a chave para entender a questão racial na história do Brasil, pois se trata de um sistema de poder que organiza quem o detém e quem está submetido ao mesmo. Segundo a historiadora, o racismo está presente e intrínseco nas estruturas de nossas relações e tema concernente ao negro, um sistema de poder e opressão construído de maneira histórica.

Ela argumenta ainda que, com a independência do país, o racismo se estabeleceu de forma mais sólida. Embora não tenha sido normatizado em leis como nos Estados Unidos e na África do Sul, por exemplo, a questão racial está presente de maneira velada na estrutura social, impossibilitando a ascensão da população negra através de nuances legais que envolvem ausências e proibições. Embora as leis brasileiras não sejam racializadas, a questão racial permeia sua essência, como já apontamos em seções anteriores. Ynaê Lopes Santos aponta que,

(...) embora não estivesse garantida na letra da lei, a segregação era uma realidade que permeava diferentes aspectos da vida da população não branca. Se não bastasse estar alijada do ideal de civilidade e progresso (quando não era tomada como o oposto disso), negros e mestiços não eram bem-vindos nem bem-vistos em diferentes espaços sociais brasileiros (Santos, 2022, p.152).

Com o fim da escravidão e do sistema monárquico, a exclusão racial segue como mecanismo opressor que, no entanto, não operava isoladamente. Os primeiros governos da República tiveram que lidar com uma população negra e mestiça por intermédio de uma estrutura racializada, uma construção social baseada na manutenção de privilégios e na preservação do *status quo* racial. A brasilidade como narrativa dominante, unificadora da nação, tende a negligenciar o fato do racismo como um problema estrutural enraizado em nossas instituições e na mentalidade coletiva.

A ideia de uma nação sem conflitos raciais, onde a visão de uma "brasilidade" inclusiva e igualitária, nas palavras de Santos (2022, p.172), "o verniz do mito da democracia racial", serviu de suposta "cobertura" sobre a população negra que, conforme já sinalizamos, é um discurso que mascarava e marca a questão racial brasileira. Operando protegido pelo mito da democracia racial, promovendo a falsa ideia de uma miscigenação harmoniosa, uma "mestiçagem à brasileira", a ideologia racial no país nunca precisou de leis para segregação. A disseminação desse mito e a névoa que o cerca, sem dúvida, ao negar a questão racial, oculta-se o caráter estrutural do racismo brasileiro.

Em se tratado de estrutural ou institucional, a incidência das peculiaridades do racismo à brasileira, discutidos no capítulo precedente, o sociólogo afro-brasileiro Muniz Sodré (2023), em seu livro “O fascismo da cor – uma radiografia do racismo nacional”, defende que o racismo no Brasil não é estrutural, mas, sim, institucional. Apesar da polêmica, não condena o uso do termo, pois o *status* e brancura tomam o lugar das antigas formas de segregação. Em seus argumentos, o sociólogo assinala que:

Na sociedade escravista, o racismo era uma tecnologia de poder declarada ou visível, cujo arcabouço consistia em um tríptico de estigmatização/discriminação/segregação, estruturalmente ou sistematicamente inscrito em leis e fatos normativos. Ou seja, não era um fenômeno ideologicamente dependente apenas de doutrinas e discursos, uma vez que estava “naturalizado” pelo arcabouço colonial. A sociedade pós-abolicionista empreende a transição para a modernidade requerida pelo capitalismo industrial (um período que vai da Proclamação da República até a meia década posterior à Segunda Grande Guerra), mas sem abolir cultural ou simbolicamente esse arcabouço, que foi, sim, uma estrutura colonial. A racialização pós-abolicionista era uma estratégia endocolonial de construção de fronteiras sociais internas, ideologicamente respaldada por saberes pseudocientíficos sobre a inferioridade antropológica do negro, assim como por interesses econômicos, no sentido de atribuir menor valor salarial à sua força de trabalho como homem livre. Pode-se vislumbrar correspondências entre esses propósitos e os do fascismo emergente na Europa. O racismo passa a funcionar como estratégia de hierarquização social dentro de uma cadeia de continuidade que se pauta por novas regras (Sodré, 2023, p.29).

Sodré segue dizendo:

(...) o racismo de pós-Abolição é uma forma sistemática (recorrente, mas sem a legitimidade outorgada pela unidade de um sistema ou estrutura) de discriminação, baseada no imaginário da raça. Afigura-se como algo mais próximo à ideia de um “processo”, indicativo de uma dinâmica interativa de elementos discriminatórios, ao modo de uma fusão ou do que designamos como forma social escravista. As práticas desse processo contribuem para a reprodução da lógica de subalternidade dos descendentes de africanos – certamente derivada de uma ordem específica de classes sociais -, porém não mais constituem uma estrutura econômica, política e jurídica, a exemplo de uma sociedade plena e formalmente escravista (Ibidem, p.32).

Desse modo, o racismo brasileiro não é estrutural, mas em sua forma tem dimensão estruturante, pois, segundo Muniz Sodré,

(...) permeia as instituições e constitui subjetividade junto a amplas parcelas da sociedade nacional. É a dimensão predominante na esfera privada, com sistemáticos reflexos coletivos. Na esfera pública, existe incidência sistemática das práticas discriminatórias, embora não como uma estrutura formalizada, o que constitui um marcador diferencial do racismo brasileiro. Não é nenhuma estrutura que faz funcionar os mecanismos de discriminação. Sem dúvida alguma, essa palavra tem forte apelo político no ativismo afro, mas o “estrutural” não explica a complexidade do “arraigado” no sentimento racista (Ibidem, p.32 e 33).

O sociólogo reconhece que houve uma alteração do racismo no pós-abolição, porém, argumenta que:

(...) mudou o jogo (estrutura), porém ficaram as peças imersas no imaginário escravista: isto é, nas imagens ambíguas de uma forma social hierárquica. Paraestrutura significa estar fora da estrutura jurídico-política, mas dentro das vontades e das práticas, na medida em que para isso houver margem institucional ou então oportunidade social. “Vontade” não deve aqui ser entendida como fenômeno individual ou subjetivo e sim como a força interna de uma forma coletiva. (Ibidem, p.33)

Muniz Sodré chama a atenção para o fato do racismo brasileiro resultar da antiga estrutura escravista, em suas práticas e hierarquização social. Segundo ele, o racismo como fenômeno histórico-político-sociológico,

(...) não pode ser realmente compreendido como efeito de estrutura da sociedade desigual, mas como um macrofenômeno antropológico (na escala do que Marcel Maus chamaria, *mutatis mutandis*, de fato social total), cuja incidência humana se universalizou com a colonialidade. O racismo brasileiro de hoje persiste no interior de um efeito permanente da antiga estrutura escravista: uma verdadeira forma *social autonomizada* como herança autoritária *de práticas patrimoniais* das classes dirigentes, uma a mais no rol do clientelismo colonial e imperial, a que aderiu inercialmente a burguesia industrial nativa (Ibidem, p.37).

Muniz Sodré examina de forma crítica as dimensões estruturantes e institucionais do racismo no Brasil. Seu objetivo é apresentar as raízes históricas e as manifestações contemporâneas desse fenômeno, enfatizando sua persistência e reconhecendo sua natureza sistêmica nas instituições. Conforme argumentado pelo sociólogo, durante a sociedade escravista, o racismo era uma tecnologia de poder visível, enraizada nas leis e normas discriminatórias que estigmatizavam, discriminavam e segregavam não-brancos. Esse sistema não dependia apenas de doutrinas e discursos, mas estava enraizado nas estruturas coloniais e naturalizado ao longo do tempo.

Após a abolição do sistema escravista, a sociedade brasileira passou por uma transição para a modernidade, mas sem abolir cultural e simbolicamente o arcabouço racista herdado do passado colonial, exercendo influência sistemática por meio de práticas discriminatórias. Dessa forma, embora tenha ocorrido uma mudança na estrutura do racismo após a abolição, as peças do imaginário escravista continuam presentes, imersas nas representações ambíguas de uma forma social hierárquica, que persiste por meio das vontades e práticas, desde que haja margem institucional ou oportunidade social, uma força coletiva interna.

Uma estratégia na construção de fronteiras sociais, respaldada por noções pseudocientíficas de inferioridade racial. Assim, o racismo passou a funcionar como uma estratégia de hierarquização social dentro de uma nova ordem econômica, política e jurídica. Ao comparar a forma do racismo nos Estados Unidos e no Brasil, Sodré (2023, p.104) expõe que: “O racismo americano não é socialmente negado, antes constitui um campo contraditório, aberto à luta histórica pela ampliação dos direitos cívicos e pelo incremento do respeito coletivo”. Ainda segundo o sociólogo:

Numa imagem idealtípica, o racismo americano seria um sulista com o laço do carrasco na mão, disposto a enforcar um negro na árvore mais próxima. Já o idealtípico racista brasileiro é um homem capaz de manter duas conversas ao mesmo tempo: em uma, pública, ele é um cristão disposto a abraçar a diferença; na outra, privada, ele deseja que o negro permaneça em seu lugar servil. É que a forma social escravista não racismo não ousa confessar o seu nome: existe, mas silencia a sua presença (Ibidem, p.140).

Portanto, para Muniz Sodré (2023), o racismo brasileiro, como um fenômeno histórico-político-sociológico, não pode ser compreendido como um efeito de estrutura de uma sociedade desigual, mas como um macrofenômeno antropológico que se universalizou com a colonização, persistindo até hoje como uma forma social autônoma que se mantém como herança autoritária das práticas patrimoniais das classes dominantes.

Neste sentido, retomando a tese (já apresentada no capítulo anterior) de Silvio Almeida (2019), que define o racismo como estrutural, pois não podemos interpretá-lo somente como um ato ou um conjunto de atos e tampouco resumi-lo a fenômeno social restrito às práticas institucionais, uma vez que, o racismo é, sobretudo, um processo histórico e político em que as condições de subalternidade ou de privilégio de sujeitos racializados são estruturalmente reproduzidas (Almeida, 2019, p. 33-36 e 54).

Silvio Almeida, em sua análise estrutural do racismo brasileiro, enfatiza que essa forma de discriminação não se limita a atitudes e comportamentos individuais, mas está enraizada nas estruturas sociais, econômicas e políticas do país. O silêncio, a não presença, a invisibilidade e a falta de reflexão crítica em relação às sutilezas da questão racial brasileira contribuem para perpetuação do racismo de forma velada, tornando-o um "crime perfeito", como mencionado pelo antropólogo Kabengele Munanga (2010).

Enquanto Sodré enfatiza o caráter institucional do racismo brasileiro, destacando a presença e a influência sistêmica das práticas nas instituições (como a

mídia, o sistema de justiça e a política, examinando como a construção social da identidade racial é influenciada por discursos e representações presentes nessas instituições), Almeida considera o racismo como uma estrutura que perpassa todas as dimensões sociais, históricas e políticas, reproduzindo as desigualdades raciais de forma estrutural. As análises de Muniz Sodré (2023) e Silvio Almeida (2019) sobre o racismo no Brasil apresentam perspectivas que contribuem para a compreensão da questão racial brasileira. Respectivamente, oferecem chaves de leitura sobre as dinâmicas e manifestações desse fenômeno que atravessam a discussão proposta na tese, pois abordam suas incidências ao consideramos a questão racial em museus, nas perspectivas estrutural e institucional.

Retomando Silvio Almeida (2019), que destaca a existência de diferenças na sociologia entre os termos “estrutural” e “institucional”. Não são sinônimos, pois o institucional é compreendido como um arranjo que opera para manter a hegemonia de um certo grupo no poder, a branquitude. As instituições atuam dentro de uma estrutura social pré-existente, sendo consideradas racistas porque refletem a estruturação histórica e política da sociedade. O racismo institucional é uma manifestação parcial do estrutural, presente na dinâmica das instituições que reproduzem as práticas sociais que dão sentido à estrutura racial. Estrutural e institucional, ambos estão relacionados.

As observações do intelectual e político negro Abdias do Nascimento (1978) sobre a questão racial no Brasil são relevantes aqui. Nascimento destaca como a “brasildade”, ao se apresentar como universal, oculta a formação multiétnica do povo e perpetua o mito da democracia e harmonia racial, alimentando o silêncio sobre o tema e permitindo que o racismo opere tanto na estrutura quanto nas instâncias institucional, cultural etc., Ele aponta o embranquecimento (tanto físico quanto cultural) e a proibição da discussão racial como mecanismos de controle da realidade social brasileira. Nascimento ressalta a existência de uma engrenagem complexa e sutil na organização da sociedade, racializada para garantir privilégios à branquitude, representando uma continuação da hierarquia escravagista adaptada para os tempos contemporâneos. Segundo ele, “as estruturas das relações de raça não se têm modificado desde os tempos coloniais até os dias presentes. Ontem eram os africanos escravizados. Hoje são os negros discriminados” (Nascimento, 1978, p.154).

No contexto da complexa engrenagem racial brasileira, conforme mencionado anteriormente, Sueli Carneiro (2023) destaca a relevância do biopoder e do dispositivo, conceitos propostos pelo filósofo francês Michel Foucault, bem como o

Epistemicídio¹⁴¹ definido pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2009), identificando e interpretando esses termos e suas práticas como chaves conceituais, que estruturam e institucionalizam o racismo nacional, especialmente em relação ao negro como categoria analítica, visando a manutenção do poder e dos privilégios da branquitude. Segundo a filósofa, em relação ao conceito dispositivo, esse operaria em conjunto com diversos elementos que configurariam a racialidade como um domínio que gera poderes, saberes e subjetividades por meio da negação e da interdição de outros poderes, saberes e subjetividades. A análise de Carneiro aponta para a potencialidade desse conceito para expor as intrincadas relações raciais no contexto brasileiro. Para Carneiro:

(...) o dispositivo de racialidade instaura, no limite, uma divisão ontológica, uma vez que a afirmação do ser das pessoas brancas se dá pela negação do ser das pessoas negras. Ou, dito de outro modo, a superioridade do Eu hegemônico, branco, é conquistada pela contraposição com o Outro, negro (Carneiro, 2023, p.13).

Carneiro (2023, p.13) aponta que o dispositivo de racialidade é instrumentalizado pelo biopoder, que, “combinado pelo racismo, o biopoder promove a vida da raça considerada mais sadia e mais pura e promove a morte da raça considerada inferior”. Por outro lado, é por intermédio do epistemicídio¹⁴² que o dispositivo realiza as estratégias de inferiorização intelectual do negro (poderes, saberes e subjetividades) ao anulá-lo enquanto sujeito de conhecimento. Segundo Carneiro (2023, p.16), esse processo se apresenta como “formas de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão. Ao mesmo tempo, e por outro lado, o faz enquanto consolida a supremacia intelectual da racialidade branca”. Ao analisar como o dispositivo de racialidade, ao exercer sua influência sobre a racialidade negra em benefício da branquitude, ao desencadear interdições que operam como procedimentos de exclusão, em discursos e práticas sociais, Carneiro (2023, p.33-59) compreende a racialidade em sua relação e correspondência com a dimensão social no contexto brasileiro. Isso se revela através da interação entre grupos que são demarcados racialmente, sendo que essas interações são influenciadas por concepções históricas e culturalmente construídas em relações desiguais entre os grupos raciais e a estrutura social como um todo. Carneiro expõe que:

¹⁴¹ Epstemicídio é a destruição e inferiorização de saber locais, em nome dos desígnios do colonialismo (Santos, 2009).

¹⁴² Na análise de Sueli Carneiro (2005, p.95-97), o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indignidade cultural, pela negação ao acesso à educação de qualidade, pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento. Esse processo buscou impedir que os negros continuassem a produzir seus pensamentos, de acordo com as suas tradições e percepções de mundo.

O ideal de branqueamento não está abandonado; é imposto ao imaginário social pela cultura dominante através da exibição permanente de seus símbolos, que expressão os seus sucessos materiais e simbólicos como demonstração de superioridade “natural”, cotejados sistematicamente com os símbolos de estigmatização da negritude – seu contraponto necessário (Ibidem, p.54).

Assim, em sua análise, a filósofa identifica o racismo (estrutural e institucional) como fenômeno que permeia o contexto social brasileiro. Na hierarquização racial, o dispositivo de racialidade, o biopoder e o epistemicídio, em interação mútua, contribuem para a compreensão da perpetuação e sustentação do *status quo* social em favor da branquitude. As análises dos intelectuais negros Abdias do Nascimento (1978), Silvio Almeida (2019), Muniz Sodré (2023) e Sueli Carneiro (2005, 2023), em suas interpretações, abordam as dinâmicas e manifestações do racismo como fenômeno, especialmente no contexto estrutural e institucional, perspectivas que apontam à compreensão da questão racial brasileira.

Ao discutirmos até aqui o racismo sob uma dupla perspectiva, estrutural e institucional, analisando a relação entre construção da brasilidade e do nacional em contextos históricos diferentes, tivemos o objetivo de considerar a questão racial brasileira em sua dinâmica política, social, cultural e histórica. Retomando Silvio Almeida (2019, p.18-20), a racialização do branco funciona com a característica de não ter raça. Apenas os outros têm raça; ser branco é ser universal. Logo, segundo o autor, aqueles que discutem sobre a questão racial são identificados como identitarismo¹⁴³. Neste sentido, ainda segundo Almeida (2019, p.115), para além da problemática do identitarismo, a questão racial, por ser uma questão analítica, é fundamental para entendermos a maneira com que se organiza e funciona a sociedade contemporânea, pois tanto o ser negro como o ser branco são construções sociais.

Na perspectiva que leva em conta a questão racial como elemento para compreendermos a organização e funcionamento da sociedade, traz a discussão sua ligação aos sistemas de poder, privilégio e desigualdade. Necessitamos observar

¹⁴³ Grosso modo, “identitarismo”, ideologicamente, tem ênfase significativa na identidade social, cultural, étnica, de gênero ou outras características distintivas de um grupo específico de pessoas. O conceito destaca a importância da identidade na análise das relações sociais e políticas, muitas vezes visando a promoção e preservação dos interesses, direitos e reconhecimento de determinados grupos. O termo tem raízes em teorias sociais e culturais que destacam a importância da identidade na compreensão das dinâmicas sociais, que evoluiu ao longo do tempo como parte de discussões acadêmicas, políticas e sociais sobre identidade, especialmente no contexto das lutas por direitos civis, movimentos sociais e debates sobre diversidade. Cf.: ENNES, Marcelo Alario; MARCON, Frank. Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. In: **Sociologias**, Porto Alegre, ano 16, no 35, jan/abr 2014, p. 274-305. Disponível em: <<https://www.scielo.br/lj/soc/a/jXq5XN7RP3g6wFJqpQqXBTN/?format=pdf>>. Acesso: jan. 2024.

ainda que, em contexto específico do ser negro e do ser branco, como categorias construídas socialmente, ambas têm significados distintos quando consideramos tal perspectiva como questão analítica e abordagem crítica. Em se tratando do entendimento da questão racial, devemos também incluir em nossa argumentação o conceito de "Contrato racial", desenvolvido pelo filósofo político, britânico-jamaicano radicado nos Estados Unidos da América do Norte, Charles Wade Mills, em seu livro "The Racial Contract" (1997), que aborda a relação entre raça, poder e política, examinando como as estruturas sociais e políticas são moldadas por um contrato implícito, mas efetivo, que beneficia certos grupos raciais em detrimento de outros.

O filósofo assinala que, como legado do Colonialismo europeu, o contrato racial explica de forma objetiva o que torna o racismo um fenômeno global disseminado e persistente. Portanto, em sua análise, as estruturas de poder, a supremacia branca é o sistema político não nomeado (a branquitude) que fez do mundo euromoderno, expresso no neocolonialismo contemporâneo, o neocontrato social na manutenção das exclusões em sociedades racializadas. O contrato de dominação da branquitude (o "contrato racial") critica a filosofia política tradicional por negligenciar a questão racial, argumentando que o "contrato racial" está presente mesmo nas teorias políticas que afirmam ser neutras em relação à raça (Mills, 2023, p.19-22).

A alegação de Charles Mills (ibidem, p.41-78) é que, ao longo da história, as sociedades ocidentais construíram uma estrutura política baseada em um contrato racial, ou seja, um conjunto não escrito de normas e princípios que privilegiam as pessoas brancas em detrimento das pessoas de cor. Esse contrato, apesar de não ser formalizado como um documento legal, é amplamente aceito e implícito em várias instituições e práticas sociais. O contrato racial é político, moral, epistêmico e uma realidade histórica, pois estabelece uma hierarquia racial, na qual as pessoas brancas são consideradas superiores e têm direitos, privilégios e oportunidades que são negados ou limitados aos não-brancos.

Esse contrato molda a política, a economia, as leis e até mesmo a filosofia dominante nas sociedades ocidentais. Para Mills (2023, p.122-143), o contrato racial cria o constructo de raça (não biológica, mas sociopolítica, uma construção social) e as identidades duradouras a ele associadas. O poder do Estado é frequentemente usado para fazer cumprir os termos do acordo e para derrotar os desafios a ele feitos pelos subordinados raciais.

No entanto, Mills (2023, p.158;172) aponta que o regime racial não é estático, mas evolui com as mudanças nas condições sociais e no poder. A dominância branca não costuma mais ser formalmente codificada por lei, mas circula entre aqueles que abraçam sua branquitude e desejam manter suas vantagens. O filósofo acrescenta ainda que, “o contrato racial sempre foi reconhecido pelos não brancos como o verdadeiro determinante da (maioria) da prática moral/política branca e, portanto, como o verdadeiro acordo moral/político a ser contestado” (Mills, 2023, p.172).

Neste sentido, o “contrato racial” apresenta e torna visível as estruturas de poder da branquitude como sistema político-econômico comprometido com a supremacia branca, assim como a sociedade e o Estado funcionam e onde o poder político está localizado. Ao abordar criticamente a teoria política contemporânea, que deixa de lado o racismo como ideologia, postura vista como um dos muitos mecanismos de proteção do próprio contrato racial, o autor enfatiza que:

O racismo, a autoidentificação racial e o pensamento racial não são, assim, nem um pouco “surpreendente”, “anômala”, “intrigantes”, incompatíveis com o humanismo europeu iluminista, mas exigidos pelo contrato racial como parte dos termos para a apropriação europeia do mundo (Mills, 2023, p.173).

Conseqüentemente, ao reconhecer a realidade da raça como poder causal e centralidade teórica, e desmistificá-la postulando-a como algo construído, o “contrato racial” para Mills (ibidem p.174-178) visibiliza e coloca a branquitude no centro do debate. Conceito entendido não apenas como uma cor, mas como um conjunto de relações de poder, a branquitude afeta fatos sociopolíticos pela estrutura social. A percepção do conceito proposto por Charles Mills amplia nossa compreensão das relações sociais, da história e das formas de poder que nos atravessam na contemporaneidade. A racialização também propicia o entendimento sobre nós como grupo, a consciência negra e o enfrentamento da questão racial brasileira.

No livro “Medo da consciência Negra”, o filósofo afro-jamaicano radicado nos Estados Unidos, Lewis Ricardo Gordon, expõe a importância de se compreender o tema como agência política numa sociedade atravessada pela racialização em contexto de “colonialismo euromoderno” e do “racismo antinegro” (Gordon, 2023, p.23; 123; 178; 184; 220). O racismo antinegro está na formação das sociedades resultantes da euromodernidade (ibidem, p.105; 203 e 204). Por esse motivo, segundo o filósofo jamaicano, negritude, ou melhor, a questão racial, não está descolada do contexto histórico-cultural, pois se inter-relaciona com “identidades de gênero, classe social, nacionalidade, ideologia, política e religião”.

Por conta desse contexto, o filósofo salienta a importância de distinção entre “consciência negra”, que se limita à percepção, por parte dos indivíduos negros, de que são discriminados e oprimidos, uma consciência suprimida da vida política, e “consciência Negra”, política e ativa na ação e combate aos fundamentos do racismo estrutural, um “tipo de consciência que busca possibilidades por meio das quais tornar-se agentes da história” no enfrentamento ao colonialismo euromoderno de supremacia branca, pois, para o filósofo, “o racismo antinegro é contra negros, no plural” (Gordon, 2023, p.22-23; 178).

No entanto, Gordon (ibidem, p.30 e 31; 38-51) salienta em sua investigação que, apesar da distinção entre as consciências, a passiva e às vezes imóvel, uma negritude purificada e mantida sob controle normativo da branquitude, do tipo, “pareça negro, mas não seja negro”, e a negritude efetiva e ativa, agente efetivo no campo político, do tipo “seja negro/preto”, apesar das distintas ações, “ambas são temidas em sociedades antinegras, embora a segunda seja mais que a primeira”, pois esta é libertadora e afronta a estrutura racial e questiona diretamente a branquitude, uma consciência imposta na qual a normatividade é ser branco, dissipando a nevoa desse narcisismo.

No interior da estrutura racial, a invisibilidade é ferramenta de exclusão dos negros em diversos setores sociais, que para o filósofo é mantida no discurso, “Não vejo raça; não vejo cor”. Para o filósofo,

“Não vejo raça” é uma falsidade agradável em contraposição a uma verdade desagradável. Enxergar raça, enxergar cor, implica a responsabilidade pelo que se vê. Significa também perceber que se vive numa sociedade que vê as pessoas racialmente. De um só golpe, a negação enaltece o negador ao rejeitar a responsabilidade por desafios propostos por um mundo em que a raça importa (Gordon, 2023, p.88).

No entendimento do Gordon, o “não vejo raça” é o resultado de uma confortável ignorância epistêmica, uma negação proposital da existência do racismo que legitima a invisibilidade do segmento social negro como forma de minimizar e ocultar a questão racial, bem como de marginalizar os negros como agentes políticos, uma forma de ‘livrar o mundo da ideia de consciência Negra’, ou melhor, “livrar-se de pessoas negras” (Ibidem, p.88 e 94). A invisibilidade racial, aponta Gordon (2023, p.161-166), é a obsessão de sociedades no mundo euromoderno de supremacia branca com pessoas em sua maioria racializadas, pois envolve um estado de quem é

percebido, mas que não pertence ao lugar, logo, não ser visto, invisível apesar da hipervisibilidade¹⁴⁴, pois,

A invisibilidade mediante a hipervisibilidade – a situação de estar sobrando por não pertencer ao lugar – é uma causa da invisibilidade dos negros como seres humanos e da melancolia negra, uma forma especial de privação. O negro, como uma criação do mundo euromoderno, é também inerente a ele, mas esse mundo se vê como justo, legítimo, correto, íntegro ou completo sem negros ou, pior, com a sua eliminação; o negro é, portanto, inerente a um mundo que rejeita negros. Os negros pertencem ao não pertencimento (idem, p. 165).

No contexto da nossa discussão sobre o artista negro em instituições museológicas, observamos que, apesar da hipervisibilidade (controlada/cerceada) na sociedade, esses artistas são frequentemente tornados invisíveis, uma vez que estão ausentes como protagonistas, embora suas obras estejam presentes em coleções de museus. Eles pertencem ao não pertencimento nas narrativas museológicas. Dessa forma, compreendemos o campo museológico e os museus como arenas de disputa de memórias e representações de identidades, palcos políticos atravessados pela questão racial, que muitas vezes ocultam em suas narrativas a presença e contribuição dos artistas negros.

Neste sentido, torna-se necessário o entendimento da consciência Negra como ação política, devido à sua relação orgânica com a luta contra as forças sociais de desempoderamento. Conforme sinalizado por Gordon (2023, p.204), “a consciência Negra requer, portanto, aquele conceito tão amedrontador para muitos brancos e outros grupos antinegros em sociedades antinegras”. Apesar da negação, fazemos parte. Devemos observar a importância da discussão sobre a questão racial no campo da cultura, do patrimônio e dos museus. A consciência Negra como ação política nesses campos desafia a narrativa hegemônica, que silencia vozes e perspectivas e o protagonismo do negro, atuando como uma narrativa contra-hegemônica no enfrentamento do racismo estrutural e institucional.

O poeta e escritor português José Saramago (1922-2010), ao afirmar que “é preciso sair da ilha para ver a ilha”, utilizando a alegoria do “O conto da ilha desconhecida” (1998), nos faz refletir sobre a inquietação, o desconforto com o *status quo* e o inconformismo necessário para buscar uma interpretação adequada da realidade e obter uma perspectiva mais ampla, observando a diversidade e as nuances que existem dentro dela. Utilizo aqui Saramago para trazer um olhar de fora

¹⁴⁴ Uma das cinco formas de invisibilidade, a saber: negra – hipervisibilidade; indígena – condição de “primitivo”; gênero – silenciamento; exotização – “nobre selvagem” e, epistêmica – negação do conhecimento do outro, o branqueamento do conhecimento e da história (Gordon, 2023, p.165-174)

em relação ao “desejo de brancura brasileira” (Santos, 2002; Gonzalez, 1988), a partir do quadro “Redenção de Cam, 1895”, (imagem 37) do artista espanhol Modesto Brocos (1852-1936), para esboçar a dinâmica e nuances da questão racial brasileira, especialmente em relação aos processos de branqueamento (1889-1934) e eugenia (1917-1945), que envolveram as discussões no contexto das primeiras décadas da República.

Imagem 37¹⁴⁵: Modesto Brocos. “A Redenção de Cam, 1895”



(Óleo sobre tela, c.i.d., 199,00 cm x 166,00 cm).
Acervo: MNBA/RJ. (Crédito: Dezenove vinte)

Segundo a antropóloga afro-brasileira Heloisa Pires Lima (2008), é com Modesto Brocos que o debate racialista adquire e adapta uma singularidade à brasileira. Ela destaca que o artista, ao retratar costumes, incorpora uma “mestiçagem” como ícone nacional, pois, “na narrativa visual de Brocos a “raça” negra teria sido redimida de sua maldição, graças à vinda para as terras brasileiras”. Essa concepção é evidenciada na própria obra de Brocos, que concebe a “Redenção de Cam” com base nessa mentalidade, tanto que, recebe elogios de críticos da época, sendo agraciado com a medalha de ouro na Segunda Exposição Geral de Belas Artes de 1895.

¹⁴⁵ Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_mb_arquivos/mb_1894_cam.jpg>. Acesso: jan. 2024.

No contexto da Primeira República, ou República Velha (1889-1930), quando questões raciais e debates sobre a identidade brasileira estavam em pauta em uma sociedade multicultural, a obra de Modesto Brocos expõe discussões acerca do processo de branqueamento articuladas com o problema do preconceito racial, bem como o pensamento que fundamenta e expressa a formação da branquitude. Esse pensamento estava relacionado ao processo histórico no qual se valorizou a miscigenação com ascendência europeia, com o intuito de promover a "melhoria" da raça brasileira, visando a "branquear" a população. Conforme aponta a historiadora Giralda Seyferth (1995), essa ideologia influenciou políticas públicas, práticas sociais e representações culturais ao longo do tempo, moldando percepções e estabelecendo hierarquias raciais.

É importante ressaltar, conforme sinalizado por Seyferth (1996), que o quadro em questão ("A Redenção de Cam, 1895") foi incluído no artigo apresentado em Londres por João Batista de Lacerda (1846-1915), diretor do Museu Nacional (1895-1915), durante o "I Congresso Universal das Raças" (1911), como ilustração que respaldava sua tese de que o Brasil se tornaria um país predominantemente branco em apenas três gerações. Na percepção da historiadora e antropóloga Lilian Schwarcz (2011), a pintura nos argumentos de Lacerda representou uma tentativa de legitimar cientificamente a ideia de branqueamento racial como um processo desejável e inevitável. O uso da imagem visual reforçou a narrativa de que a miscigenação ocasionaria o progressivo clareamento da população brasileira, supostamente resultando em uma sociedade branca e, por consequência, a princípio mais desenvolvida e avançada¹⁴⁶.

Um "Desejo de branqueamento", conforme expresso pela filósofa afro-brasileira Gislene Aparecida dos Santos (2002, p.101), visto que, "as noções de progresso e desenvolvimento não se dissociavam das noções de seleção étnica". Na busca por essa aspiração branca, ao associar evolução com racismo, concepção retratada na pintura "A Redenção de Cam", refletia as aspirações da ideologia racial brasileira. Na iconografia, a figura idosa de origem africana representa o passado e o

¹⁴⁶ É importante ressaltar que houve uma política de branqueamento da população brasileira, uma ideologia amplamente aceita no Brasil entre finais do século XIX e início do século XX. Esta política era entendida como uma solução para o traso do país, atribuído ao excesso de mistura indesejada, ou seja, indígenas, mestiços e negros. Políticos e intelectuais desse período sugeriam que a raça negra avançaria cultural e geneticamente, ou até mesmo desapareceria totalmente, com a miscigenação entre brancos e negros, pois o sangue "branco" era superior, e assim inevitavelmente ocorreria o clareamento das demais raças, o que era almejado pelas elites política e intelectual pelo desejo da brancura, o Brasil com as características raciais das nações europeias. Nesse ponto, a miscigenação, com o branco no centro, para intelectuais como Edgar Roquette-Pinto e João Batista Lacerda, no contexto do debate e na forma que entendiam, tinham-na como algo positivo

"atraso" a ser depurado, enquanto sua filha manifesta a benção ao conceber uma criança como o pai, de características europeias, branco. A teoria do embranquecimento é sintetizada na pintura, defendida por Lacerda com a suposta superioridade, que seria a redenção do negro através da miscigenação com os brancos. Ao analisar as teorias racialistas europeias dos séculos XVIII/XIX, Santos aponta que:

(...) a apresentação do aspecto científico que se oferece como suporte à ideologia racista é fundamental para compreendermos como a intelectualidade, a ciência, dá seu assentimento à ideologia tornando mais aceitáveis e "verdadeiras" as ilusões e as ideias que difunde. Mas isso não é suficiente para esclarecer a necessidade e o desejo que nos levam a ser tão facilmente persuadidos pela ideologia do racismo. (Santos, 2002, p.60)

Neste sentido, é importante reconhecer que essa construção racial foi um processo social e histórico, e não uma característica cientificamente comprovada, mas sim construções ideológicas e culturais. Para Santos,

Não seria razoável afirmar que somente uma suposta ojeriza aos negros, demonstrada pelos valores estéticos brancos, justificasse, ou auxiliasse, a invenção do racismo (contra os negros) (...). É bastante adequado supor que a ideologia racista se alimentou dos valores estéticos em relação ao negro (Ibidem, p.60).

A filósofa ainda avalia que o imaginário europeu do passado foi profundamente permeado por concepções racistas, que se difundiram tanto nas áreas das ciências quanto nas artes, a imagem do negro que era veiculada transmitia a ideia de sua suposta inferioridade. Devemos ressaltar que, como explica o historiador Vanderlei Sebastião de Souza (2012), a eugenia fundamentava-se na falsa ideia de que a melhoria da condição humana poderia ser alcançada por meio do controle genético. Francis Galton (1822-1911), antropólogo britânico e primo de Charles Darwin (1809-1882), em 1883 usou o termo para definir a ciência da genética humana e definir sua teoria de seleção natural aos seres humanos, buscando comprovar a hereditariedade do intelecto. Nesse sentido, cunhou o termo "Eugenia", cujo significado é "bem-nascido". Uma pseudociência que, no contexto brasileiro pós-Abolição, desempenhou papel significativo na concepção de ideologias racistas e na formulação de um plano eugenista. Diversos intelectuais, políticos e membros da elite brasileira engajaram-se em iniciativas voltadas para a higienização da população, pois, acreditavam que o atraso do país estava diretamente ligado ao sangue das raças inferiores, ou seja, a raça dos pretos e indígenas. Segundo a historiadora escocesa Nancy Stepan (2004), as primeiras organizações do movimento eugênico brasileiro surgiram inicialmente na cidade de São Paulo por volta de 1917.

Em suas pesquisas Nancy Stepan (2004, 341-342; 367; 372), identifica que um dos primeiros documentos sobre o movimento eugenista brasileiro foi o “Annaes de eugenia”, que circulou entre 1919 e 1933, espaço onde os eugenistas, liderados por Renato Kehl (1889-1978), publicavam suas ideias. Já em 1929, no Rio de Janeiro, foi organizado o 1º Congresso Nacional de Eugenia promovido também por Kehl e em 1931, foi fundada a Comissão Central Brasileira de Eugenia, onde higiene, saneamento, educação eram os pontos principais. Cabe salientar ainda que no Brasil não foram promulgadas leis racialistas. Entretanto, foi adotada uma política educacional e propaganda que visavam impedir a miscigenação racial, como pode ser observado no referido Boletim de Eugenia de junho de 1931:

Cruzamento do Branco com o preto, pelo prof. Luiz L. Silva, da Fac. De Pharmacia e de Odontologia de Santos.

É razoável o casamento do branco com o preto? Não, absolutamente, não.

E ainda mais, nem razoável nem decente.

Pela não razoabilidade, fala, com eloquência, a hereditariedade, essa vigilante sentinela que, não raramente, accórda a humanidade pelos estygmias, pelos sgnas que tanto degradam, que tanto diminuem. (Boletim de Eugenia, junho de 1931, p.3)

Ainda sobre esse aspecto, Stepan (2004), chama a atenção que no processo de higienização civilizatória eugênica à brasileira, destaca-se o indicado na Constituição de 1934, no Artigo 138, “A união, Estados e aos Municípios, nos termos das respectivas leis caberia: a) estimular a educação eugênica”. Neste sentido, os sanitaristas brasileiros passaram a utilizar as obras de Kehl como “Eugenia e medicina social” e “Sexo e civilização”, para discutir e propor ações sobre o tema. Assim como preconizou João Batista de Lacerda (1846-1915), no “I Congresso Universal das Raças” (1911), para Renato Kehl, todos os descendentes dos africanos desapareceriam do país em cinco ou seis gerações. Segundo ele,

Na suga complexidade o problema estadounidense não tem solução, dizem os cientistas americanos, a não ser que se recorra à esterilização do negro. No Brasil si há mal, este está feito, irremediavelmente; esperemos, na lentidão do processo cósmico, a decifração do enigma com a serenidade dos experimentadores de laboratorio. Bastarão 5 ou 6 gerações para estar concluída a experiência.

Sou optimista relativamente ao futuro ethnico do Brasil. Tenho a firme crença de que o processo de cruzamento, de seleção natural, bem assim a entrada crescente de novas correntes europeias modificarão, para melhor, o estado geral da população, que sob o ponto de vista phychico: - já se delinea, claramente, o caminho da futura consolidação ethnica (Boletim do Eugenia – junho/julho de 1929, p.4).

A não aceitação da composição multiétnica da sociedade brasileira, nos chega à contemporaneidade como reflexo do processo de Eugenia como política pública do século XX. Segundo Stepan (2004, p.377), “a fusão cultural e racial que levaria ao

desaparecimento da negritude e à materialização do branqueamento era considerada 'eugênica' em si mesma", onde, nas décadas seguintes, a eugenia passa a se caracterizar pela supressão cultural e ideológica baseado em estereótipos raciais, sobre o mito da democracia racial. Deste modo, compreender a influência do pensamento eugenista na instituição museu, como difusores da normativa civilizatória ocidental, é de grande relevância. Através de exposições, coleções e narrativas, como o racismo científico, que se baseava na pseudociência, justificavam-se hierarquias raciais. O reconhecimento desse papel histórico é essencial para uma análise crítica dos museus.

A relação entre eugenia, racismo científico e instituições museológicas é evidenciado em museus de ciências (etnográficos), enquanto a sua presença e influência nos museus de arte podem ser subestimadas, embora não menos significativas. Um exemplo que pode ser explorado nesse contexto, conforme apontado, é a utilização do quadro "Redenção de Cam" durante o congresso eugenista. A obra de arte, ao ser apresentada nesse contexto, serviu como uma ferramenta visual para promover a ideia de inferioridade racial e a necessidade de "redenção" por meio da miscigenação e do branqueamento. Essa particularidade nos leva a refletir sobre o papel do museu no contexto ideológico da política racial do Estado brasileiro. Historicamente, museus de ciência foram espaços onde as teorias raciais eram difundidas e legitimadas. Esses museus frequentemente abrigavam exposições que promoviam uma visão hierárquica das raças e defendiam a superioridade de certos grupos étnicos em detrimento de outros. A exemplo, os zoológicos humanos, populares ao longo do século XIX¹⁴⁷ que chegaram até a primeira metade do século XX. Segundo a socióloga Maria Cavalcante Vieira (2019), os zoológicos humanos,

(...) associavam o projeto de conhecer, categorizar e expor povos ditos primitivos. Eram em essência espetáculos racialistas que ajudaram a construir uma visão eurocêntrica da diferença. A dupla ambição de conhecer e colecionar foi compartilhada por distintas instituições e complexos exibicionários da época, como os museus, os zoológicos de animais e os zoológicos humanos, que utilizavam um fundamento colecionista quase cartográfico (Vieira, 2019, p.17).

Ela completa essa observação dizendo que a exposição de pessoas como entretenimento às massas tem relações diretas com a formação da ciência antropológica e com coleções de museus etnográficos. Os museus etnográficos têm sido criticados por sua abordagem exotizante e colonialista, ao colocar certas culturas

¹⁴⁷ No Brasil, a exposição Antropológica Brasileira, 1882, organizada no Museu Nacional, em que foram exibidos um grupo indígenas etnia Nak-Nanuk é exemplo de ciência e racismo (Vieira, 2019, p.6).

não ocidentais em posição de subordinação e objetificação. Esses espaços frequentemente enfatizam a superioridade da cultura ocidental, reforçando estereótipos e desequilíbrios de poder. Essa abordagem implica na perpetuação de uma visão hierárquica e eurocêntrica do mundo, ao certificarem o poder da única cultura que supostamente falta (a cultura ocidental). O museu, como instituição, desempenha papel central na construção e na disseminação de narrativas culturais, políticas e sociais. Tem o poder de influenciar e moldar a compreensão coletiva da história e da identidade. Portanto, ao considerar a relação entre eugenia, racismo e museus, é essencial problematizar as narrativas históricas presentes nessas instituições. Além disso, partindo do questionamento de Gislene Santos (2002, p.61), “quais seriam as necessidades, desejos e as experiências que fizeram com que a ideologia racista fosse tão bem aceita num país como o Brasil, sabidamente marcado pela mistura entre povos?”.

2.5 Modernidade, Estado Novo e Cultura Nacional (1920-1945)

O Movimento Moderno do início do século XX surgiu de uma conjuntura complexa, resultante de diferentes fatores sociais, políticos, econômicos e culturais que desempenharam papel importante nas transformações ocorridas no mundo. Um de seus principais objetivos era superar a predominância da arte acadêmica e romper com os paradigmas tradicionais, introduzindo novas formas de expressão e linguagens artísticas. A Primeira Guerra Mundial foi o marco do término de uma era que, não somente impactou a política e a economia internacional, mas também o modo de vida do Ocidente. Nesse contexto, no Brasil, um movimento composto por uma classe média formada por intelectuais e artistas procurou adaptar-se para corresponder às exigências dos novos tempos, ao questionarem os modelos tradicionais e a busca pela emancipação artística em relação às influências europeias predominantes. Esse movimento culminou na Semana de Arte Moderna (1922), um importante marco na história cultural brasileira.

Os anos 1920 caracterizaram-se pela efervescência nas esferas política e social, onde a interligação entre modernidade e nacionalidade era evidenciada. Nesse contexto, segundo a historiadora Mônica Pimenta Velloso (1987, p.353-385), a Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922), foi o ponto inicial na disseminação do Movimento Modernista brasileiro. Pautado em discussões estéticas, o debate, a partir de 1930, encaminhou-se ao campo ideológico e político, no qual diferentes grupos empenhavam-se em consagrar suas visões acerca da modernidade e da nação. Para Velloso (1987, p.42-45), a primeira fase do Movimento Modernista (1922-1930), foi

marcada pela tentativa de consolidação do movimento e a busca por uma renovação cultural no contexto brasileiro. Enquanto na segunda fase (1930 a 1945), caracterizou-se sua consolidação e vinculação às transformações proposta pelo Estado Novo, onde, durante esse período, ocorreu a cooptação e colaboração dos intelectuais envolvidos no Movimento, que se engajaram em atuar no campo ideológico do Estado. O objetivo dessa ligação era demonstrar que o Estado Novo ultrapassaria o âmbito político, pois viria concretizar os anseios de renovação nacional buscada pelos modernistas.

Uma mudança fundamental no Movimento Modernista brasileiro reside na postura dos intelectuais e artistas, que deixaram de adotar uma posição isolacionista e passaram a direcionar sua produção para as questões relacionadas à cultura nacional. Os intelectuais durante o Estado Novo, conforme identifica Velloso (1987, p.3 e 4) têm papel de relevância no aparelho estatal, pois, a participação desse grupo social na estrutura política e ideológica do regime se desenvolve ao reconhecerem o Estado como a encarnação da ideia de nação, possuidor da capacidade para assegurar a ordem, a organização e a unidade nacional. Ao adotarem tais premissas, eles são estimulados ao engajamento no âmbito de poder estatal, atuando como formuladores e difusores das expressões culturais da nação, contribuindo desse modo na moldagem de uma identidade nacional.

A historiadora Marcia Chuva (2009, p.91-120) destaca o idealismo nacionalista como um elemento distinto Movimento Modernista brasileiro, especialmente durante a década de 1920, quando esse ideal foi integrado às estratégias de ação estatal nos anos 1930. Nesse contexto, diversos agentes ligados ao modernismo viram seus projetos serem reconfigurados e integrados ao aparato estatal, com o nacionalismo servindo como base para a política estabelecida durante o Estado Novo (1937-1945). A institucionalização do Patrimônio Nacional (Serviço de Patrimônio Artístico Nacional, 1936/Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937¹⁴⁸), em contexto modernista e estado-novista, reforçou a organização da memória nacional num sistema conceitual na conjectura ideológica do período, cujo objetivo foi oficializar a criação de instituições voltadas à preservação de bens culturais, enaltecidas do Brasil na dinâmica de Estado-nação. Para Chuva, o papel desempenhado pelos modernistas e suas divergências com outros grupos no aparelho estatal têm como objetivo “colocar em evidência as estratégias do Estado Brasileiro de construção da

¹⁴⁸ **Lei nº 378** – 13/01/1937. Dá nova, organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. SENADO FEDERAL. In: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=102716>>. Acesso: jul 2023.

nação mediante a invenção de seu patrimônio cultural”. Ela ainda afirma que, com o estabelecimento da nova ordem política, econômica e social, o campo do patrimônio se institucionaliza e conceitualmente é incorporado ao projeto de construção nacional. A historiadora, ao analisar a constituição do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o entende como parte de um processo mais amplo de formação do Estado-nação brasileiro (Chuva, 2009, p.29-35). Em sua análise, ela ressalta uma característica do Estado Novo, que foi compor sua rede de relações com grupos de intelectuais, com projetos culturais que tinham significativas diferenças ideológicas, pois assim, poderiam assumir papel de doutrinadores, ou mesmo, sem aderir por completo, manifestar ressalvas em relação as intenções do regime. Encontrando, desse modo, a possibilidade de participar nos campos do poder, que emergiram a partir de então, do projeto nacionalista, especialmente nos órgãos voltados para a educação e a cultura, onde foram essenciais nas disputas em torno da construção de conceitos de memória, identidade e cultura nacional (Chuva, 2009, p.105).

Para a socióloga Maria Cecília Londres da Fonseca (1997, p.81-92), foram os intelectuais vinculados ao movimento cultural modernista que atuaram no corpo burocrático na fundação da ideia de nação concebida pelo Estado Novo, pois, programaram, na administração federal, uma política pública voltada à proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Ainda segundo a socióloga, isso foi possível devido a autonomia que eles desfrutavam na política estado-novista, pois:

Desde o início, a área do patrimônio ficou à margem do propósito de exortação cívica que caracterizava a atuação do ministério na área educacional. A cultura produzida pelo SPHAN sequer era articulada com os conteúdos dos projetos educacionais ou com os instrumentos de persuasão ideológica do Estado Novo; esses conteúdos eram mais compatíveis com a vertente ufanista do modernismo. Durante o Estado Novo, o SPHAN funcionou efetivamente como um espaço privilegiado, dentro do Estado, para a concretização de um projeto modernista (Fonseca, 1997, p.98).

Ao analisar o programa e a prática política desenvolvida pelos intelectuais modernistas no SPHAN, Fonseca (1997, p.121) argumenta que a autonomia do grupo foi fundamental na construção da nação, pois atuavam como organizadores da cultura e mediadores entre o Estado e a sociedade. No entanto, Velloso (1987, p.42-50) observa que as ideias que fundamentaram o projeto cultural do Estado Novo estão intrinsecamente ligadas à vinculação desses intelectuais modernistas, indicando um dos núcleos mais organizados dentro do regime: o campo da cultura. Para a historiadora, é nessa vinculação entre modernismo e Estado Novo que se identifica o campo da cultura como ferramenta ideológica do regime político vigente no período.

Ela argumenta que a articulação do projeto político-ideológico apresentado pelo Estado Novo resultou na concepção de uma “cultura política”, ou seja, uma cultura com moldes de organização política, que resultou naquilo que é denominado “cultura nacional”, de modo literal, uma “cultura oficial” promulgada pelo poder político. Velloso (1982 p.72-74) ainda indica que a concepção de cultura do Estado Novo tinha como uma de suas funções unificar a ordem política e social, constituindo-se como ferramenta central do projeto ideológico de legitimação do regime estado-novista e um dos principais meios de divulgação do conceito oficial de nação.

Assim também entende Chuva (2009, p.113-124) ao salientar que, deste momento em diante a política cultural torna-se um dos principais apoios do poder central, onde o Estado se transforma, de agora em diante, no porta voz da nação e da sua cultura. No entanto, cabe salientar, sobre a atuação dos intelectuais na República Velha (1889-1930) e, em relação ao Estado Novo (1937-1945), conforme aponta o filósofo político Carlos Nelson Coutinho (2011 p.23-28), mostrando que houve o estreitamento das relações entre esses e o Estado. Uma situação de cooptação categorizada por Thomas Mann (1967) como “intimismo a sombra do poder”¹⁴⁹, ou seja, conceito vinculado ao de “via prussiana” ou “revolução passiva”, isto é, uma leitura do papel do intelectual numa sociedade onde o reformismo social é feito pelo alto. Essa associação, segundo Coutinha, está ligada a ornamentação da cultura, onde:

O processo de cooptação não obriga necessariamente o intelectual cooptado a se colocar diretamente a serviço das classes dominantes enquanto ideólogo; ou seja, não o obriga a criar ou a defender apologias ideológicas diretas existentes. O que a cooptação faz é induzi-lo – através de várias formas de pressão, experimentadas consciente ou inconscientemente – a optar por formulações culturais anódinas, “neutras”, socialmente assépticas. O “intimismo a sombra do poder” lhe deixa um campo de manobra ou de escolha aparentemente amplo, mas cujos limites são determinados precisamente pelo compromisso tácito de não pôr em discussão os fundamentos daquele poder a cuja sombra ele é livre para cultivar a própria “intimidade” (Coutinho, 2011, p.48-49).

O filósofo político Carlos Nelson Coutinho (1943-2012) entende que o poder dos intelectuais, reside não apenas em sua capacidade de produzir conhecimento e disseminar ideias, mas também na sua influência sobre a construção de narrativas, valores e identidades que moldam as ações e decisões políticas. Entretanto, essa influência pode ser fragilizada quando eles se submetem ao poder dominante e deixam de exercer sua autonomia crítica. No livro—“Intelectuais à brasileira”, o

¹⁴⁹ Conforme aponta Carlos Nelson Coutinho (2011, p.91), o termo foi citado e comentado por Gyorgy Lucaks, “Thomas Mann”, Paris, Maspero, 1967, p.162.

sociólogo Sergio Miceli (2001), ao analisar o papel e atuação dos intelectuais suas influências, engajamentos políticos e o impacto na construção na cultura no contexto brasileiro, chama a atenção sobre esse processo de cooptação no Estado Novo, onde eles “assumiram as diversas tarefas políticas e ideológicas determinadas pela crescente intervenção do Estado nos mais diferentes domínios de atividade” (MICELI, 2001, p.197). Contudo, apesar papel desses agentes na burocracia estatal em quase todas as áreas do serviço público (educação, cultura, justiça, serviços de segurança etc.), Miceli esclarece que,

(...) no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um “negócio oficial”, implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico. (Miceli, 2001, p.197-198),

Ainda segundo o sociólogo, no contexto desse processo,

O aumento considerável do número de intelectuais convocados para o serviço público provocou um processo de burocratização e de “racionalização” das carreiras (...) o recrutamento dos intelectuais ao longo do período Vargas continuou, como antes, a depender amplamente do capital de relações sócias dos postulantes aos cargos (...) o novo estágio da divisão do trabalho administrativo acabou suscitando mudanças de peso nas relações entre os intelectuais e a classe dominante. (...) os intelectuais do regime Vargas estavam muito mais vinculados aos figurões da elite burocrática do que aos dirigentes partidários ou às facções políticas de seus respectivos estados. (...) os intelectuais do regime Vargas se empenhavam com garra em ampliar, reforçar e gerir as “panelas” burocráticas de que faziam parte e só se sentiam credores de lealdade em relação ao poder central (Ibidem, p.198).

É importante ressaltar que, no período compreendido entre 1930 e 1945, o processo de centralização autoritária fundamentado na construção de um aparato burocrático, desempenhou papel significativo no sistema de poder. Acompanhado pela redefinição dos mecanismos de acesso e influência dos interesses econômicos, a centralização foi marcada pelo fortalecimento do poder executivo, com o governo central exercendo maior controle sobre as decisões políticas e administrativas. Essa estrutura administrativa possibilitou ao Estado exercer maior controle sobre as demandas e interesses regionais, ao mesmo tempo que promoveu uma maior eficácia na implementação das políticas nacionais. Portanto, no Estado Novo (1937-1945), a institucionalização de políticas voltadas a valoração do patrimônio histórico, cultural e artístico brasileiro conferiu autenticidade e reforçou a unidade nacional através de narrativas e representações simbólicas influenciadas por interesses políticos e ideológicos. Nesse processo, o Estado desempenhou o papel de mediador na formação da identidade coletiva por meio de políticas culturais, educacionais e sociais,

com a participação de diversos atores sociais, incluindo os intelectuais. Atuando na intermediação entre o Estado e a sociedade, esses intelectuais contribuíram para a construção de uma visão universal da nação e sua cultura. Embora cooptados pelo Estado, especialmente durante períodos de governos autoritários, fenômeno que se apresenta na história, não só brasileira, mas também em outras partes do mundo, os intelectuais não foram simples agentes, mas sim atores sociais com suas próprias visões de mundo, agendas políticas e culturais. Nesse contexto, conforme aponta Fonseca (1997, p.98), tanto a temática do patrimônio quanto as atividades desenvolvidas pelos intelectuais no âmbito do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), em certa medida, foram instrumentos que proporcionaram a formulação de novos ideais de preservação de monumentos e concepção de patrimônio histórico no Brasil.

Na análise de Afonso Carlos Marques dos Santos (1997), apesar da conjuntura de hegemonia autoritária e centrados na ação do Estado, o SPHAN foi a instituição onde os “construtores do patrimônio tiveram a ambição de inventar, num tempo de afirmação do nacional, os contornos de uma história que se queria autêntica e específica”. Para o historiador não se tratava apenas da celebração da história e muitos reduzir o papel dos intelectuais apenas o burocrático, Santos diz:

(...) Não se tratava apenas de “celebrar a história”, mas de definir o passado a ser recuperado, o passado que deveria ter direito à perpetuidade e direito à visibilidade.

(...) a geração dos ideólogos do Patrimônio, no Brasil da primeira metade do século XX, não deve ser reduzida às dimensões de uma burocracia estatal, submetida aos limites impostos pela ditadura de então, não é possível dissociá-la da missão a qual estava destinada: “salvar o patrimônio” para contribuir na construção da identidade nacional (Santos, 1997, p.49).

Portanto, a ideia de Patrimônio que atuou na construção de uma identidade nacional nesse período foi construída a partir de uma herança cultural que buscava unir valores e elementos como síntese da composição multiétnica e pluricultural dentro da concepção de nação brasileira. Assim, conforme aponta Myrian Sepúlveda dos Santos (2011: p.190 e 191), com o objetivo de construir monumentos representativos da unidade nacional, o regime estado-novistas busca na história os símbolos que a corporifiquem. Nesse contexto, os museus desempenham papel central como espaços privilegiados para disseminar uma memória que englobe a unicidade nacional simbolicamente, ao mesmo tempo em que moldam nas consciências o sentimento de pertencimento coletivo. Essas instituições assumem a configuração de locais que preservam artefatos históricos, servindo como expressões fundamentais para a construção do sentimento nacional, ou seja, um discurso unificador da nação. Deste

modo, o cenário em que o MNBA é criado e seu Acervo formado, em nosso entendimento, tanto pode depender de políticas implícitas quanto explícitas e específicas da ideologia estado-novista, acrescentadas ao herdado de instituições como a AIBA (1826-1889) e a ENBA (1889-1965), perpassando o Estado Novo (1937-1945), bem como as políticas de aquisição dos períodos subsequentes.

2.6 O Museu Nacional de Belas Artes e o contexto museológico brasileiro

Dominique Poulot (2013, p.11-12) ao tratar do tema museu e museologia na França argumenta que, o campo museológico na cultura ocidental é, simultaneamente, objeto de estudo e prática cultural multidisciplinar, onde a instituição museu é central, em razão de (...) “a instituição como agente de regeneração, pertinente e eficaz, do tecido social, ou o instrumento de uma política multicultural, atribuído às comunidades que devem assumir tal responsabilidade”. Para o historiador francês, na contemporaneidade, a instituição

(...) museu assume a forma seja de um repertório de artefatos canônicos, disponíveis para uma fruição cada vez mais expandida como os avanços da socialização e da democratização, seja de um dispositivo que reconduz as estruturas de um campo para além das variações da distinção entre seus visitantes (Poulot, 2013, p.139).

Assim, é significativo o entendimento do contexto em que se constituiu o acervo do MNBA, que é anterior a sua institucionalização como museu de artes de caráter nacional. Neste sentido, ao propormos o examinar as origens e trajetória da composição do acervo, bem como às influências políticas, culturais e sociais que contribuíram para a sua formação, entendemos que possibilitará identificar os critérios e objetivos que direcionaram a aquisição das obras de arte, bem como as motivações para criação do museu. Além disso, a apreciação da institucionalização do MNBA poderá apontar as representações artísticas e concepções estéticas que foram valorizadas e difundidas, bem como das razões e significados que culminaram na criação desse importante museu das expressões artísticas nacional e mundial. É significativo observarmos, em se tratando da história da institucionalização da cultura, conforme sinaliza Poulot (2003, p.27), ao analisar a constituição do Patrimônio e museu na França, “Qualquer história da instituição da cultura deve criar laços entre a história do status e do valor dos objetos de cultura, numa ponta, e a história das identidades sociais e políticas, na outra ponta”. Para Dominique:

(...) o patrimônio em acervo define-se, desta forma, simultaneamente, pela realidade física de seus objetos, pelo valor estético e documental (na maioria das vezes) ou ilustrativo (até mesmo por reconhecimento sentimental), que lhe atribui o saber comum, e pelo seu status específico. Isso é da competência de uma reflexão erudita, mas também de uma vontade política, ambas sancionadas pela opinião. É

sob essa dupla relação que o acervo cria uma representação, no centro do jogo complexo das sensibilidades com relação ao passado, de suas diversas apropriações e da construção das identidades (Poulot, 2003, p.35).

Ainda segundo o historiador, “(...) A profundidade do acervo participa da construção de uma genealogia essencial para sua legitimidade política” (Ibidem, p.36). Em sua análise, ele aponta que:

(...) os gestos de coleta, de classificação, de exposição e de interpretação de uma cultura material demonstra um processo, um crescimento, ao mesmo tempo em que exaltam uma continuidade. Nessa relação, o acervo depende da operação de enquadramento dos objetos – do retalhamento daquilo que é venerável e da amplidão das “quedas” –, ou seja, ele está ligado à ideia de uma declaração de reconhecimento e às formas pelas quais esta se manifesta no espaço público (Ibidem p.41).

Assim, para a compreensão e análise do acervo do MNBA, na perspectiva que leva em conta a questão racial, é fundamental destacar a herança das coleções que compõem o acervo desse museu. Acervo que, no decorrer de sua formação, conforme apontamos na dissertação de mestrado (Silva, 2013), em conjuntura de embates ideológicos entre academicistas e modernistas (ambos seguimentos representantes da elites nacionais, que de alguma forma buscavam preservar seus status, ofertado pela branquitude), diferenças intrínsecas ao cenário cultural brasileiro à época, além da influência dos ideais nacionalistas propagados pelo Estado Novo, contexto político-cultural que contribuiu para moldar e influenciar os critérios de seleção e exibição das obras de artes. Portanto, em nosso entendimento, para analisarmos a questão racial é fundamental averiguar como esses embates ideológicos e a influência do nacionalismo se refletiram no acervo do MNBA, especialmente no que compreende à representação e visibilidade das produções de artistas negros. O exame crítico da formação de suas coleções sob essa perspectiva auxiliará nossa percepção das dinâmicas culturais e sociais do período, bem como as circunstâncias da herança histórica e racial que permeia o acervo desse importante museu de arte.

O acervo do MNBA tem sua origem na arte europeia, pois as pinturas encomendadas a Joaquim Lebreton (1760-1819)¹⁵⁰, na denominada Missão Artística Francesa (1816)¹⁵¹, pelo Príncipe Regente português no Brasil, D. João (1767-1826), compõem o núcleo inicial da AIBA. Acrescenta-se os quadros que foram deixados aqui quando, o agora rei, D. João VI (1818) retorna a Portugal, que pertenciam ao Tesouro

¹⁵⁰ PATERNOSTRO, Zuzana. **Coleção Lebreton e a Missão Artística Francesa**. Rio de Janeiro, 2000. (Catálogo)

¹⁵¹ XEXÉO, Pedro Martins Caldas; ABREU, Laura Maria Neves de; DIAS, Mariza Guimarães. **A Missão Artística Francesa**: coleção Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 2007. (Catálogo).

Real, a “Coleção D. João VI”¹⁵². Essas obras de arte, academicistas, tinham por objetivo também apoiar a formação dos alunos da AIBA, posteriormente, da ENBA. Nesse sentido, o projeto de patrimônio estava relacionado à educação em Arte. Ao analisar representação da nacionalidade brasileira no contexto do período imperial, Santos (2007, 39-49) destaca a importância da AIBA na estratégia organizacional da sede do Império Português na América (1808-1822), aos moldes das nações europeias. Para o historiador, a Academia introduzida por D. João VI representou o projeto civilizador possível nos trópicos, pois, a Instituição serviu de instrumento na construção da nacionalidade brasileira no pós-colonial. Nesse projeto as belas artes exerceriam função pedagógica na instrução da nacionalidade brasileira.

Assim, para Afonso Carlos Marques dos Santos (2007, p.49-56), o papel da arte na construção de novos padrões civilizatórios corresponderia à produção simbólica, na qual era necessário estabelecer o lugar da Instituição na sociedade e afirmar a importância da arte na adequação ao ambiente das nações desenvolvidas a época. Logo, ainda segundo Santos, o empenho nessa produção imagética europeia foi parte integrante do projeto civilizador do Império, desde a vinda da Corte portuguesa, afirmando-se com a Independência e o Segundo Reinado. Para o autor, neste cenário, a AIBA ocupou o papel central. Desta forma, Santos (2007, p.54-55) aponta que a AIBA, no projeto civilizatório do Império, se constituiria, ao lado de outras instituições do século XIX, um importante componente na formação cultural brasileira. Santos (ibidem, p.114 e 115) argumenta que a AIBA foi a organização do projeto cultural de uma Europa possível, na capital do Império português na América. Para o historiador, a Corte, ao se instalar no Rio de Janeiro, iniciou à organização de um império multicontinental que, ao transformar a cidade colonial em sede do poder do novo império, demandou alterações e, em se tratando da construção de uma imagem positiva da monarquia, a Academia deu suporte a esse propósito. Assim, o Academicismo vigente no período norteou o ensino na Instituição, onde foram formados os primeiros alunos que, instruídos diretamente pelos mestres da Missão Artística Francesa, os sucederam como professores na AIBA. Esses mestres franceses são considerados os fundadores da arte acadêmica como estilo em terras brasileira, tradição que só foi interrompida na cena cultural-artística nacional com o Modernismo (1922).

A AIBA (1816-1890) e a ENBA (1890-1965) desempenharam papéis significativos no desenvolvimento da educação artística no Brasil. No entanto, cabe

¹⁵² MNBA. **Coleção D. João VI** – Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: 2008. (Catálogo).

salientarmos que, essas instituições foram estabelecidas em períodos marcados por desigualdades sociorraciais significativas, resultante de uma sociedade escravocrata e marcadamente hierarquizada, reflete desse modo, as práticas sociorraciais da época. A herança dessas instituições, portanto, trazem consigo as marcas dessas estruturas, onde, muitos dos artistas negros em exposições promovidas em seus espaços, tiveram suas vozes e perspectivas silenciadas, resultando na invisibilidade histórica de suas contribuições à arte brasileira. A ideologia que fundamentava o Estado Novo (1937-1945) houve implicações para o MNBA, pois, durante esse período, a produção artística foi controlada e direcionada pelos interesses do Estado, e certos temas, como a questão racial, foram minimizados ou suprimidos. A narrativa oficial da arte brasileira reforçava uma visão idealizada da identidade nacional, muitas vezes negligenciando as diversidades e as vozes dissidentes.

Ao analisar de forma crítica o Estado Novo, regime autoritário e ditatorial, não podemos deixar de observar o papel desempenhado com políticas públicas para cultura, aí incluídos os museus. Mesmo recorrendo a estratégias do poder, o nacionalismo, a identidade, a memória em relação às suas políticas públicas que incluíam os museus, foi um período precursor de políticas públicas na cultura. A preocupação com o nacionalismo e a ideia de unidade nacionais, presente nas ações do Governo, que perpassa todo o Estado Novo, já se manifesta na Semana de Arte Moderna (1922), a negação aos estrangeirismos e idealismo às características da brasilidade. Em princípio estético, em seguida se configurou ideologicamente, numa sucessão de rupturas com o Estado que os havia cooptado pela convergência dos objetivos nacionalistas. A socióloga Myrian Sepúlveda dos Santos, em “Os museus brasileiros e a constituição do imaginário nacional”, ressalta que,

Memórias coletivas sobre uma nação são, portanto, constituídas por meio de um leque de formas e práticas culturais, das quais as práticas presentes nos museus são parte. No entanto, cabe observar que as instituições que denominamos “museus” são instituições diversas que contêm sentidos plurais. O significado maior de cada uma destas instituições dependerá de um conjunto de fatores que envolve a região, a política, a economia, os grupos envolvidos e a história da formação de cada uma delas (Santos, 2000, p.273).

Para Myrian Sepúlveda aspectos culturais são fundamentais para a constituição dos museus e suas narrativas, pois, desempenham papel fundamental na maneira como os museus são concebidos, organizados e interpretados, e as influências na forma como a história, a identidade e a memória são representadas. Em se tratando da questão racial, a socióloga ressalta que, a concepção mitificada da suposta democracia racial, atrelada à crença na miscigenação como suposta via ao

branqueamento da raça negra, são questões que marcam as narrativas museológicas que precisam ser questionadas (Santos, 2000, p.274). Por tanto, nessas circunstâncias históricas e políticas, o museu pensado era o nacional e os valores culturais Ocidentais. No entanto, devemos perceber que somos uma sociedade racializada, atravessada pela questão racial, logo, a instituição museu não está isento deste processo. Diante dessa conjuntura, considerar o acervo do MNBA sob a perspectiva da questão racial é uma tarefa complexa, mas fundamental. Pois, faz-se necessário uma leitura crítica das circunstâncias histórica, social e política, questionando as narrativas museológicas produzidas. No entanto, a historiadora Letícia Julião (2009, p.142) ressalta que, as concepções de políticas públicas direcionadas ao campo museológico, ou seja, ações voltadas aos museus foram em menor proporção, durante as décadas de 1920 a 1940¹⁵³ e, além desse período, se compararmos em relação aos bens edificados, cuja preservação foi privilegiada pelo SPHAN (1937-1946). Entretanto, medidas foram tomadas para manter a unidade dos acervos, como a criação de novos museus, bem como, o incentivo e consolidação dos museus nacionais.

Atuando como articulador das ideias estado-novista, (Chuva, 2003, p.314-318) o SPHAN/IPHAN elabora critérios de seleção do que preservar com o objetivo de certificar a ideia de unidade, visando reconhecer e identificar o patrimônio como símbolo de nacionalidade. Com isso, os acervos dos museus, nesse contexto, apresentam-se como importantes espaços discursivos ao ideal de brasilidade e enaltecimento da nação. Os responsáveis por articular tais políticas eram os especialistas (intelectuais oriundos da classe média urbana), ou seja, os agentes estatais encarregados de implementar ações cuja memória da nacionalidade brasileira, a ser representada nas instituições museológicas e no patrimônio, eram desprovidas de conflitos, logo, em harmonia. Assim, concebeu-se nos museus um arcabouço cultural objetivando refletir essa unidade, no vínculo da educação cuja fundamentação tinha por base uma visão elitista daquilo que se pressupunha a sociedade brasileira. A constatação é que, ao longo desse período, a afirmação de museus como instituições nacionais se dá vinculada aos interesses do Estado através

¹⁵³ De acordo com o museólogo Mario de Souza Chagas (2006, p.85), com as políticas culturais combinadas as ações de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional na década de 1930, decretos para regular às ações voltadas a esfera museológica foram estabelecidos: decreto nº **21.129** (1932), criação de Curso de Museus; decreto nº **22.928** (1933), elevando a cidade de Ouro Preto à categoria de monumento nacional; decreto nº **24.735** (1934), organizando o serviço de inspeção dos monumentos nacionais (1934-1937), sediado no MHN; lei nº **378** (1937), criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Museu Nacional de Belas Artes (Decreto nº 36.778/1955 - Aprova o Regimento do Museu Nacional de Belas Artes) e decreto-lei nº 25 (1937), documento legal organizador da proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, instituidor do tombamento, referência no segmento voltado à preservação dos bens culturais no país.

de políticas voltadas ao seguimento museológico cujos bens herdados da colônia ao império passam a ser tratados como patrimônio cultural brasileiro. Diante desse contexto, faz-se necessário diferenciar a configuração política no período de organização do IPHAN (1937) e o longo processo que se estendeu até a criação do atual IBRAM (2009), referente a políticas públicas voltadas ao setor museológico.

Do referido contexto até à fundação do MNBA (1937), devemos acrescentar que, criação de instituições museais no Brasil, como já foi sinalizado, remonta ao século XIX. O primeiro museu brasileiro, oficialmente instituído, foi o Museu Real, fundado em 1818, no Rio de Janeiro, criado com o propósito de abrigar coleções de artefatos históricos e científicos, bem como para promover o estudo da história natural¹⁵⁴. Em 1895, foi fundado o Museu Paulista, em São Paulo, voltado a preservação da história e a cultura do estado de São Paulo. Contudo, Myrian Sepúlveda (Santos, 2002, p.125-127) sinaliza para o fato dessas instituições, estabelecidas ao longo do século XIX no Brasil, apresentarem acervos locais e objetos de história natural. Além disso, nesses espaços enfatizavam a pesquisa e não o público em geral. Com a chegada da República os discursos nos museus já existentes passam a exaltar eventos históricos, datas e figuras proeminentes, relacionados ao novo contexto político, articulando o passado, o presente e o futuro de maneira linear em suas exposições, com o objetivo de inserir o Brasil no mundo moderno. Para Myrian Sepúlveda dos Santos (2002, p.131-133), é nesse período que se apresentam um conjunto de ideias que direcionam a criação de instituições voltadas à preservação da história nacional. É nesse contexto que são estabelecidos museus históricos como uma categoria distinta dos museus de história natural.

¹⁵⁴ Formado a partir do acervo trazido pela Coroa portuguesa, de materiais minerais, botânicos e zoológicos da “Casa dos Pássaros” e de outras instituições na época existentes, tinha por finalidade difundir os conhecimentos e os estudos das ciências naturais do Brasil (Lopes, 1997: p.44).

CAPÍTULO 3

MOVIMENTO NEGRO E PROTAGONISMO NA MUSEALIZAÇÃO DA HISTÓRIA E DA CULTURA NEGRA NO BRASIL

A proposta deste capítulo é refletir sobre o processo de formação do movimento negro no Brasil, destacando sua pluralidade como movimento social e político, que tem na questão racial o foco principal de denúncia sobre a incidência do racismo no país¹⁵⁵. Além disso, será abordada as narrativas em disputa no contexto da constituição do movimento negro. Será analisada também a historicidade da memória e da identidade negra no Brasil, considerando-as como fenômeno político.

A organização dos movimentos de luta do negro por existência fora do continente africano, em contexto de comércio europeu de seres humanos escravizados para servir ao sistema colonial mundial da Era Moderna Ocidental (Gordon, 2023, p.70), se apresenta anterior a abolição da escravidão em terras coloniais nas Américas¹⁵⁶. No caso brasileiro, último país nas Américas a pôr fim ao sistema de trabalho escravizado em 1888, a organização desses movimentos de demandas das comunidades negras inclui revoltas de escravizados, fugas e formação de quilombos, além da organização de Irmandades Católicas negras e grupos reunidos pelas religiosidades africanas, ressignificadas em terras coloniais brasileiras¹⁵⁷, entre outros modos de organização contrárias à escravidão. O período se caracteriza na luta pela humanidade e liberdade retiradas em decorrência da condição de escravizado que, em sequência, no pós-abolição, se distingue em torno da questão racial, luta por igualdade, direitos civis e justiça social, a partir de questionamentos sobre o período escravocrata e suas consequências, assim como a valorização do negro e sua participação nas conquistas da sociedade brasileira. Isso se deu através da organização individual e coletiva, incluindo clubes recreativos negros, imprensa negra, movimento negro entre outros modos de associação. Nesse

¹⁵⁵ Cabe salientar que, conforme sinaliza Stuart Hall (1997, p. 21-32), no que diz respeito à formação social racializada é central observar, em se tratando da constituição das representações e identidades étnicorraciais, a dimensão cultural, pois, a cultura alcança todos os fenômenos da vida social e os modelos cognitivos e constituição da subjetividade que nos envolve.

¹⁵⁶ Os últimos territórios a abolirem a escravidão nas Américas: EUA, 1863; Cuba, 1886; Brasil, 1888). Cf: Fim da Escravidão - Linha do tempo do fim da escravidão nas Américas. In: **Atlas Fundação Getúlio Vargas**, 2023. Disponível em: <<https://atlas.fgv.br/marcos/o-fim-da-escravidao/mapas/linha-do-tempo-do-fim-da-escravidao-nas-americas>>. Acesso: ago. 2023.

¹⁵⁷ José de Assumpção Barros (2012, p.112-123), ao analisar o contexto das Irmandades Negras, como um dos mecanismos para reforço da diferença negra, ressalta o papel ambíguo que desempenharam na sociedade do Brasil Colonial. Pois, por um lado, estas instituições religiosas eram percebidas pelos administradores coloniais e senhores de escravos como elementos cruciais na preservação da ordem social, uma vez que, cumpriram a função de proporcionar à administração colonial uma fachada de conciliação entre os diversos estratos sociais, cada um encontrando um lugar predefinido nos rígidos limites hierárquicos do sistema colonial.

No entanto, as Irmandades Negras também desempenharam um papel significativo para as próprias vítimas do sistema. Esse é o ponto em que a dualidade se manifesta, pois, foram tanto agentes de estabilização do sistema colonial como fontes de apoio e identidade para os próprios afrodescendentes, oferecendo proteção e significado em um contexto de opressão e discriminação sistemática. Tanto os escravos de origem africana como os negros libertos encontraram, nas irmandades, uma fonte de segurança, não apenas em vida, mas também na morte, fornecendo conforto espiritual.

contexto pós-abolição, a atuação dos negros na sociedade brasileira, por meio do movimento negro, torna-se central, especialmente na luta contra o racismo e por direitos sociais voltados à população negra.

O historiador Flávio dos Santos Gomes, no livro “Negro e Política (1888-1937)”, ao analisar a mobilização negra no período pós-abolição, assinala que,

Ao longo do século XIX, são vários os episódios — apesar das poucas narrativas da historiografia — em que a questão racial envolvendo libertos, africanos e “homens de cor” foi colocada em pauta. É possível recompor expectativas e projetos políticos tanto de escravos como de setores de homens pardos e negros letrados, mesmo na Independência e no período regencial. O temor da “africanização” determinou o fim do tráfico e os projetos de imigração europeia. Paulatinamente constituíram-se leituras políticas sobre os sentidos de cidadania, mestiçagem, hierarquia e sujeição de vários setores sociais, nas quais a questão étnica e o discurso sobre a nação dialogavam. Mesmo sob silêncios estridentes. Ou no alarde de sua negação. Não apareceram necessariamente em movimentos coletivos, mas também individualmente ou, de forma invertida, nos projetos de políticas públicas de setores das elites (Gomes, 2005, p.5).

Para Gomes (2005, p.5-6), o protagonismo do negro por liberdade real e cidadania de fato, ao longo do contexto pré-abolição, foi silenciado. Apesar dos movimentos coletivos e individuais serem presentes, eles não figuraram nos debates políticos das elites, todavia foram fundamentais, pois, movimentos abolicionistas e projetos de lei foram acompanhados tanto por um processo de fuga em massa dos escravizados, como por intensa mobilização popular, principalmente no meio urbano.

No entanto, o historiador salienta que, “a desigualdade não foi necessariamente inaugurada com a abolição”. No pós-abolição ela ganha novos contornos, marcas e argumentos econômicos e científicos. E, para contrapor esses argumentos, entorno dos debates do tema raça e racismo, nos contextos e ideias e das práticas, associações políticas negras, nas primeiras décadas da república brasileira, se mobilizam, como a criação da Guarda Negra (1888-1889), da Frente Negra Brasileira (1931-1937) e da Legião Negra (1932), foram significativos em visibilizar a questão racial. Uma vez que, conforme sinaliza Flávio Gomes (2005, p.6-10) essa questão foi “aparentemente tornada invisível na campanha abolicionista, enquanto por outro lado, setores republicanos diziam que evocá-la era manipulação monarquista, políticos negros e setores organizados”, ao trazer o tema ao centro dos debates fundamentaram à luta por cidadania e direitos sociais voltados à comunidade negra brasileira.

Conforme expomos até aqui, no início do século XX, em meio às questões que envolviam o aprimoramento das estruturas racializadas da sociedade brasileira, diversas personalidades negras enfrentaram o racismo manifesto no pós-abolição. Pesquisas históricas e bibliográficas sobre aqueles silenciados no contexto sócio-histórico brasileiro, que precederam à organização da comunidade negra como movimento social e político, são apresentadas em “Uma nova História, feita de histórias – personalidades negras invisibilizadas da História do Brasil” (2021). A proposta dos artigos, escritos por pesquisadoras e pesquisadores negros de diferentes lugares do Brasil, em instituições de destaque na produção do conhecimento, visa apresentar as vivências e experiências de pessoas negras que, em suas épocas, contribuíram para a formação sociocultural brasileira, mas protagonismos permanecem silenciados nas narrativas que marcaram a história do país. Dentre os estudos sobre as personalidades negras presentes na publicação, que orienta nosso objetivo de compreender o contexto da luta pela manutenção das memórias e culturas negras, destacam-se os artigos de Júlio Ribeiro Xavier (2021), Aderaldo Pereira dos Santos (2021) e Nirlene (Bebel) Nepomuceno (2021).

No artigo intitulado “Bernardina Maria Elvira Rich: mulher negra, professora, feminista e jornalista na Primeira República”, o historiador Júlio Ribeiro Xavier expõe que na trajetória de Bernardina estão presentes o racismo brasileiro, internalizados em facetas que variam em estilo, mas não em essência, onde racismo e sexismo são os elementos que estruturam a pirâmide social e que, em sua base, está a mulher negra e as suas singularidades. O estudo enfatiza a centralidade desses fenômenos na estrutura social brasileira, destacando a mulher negra como a figura mais afetada por essas forças discriminatórias (Xavier, 2021, p.78).

Segundo o historiador,

Bernardina foi testemunha de um Brasil cuja população, composta por negros e mestiços, desagradava as elites. Era um Brasil que desde ameados do século 19 buscava uma identidade europeia e que encontrava na imigração uma solução viável e rápida (Xavier, 2021, p.78).

Ao analisar o contexto, cinco meses após a abolição da escravidão no Brasil (1888), no qual Bernardina, uma mulher negra, concorreu ao processo de seleção a uma cadeira no magistério em Cuiabá (MS), juntamente com a outra candidata branca e de boa família, em uma sociedade marcada pelo “indesejável Brasil negro e mestiço que aspirava a ser branco”, entre outras questões, apresenta o racismo “em sua fase germinal de estruturação”. De acordo com Xavier, o processo de branqueamento já se

evidenciava no campo do magistério, e isso afetou diretamente a candidata negra ao cargo em questão. Apesar de possuir as competências necessárias para a vaga, ela foi prejudicada por meio de artifícios que a impediram de obter o cargo desejado (Xavier, 2021, p.79-81).

Xavier (2021, p.82-83) destaca que, além da exclusão da candidata negra, o poder público optou por uma solução que consistia em isolá-la geograficamente, colocando-a em um local distante da cidade. Neste caso, o historiador aponta que a discriminação racial não foi institucionalizada, mas sim sutilmente sistematizada para impedir que um indivíduo de um grupo determinado tivesse acesso a uma profissão específica. A solução foi garantir permanecesse restrito a locais remotos e inóspitos.

A análise de Júlio Ribeiro Xavier (2021, p.85-87) revela a presença do branqueamento no magistério e a hipocrisia do racismo como fenômeno histórico-social, afetando Bernardina e levando à sua exclusão e subsequente isolamento. Nesse contexto como forma de silenciamento, sua marginalização e invisibilidade como mulher negra, professora, feminista e jornalista se tornam evidentes.

O historiador Aderaldo Pereira dos Santos, em “Experiências de um intelectual e educador negro: o professor Hemérito José dos Santos”, ao analisar sua biografia (fins do século XIX à década de 1930 do século XX), pouco conhecido devido ao processo de esquecimento em face do racismo no contexto histórico-social brasileiro, destaca que, em sua atuação como professor e intelectual, “Hémerito produzia para enfrentar as teorias raciais da época e procurou fazer da própria vida um exemplo de negação dessas teorias”. No campo da educação, ele via uma ferramenta para combater o preconceito racial e instrumento na mobilização para promover “a valorização do negro e da mulher negra na sociedade brasileira”, bem como, em favor do antirracismo e da cidadania aos pobres, em sua maioria composicional, negros (Santos, 2021, p.93-94).

Conforme ressalta Santos (2021, p.97-104), Hémerito como intelectual e educador, tinha como objetivo confrontar as teorias raciais prevalentes em sua época por meio da da educação, entendida como uma ferramenta para combater o preconceito racial e promover a valorização e a busca pela cidadania da população negra. Sua mobilização e esforços visavam a uma sociedade onde as barreiras raciais fossem superadas e as oportunidades estendidas a todos, independentemente de sua origem socioeconômica ou racial.

No campo das artes cênicas, a historiadora Nirlene Nepomuceno, em “João Cândido Ferreira, o *De Chocolat*, e a aposta num teatro negro na década de 1920”, apresenta o primeiro projeto teatral composto por artista negros, a “Companhia Negra de Revista” (1926), idealizada por João Cândido Ferreira (cancionista, poeta, letrista, improvisador, de nome artístico “De Chocolat”). Segundo a pesquisadora a iniciativa de João Cândido Ferreira é a primeira experiência teatral negra no cenário nacional, pois:

Cerca de vinte anos antes de o Teatro Experimental do Negro estrear sua primeira peça no teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1945, a expressão “teatro negro” já podia ser encontrada em jornais da então capital federal e nos de algumas outras capitais brasileira. Não se tratava de pressagio ou intuição por parte da imprensa em relação ao grupo teatral que Abdias do Nascimento viria a criar em 1944. As referências diziam respeito a outro grupo teatral, surgido no Rio de Janeiro em 1926: a Companhia Negra de Revista. (Nepomuceno (2021, p.124)

A Companhia Negra de Revista, aponta a historiadora, ao tratar do patrimônio simbólico do negro brasileiro, através das dramatizações dançadas e das formas musicais, promoveu uma proposta de reterritorialização do patrimônio simbólico do negro brasileiro,

(...) ao valorizar uma identidade, se não africana, ao menos mestiça, nos seus enquetes teatrais, ou ainda ao introduzir nos salões cariocas ritmos e danças originados em comunidades negras, procurava ressaltar estéticas ainda hoje preteridas por sensibilidades europeias, apontando novas formas de reposição das heranças africanas (idem, p.128).

Nirlene Nepomuceno (2021, p.132-135), em sua análise, expõe que, apesar do empreendimento *De Chocolat*, tenha desfrutado de um considerável sucesso de público à sua época, ele não foi amplamente reconhecido ou respeitado pelos defensores da tradição teatral, que priorizavam a chamada “alta” dramaturgia. Apesar de sua popularidade junto ao público, expressas em opiniões elogiosas e depreciativas por parte dos periódicos, o trabalho teatral “Companhia Negra de Revista” não foi visto com bons olhos pela elite cultural, que privilegiava formas de expressão teatral consideradas mais sofisticadas e tradicionais. Além disso, a reação dos setores conservadores da sociedade evidenciou o incômodo provocado pela questão racial entre aqueles encarregados de pensar um projeto de nação para o país.

Além disso, a historiadora aponta que,

Naquele momento, estava em discussão a formação de uma identidade nacional, o que dividia os intelectuais em torno do que deveria ser reconhecido como uma cultura brasileira e quais os papéis dos vários segmentos da população em sua constituição (idem, p.132).

A reação negativa por parte dos setores abastados da sociedade revela o desconforto gerado pela discussão racial levantada pela presença de uma Companhia de teatro composto por artistas negros com narrativas e histórias negras, pois desafiou as normas e as visões sobre a identidade nacional, destacando as tensões e desigualdades raciais presentes na sociedade brasileira da época. No entanto, apesar das investidas contrárias à proposta artística e iniciativa teatral da Companhia Negra de Revista, Nepomuceno salienta que, sua importância no campo das artes cênicas em relação à questão racial brasileira, em termos gerais, se encontra no fato de que,

De Chocolat, inegavelmente, desafiou convenções estabelecidas à época. Ousou ao criar uma companhia teatral cujo protagonismo repousava nas “habilidades” de artista negros, num tempo em que os poucos negros presentes nos palcos do país raramente tinham voz ou sequer seus nomes relacionados no elenco, e ousou ao discutir a exclusão e a subalternização da população negra na sociedade, valendo-se de um meio popular como o teatro de revistas (idem, p.138).

As trajetórias de Bernardina Maria Elvira Rich, Hemérito José dos Santos e João Cândido Ferreira, entre outros biografados nos estudos apresentados na publicação citada (Ribeiro; Almeida; Rocha, 2021), evidenciam como o protagonismo de negros e negras estão presentes no contexto histórico-social brasileiro, em todo o período escravocrata, no processo abolicionista e no pós-abolição. Essas figuras históricas buscaram a organização coletiva e política visando a liberdade, a consolidação da cidadania, os direitos civis e a luta contra o racismo e as desigualdades sociais enfrentadas pela comunidade negra dentro da estrutura sociorracial brasileira.

Explicitar que é em torno da questão racial, através do questionamento da construção moderna da ideia de raça e suas repercussões no Brasil, que se constitui o movimento negro brasileiro. Esse movimento, historicamente composto de diferentes formas, consolidou-se ao longo do século XX, estabelecendo continuidades e discontinuidades durante o processo de sua constituição como movimento político. Essa formação não se restringe apenas ao contexto brasileiro, mas também está inserida em uma conjuntura mundial.

Ao apresentar o percurso histórico do movimento negro no Brasil, nosso objetivo é traçar os momentos dessa trajetória.

A ideia de cultura negra constitui um ponto crucial para a reflexão crítica sobre as tensões culturais e políticas relacionadas à cultura africana e afro-brasileira em espaços de educação formal e não formal no Brasil. Esses espaços sociais de poder,

como o patrimônio e o museu, são campos do poder político e cultural e lugares de tensão entre a cultura dita “dominante” e a considerada “subalterna”. Além disso, esses locais desempenham um papel fundamental na estruturação e no modo organizativo da sociedade, tanto no campo da educação quanto na produção de bens culturais, bem como na formulação das demandas sociais. É neles que se constroem discursos e significados que moldam as representações da memória nacional socializadas e preservadas, ao mesmo tempo em que silenciam e adormecem outras memórias, como as expressões culturais afro-brasileiras, suas existências, ressignificações e protagonismos, tanto no âmbito estético quanto social. Nesse contexto, é crucial destacar a presença dos sujeitos sociais negros nessas instituições para evidenciar sua importância e contribuição para a diversidade cultural brasileira.

No que diz respeito à contribuição da cultura negra no campo do museu e do patrimônio, a antropóloga Regina Abreu (1990, p.61-72), ao discutir a criação de museus federais na primeira metade do século XX enquanto um sistema de memória, ressalta que essa presença se manifestou em políticas públicas diferenciadas para o campo do popular por um lado e para o campo da alta cultura por outro. Segundo ela, o pensamento orientador para os intelectuais e dirigentes, como Gustavo Doth Barroso (1888-1959) e Rodrigo de Mello Franco (1898-1969), era o romantismo de base alemã do século XIX. Desse modo, havia uma divisão entre, por um lado, a preservação de monumentos históricos e objetos representativos dos grandes feitos das elites, e por outro, a ideia de que a “alma” nacional estaria nas tradições populares, onde se encontraria, em nosso entendimento à época, o lugar da cultura afro-brasileira de modo geral, sintetizada dessa forma nas manifestações das tradições culturais e materiais do povo brasileiro.

Embora tenha sido estabelecido o SPHAN (IPHAN) com a política de tombamento desde 1937, no que diz respeito às políticas do patrimônio para o campo da cultura popular, é importante ressaltar que, mesmo com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), iniciada em 1958, com a influência dos intelectuais nas narrativas sobre a formação da brasilidade, nesse contexto, os folcloristas (Silva, 2015) e a celebração da mestiçagem (Ferreira, 2014, 2019, 2020, 2023), as políticas públicas na área da cultura estavam, desse modo, sujeitas a uma forma de silenciamento ao alocar o negro ao campo do popular, distante da cultura destacada como erudita.

Neste sentido, o sociólogo Otair Fernandes de Oliveira destaca que,

No campo das políticas públicas de patrimônio cultural, as referências culturais de matriz africana e afro-brasileira sempre foram invisibilizadas. Até pouco tempo, a prática política e institucional de preservação cultural no Brasil, como em outras partes do mundo ocidental, seguiu tendência conservadora. No entanto, aqui essa prática assume maior gravidade tendo em vista os marcadores ideológicos que fundaram as bases da nossa formação social, política, histórica e cultural (Oliveira, 2019, n.p.)

Em se tratando do patrimônio e cultura afro-brasileira, Oliveira salienta ainda que,

O reconhecimento dos bens relacionados a cultura negra, de matriz africana ou afro-brasileira, por parte do Estado, no campo das políticas públicas de preservação cultural no Brasil, é fenômeno recente. Transformar os traços de uma cultura de seguimentos sociais historicamente marginalizados e excluídos no conjunto do patrimônio da nação, não é processo simples e nem fácil (Oliveira, 2021, n.p.).

Neste aspecto, devemos observar que, à inserção das referências da cultura negra ou de matrizes africanas no âmbito do patrimônio cultural brasileiro constitui um fenômeno contemporâneo, oriundo do processo de redemocratização no país, que teve seu início no final da década de 1970 e primeira metade dos anos 1980. Esse processo de inclusão evidencia implicações de natureza teórica, metodológica e epistemológica, no contexto das políticas públicas voltadas para a preservação do patrimônio nacional, para o entendimento do processo ainda em curso.

Oliveira chama atenção também, para o fato de que,

A política de preservação do patrimônio cultural brasileiro foi construída tendo como importante característica a ausência de referências culturais dos povos e etnias africanas e indígenas no conjunto do patrimônio nacional, privilegiando ao longo de sua trajetória institucional bens relacionados as culturas do colonizador europeu.

Esse processo histórico de apagamento cultural e subalternização de negros e indígenas, pode ser melhor compreendido, mesmo que de forma sintética, a partir das ideias sobre a colonialidade do poder, do saber e do ser, preconizadas pelo movimento político e teórico de intelectuais latino americanos (idem, n.p.).

Deste modo, conforme discutimos no capítulo 1 desta tese, evidencia-se, segundo aponta o sociólogo, o racismo epistêmico, pois, esse fenômeno da Colonialidade,

(...) é o modo pelo qual os povos colonizados foram invisibilizados, ocultados e silenciados em suas histórias e dinâmicas sociais, pelo processo de colonização e dominação dos colonizadores europeu que construíram uma razão científica universal em detrimento da razão do outro. Isso porque, quando o colonizador reafirma o próprio imaginário destrói o imaginário do outro, invisibilizando-o e subalternizando-o (idem, n.p.).

Assim, em se tratando de cultura negra, ainda segundo Otair Fernandes, devemos observar que,

Como construção social, política e histórica, (...) numa sociedade como a brasileira, construídas pela colonialidade sob a lógica perversa do racismo e que apresenta relações assimétricas de poder, é importante problematizar as condições políticas e sociais da população negra a partir das lógicas simbólicas de reexistência construídas historicamente na luta contra o racismo (Oliveira, 2022, p.52)

Por esta razão, ao longo do processo de centralizar a discussão na questão racial, os movimentos problematizaram as representações dos negros em instituições museológicas, questionando e evidenciando silêncios, visando desnaturalizar representações estereotipadas presentes em propostas expositivas referentes à cultura, à memória e à presença do negro na construção do país. Além disso, reivindicam a implementação de museus voltados à temática negra, onde a Lei 10.639/2003 deve ser observada e posta em prática na valoração da História da África e da Cultura Afro-Brasileira, já que tem como proposta nortear ações com essa finalidade. Como reforça Deborah Silva Santos:

“Ações Educativas de Combate ao Racismo e as Discriminações Raciais”, não somente nas instituições de ensino formal, mas no campo do patrimônio e nos espaços de formação não formal, como museus, voltados a memória, história, cultura e patrimônios afro-brasileira e africana (Santos, 2014; 2021).

Ao apresentar a luta do movimento negro, temos o propósito de evidenciar os combates que se fizeram e se fazem necessários para a inserção do povo negro na sociedade brasileira. Entendendo o movimento negro como entidade política e social que foca sua atuação na questão racial (as teorias raciais no Brasil) e no protagonismo do negro na luta por emancipação, cidadania e direitos civis. Aqui nos dedicaremos a presença do povo negro e de seu protagonismo na musealização da história e culturas negras no Brasil (racismo, patrimônio e museu).

3.1 Movimentos Negros - Contexto histórico

Para evidenciar os efeitos e enfrentar as violências do racismo, assim como suas ramificações em diferentes momentos da história e em diversas partes do mundo, surgiram movimentos voltados a atender às demandas por direitos políticos e sociais das comunidades negras “afrodiaspóricas”¹⁵⁸, que, ao final do século XIX e início do século XX, têm no movimento intelectual e político da “negritude” o objetivo

¹⁵⁸ O termo "afrodiaspórico" refere-se ao conjunto de códigos e símbolos culturais disseminados globalmente em decorrência do sequestro e dispersão forçada de africanos de diversas etnias e culturas, através do tráfico transatlântico que foram espalhados nos territórios do circuito colonial europeu (Bernadino-Costa; MAldonado-Torres; Grosfoguel, 2018, p.9-24).

de representar a consciência da identidade negra, valorização da herança africana, da igualdade racial, luta por direitos sociais e luta contra o racismo e a opressão colonial.

O termo "negritude" foi conceituado e popularizado como movimento político e estético na década de 1930 (Oliveira, 2001, p.409-419), pelo martinicano Aimé Césaire (1913-2008), do senegalês Léopold Sédar Senghor (1906-2001) e do guianês Léon-Gontran Damas (1912-1978). Cada um desses intelectuais negros contribuiu para o desenvolvimento e a difusão do conceito por meio de suas obras literárias e ensaios. Para o cientista político Carlos Moore:

A negritude é um dos movimentos mais revolucionários conceitos de luta social surgido no Mundo Negro contemporâneo, tanto na definição dos contornos culturais, políticos e psicológicos da descolonização, com na determinação dos parâmetros da luta contra o racismo (Moore, 2010, p.7).

Ainda segundo Moore (2010, p.19; 33 e 34), Negritude, como produto de uma realidade histórica, apresenta-se em contexto de um movimento de ideias e práticas que visa desmistificar a noção de raça com o objetivo de enfrentamento ao racismo e seus efeitos sobre a população negra mundial. Consagra-se enquanto conceito e práxis social, nas décadas de 1960 e 1970.

Em se tratando de movimentos de reivindicação propriamente negros no Brasil nos anos 1970, aponta Moore (2010, p. 34), representando iniciativas política e culturais, temos a fundação, em 7 de julho de 1978, do Movimento Negro Unificado (MNU) contra a discriminação racial, bem como outros movimentos voltados a valorização da cultura negra, reivindicação de direitos e combate ao racismo.

Compreendemos que, em termos conceituais, o Movimento Negro brasileiro pode ser explicado no processo de desenvolvimento, anterior a década de 1970, considerando a diversidade que o cerca, bem como, as abordagens, estratégias e metas que variam conforme os períodos, os lugares e as circunstâncias histórico-sociais específicas. Demandas que englobam ações, mobilizações e esforços coletivos de indivíduos, comunidades e grupos negros (como movimentos sociais, políticos e culturais). Iniciativas que têm na denúncia do racismo, assim como, a superação das disparidades históricas em termos de direitos e oportunidades, a centralidade na promoção da igualdade de direitos, valorização da cultura e da identidade negra no contexto brasileiro.

Na conjuntura de formação do movimento negro, podemos compreender o conceito como um movimento social com uma natureza distinta, centrado na

abordagem da questão racial. Sua formação abrange um conjunto diversificado de entidades, organizações e indivíduos empenhados na luta contra o racismo e na promoção de melhores condições de vida a comunidade negra, utilizando uma variedade de estratégias para alcançar seus objetivos. A diversidade e a pluralidade de abordagens e perspectivas, características desse movimento social, contribuem para práticas político-culturais, criação de organizações com ênfase na atuação política, iniciativas específicas no campo da educação, da saúde entre outras áreas.

O Movimento Negro, como movimento social no contexto brasileiro, conforme análise do historiador Petrônio Domingues (2007), é historicamente localizado em quatro momentos distintos da República: de 1889 a 1937; de 1945 a 1964; de 1978-2000; e de 2000 a 2010. O historiador identificou a primeira fase (1889-1937) do Movimento com características do discurso racial moderado, onde a estratégia era voltada a inclusão, ou seja, assimilacionista, onde os princípios ideológicos e posições políticas estavam voltadas ao nacionalismo e defesa das forças políticas de “direita” (nos anos 1930). Em relação à segunda fase (1945-1964), o discurso segue moderado, integracionista e nacionalista, com defesa das forças políticas de “centro” e de “direita”. Na terceira fase (1978-2000), Domingos identifica mudanças na estratégia discursiva, cujos princípios ideológicos e políticos estão voltados ao Internacionalismo e defesa das forças políticas da esquerda marxista (anos 1970 e 1980), com discurso racial contundente e estratégia cultural de inclusão baseada no Diferencialismo, ou seja, a igualdade na diferença (Domingues, 2007, p.116-118).

Segundo Petrônio Domingues (2007, p.119-120), a quarta fase do Movimento Negro no Brasil situou-se nos anos 2000, com a entrada em cena de vários movimentos da cultura negra, caracterizados por discursos incisivos e equitativos. Esses movimentos adoraram princípios ideológicos embasados no pan-africanismo e abordagens interseccionais¹⁵⁹ para enfrentar a dispensação sistemática das questões raciais. Além disso, houve uma luta por políticas públicas e legitimação de lideranças negras em diversas áreas, não apenas na cultura, mas também nas ciências, política, filosofia, entre outras.

¹⁵⁹ Segundo Bruna Pereira (2021, p.447-448), o conceito foi descrito por Kimberlé Crenshaw, em 1989, ativista afro-estadunidense de direitos civis e estudiosa da teoria crítica racial, que tem o propósito a investigação do racismo e sua naturalização na sociedade por meio das instituições e leis, e não apenas por indivíduos. Assim, entende-se por interseccionalidade o conceito que permite que percebamos como as diferentes formas de opressão não são isoladas, mas se interconectam e se reforçam mutuamente. Diferenciar esses matizes nos permite compreender e abordar a discriminação em sua totalidade, em vez de tratá-la de forma fragmentada.

No processo de busca por uma identidade nacional, ou seja, as discussões que permearam a construção da “nação brasileira” se deram em torno da questão racial. Em relação ao movimento negro brasileiro, para o filósofo afro-britânico Kwane Anthony Appiah (1997, p.38), seus membros “reagiram à sua experiência de discriminação racial aceitando o racismo que ela pressupunha”. É nesse ponto, bem como em outras questões, que o movimento negro vai chamar à atenção em relação ao racismo e suas formas de exclusão.

O historiador e intelectual negro, Joel Rufino dos Santos (1994), conceitua Movimento Negro como:

(...) todas as entidades, de qualquer natureza, e todas as ações, de qualquer tempo [aí compreendidas mesmo aquelas que visavam à autodefesa física e cultural do negro], fundadas e promovidas por pretos e negros (...). Entidades religiosas [como terreiros de candomblé, por exemplo], assistenciais [como as confrarias coloniais], recreativas [como “clubes de negros”], artísticas [como os inúmeros grupos de dança, capoeira, teatro, poesia], culturais [como os diversos “centros de pesquisa”] e políticas [como o Movimento Negro Unificado]; e ações de mobilização política, de protesto anti-discriminatório, de aquilombamento, de rebeldia armada, de movimentos artísticos, literários e ‘folclóricos’ – toda essa complexa dinâmica, ostensiva ou encoberta, extemporânea ou cotidiana, constitui movimento negro. (Santos, 1994, p.157).

Para o historiador, nesse setor específico da militância social, a noção de raça e, conseqüentemente, a de identidade racial, desempenha um papel fundamental não apenas na mobilização, mas também na mediação das demandas políticas em torno de um projeto coletivo de ação.

Para Regina Pahim Pinto, Movimento Negro é entendido como:

(...) a luta dos negros na perspectiva de resolver seus problemas na sociedade abrangente, em particular os provenientes dos preconceitos e das discriminações raciais, que os marginalizam no mercado de trabalho, no sistema educacional, político, social e cultural (Pinto, 2013, p.55)

A socióloga analisa o movimento pelo viés da etnicidade com implicações políticas na reivindicação de espaço e direitos, enfatizando a busca pela criação de uma identidade coletiva, orientada pela política, onde “raça” (a identidade racial), é a mediadora das reivindicações do movimento em torno do projeto comum de ação. Segundo Regina Pahim, o Movimento Negro tem

(...) natureza política (strictu sensu), cultural, educacional ou qualquer outro tipo de artifício que os negros vêm utilizando, com objetivo deliberado de lutar pela população negra e de se impor enquanto grupo étnico na sociedade, independente da estratégia utilizada nesta luta (Idem, 2013, p.55-56).

O Movimento negro é interpretado como organização civil para mobilização no campo político, nos termos da antropóloga e intelectual negra Nilma Lino Gomes¹⁶⁰ (2011), com uma trajetória histórica e articulação na luta por direitos, onde o movimento negro é reconhecido como uma entidade política autônoma, enraizada em uma trajetória histórica distinta, e desempenhando papel no panorama contemporâneo da estruturação dos movimentos sociais. Nesse contexto, como discurso e prática social, a ideia de raça é ressignificada e politizada afirmativamente pelo movimento negro brasileiro. Conforme sinaliza Nilma Lino Gomes, ao fazer isso,

(...) o movimento negro indaga a própria história do Brasil e da população negra em nosso país, constrói novos enunciados e instrumentos teóricos, ideológicos, políticos e analíticos para explicar como o racismo brasileiro opera não somente na estrutura do Estado, mas também na vida cotidiana das suas próprias vítimas. Além disso, dá outra visibilidade à questão étnico-racial, interpretando-a como trunfo e não como empecilho para a construção de uma sociedade mais democrática, onde todos, reconhecidos na sua diferença, sejam tratados igualmente como sujeitos de direitos.

Ao politizar a raça, esse movimento social desvela a sua construção no contexto das relações de poder, rompendo com visões distorcidas, negativas e naturalizadas sobre os negros, sua história, cultura, práticas e conhecimentos; retira a população negra do lugar da suposta inferioridade racial pregada pelo racismo e interpreta afirmativamente a raça como construção social; coloca em xeque o mito da democracia racial (Gomes, 2012, p.731)

Trata-se da construção de uma identidade negra, um processo de formação, afirmação e diferenciação de um grupo na sociedade brasileira.

O Movimento Negro brasileiro, como movimento social e político, revisita discussões sobre o racismo, discriminação racial, desigualdade racial, crítica à “democracia racial”, gênero, juventude, ações afirmativas, igualdade de direitos, africanidades, saúde da população negra, educação das relações etnicorraciais, intolerância religiosa contra as religiões afro-brasileiras, violência, questões quilombolas e antirracismo, conforme apontado pela antropóloga (Gomes, 2017, p.17). Essas discussões foram levadas para o centro das análises teóricas e epistemológicas das Ciências Humanas, Sociais, Jurídicas e da Saúde, indagando também, as produções das teorias raciais do século XIX, disseminadas na teoria e no imaginário social brasileiro. Para Gomes, enquanto movimento social, o Movimento Negro contemporâneo, “deve ser compreendido como um novo sujeito coletivo e político que, juntamente com os outros movimentos sociais, emergiu de forma mais orgânica, no Brasil, na década de 1970”.

¹⁶⁰ Reitora da Universidade Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), Ministra da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos (2015-2016).

Nilma destaca a importância do movimento negro brasileiro como um ato político e movimento social significativo. Ela ressalta que, ao atribuir novo significado e politizar afirmativamente a ideia de raça, o movimento questiona a história do país e da população negra brasileira. Para a antropóloga, o termo “raça” é compreendido como uma “construção social que marca, de forma estrutural e estruturante, as sociedades latino-americanas, em especial a brasileira” (Gomes, 2017, p.27).

Ainda segundo a análise de Gomes (2017, p.27-29), ao ressignificar e politizar o termo “raça” em diferentes contextos, dando sentido político e valorativo ao legado dos povos africanos no Brasil, o conceito torna-se instrumento para valorizar os negros e romper com as teorias raciais formuladas no século XIX, que até o presente permeia o imaginário popular. O movimento negro torna o termo “raça” um instrumento político e analítico, com caráter afirmativo, construindo identidades etnicorraciais positivas na luta contra o racismo. Desse modo, o termo “raça” passa a ser interpretado como potência emancipatória para a comunidade negra. No entanto, Gomes (2017, p. 29) ressalta que a discussão sobre raça no Brasil não pode ser analisada isoladamente, pois, “antes se articulam às questões históricas, sociais, culturais, políticas e econômicas mais amplas”.

Para Gomes (2017, p. 47-48), o que diferencia o movimento negro contemporâneo dos demais movimentos sociais e populares é sua forte ênfase na história e seu papel como protagonista e agente coletivo na luta por melhores condições de vida, direitos sociais e políticos, assim como no embate direto contra o racismo. Enquanto movimento político, expõe que o cotidiano da população negra é determinado pela estrutura do racismo na sociedade brasileira. Nesse contexto, a autora expõe que, o “Movimento Negro buscou na história a chave para a compreender a realidade do povo negro brasileiro”.

Joel Rufino do Santos (1985) argumenta que o movimento negro, em sentido exato, tem sua fundação em 1931, com o estabelecimento da Frente Negra Brasileira (FNB), como resposta ao mito da “democracia racial” no Brasil. Esse mito, enaltecido e fortalecido no imaginário social brasileiro, foi amplamente difundido por Gilberto Freyre em 1933, com a publicação de “Casa grande & senzala”, que acabou por se constituir como um discurso balizar e um dos pilares da identidade nacional. Segundo o historiador, o mito da democracia racial brasileira se caracterizaria fundamentalmente da seguinte forma: “a) nossas relações de raça são harmoniosas; b) a miscigenação é nosso aporte específico à civilização planetária; c) o atraso social dos negros,

responsável por fricções tópicas, se deve, exclusivamente ao seu passado escravista” (Santos, 1985, p.288).

É na exposição do racismo e no questionamento do mito de harmonia racial brasileira, embates trazidos a cena na interpretação da sociedade brasileira, tem no Movimento Negro brasileiro o protagonismo. O sociólogo Amauri Mendes Pereira (2013), examinar a trajetória histórica do Movimento Negro Brasileiro e sua luta contra o racismo, destaca a importância desse movimento em desmascarar a falácia da democracia racial e em colocar a questão racial no centro das análises sobre o tema do racismo no Brasil.

O sociólogo ressalta que, além da política migratória destinada a alterar a composição “racial” através da higienização-arianização do povo, as discussões sobre a formação e desenvolvimento da sociedade brasileira, nos primeiros anos da República, buscou identificar outros fatores que não a raça como o problema da desigualdade no Brasil, onde o fenômeno do branqueamento tinha o objetivo de ocultar o racismo anti-negro. Em suas reflexões evidencia que,

(...) ao longo do século XX, a sociedade brasileira pode assistir a uma sintomática evolução na forma como as elites e o Estado Nacional tratavam a questão racial. Do início até quase os meados do século, a questão racial era o negro – este era o problema – e tratava-se, então, de sua substituição por imigrantes europeus, estes sim, capazes de civilizar a nação brasileira (Pereira, 2018, p.17).

Ainda segundo Amauri Pereira (2013, p.10), essa tendência visava “eliminar a “onda negra”, que ameaçava submergir, demográfica, cultural e espiritualmente, a perspectiva de nação civilizada”. Para o autor essa inclinação apresenta uma perspectiva pré-antirracismo, onde pensadores como Arthur Ramos, Gilberto Freyre, entre outros, isentos de racialismo, passam a interpretar o Brasil a partir dessa tendência que tem seu marco os anos 1930. A intenção da visão heterodoxa do principal intérprete da identidade nacional da época, Gilberto Freyre, para Pereira,

(...) em princípio, refutava a inferioridade biológica do negro e via-o como importante fator na construção da identidade nacional, através de sua culturalidade e do sangue na produção do amálgama racial, a mestiçagem essa construção teórica repercutiu nacional e internacionalmente e foi granjeando a adesão da intelectualidade em geral. A questão racial passou a ser como integrar a população negra à sociedade (idem, p.18)

Nesse contexto, o Estado investiu na ideia de uma nação isenta do conflito racial incorporando a crença do mito da democracia racial como negação da questão racial e do racismo presentes na base da estrutura social brasileira.

O historiador Amílcar Araujo Pereira (2013, p.38-40), ao trata a historicidade da memória e da identidade negra no Brasil como fenômeno político, examina a história do movimento negro organizado como um movimento social com atuação direta relacionada à questão racial no país. É com a fundação do Movimento Negro Unificado no final de 1970, o chamado movimento negro contemporâneo, organizado política e discursivamente como um movimento novo e diferente do que havia até então, que a questão raça e classe entra em pauta, bem como a denúncia do elogio da mestiçagem como essencialmente racista, pois foi construída sobre a negação da autoestima do negro e sobre a busca de um ideal de branqueamento, assim também a exposição de que a democracia racial, no sentido de falsidade ou falácia, não passava de um mito.

O movimento negro no Brasil, a partir do início do século XX, organizado como um movimento social, tem como particularidade a atuação em relação à questão racial. Em sua formação complexa, que engloba entidades, organizações e indivíduos, luta contra o racismo e por melhores condições de vida para a população negra por meio de práticas culturais, de estratégias políticas, iniciativas educacionais, entre outros meios, tornando o movimento caracterizado pela diversidade e pluralidade. Portanto Logo, denominá-lo Movimentos Negros não é equivocado, dado que, o termo mesmo no singular, está ligado à perspectiva política que procura “unidade” dentro da pluralidade que é o movimento (Pereira, 2013, p.109-111). Amílcar segue explicando:

É denominado como movimento negro, o protagonismo do negro em diferentes momentos da história do Brasil em que, o combate ao racismo e à luta por melhores condições de vida para a população negra se apresenta. Isso se manifesta desde a chegada dos primeiros africanos escravizados, as fugas e formações de quilombos, as irmandades religiosas de negros, a militância abolicionista, associações recreativas, bem como a organização de clubes negros, são exemplos de movimentos negros por, melhores condições de vida, igualdade de direitos e justiça social (Pereira, 2013, p.112).

As primeiras organizações do movimento negro contemporâneo¹⁶¹, conforme aponta Amílcar Pereira (2013, p.231-247), surgiram durante o regime civil-militar no Brasil (1964-1985), entre 1960 e 1970, período em que ocorreu um processo de conscientização em relação à negritude e à existência do racismo. Neste sentido, Pereira (2013, p.325) argumenta que “em torno da questão racial que se constitui o

¹⁶¹ O marco fundamental da constituição do Movimento Negro Contemporâneo é o ano de 1978, quando em 18 de junho foi criado em São Paulo, o Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (MUCDR) e, em 7 de julho, em ato realizado nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, a Carta aberta à população, em protesto a morte de um operário negro e contra a expulsão de quatro atletas negros de um clube paulista. Em seguida, em 23 de julho, é introduzida a palavra “negro”, que transforma em Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR). Em 1979 a organização passa a denominar-se de Movimento Negro Unificado (MNU). Cf.: Pereira, 2013, p.220-222.

movimento negro no Brasil. Este constituído de diferentes formas ao longo do século XX, estabelecendo continuidades e descontinuidades durante o processo”. O pesquisador ressalta que é fundamental conhecer as histórias do Movimento Negro, pois por meio delas é possível identificar as bases constituintes da história do Brasil, visibilizando grupos que fazem parte desse processo, especialmente a participação do povo negro na formação do *ethos* sociocultural, político e filosófico da sociedade brasileira.

Esta reflexão de Amílcar sobre o Movimento Negro Brasileiro pode ser vista como um aprofundamento das pesquisas iniciadas pela antropóloga Lélia Gonzalez (1935-1994) ainda na década dos anos de 1980. Gonzalez já apontava para a pluralidade dessa entidade, manifesta em ações diversificadas, com interesses comuns e particulares, e por suas formações serem compostas por grupos com orientações ideológicas distintas. No entanto, esses grupos tinham como ponto de interseção a luta por direitos e reconhecimentos do povo negro brasileiro. Ela diz:

O Movimento Negro não deve ser entendido como uniforme, também não devemos interpretar o conjunto como bloco monolítico em que todas as organizações e ações compartilham idêntico interesse, pois, é composto por numerosas entidades e grupos políticos com orientações ideológicas diversas (Gonzalez, 2022, p.25-27).

Lélia Gonzalez destaca que, apesar das imposições da escravização que reduziu, na categorização “negro”¹⁶², à “igualdade” (em contexto de hierarquias e desigualdades sociorraciais), em meio a diversidade e diferentes valores culturais, houve respostas do povo negro a essa estrutura, por meio de ‘insurgências’ criando formas sociais alternativas de sobrevivência e de existência. Ela aponta alguns exemplos:

(...) os quilombos, o movimento revolucionário dos malês, as irmandades (tipo Nossa Senhora do Rosário e São Benedito do Homens Pretos), as Sociedades de Desvalidos de Salvador), o candomblé, a participação em movimentos populares etc. constituíram-se em diferentes tipos de resposta ao regime escravista (idem, p.25).

Em meio a uma sociedade de caráter autoritário e racializada que, embora impusesse ao negro a subalternidade, ele buscou organizar-se em associações de ajuda mútua e enfrentamento diante das desigualdades e hierarquias sociais em formas de luta e resistência.

¹⁶² O termo “negro”, como construção histórica-sociológica, no contexto da escravização e colonialismo da “euromodernidade” (Gordon, 2023, p.70; 105), racializa populações distintas num mesmo grupo identificado na categoria escravo, onde o “contrato racial”, conforme explicitado pelo filósofo Charles W. Mills (2023, p.93), normatiza (e racializa o indivíduo) por meio de restrições sobre quais corpos são “políticos”, distinguindo-os em sociedade estruturalmente racializadas, em que o racismo é central para regime.

Apesar das singularidades, essas organizações e coletivos reconhecem-se mutuamente e identificam-se com os princípios historicamente defendidos pelo movimento negro. Portanto, há uma relação de alteridade e autonomia que é sustentada pelos integrantes na esfera do movimento. Isso acarreta considerações divergentes na compreensão do mundo, bem como nas estratégias de ação para combater o racismo antinegro que, segundo Lewis Ricardo Gordon (2023, p.110-123), “precedeu o conceito de raça e que foi sucedido, durante o colonialismo euromoderno, por um rematado racismo antinegro”.

Cabe salientar que, conforme descreve o intelectual negro, historiador e sociólogo, Clóvis Moura (1988, p.116 e 117), racismo antinegro, diz respeito ao grupo diferenciado que se torna específico, ou seja, o negro¹⁶³ que é identificado como o “outro”, sendo considerado e avaliado a partir do significado histórico-social do que é um negro sendo diferenciado a partir dos valores instituídos na sociedade de classes na qual se encontra.

A antropóloga Maria Andrea dos Santos Soares (2022) analisa a questão negra a partir do conceito de antinegitude, vista como a especificidade do racismo dirigido às pessoas negras, e a posicionalidade singular do sujeito negro no mundo inaugurado pela modernidade e como a antinegitude vem se materializando nas esferas da sociedade brasileira, especialmente na segurança pública, na saúde e na educação, aqui incluo a área cultural. Ela nos diz:

Entendendo que este ser – o negro – foi construído a partir do olhar do sujeito da razão ocidental – o homem europeu – e foi posicionado como antagonico à razão e à civilização, aproximar-se à ideia de antinegitude, que estaria articulações entre o racismo antinegro e as estruturas, dinâmicas e instituições do Estado-nação, para além das estruturas sociais e dos mecanismos institucionais que perpetuam as desigualdades raciais e se situaria na própria organização ontológica e cognitiva do mundo (Moderno) (Soares, 2022, p.3)

Contudo, a população negra não ficou paralisada diante desse contexto de exclusão, mas protagonizaram reivindicações por igualdade de tratamento, espaços de atuação, visibilidade, reconhecimento e autonomia. Questões que significavam reafirmar direitos e interesses, visando ampliar o debate sobre a situação do negro e a luta contra as desigualdades raciais, base da estrutura social brasileira. Neste sentido,

¹⁶³ Conforme aponta o historiador José D’Assunção Barros (2012, p.54-65), o termo “negro” é uma construção histórica ocidental ligada à escravização da Era Moderna. Entre os séculos XVI e XIX, os “negros” não se viam na África em absoluto por este designativo, pois os povos africanos enxergavam a si mesmos, expõe Barros, como pertencentes a grupos étnicos bem diferenciados entre si. O delineamento de uma dimensão racial “negra”, uma construção social da cor de base ideológica que se dá a partir da diferenciação. Oriundo da escravidão da Era Moderna, o termo “negro” está ligado à escravização, disseminado com o tráfico atlântico, atribuindo uma nova identidade sociocultural adaptada a realidade adversa no Novo Mundo.

as demandas do movimento negro e as políticas públicas da história contemporânea têm no espectro da questão racial seu ponto central, tendo em vista o reconhecimento e ações afirmativas pela igualdade racial no Brasil.

Como principal protagonista como movimento social, intelectual e militante do antirracismo, o Movimento Negro atuou inicialmente, ao longo do século XX, para que o racismo, o preconceito e a discriminação racial fossem reconhecidos pela sociedade e pelo Estado brasileiro como uma questão relevantes. Num segundo momento, promoveu a ampliação das propostas de políticas públicas de combate ao racismo, à discriminação e à desigualdade racial.

Essas políticas públicas, denominadas por "ações afirmativas"¹⁶⁴, foram implementadas com o objetivo de promover a equidade e a justiça social. Tratam-se de políticas de universalização de direitos, direcionadas aos grupos sociais discriminados, visando facilitar o acesso desses grupos a direitos que são dificultados devido as barreiras sociais e raciais existentes na sociedade. Como políticas públicas, as "ações afirmativas" são intervenções nas instituições promovidas por leis e decisões institucionais, com o objetivo de promover a diversidade sociocultural e a igualdade de oportunidades entre os diversos grupos sociais, sobretudo entre os grupos étnicos-raciais de uma sociedade.

Nesse sentido, o conceito de "ação afirmativa" e as políticas concretas que surgiram representam instrumentos de combate às desigualdades, à discriminação e ao preconceito racial, resultantes das lutas de afirmação de identidade, cidadania e direitos promovidos pelo protagonismo dos Movimentos Negros como prática social e política de combate às desigualdades sociorraciais.

3.2 Movimento Negro e a valoração da história cultural afro-brasileira (Memória, Museu e Patrimônio) - Algumas considerações parciais

Os estudos pós-coloniais, que abordam questões relacionadas às dimensões de classe e às diversas formas de opressão coloniais e hegemônicas (históricas, sociais, culturais), revelam as tensões nas relações entre o centro (Ocidente) e as periferias. Esses estudos promovem debates críticos que questionam o pensamento europeu dominante. Neles, intelectuais e ativistas provenientes de diversas origens

¹⁶⁴ Compreende-se ações afirmativas, as dinâmicas, práticas, meios e instrumentos que têm como meta o reconhecimento sociocultural, a promoção da igualdade (de oportunidade, de tratamento e de condições objetivas de participação na sociedade) e, portanto, a universalização (concreta) de direitos civis, políticos e sócias em uma sociedade. De forma específica, políticas de ação afirmativa "têm por objetivo garantir a oportunidade de acesso dos grupos discriminados, ampliando sua participação em diferentes setores da vida econômica, política, institucional, cultural e social" (Jaccoud; Beghin, 2002, p.67).

geográficas, incluindo africanos, indianos, paquistaneses, americanos, entre outros, desempenham papéis significativos.

Cabe salientar importância dos estudos pós-coloniais voltados a crítica à colonialidade. Essas análises promovem a elaboração de novas epistemologias e paradigmas ao exame sociocultural, com foco na valorização dos saberes não hegemônicos provenientes das regiões consideradas periféricas do mundo. Inicialmente formulados por acadêmicos imigrantes que trabalhavam nos centros dos colonialismos (França, Inglaterra, EUA), esses estudos em suas propostas pretendiam transcender o pensamento colonialista predominante nas regiões da África, Ásia e América Latina.

Dentre os pensadores pós-coloniais, destacam-se Frantz Fanon (1925-1961), psiquiatra e filósofo político martinicano; Edward Said (1935-2003), crítico literário palestino-estadunidense; e Homi Bhabha (1949), teórico e crítico indiano, entre outros, abordados ao longo de nossa tese. No contexto brasileiro, também são relevantes os intelectuais negros e os movimentos negros, que evidenciaram as exclusões e preconceitos que marcam a estrutura histórica e sociocultural do país. Esses autores desempenharam papel fundamental ao questionar e destacar a desumanização inerente à colonialidade, alicerçada em manifestações de racismo étnico e xenofobia, tanto no centro (Europa) como no interior das nações periféricas.

Frantz Fanon, em particular, destacou-se por sua abordagem sobre o problema do colonialismo no campo dos estudos críticos raciais. Sua análise revelou como as estruturas institucionalizadas do colonialismo têm o racismo como base, seja de natureza epistêmica, cultural ou de outras tipologias. No texto apresentado durante o I^o Congresso dos Escritores e Artistas Negros (1956)¹⁶⁵ em Paris, Fanon expõe a relação entre racismo e cultura, onde destaca que o racismo não pode ser considerado como um fator determinante, uma vez que não constitui um fenômeno isolado, mas, antes, representa o componente mais visível do colonialismo e, em determinados momentos, o aspecto mais evidente de uma estrutura sociopolítica estabelecida. O intelectual martinicano enfatiza a importância da análise das relações entre racismo e cultura, pois essa abordagem nos conduz à compreensão da ação recíproca entre esses dois fenômenos. Conforme aponta, o racismo é, sem sombra de dúvida, um elemento cultural (Fanon, 2021, p.6-7).

¹⁶⁵ Texto apresentado por Frantz Fanon no I.º Congresso dos Escritores e Artistas Negros em Paris (Setembro de 1956). Publicado no número especial de *Présence Africaine*, de Junho-Novembro de 1956.

Em nossa compreensão, o fenômeno do racismo na dinâmica da colonialidade se adapta e se transforma de acordo com as circunstâncias em que opera. Conforme assinala Fanon, “(...) O racismo não pôde esclerosar-se. Teve de se renovar, de se matizar, de mudar de fisionomia. Teve de sofrer a sorte do conjunto cultural que o informava”. Ainda segundo o autor, “(...) o racismo é sem sombra de dúvida um elemento cultural. Assim, há culturas com racismo e culturas sem racismo (Fanon, 2012, p.7).

É, em meio aos contextos e dinâmicas de contrapor a colonialidade, no caso brasileiro, que o Movimento Negro irá enfatizar a questão racial tendo por base crítica à cultura nacional que deixava de lado o negro ao não valorizar a presença na construção da nação. É com o propósito de valorização da herança cultural afro-brasileira que o viés cultural e político está nas demandas e protagonismo dos movimentos negros, dentre as diversas frentes de lutas, a história e a cultura enfocando as participações dos povos, que de forma forçada foram trazidas ao Brasil, cujas culturas e tradições nos compõem como povo e se reflete em nossa noção de nacionalidade.

Retomando Frantz Fanon (2021, p.16), “(...) O racismo nunca é um elemento acrescentado descoberto ao sabor de uma investigação no seio dos dados culturais de um grupo. A constelação social, o conjunto cultural, são profundamente remodelados pela existência do racismo”. É a valoração e estruturação dos sistemas de referências negras, os pontos centrais, acrescentadas às questões que envolvem os Movimentos Negros, onde o propósito a ser alcançado é evidenciar a importância da cultura ao debate cujo foco é a questão racial.

O contexto de luta do Movimento Negro brasileiro está relacionado à questão racial, abrangendo temas culturais (linguagem, tradições, religião, ancestralidade, história), por outro lado, procurou e continua tratando maneiras de superar as disparidades históricas em termos de direitos e oportunidades sociais. Emergindo em contexto de lutas nas décadas precedentes, o movimento negro no Brasil apresenta-se como uma força social expressiva, desempenhando papel fundamental como base de resistência e afirmação identitária à comunidade negra, cuja influência ultrapassa para além da esfera política, abrangendo à produção cultural, às artes e à mídia, contribuindo para à desconstrução de estereótipos e para ampliação das vozes no campo das políticas públicas.

É através da valorização das tradições culturais negras (capoeira, samba, candomblé e outras manifestações), que o movimento se organizou, onde demandas concretas, abarcando a luta por políticas públicas de combate ao racismo, promoção de ações afirmativas e garantia dos direitos civis e sociais da população negra, através do confronto aos paradigmas tradicionais e a estrutura social hierárquica que historicamente marginalizaram as comunidades afro-brasileiras, que resultaram em impactos significativos na esfera cultural e política do país.

Das várias conquistas do Movimento Negro em relação a educação e direito a memória, história e preservação do patrimônio cultural afro-brasileiro, a Lei 10639/2003¹⁶⁶ (11.645/2008¹⁶⁷), entre outras conquistas no campo político¹⁶⁸, é um marco referencial que traz ao debate a presença e alteridade negras no legado e contribuições ao país como nação. A Lei é consequência do movimento constante em favor da valoração das memórias e culturas afro-brasileiras, em contexto e processo histórico de lutas do Movimento Negro pela inclusão da história e cultura africana e afro-brasileira nos currículos das instituições de ensino, assim como projetos pedagógicos comprometidos com a educação das relações etnicorraciais positivas, a que os mesmos conteúdos devem gerir na valoração do patrimônio sociocultural afro-brasileiro. Iniciativas dos movimentos negros que atuaram e atuam nos espaços para que políticas públicas se efetivem, não somente no campo social, mas principalmente no campo da cultura, o mote a partir da questão racial como categoria analítica para confrontar e transformar as estruturas de poder racializada que caracteriza a sociedade brasileira (Pereira, 2011, p.25-45).

No contexto de organização da comunidade negra, temos como movimento precursor, a criação da Frente Negra Brasileira (1931-1937), em São Paulo, considerada a primeira organização negra no país. Uma resposta ao fato de não serem contemplados nos partidos políticos da época. Diante do contexto de exclusão

¹⁶⁶ BRASIL. **Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Está nova Lei acrescenta apenas a inclusão do ensino da História e cultura dos povos indígenas. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/10.639.htm>. Acesso: ago. 2023.

¹⁶⁷BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 março de 2008**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm>. Acesso: ago. 2023.

¹⁶⁸ No contexto das conquistas do Movimento negro no campo político, temos a Lei Afonso Arinos (Lei 1.390/1951); Lei Caó (Lei 7.716/1989); o Estatuto da Igualdade Racial (Lei 12.288/2010); Lei de Cotas (Lei 12.711/2012).

e pobreza do negro na sociedade brasileira, além de atuar na assistência social, enfrentamento e combate ao racismo, a FNB desenvolveu trabalhos socioeducativos e culturais voltados à formação política, cujo objetivo era garantir direitos, igualdade e cidadania plena ao negro¹⁶⁹. Com o golpe de Getúlio Vargas que instaurou o Estado Novo (1937-1945)¹⁷⁰, em 1937, aboliu os partidos políticos, tornando-os ilegais e, em consequência, 1938, a FNB encerrou suas atividades (Domingues, 2008, p.520-531).

Em seguida, se tratando do protagonismo negro, por meio de reiteradas ações culturais e políticas, a fundação, no Rio de Janeiro em 1944, do Teatro Experimental do Negro (TEN); a Convenção Nacional do Negro (São Paulo, 1945 e Rio de Janeiro 1946); a Conferência Nacional do Negro (Rio de Janeiro, 1949); o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro (Rio de Janeiro, 1950); o Museu de Arte Negra (1968); a fundação do Movimento Negro Unificado (1978) e, o Centenário da Abolição da Escravidão (1988), estão no contexto das reivindicações e mobilização política de intelectuais e movimentos sociais negros voltados a direitos sociais, assim como, a valorização da história e culturas afro-brasileiras.

O “I Congresso do Negro Brasileiro”, realizado em 1950, que reuniu intelectuais negros como Édison carneiro, Guerreiro Ramos, Abdias Nascimento e, demais militantes do movimento negro, bem como, o sociólogo francês Roger Bastide, o antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, o antropólogo estadunidense Charles Wagley, o sociólogo Luiz de Aguiar Costa Pinto, voltadas as discussões entorno da proposta da UNESCO sobre as relações raciais no Brasil, onde a questão racial, evidenciada pelos integrantes do movimento negro, é reivindicada sua natureza política, onde no “Congresso foi elaborada uma declaração política que afirmava a necessidade do movimento negro encontrar, mediante a ação política, os caminhos para a inserção dos negros na realidade nacional” (Chor Maio, 1997, p.278- 279 *Apud* Pereira, 2007, p.208).

¹⁶⁹ Destacam-se, no período, os Congressos Afro-Brasileiros (Recife, 1934 e Bahia, 1937), Convenção Nacional do Negro (1946), bases do I Congresso do Negro Brasileiro (1950), que reuniu intelectuais e lideranças negras.

¹⁷⁰ Em 1930 Getúlio Vargas (1930-1934) fecha o Congresso Nacional, Assembleias Estaduais e Câmaras Municipais, além da nomeação de interventores nos Estados. Em 1937, justificando combater a ameaça de um golpe comunista no Brasil, Vargas impôs o Estado de Sítio, elaborando uma nova Constituição. O Congresso Nacional foi fechado, eleições canceladas, direitos políticos cassados e, com poderes em suas mãos, Vargas passou a governar por Decretos-leis. Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP, 1939), forte controle (censura) foi imposto aos meios de comunicação, sobretudo, ao rádio. Inimigos políticos foram presos. Na economia, a implantação da infraestrutura que permitiu a industrialização, em conjunto com a melhoria das condições dos trabalhadores, que resultou na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT, 1943). (Fausto, 2012, 139-217).

O TEN, tendo à frente seu idealizador e fundador Abdias do Nascimento (1914-2011)¹⁷¹, objetivava a valorização do negro e sua *cultura* através do teatro, assim como a proposta do Museu de Arte Negra (MAN, 1950), voltado a enaltecer a arte e a cultura negra, como enfrentamento do racismo¹⁷².

Para Myrian Sepúlveda dos Santos e Maurício Barros de Castro,

O TEN antecipou uma série de debates e reivindicações que se consolidavam entre lideranças voltadas para o combate à produção de estereótipos e de sentimentos autodepreciativos incorporados pelos negros. O teatro apresentava uma proposta de terapia coletiva, através do qual o negro poderia obter recursos para enfrentar ressentimentos e negatividades (Santos; Castro, 2019, p.177)

No entanto, conforme descreve Abdias do Nascimento, em “O Quilombismo” (1980), o propósito do TEN era muito mais complexo como organização negra, pois,

(...) foi concebido fundamentalmente como instrumento de redenção e resgate dos valores negro-africanos, os quais existem oprimidos ou/ relegados a um plano inferior no contexto da chamada cultura brasileira, onde a ênfase está nos elementos de origem branco-européia. Nosso Teatro seria um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho, ação e produção explícita e claramente enfrentavam a supremacia cultural elitista-arianizante das classes dominantes. O TEM existiu como um desmascaramento sistemático da hipocrisia racial que permeia a nação (Nascimento, 1980, p.68).

A finalidade de Abdias, além de desmascarar o “mito da democracia racial brasileira”, fonte de opressão, miséria e silenciamento do negro no Brasil, buscava enaltecer a consciência crítica a respeito da questão racial e seus efeitos, bem como,

(...) uma revisão crítica da tendência prevalecente nos estudos sobre o negro e sua cultura, denunciando como esteticista/diversionista e totalmente inútil a ênfase puramente descritiva – histórica, etnográfica, antropológica, etc – assim como as conclusões jubilosas de certas pesquisas conduzidas por carreiristas brancos que usavam os negros como objetos de suas pseudo-científicas lucubrações (idem, p.70).

Do Iº Congresso Brasileiro do Negro (1950), resultado das discussões da tese de Ironides Rodrigues “Estética e Negritude”, surge o projeto do Museu de Arte Negra cujo objetivo era explorar e divulgar a influência negra africana sobre a arte moderna e contemporânea em expressões da arte brasileira (Barbosa, 2004, p.101-109).

Com o propósito de valorizar e promover a presença do negro e do mestiço na cultura brasileira, o MAN teve no Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em

¹⁷¹ Poeta, ator, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político (Senador) e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras. In: **UNIFEI** - Personalidade do Muro. Disponível em: <<https://unifei.edu.br/personalidades-do-muro/extensao/abdias-do-nascimento/>>. Acesso: set. 2023

¹⁷² Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. **Museu de Arte Negra**. Disponível em: <<http://man.ipeafro.org.br/>>. Acesso: set. 2023.

1968, aos 80 anos da abolição da escravatura, sua exposição inaugural (Jaremtchuk, 2018, p.265).

Segundo o próprio Abdias do Nascimento,

Propondo uma ação e reflexão pedagógicas, destinadas à promoção da arte do negro – e da arte de outros povos influenciados por ele – o Museu de Arte Negra situa-se como um processo de integração étnica e estética.

Nos fundamentos teóricos do MAN está implícito o empenho de uma revalorização simultânea das fontes primitivas e seu poder de fecundar a manifestação artística do povo brasileiro (Nascimento, 1980, p.136)

Entre os objetivos da proposta do MAN também havia o interesse em efetuar levantamento das expressões artísticas africanas e suas influências à cultura brasileira (Nascimento, 1980, p.140).

Conforme expressa Myrian Sepúlveda dos Santos (2005, p. 51-65), examinar a proposta do Museu de Arte Negra a de outras instituições museais do Brasil pelo viés da questão racial, torna-se análise instigante, uma vez que, em se tratando dos museus brasileiros o contexto de foram criados deve ser observado a partir da percepção não racializada da construção da nação, já que discurso construído entorno do tratamento não racial, valorizava igualmente a produção de brancos e negros, independentemente de cor, raça ou origem, neste sentido, o silêncio sobre diversidades étnico-raciais predominou no imaginário coletivo. Para socióloga, os discursos em museus e sobre os patrimônios nacionais embasaram não apenas o silêncio sobre raça, mas uma hierarquia de valores em que padrões estéticos e produções culturais de um segmento populacional branco e elitizado se sobrepunham aos demais.

Apesar disso, em se tratando do Museu de Arte Negra, os fundamentos que norteia a ideia da sua criação, em relação a arte negra, esta é compreendida e considerada por Abdias do Nascimento, nos artigos publicados na Revista Galeria de Arte Moderna (1968), “Cultura e estética no Museu de Arte Negra” e “A Arte Negra - Museu voltado para o futuro”, como um valor universal, conforme aponta a historiadora Gabriela Caspary Corrêa (2022, p.118), em artigo que analisa a recepção crítica e o contato entre a produção do escultor Agnaldo dos Santos (1926-1962) e a formação do Museu de Arte Negra (MAN).

Ainda segundo a historiadora, a questão da universalidade da cultura negra não deve ser entendida como um fator de racialização nem de racismo, em razão de

que, tanto o TEN quando o MAN, buscaram um exercício de “desrecalcamento” e não o “divisionismo”, apontando que, para Abdias do Nascimento, o conceito de raça não se sustentava mais cientificamente. Neste sentido, Abdias chamava a atenção para “necessidade de projetos que valorizassem a cultura e a produção negra especificamente, propondo um diálogo entre fazeres diferentes e grupos de artistas de várias origens” (Corrêa, 2022, p.118-119).

No entanto, o TEN e o MAN¹⁷³, em 1968, foram alvos do AI-5¹⁷⁴, tiveram suas atividades encerradas. No contexto da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), Abdias do Nascimento, acusado de fazer a ligação entre o movimento negro e à esquerda comunista e, sob esse pretexto, passou a ser perseguido pelos órgãos repressores. No segundo semestre daquele ano, recebeu convite da “Fairfield Foundation” (Nova York), para conhecer as atividades políticas, sociais e culturais dos negros estadunidenses, fez algumas conferências e, em outubro, decide permanecer, em autoexílio (1968 e 1981) nos EUA (Macedo, 2005, p.239).

Lélia González (1935-1994), na década de 1980, passa a ser uma das porta-vozes do Movimento Negro, na discussão sobre a questão racial. A antropóloga fez parte do grupo de fundadores do MNU (1978) e, sua militância acadêmica, segundo as sociólogas afro-brasileiras Luiza Helena de Bairros¹⁷⁵ (2000) e Elizabeth do Espírito Santo Viana (2006), impulsionou, para além do debate sobre a problemática racial no Brasil, o tema da ideologia do branqueamento e seus efeitos, bem como, a dupla exposição da mulher negra, discriminada pelo racismo e pelo sexismo.

A historiadora Raquel Barreto (2005), sobre a atuação de Lélia González como professora na Escola de Artes Visuais do Parque Laje (1976-1979), expõe que sua contribuição permanece como marco significativo na história. Ao iniciar o primeiro curso institucional de cultura negra do Brasil, bem como sobre as manifestações da cultura popular, o curso focou na presença de artistas negros nas expressões artísticas da arte brasileira, onde questões permearam temas importantes, tais como, linguagem, religião, identidade e exclusão social.

¹⁷³ A coleção do MAN, hoje encontra-se sob a guarda do Ipeafro, instituto criado por Abdias do Nascimento em 1981. São cerca de 500 obras de arte de artistas diversos, como Iberê Camargo, Calazans Neto, Emanuel Araújo, Carlos Scliar, Heitor dos Prazeres, Tunga, Regina Vater, Faya Ostrower, Ana Bela Gaiger, Cleo Navarro entre muitos outros. In: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. **Museu de Arte Negra**. Disponível em: <<http://man.ipeafro.org.br/>>. Acesso: set. 2023.

¹⁷⁴ O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). In: O AI-5. **FGV CPDOC**. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso: set. 2023.

¹⁷⁵ Ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil entre 2011 e 2014.

A historiadora salienta que,

O espaço abrigava uma intelectualidade de esquerda composta por artistas. Na Escola era produzida uma visão crítica sobre a realidade nacional, chegando inclusive a se tornar o maior espaço cultural da cidade. Foi, provavelmente, nesse momento que Lélia ficou conhecida entre a intelectualidade carioca (Barreto, 2005, p.26)

Ainda segundo Barreto (2018, p.12-27), o legado teórico e político de Lélia contribuiu ao desenvolvimento da consciência racial e de gênero no interior da comunidade negra, foram significativas no desenvolvimento de uma epistemologia negra decolonial, ao propor uma análise do caráter americano da sociedade brasileira. Além disso, sua influência foi igualmente significativa à concepção da teoria do feminismo negro, nas lutas antirracistas e na disputa de uma narrativa interpretativa sobre a formação cultural no Brasil.

Nas disputas de narrativas em contexto de valorização das memórias e cultura negra, devemos destacar também a importância do papel da imprensa negra que, em contexto abolicionista, tinha como principal bandeira, desde 1833, com o pasquim “O Mulato” (ou “O Homem de Cor”)¹⁷⁶, fundado pelo jornalista afro-brasileiro Francisco de Paula Brito (1809-1861), a denúncia do racismo contra pessoas negras livres e a luta pela cidadania.

A historiadora Ana Flávia Magalhaes Pinto¹⁷⁷ (2006), com o propósito de localizar as especificidades da atuação dos periódicos negros em contexto de resistência e construção de uma rede de solidariedade entorno de um discurso coletivo direcionado ao fortalecimento do grupo sociorracial negro, ao analisar a imprensa negra do século XIX, expõe que, entre 1833 e 1889, além do Rio de Janeiro, outros periódicos discutindo a mesma temática surgiram no Nordeste, Sul e Sudeste do Brasil, como, “Brasileiro Pardo”¹⁷⁸, “O Cabrito”¹⁷⁹, “O Meia Cara”¹⁸⁰ e “O Lafuente”¹⁸¹ (RJ); em 1876, “O Homem: Realidade Constitucional ou Dissolução Social” (Recife, PE); em 1889, “A Pátria – Orgam dos Homens de Côr” (SP); em 1892, “O Exemplo” (Porto Alegre, RS); em 1899, “O Progresso – Orgam dos Homens de Côr” (SP).

¹⁷⁶ Edição digital de **O Homem de Cor**, no. 1, 1833. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=701815&pagfis=1>>. Acesso: set. 2023.

¹⁷⁷ Primeira docente negra do Departamento de História da UnB. Em 2023 foi nomeada Diretora-Geral do Arquivo Nacional.

¹⁷⁸ **Brasileiro Pardo**. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/brasileiro-pardo/>>. Acesso: set. 2023.

¹⁷⁹ **O Cabrito**. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-cabrito/>>. Acesso: set. 2023.

¹⁸⁰ **O Meia Cara**. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-meia-cara/>>. Acesso: set. 2023.

¹⁸¹ **O Lafuente**. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-lafuente/>>. Acesso: set. 2023.

A historiadora salienta que, ao analisar os periódicos do período,

(...) os conflitos gerados pelas múltiplas associações entre o preconceito racial e o desrespeito à cidadania dos indivíduos negros, seguidos pela insatisfação dos atingidos por tais arbitrariedades, figuram como razão de ser de todas as folhas. (...) Entre 1833 e 1889, emergem representações cada vez melhor ajambradas que atestam o acirramento das mazelas dirigidas ao grupo sociorracial negro. Mesmo que tal julgamento não possa se estender a toda população afro-brasileira da época, isso era ponto pacífico ao menos entre os que alcançaram meios de emitir suas percepções e expor suas demandas – o que já era sintomático (Pinto, 2006, p.183).

Ainda segundo Ana Flávia (Pinto, 2006, p.183), no âmbito das discussões públicas, a imprensa negra, no período analisado, desenvolveu estratégias argumentativas com foco no fortalecimento da comunidade negra. Graças a essas abordagens, princípios e informações de interesse da comunidade negra foram difundidos e debatidos em articulação com o público.

Para o historiador José Antônio dos Santos (2011, p.150-151), a definição contemporânea de imprensa negra deixa de fora aspectos que são fundamentais para o entendimento dos jornais publicados entre os séculos XIX e início do XX. Para o historiador, a proposta que definiu a imprensa negra naqueles períodos foi tornar os periódicos em principais meios de comunicação e protesto contra a discriminação racial e defesa de direitos onde, o que havia em comum, entre os objetivos e o público-alvo, era a necessidade de comunicar-se, dar visibilidade aos projetos e desejos de grupos de afro-brasileiros que se aglutinavam ao redor dos jornais.

Entretanto, Santos (2011, 155-157) expõe que, até as primeiras décadas do século XX, os periódicos que compõem a imprensa negra, destacavam questões educativas do meio negro e tinham viés moralizador, uma vez que eram produzidos por uma minoria de negros alfabetizados, bem posicionados na hierarquia social, cuja proposta política era a organização da comunidade negra para superar os preconceitos e integração social. O propósito era expressar os desejos e as aspirações da parcela da população que buscavam representar.

Neste sentido, observa o historiador, o objetivo dos redatores era criar o senso de solidariedade necessário para a fundação do jornal e, logo em seguida, encaminhar uma luta comum direcionado à educação e à superação dos complexos e estereótipos de inferiorização na busca da mobilidade social. A principal identificação que une essa diversidade dos meios de comunicação é estar voltada para as reivindicações da população negra e ser produzida por pessoas que se identificam com esse meio (Santos, 2011, 158).

Assim, diante da conjuntura que sucedeu à abolição da escravidão, no engajamento ao enfrentamento da discriminação racial e na busca por oportunidades econômicas e sociais, a produção de periódicos e revistas elaborados pela comunidade negra, denominados no conjunto de "Imprensa Negra" foi diversificada. Ao longo das duas primeiras décadas do século XX, associações atuavam em variados espaços, incluindo agremiações recreativas, sociedades de dança, entidades esportivas, grupos teatrais, círculos literários e agremiações carnavalescas. Boa parte destes periódicos abordaram temáticas referentes à vida social de associados e à comunidade negra em geral.

Gilmar Luiz de Carvalho (2009), ao analisar a função que teve a Imprensa Negra como instrumento de reivindicação de direito e combate à exclusão sócio-político-econômica do negro em São Paulo (1915-1937), destaca que, a disputa ideológica entre as lideranças da imprensa negra terá como consequências mudança de sentido desse segmento culminando à decadência do aspecto reivindicatório dos jornais negros.

Segundo Carvalho (2009, p.192), nesse contexto, primeira metade do século XX, a imprensa negra conseguiu mobilizar um grupo expressivo de pessoas na luta contra o preconceito racial. As lideranças desse movimento eram respeitadas dentro da comunidade negra, não apenas por sua atuação no jornalismo, mas também por sua capacidade de unir e convencer a população a se engajar na conscientização e mobilização. No entanto, salienta o historiador para o fator de que não se pode ignorar a presença constante de conflitos e desacordos sobre a melhor maneira de alcançar a integração e a cidadania. Muitos desses conflitos tinham raízes ideológicas, acarretando no enfraquecimento do caráter reivindicatório da imprensa negra.

Para Carvalho (2009, p.192), o enfraquecimento da imprensa negra se consolida com o Estado Novo (1937). No entanto, salienta que, esse processo "já era anunciado bem antes desse período, pois alguns desses sinais já apareciam na permanência de poucos jornais da segunda fase, entre 1923 e 1937", visto que, a partir de 1924, as revoluções, os conflitos armados e a perseguição política na cidade de São Paulo, foram minando a resistência de grupos de intelectuais, que se dispersaram. Apesar desse processo de desmobilização, o historiador aponta que,

A decadência da Imprensa Negra em São Paulo e no Brasil não foi completa, pois anos depois, aquelas lideranças estiveram presentes em outras publicações, divulgando seus trabalhos, questionando as decisões políticas e procurando defender suas ideias em prol do que entendiam ser a solução para os problemas dos afrodescendentes (Carvalho, 2009, p.193).

Portanto, em se tratando de mobilização, devemos observar que a imprensa negra no Brasil, na primeira metade do século XX, atuou como protagonista ao expressar as lutas e reivindicar aspirações da população negra, em contexto de significativas mudanças sociais e políticas, pois desempenharam papel importante na denúncia contra o racismo, assim como, a conscientização da comunidade negra sobre seus direitos civis e políticos.

Entretanto, não podemos ignorar que a mesma, como movimento social, também enfrentou desafios e conflitos internos. Internamente houve debates sobre a melhor estratégia para alcançar a integração e a igualdade racial, com diferentes grupos defendendo abordagens variadas, desde a assimilação cultural até o nacionalismo negro.

Mesmo diante de conjuntura desfavorável, apesar dos obstáculos, a imprensa negra foi protagonista na conscientização da comunidade negra sobre suas identidades, direitos e potencial político, contribuindo ao fortalecimento e desenvolvimento de um dos mais significativos conjuntos de *movimentos* sociais, o Movimento Negro brasileiro. Movimento que segue atuante no contexto das lutas sociais por políticas públicas votadas à Ações afirmativas e antirracistas.

3.3 Patrimônio e Museu na preservação da memória e cultura afro-brasileira

Os movimentos negros têm como tema central em sua atuação o direito à memória, especialmente no campo da cultura. Essa abordagem é direcionada as narrativas e significações simbólicas que permeiam o campo do patrimônio e dos museus, em contextos da história do Brasil, reexaminando criticamente aspectos culturais, bem como, narrativas e trajetórias negras, muitas vezes negligenciadas, deturpadas ou silenciadas.

Por consequência, a ênfase no direito à memória no âmbito do patrimônio e dos museus, os movimentos negros buscam promover um reexame crítico dos aspectos das culturas negras, contextualizando e valorizando artefatos, objetos e locais de significado histórico e cultural para a comunidade afrodescendente. Isso implica questionar as narrativas tradicionais e propor novas interpretações que reflitam a luta, a resiliência e as contribuições dos negros para a construção da nação brasileira.

As análises dos antropólogos Mariza Veloso Motta Santos (1996; 1980), José Reginaldo Santos Goncalves (1991; 1996; 2002; 2003) e da socióloga Maria Cecilia

Londres Fonseca (1996; 1997; 2001; 2003; 2006) contribuíram para o entendimento sobre a temática e o contexto das políticas voltadas à organização e direcionamento do conceito, valorização e proteção no campo do patrimônio no Brasil.

No processo de construção de uma cultura nacional e de políticas voltadas para a proteção do patrimônio e da memória, o período do Estado Novo é uma referência importante. Entretanto, o contexto que envolve a institucionalização da memória e patrimônio cultural afro-brasileiro se apresenta em ações políticas fragmentadas ao longo do tempo. Desde a proibição (1890)¹⁸² à legalidade da Capoeira (1934)¹⁸³ e a valorização e reconhecimento do Samba como patrimônio cultural imaterial (2007)¹⁸⁴ ao tombamento de artefatos materiais (Museu Magia Negra – RJ, 1938)¹⁸⁵ e formação de Museu (Museu do Negro – RJ, 1938)¹⁸⁶, de espaços religiosos (Casa Branca do Engenho Velho, na Bahia, 1984)¹⁸⁷, foram institucionalizações desenhadas no campo do patrimônio com conotações de cunho etnográfico e/ou folclórico, frequentemente com negros sub-representados e/ou silenciados e excluídos no processo de construção do patrimônio cultural.

A historiadora Elaine Cristina Ventura Ferreira, em seus estudos (2014; 2020; 2023), ao examinar a relação entre patrimônio, folclore, cultura negra e museu no contexto de formação da política estatal voltada à valorização da cultura e tradições populares, identifica que, entre os anos de 1947 e 1982, época em que as questões raciais estavam em evidência, os folcloristas envolvidos nos projetos destinados a

¹⁸² Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil (1890) (Decreto nº 847/1890), tratou sobre a prática de capoeiragem, Artigo 402, capítulo XII: Dos vadios e Capoeiras. Cf: BRASIL. **Decreto nº 847/1890** – Código Penal dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D847.htm>. Acesso: out. 2023.

¹⁸³ Em 1934 a prática da capoeira deixa de ser crime, mas o reconhecimento como patrimônio brasileiro se deu em 2008. Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres de Capoeira estão inscritos como patrimônio cultural imaterial no Livro de Registro das Formas de Expressão e no Livro de Registro dos Saberes, respectivamente. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ANEXO%20II%20-%20Certid%C3%A3o%20Registro%20Roda%20Capoeira.pdf>>;

<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ANEXO%20I%20-%20Certid%C3%A3o%20Of%C3%ADcio%20Mestres%20Capoeira.pdf>>. Acesso: out. 2023.

¹⁸⁴ Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba enredo. Livro de Registro de Formas de Expressão: Inscr. nº 12, de 11/20/2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/matrizes_samba_rj_parecer_conselho_consultivo.pdf>. Acesso: out. 2023.

¹⁸⁵ MAGGIE, Yvonne. **Medo do feitiço** - relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

¹⁸⁶ PAIVA, Andréa Lucia da Silva. Museu dos escravos, museu da abolição: o museu do negro e a arte de colecionar para patrimoniar. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (organizadores). **Museus, coleções e patrimônios**: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MinCJIPHAN/ DEMU, 2007, p.203-228. Disponível em: <https://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/capitulos/21-museus-colecoes_e_patrimonios-narrativas_polifonicas.pdf>. Acesso: out. 2023.

¹⁸⁷ VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. In: **Mana**: estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro (Museu Nacional/UFRJ), vol. 12, nº. 01, p. 237-248, abril 2006. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/direito/article/view/2020.v7n2.p1-27/17935>>. Acesso: out. 2023.

delinearem, acabaram por construir um imaginário de nação mestiça. Esse processo resultou no estabelecimento de hierarquias entre culturas, especialmente quando as religiões de matrizes africanas foram integradas ao projeto nacional (Ventura, 2014).

Nesse contexto, foram estabelecidas hierarquias culturais, particularmente em relação à inclusão das religiões de matriz africana no panorama nacional. As abordagens adotadas pelos folcloristas encaravam essas expressões culturais como exóticas, ao mesmo tempo em que elaboravam relações hierárquicas nas narrativas que envolviam as culturas de matrizes africanas, bem como as dos povos indígenas (Ventura, 2020).

Conforme observado por Ventura (2023), é neste contexto que o protagonismo do Movimento Negro busca construir uma educação para o negro sobre a ótica da formação de uma consciência política fortemente crítica à ideia de folclore.

Devemos destacar que a década de 1930 é caracterizada por ser um período de transformações política e econômica, que levou o país à industrialização e modernização. O nacionalismo da Era Vargas (1930-1945) se torna ideologia dominante, onde elementos culturais e históricos, considerados formadores da identidade e da memória nacional, passaram a ser elementos importantes à constituição de uma identidade brasileira. Nesse contexto, a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, foi marca do processo de valorização e institucionalização da cultura e memória nacional.

Vale ressaltar que, conforme aponta a historiadora Lia Calabre,

O primeiro Órgão federal que organiza a proteção ao patrimônio foi a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, criada em 1934, no Museu Histórico Nacional, por iniciativa de Gustavo Barroso. Com a criação do SPHAN, a inspetoria foi desativada. Os projetos de defesa dos monumentos históricos no país datam da década de 1920, e tiveram como importantes os modernistas, o que não significa dizer que grupos mais conservadores não tivessem projetos para a área (Calabre, 2009, p.23)

Com o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, sucedeu-se da Inspetoria de Monumentos Nacionais (IMN, 1934-1937) o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, 1937-1946)¹⁸⁸, precursor do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN, 1946-1970; IPHAN, 1970-

¹⁸⁸ REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. **Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) 1937-1946** (verbete). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/61/servico-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-sphan-1937-1946>>. Acesso: out. 2023.

1974;1994¹⁸⁹) que, apresentava como objetivo, proteger o patrimônio histórico e artístico brasileiro, considerado elemento importante à construção da identidade nacional. O decreto, em seu Artigo 1º definiu o conceito de patrimônio histórico e artístico nacional como sendo:

(...) o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (Decreto 25/1937)¹⁹⁰

No entanto, o Decreto, conseqüentemente, o SPHAN, por exemplo, como instrumento de institucionalização da memória coletiva de um povo, conforme aponta Jéssica Gonçalves Silva (2017, p.412-414), ao analisar os tombamentos dos primeiros anos de atuação da instituição, se priorizava exaltar a memória do “vencedor”, pois, apresenta como foco a preservação do patrimônio colonial português e europeu, deixando de lado a cultura, memória e patrimônios de outros seguimentos e suas contribuições à formação do patrimônio nacional, uma vez que, o decreto baseava-se na ideia de que a cultura brasileira era uma herança da cultura europeia, e que as culturas negra e indígena eram de caráter acessório a ser enquadrada e civilizada aos moldes ocidentais.

A definição de Patrimônio, explicitada no decreto como "o conjunto de bens móveis e imóveis de valor histórico, artístico ou arqueológico", excluía a cultura negra e indígena, que não era considerada como "arte" ou "história", haja visto que, a orientação do SPHAN, como apontou Maria Cecília Londres Fonseca (2009, p.105-106), se baseou no “processo da atribuição de valores inseridos na tradição europeia de constituição dos patrimônios nacionais a partir das categorias de história e de arte” ocidental.

A socióloga aponta ainda que, esse conceito de patrimônio de tradição europeia, que se tornou hegemônico no Brasil e adotado pelo Estado, através do SPHAN, são assentadas na concepção sobre arte, história, tradição e nação, que faziam alguns intelectuais modernistas a serviço da instituição, em relação à salvaguarda do patrimônio nacional (Fonseca, 2009, p.83-94).

¹⁸⁹ REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) 1970-1979 e 1994- (verbete). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/55/instituto-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-iphan-1970-1979-e-1994#:~:text=Em%201979%2C%20em%20fun%C3%A7%C3%A3o%20da,%20tornando%2Dse%20um%20C3%B3rg%C3%A3o>>. Acesso: out. 2023.

¹⁹⁰ BRASIL. **Decreto 25**, de 30 de novembro de 1937. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso: out. 2023.

Esse viés eurocêntrico, em que se caracteriza o racismo institucional, presente no Decreto e na narrativa do SPHAN no tocante ao patrimônio nacional, demarcou a narrativa histórica estereotipada da participação, como contribuições pontuais, dos povos negros e indígenas na formação sociocultural brasileira. No âmbito do patrimônio evidencia-se a marginalização da cultura negra. As primeiras concepções do "patrimônio" que estiveram intrinsecamente vinculadas ao projeto de nação reconheciam como elementos culturais de relevância estruturas de natureza monumental associadas ao passado europeu. Entretanto, cabe salientar que, no anteprojeto (1936)¹⁹¹ formulado por Mário de Andrade (1893-1945)¹⁹², a pedido do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (1900-1985), apresenta a inserção de diferentes aspectos da diversidade cultural brasileira no patrimônio. Mário desenvolve a ideia tradições móveis para conceituar os bens culturais populares como representativos e constitutivos do patrimônio, da identidade nacional (Neto, 2012, p.96).

Para Dalton Sala,

A proposta de Mário de Andrade em seu anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional era de âmbito bastante extenso, tentando preservar a totalidade de nossos bens culturais, inclusive hábitos, credences, cantos, lendas e superstições populares. Mário entendia que "arte" é uma palavra geral, que nesse seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza das ciências, das coisas e dos fatos (Sala, 1990, p.21).

Segundo o historiador da arte o modernista Mario de Andrade ao levar em conta aspectos da cultura erudita privilegiando as artes populares e seus aspectos imateriais, ao sugerir a dissociação entre patrimônio material e imaterial, aponta à necessidade de preservação da diversidade e pluralidade do patrimônio, bem como ao reconhecimento da diversidade cultural brasileira (Sala, 1990, p.22).

No entanto, Maria Cecília Londres Fonseca (2001, p.98) sinaliza para o fato de que, o problema apresentado no Anteprojeto de Mário de Andrade (pesquisador do folclore brasileiro e crítico de arte), para sua implementação na integra, foi exatamente a pluralidade identificada por ele, presente na sociedade brasileira que confrontava o projeto Estadonovista de uma cultural nacional uniforme. Segundo a Socióloga, a extensão do projeto esbarrou, para além das questões jurídicas, na proposta políticas

¹⁹¹ ANDRADE, Mário. Anteprojeto de Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: **Cartas de Trabalho**: Correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, p.39-54. Brasília, 1981, p.39-54.

¹⁹² BATISTA, Marta Rossetti (Org.). **Mário de Andrade**. Revista do Patrimônio Histórico Nacional, nº 30/2000. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf>. Acesso: out. 2023.

envolvidas na concepção de patrimônio voltado à ideologia de apresentar de forma uniforme a cultura nacional oficial, pois,

(...) o motivo não eram apenas as ideias de Mário de Andrade, que propunha uma concepção de patrimônio muito mais ampla e avançada e, sobretudo, distante da noção de monumento. Em princípio, e do ponto de vista conceitual, não haveria maiores discordâncias entre seu pensamento e o de Rodrigo Melo Franco de Andrade (Fonseca, 2001, p.98).

Ainda segundo Fonseca, a questão era que,

Do ponto de vista político, além das diferenças que separavam Mário de Andrade do ideário do Estado Novo, a pluralidade por ele identificada na cultura brasileira ia de encontro ao projeto de unidade nacional do governo (idem, 2001, p.98).

Para a socióloga,

Ao preferir à noção de monumento um conceito antropológico de arte, Mário de Andrade conseguiu formular uma base conceitual no anteprojeto que privilegia a diversidade cultural do país, fugindo de critérios rígidos de atribuição de valor. Além disso, na consideração da prática de preservação como um serviço de interesse público a ser prestado à população, e não abstratamente à nação, Mário de Andrade se aproxima muito mais da sociedade do que os dirigentes do Sphan, pois consegue enxergar a dimensão pedagógica dessa tarefa, sem que isso significasse qualquer instrumentalização do patrimônio para fins políticos ou demagógicos, como temia Rodrigo Melo Franco de Andrade (idem, 2001, p.99).

Nesta perspectiva, ao preferir um conceito antropológico de arte à noção de monumento, conforme sugere Fonseca (2001), Mário de Andrade propôs estabelecer uma base conceitual no anteprojeto que priorizava a diversidade cultural do país cuja abordagem evita a imposição de critérios rígidos para a atribuição de valor artístico as manifestações culturais não eruditas.

Além disso, ao considerar a preservação como um serviço de interesse público a ser prestado à população, em vez de abstratamente à nação, Mário de Andrade demonstra uma maior proximidade com a sociedade em comparação aos dirigentes do Sphan, ao reconhecer a dimensão pedagógica dessa tarefa, uma vez que, destacava a importância da preservação do patrimônio como uma ferramenta educacional. Isso, no entanto, conforme pontuou a socióloga, não deve ser interpretado como uma instrumentalização do patrimônio para fins políticos ou demagógicos.

No entanto, pode-se argumentar que para os propósitos do governo centralizador, preocupado em combater regionalismos e estrangeirismos, a abordagem canônica adotada pelo Sphan era mais conveniente e compatível, por mais elitista e distante da sociedade que pudesse se apresentar, pois, o propósito da

ideologia nacionalista, a construção de uma imagem coesa e homogênea da nação era vista como crucial, não apenas na educação, mas também na cultura (o caso de Mário de Andrade, não seria uma forma de integrar as culturas especialmente a negra no contexto nacional, pois ele, era não branco).

No geral, embora enfoque sugerido por Mário de Andrade tenha na diversidade cultural e na dimensão pedagógica como central, a abordagem do Sphan, apesar de ser elitista, tinha sua própria lógica em um contexto de centralização política e busca por uma identidade nacional unificada. A questão fundamental, apontado por Fonseca, para o período, reside na escolha entre a valorização da diversidade cultural ou a busca por uma identidade cultural oficial.

É importante ressaltar também que, a noção de patrimônio cultural, visto como um constructo social, sofre influência de fatores políticos, econômicos e culturais, moldando-se e sendo interpretado de acordo com os valores e interesses sociopolíticos em um contexto específico. No Brasil, conforme observado por José Reginaldo Santos Gonçalves (1996), o conceito de patrimônio cultural é construído a partir de um discurso de salvação, denominado “a retórica da perda”, enfatizando a ideia de que o patrimônio cultural está sob ameaça de desaparecimento.

O antropólogo aponta como esses discursos são marcados pela ideia de que o patrimônio cultural, por sua fragilidade, deve ser preservado a qualquer custo. No entanto, o antropólogo argumenta que o discurso da perda é uma ferramenta usada para legitimar políticas de preservação, o que pode levar a uma visão homogeneizante do patrimônio cultural e à exclusão de outros grupos sociais que também participam da formação sociocultural de um determinado patrimônio nacional.

Gonçalves ao sinalizar sobre os perigos de discursos de proteção cuja retórica de perda, período de política hegemônica, a “fase heroica” (1937-1967)¹⁹³, com gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, onde o patrimônio brasileiro é pensado como parte de um patrimônio universal, em sua análise, o antropólogo identifica que, com Aloísio Magalhaes a frente do IPHAN, ocorre um “processo de renovação ideológica e institucional da política oficial de patrimônio cultural (...).” (Gonçalves, 1996, p.37).

¹⁹³ Segundo Cecília Londres Fonseca (2009, p.126), o termo refere-se a historiografia oficial produzida a partir do discurso dos próprios intelectuais no interior do SPHAN e faz alusão aos anos de atuação de Rodrigo Melo Franco de Andrade a frente da instituição (1937 a 1967). Para Lauro Cavalcanti (1999) a expressão é “referida por conta do ‘romantismo’ das viagens para desvendar a realidade brasileira tão exótica e desconhecida no próprio país; pela escassez de recursos e número de funcionários para a hercúlea tarefa de classificar e tomar conta dos bens em todo o território nacional”.

Gonçalves destaca que.

(...) Aloísio substitui o “patrimônio histórico e artístico” de Rodrigo pela noção de “bens culturais” (Magalhães [1979] 1984:40-44). Quando usa a noção de “cultura brasileira”, ele enfatiza mais o presente do que o passado. (...) enfatiza, ainda, a diversidade cultural no contexto da sociedade brasileira. No entanto, acredita que, além dessa diversidade, existe uma cultura brasileira que é integrada, contínua e regular. (Gonçalves, 1996, p. 52).

Ainda segundo ele,

Seu propósito é identificar e preservar o caráter nacional brasileiro de forma que o processo de desenvolvimento econômico e tecnológico possa prosseguir sem que isso represente uma perda de autonomia cultural frente aos países do primeiro mundo (idem, p. 53).

José Reginaldo sinaliza à aproximação das concepções de patrimônio cultural de Aloísio Magalhães às ideias do projeto original de Mário de Andrade, de 1936, pois,

(...) segundo Aloísio não foram seguidas pela instituição até então. O Projeto de Mário de Andrade é bastante abrangente, pois aponta “Diferentes formas de ‘cultura popular’”; -“autêntica” identidade nacional (cultura popular); -“visão pluralista e, de certo modo, “antropológica” do Brasil”; -patrimônio também pensado como uma “causa” (idem, p. 56).

Aproximação de Aloísio com Mário de Andrade encontra-se no fato de que,

Para Aloísio, a noção de “patrimônio cultural” concebida por Mário (de Andrade) estava muito próxima de uma concepção democrática e pluralista do que a veio a inspirar a política implementada por Rodrigo (idem, p.73).

Para Gonçalves, o discurso de Aloísio Magalhães enfatiza

(...) a categoria de “bens culturais” considerados como parte integrante da vida cotidiana de distintos seguimentos da sociedade brasileira. (...) Eles são produzidos pelo povo e, nessa condição, são considerados como uma fonte de autenticidade (idem, p.76).

Neste sentido, ainda segundo a análise do antropólogo,

A estratégia de apropriação da cultura nacional pressuposta no discurso de Aloísio trazia como consequência uma representação da nação brasileira como uma totalidade cultural diversificada e em permanente processo de transformação (idem, p.81).

A ênfase é colocada no passado, mas esse passado é encarado como uma ferramenta, uma referência a ser utilizada no processo de desenvolvimento econômico e cultural. Isso vai além da mera preocupação com bens patrimoniais específicos.

É nesse contexto interpretativo que a política de patrimônio no período da “ditadura empresarial-militar”¹⁹⁴, instaurada no Brasil a partir de 1964 chegando

¹⁹⁴ DREIFUSS, René Armand. 1964, a conquista do Estado. Petrópolis: Vozes, 1981. Disponível em: <<https://gtedb.ufrj.br/wp->

oficialmente até 1985, impõe uma nova concepção ao campo da cultura e conseqüências às instituições voltadas à preservação do patrimônio.

Enquanto na “fase heroica” (1937-1967), em relação a política de preservação do SPHAN (1937-1946)¹⁹⁵, estava voltado aos interesses nacionais, pois, neste período a instituição era utilizada como interprete da sociedade se mantinha nos moldes da ideologia nacionalista do Estado Novo (1937-1945), nos anos 1960, conforme sinaliza Lúcia Lippi Oliveira (2008, p.124-125), com a redemocratização (1945-1964) a política, do agora denominado IPHAN, é criticada com veemência pelos intelectuais que as consideravam inadequada ao contexto, além de considerarem a instituição elitista, com atuação que deixava de fora a pluralidade cultural brasileira, assim como, se mantinha alienado em relação aos problemas fundamentais do desenvolvimento. As críticas refletem a insatisfação sobre a eficácia da instituição em promover uma abordagem mais inclusiva e alinhada com as necessidades do Brasil a partir daquele período.

Os governos militares, depois do período de repressão severa (Ato Institucional nº5)¹⁹⁶, que atingiu de forma contundente a atividade intelectual, artística, universitária e a imprensa, passaram a direcionar sua atenção para o campo da cultura como uma estratégia para conquistar legitimidade. Para isso, começaram a reestruturar o cenário cultural.

Conforme assinala Lia Calabre,

O governo que se instaurou com o golpe de 1964 demonstrou desde os primeiros tempos uma preocupação com o campo da cultura. Verificou-se um processo de recrudescimento tanto dos mecanismos de censura quanto da preocupação com o abandono do patrimônio e das instituições nacionais.

content/uploads/2021/02/DREIFUSS,%20Ren%C3%A9%20Armand_1964%20-%20A%20conquista%20do%20Estado.%20A%C3%A7%C3%A3o%20pol%C3%ADtica,%20poder%20e%20golpe%20de%20classe%20(pesquis%C3%A1vel)_compressed-compactado.pdf>. Acesso: out. 2023.

¹⁹⁵ Por meio do Decreto-lei nº. 8.534, de 02 de janeiro de 1946, foi transformado em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN, 1946-1970). Em 1970, ocorreu a reorganização do MEC, pelo Decreto nº. 66.967, de 27 de julho, que gerou algumas modificações na estrutura ministerial, dentre elas, a nova denominação Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que substituiu a de DPHAN. Cf: Maria Beatriz Rezende, Bettina Grieco, Luciano Teixeira, Analucia Thompson. Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) 1946-1970 (verbete). In: **Dicionário do Patrimônio Cultural**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/52/diretoria-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-dphan-1946-1970>>. Acesso: out. 2023.

¹⁹⁶ BRASIL. **Ato Institucional nº 5**, de 13 de dezembro de 1968: São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm>. Acesso: out. 2023.

Na segunda metade de 1966, por recomendação da Presidência da República, foi formada uma comissão para elaborar estudos visando à reformulação da política cultural do país. Foi sugerida a criação de um Conselho Federal de Cultura (CFC), nos moldes do Conselho Federal de Educação. Para os elaboradores da proposta, o Conselho Nacional de Cultura não tinha efetiva atuação nacional (Decreto nº 50.293/1961), limitava-se a ações pontuais, de pouca abrangência (Calabre, 2008, p.68)

Para a socióloga Lúcia Lippi Oliveira (2008, p.125), uma das intervenções da administração civil-militar no campo cultural com consequências na área do patrimônio foi a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC, 1975-1979). Segundo aponta a socióloga, o objetivo do CNRC era “mapear, documentar e entender a diversidade cultural do Brasil. As referências da dinâmica cultural brasileira seriam então incorporadas e articuladas em bancos de dados – realidades virtuais – para depois serem devolvidas às comunidades”.

Com Aloísio Magalhães (1927-1982) na direção do IPHAN (1979-1982)¹⁹⁷, apresenta outro direcionamento no que diz respeito ao reconhecimento do patrimônio popular, com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (1975-1979) e a Fundação Pró-Memória (1979-1990), a produção cultural dos contextos populares e das etnias afro-brasileira e indígena, passam a ser contemplados.

Segundo a antropóloga Zoy Anastassakis, com Magalhães a frente do IPHAN, a cultura é vista como projeto, pois,

(...) as políticas públicas de patrimônio cultural no Brasil, passam a ser orientadas segundo um “paradigma antropológico”, onde se opera uma significativa ampliação semântica do conceito de patrimônio cultural, que a partir de então passa a incorporar, progressivamente, os bens culturais de natureza imaterial ou intangível e, dentre esses, as manifestações da cultura popular (Anastassakis, 2017, p.65)

No entanto, é necessário ressaltar que esse reconhecimento não surge unicamente por meio de benevolência ou iniciativa por parte das autoridades, mas sim como uma resposta à contínua resistência dos movimentos sociais negros. A luta do movimento negro, a partir da promulgação da Constituição Brasileira de 1988, resultou na instituição de um novo paradigma, tanto em relação à definição de patrimônio nacional, que incorporou elementos intangíveis, quanto à diversificação dos grupos de referência com direito a tais patrimônios, englobando os diversos componentes que contribuíram para a formação da sociedade brasileira.

¹⁹⁷ A gestão de Aloísio Magalhães a frente do Iphan é reconhecida como um marco temporal na história institucional, sendo denominada “fase moderna” (Fonseca, 2009).

Uma questão se apresenta no tocante a preservação de um segmento do patrimônio que não se manifesta por meio de construções, escritos ou objetos fabricados. As manifestações culturais das diferentes raízes nacionais se expressam por meio de objetos perecíveis, cerâmica, danças, músicas, comidas, e assim por diante. Portanto, não se enquadrando ao conceito tradicional de "tombamento", forma institucional para proteger o patrimônio cultural. Diante desse cenário, o Constituinte propôs uma abordagem direcionada a proteger esse patrimônio cultural, reunindo novas práticas de preservação sob a denominação de "patrimônio cultural imaterial".

No Artigo 215, parágrafo 1º, da Constituição Federal (1988)¹⁹⁸, são claramente delineados dois conjuntos distintos, a saber, os povos indígenas e os afro-brasileiros: “[o] Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”. Instituiu-se o pluralismo e a diversidade étnica e cultural dos diferentes grupos que compõem a sociedade brasileira.

Em relação ao patrimônio cultural brasileiro, de acordo com o Artigo 216 da Constituição Federal do Brasil (1988), que alarga o sentido do conceito, define-o como “constituído pelos bens de natureza material e imaterial, portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.

A partir da promulgação da Constituição Federal de 1988, a discussão sobre o patrimônio imaterial tornou-se um tópico importante na agenda política no campo da cultura. As discussões sobre esse patrimônio passaram a incluir conceitos de pluralidade, diversidade e suas origens.

O debate reflete uma mudança significativa na forma como a sociedade brasileira percebe e valoriza seu patrimônio cultural. Anteriormente, o foco estava principalmente em bens materiais, como edifícios históricos e objetos artísticos. Com a inclusão do patrimônio imaterial na agenda política, houve um reconhecimento mais abrangente da riqueza da cultura nacional, que vai além das estruturas físicas, abrangendo a partir de então, também as tradições, práticas, expressões e saberes transmitidos de geração em geração.

¹⁹⁸ BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso: set. 2023.

No processo de democratização política, observou-se uma popularização do patrimônio cultural, o que abriu oportunidades para que minorias sociais pudessem proteger suas referências socioculturais, que engloba matrizes culturais, que passaram a ser reconhecidas como componentes fundamentais da identidade brasileira. Nesse contexto, os movimentos sociais negros conquistaram o direito reivindicar que suas expressões culturais serem reconhecidas como parte integrante e representativa da diversidade que compõe a memória nacional.

No campo do patrimônio cultural, com o interesse e produções diversas desta temática, que de certo modo, acompanha a ampliação conceitual do patrimônio no Brasil, assim como a atuação dos movimentos sociais negros e as transformações na sociedade, o Decreto 3.551/2000¹⁹⁹, que aborda a preservação do patrimônio imaterial com o propósito de proteger a riqueza étnica e cultural do Brasil. Outro avanço significativo se deu com o Decreto 4.887/2003²⁰⁰, o qual estabeleceu referenciais ao reconhecimento da comunidade afro-brasileira, com base na autodefinição como grupo étnico.

Cabe salientar que, durante um período significativo, a política voltada à preservação do patrimônio cultural no Brasil limitou-se principalmente a instituição do tombamento, elemento jurídico voltado aos bens de natureza material, que conforme expusemos anteriormente, eram escolhidos com base em critérios de monumentalidade e historicidade. Entretanto, ao longo do tempo, houve uma mudança significativa no enfoque da preservação patrimonial, que começou a incorporar os valores dos próprios agentes que produzem os monumentos e cujas vidas cotidianas são marcadas por manifestações culturais.

Para a historiadora Alessandra Rodrigues Lima,

Os estudos sobre o patrimônio cultural são relevantes para o entendimento dos processos de elaboração das identidades nacionais. As reflexões realizadas nesse campo são importantes na medida que articulam elementos como a determinação de lugares de memória, a elaboração de narrativa e a criação de significados para compor as representações da nacionalidade, que, no caso brasileiro omitiu durante largo tempo a face negra de sua constituição. Diante

¹⁹⁹ BRASIL. **Decreto 3.551**, de 4 de agosto de 2000: Institui o Registro de Bens culturais de natureza imaterial que constituem Patrimônio Cultural Brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_n_3.551_de_04_de_agosto_de_2000.pdf>. Acesso: out. 2023.

²⁰⁰BRASIL. **4.887, de 20 de novembro de 2003**:

Regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm>. Acesso: out. 2023.

de um cenário inicial de preservação patrimonial em que somente edificações e monumento de origem europeia eram valorizados, as justificativas para a não inserção de elementos indígenas ou afro-brasileiros originaram-se no discurso de ausência de vestígios materiais relacionadas a outras matrizes culturais (Lima, 2014, p.6)

Essa mudança de foco se traduz na possibilidade o de inclusão de bens que representam a dinâmica cultural afro-brasileira, bem como, uma resposta direta a questões de racismo e intolerância, que estão presentes em diversas manifestações culturais e religiosas desse grupo, mas também confronta às injustiças históricas e contemporâneas que a comunidade afrodescendente enfrenta. Entretanto, apesar da ampliação da concepção de cultura, que agora inclui elementos de natureza imaterial, crucial à incorporação de grupos que antes estavam excluídos das narrativas oficiais sobre o patrimônio nacional, deve-se observar que, a implementação dessa política não é isenta de desafios.

Devemos referir que a luta pelo reconhecimento e preservação do patrimônio cultural afro-brasileiro já se fazia presente, mesmo quando se tratava de bens de natureza material. Essa preocupação remonta à década de 1950, quando surgiu uma proposta voltada a preservar tanto os bens materiais quanto os imateriais que representavam a cultura negra. Isso é evidenciado pelo projeto da primeira mostra de arte dedicada aos africanos e seus descendentes na construção do Brasil, planejada em comemoração ao IV centenário da cidade de São Paulo.

Sobre esse evento e o movimento negro, a historiadora Maria Aparecida de Oliveira Lopes expõe que,

Desde os anos 50 do século XX, existia entre a militância negra um projeto de preservação e afirmação dos bens materiais e imateriais da cultura afro-brasileira. Na pasta com documentos do IV Centenário da cidade de São Paulo constam cartas do então diretor do TEN (Teatro Experimental do Negro), apresentando um grande projeto de valorização da cultura negra. Abdias do Nascimento propôs a Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da comissão do IV Centenário, a realização da 1ª mostra de Arte Negra Brasileira, visando realçar a presença do homem, a cultura e a arte dos africanos e seus descendentes na formação e construção do Brasil (Lopes, 2008, p.141).

No entanto, o projeto não foi incluído na exposição, devido à justificativa de escassez de recursos financeiros (Lopes, 2008, p.141-142).

Lopes aponta que Abdias do Nascimento promoveu outras tentativas de estabelecer um museu dedicado à cultura afro-brasileira, com

O T.E.N., por mais de uma vez, tentou construir uma instituição de preservação da cultura afro-brasileira. Na área patrimonial saiu a

proposta da criação de um Museu de Arte Negra, com exposição em 1968, no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro. Esse projeto não foi adiante por conta das circunstâncias políticas da época, que provocaram a desarticulação do T.E.N. e o exílio de Abdias do Nascimento (idem, p.142).

É de se considerar que a proposta do projeto do Museu de Arte Negra não tenha efetivado. Essa decisão destaca um problema persistente na promoção do patrimônio cultural afro-brasileiro, a questão racial que era afrontada pelo movimento negro em contexto de autoritarismo político.

Conforme aponta Maria Cecília Londres Fonseca (2009, p.200), a gestão do processo de avaliação de bens para tombamento, que costumava ser um processo fechado com base na autoridade de uma figura respeitada, tanto dentro quanto fora da instituição, começou a encontrar questionamentos a partir dos anos 70, resultando em debates tanto internamente, com grupos de opiniões divergentes, quanto a contestações externas, que chegaram a protestar contra a autoridade exclusiva do Sphan para emitir avaliações sobre o valor cultural dos bens. Essa mudança na dinâmica do processo de tombamento revela uma transição no cenário da preservação do patrimônio cultural, pois, demonstra uma maior participação e voz de diferentes partes interessadas no processo de decisão.

Nesse contexto, de acordo com Fonseca (2009, p.203-207), as referências culturais passaram a desempenhar papel fundamental, principalmente por meio do discurso do Movimento Negro Unificado, que se estabeleceu como organização em 1978, trazendo ao cenário da disputa discursiva sobre o patrimônio, novos atores sociais que se opunham à ditadura vigente em contexto de exclusão do negro do debate político.

Em relação a contestação que se manifestou contra exclusividade do Sphan referente ao tombamento de bens históricos e culturais, para a socióloga, o processo de tombamento do Terreiro da Casa Branca²⁰¹, em Salvador, Bahia, foi exemplar, pois,

Nas discussões que constam do processo, fica claro o conflito entre os técnicos do Sphan – que se apoiavam nos critérios de valoração já consolidados e, sobretudo, na defesa da especificidade do instituto do tombamento a bens que interessa manter imutáveis – e os antropólogos da Área de Referência da Dinâmica Cultural da FNpM, e do Conselho Consultivo, que enfatizavam a importância simbólica e política desse tombamento. Por esse motivo, o que importava não era apenas o reconhecimento, por parte da cultura oficial, de um bem significativo para cultura afro-brasileira enquanto manifestação

²⁰¹ O Terreiro da Casa Branca está inscrito no Livro Histórico (nº 504) e no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (nº 93), datado de 14/08/1986. Cf: **IPHAN tomba Terreiro da Casa Branca** <<https://cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1594>>. Acesso: Out. 2023.

etnográfica, e sim sua inclusão, com a inscrição no Livro de Tombo Histórico, entre os bens referidos à história nacional (Fonseca, 2009, p.203).

Essa análise ressalta a importância da cultura como um meio de mobilização e resistência durante um período marcado por um governo autoritário. O uso de referências culturais permitiu que os movimentos sociais negros desafiassem o status quo, dando voz a novos grupos sociais e promovendo uma maior consciência sobre as questões que envolvem a cultura negra.

Assim também evidenciou o antropólogo Gilberto Velho (2006), ao explicitar que,

É inegável que, para a vitória do tombamento, foi fundamental a atuação de um verdadeiro movimento social com base em Salvador, reunindo artistas, intelectuais, jornalistas, políticos e lideranças religiosas que se empenharam a fundo na campanha pelo reconhecimento do patrimônio afro-baiano. Havia um choque de opiniões que não se limitava internamente ao Conselho do SPHAN. (...) Pois a vitória foi muito difícil e encontrou fortíssima resistência. (...) os setores mais conservadores do Catolicismo baiano, e mesmo nacional, viam com maus olhos a valorização dos cultos afro-brasileiros (Velho, 2006, p.239-240).

Neste sentido, o antropólogo Ortep José Trindade Serra, salienta que, por representar o pioneirismo na obtenção do reconhecimento oficial como patrimônio nacional, de um monumento de relevância para a cultura afro-brasileira,

(...) o tombamento da Casa Branca foi uma vitória contra o preconceito, o elitismo, o racismo, o etnocentrismo. Fez reconhecer a importância das criações culturais afro-brasileiras. Abriu espaço para que ampliasse o campo de percepção do que seja patrimônio cultural no Brasil (Serra, 2012, p.53)

Ainda segundo ele,

O tombamento da Casa Branca foi também uma vitória contra o preconceito. Fez reconhecer a importância da história, dos valores, das criações culturais afro-brasileiras. Representou, nesse campo, o início de uma política afirmativa de inegável justiça (Serra, 2005, p.205)

Como primeiro monumento afro-brasileiro a conquistar status de reconhecimento oficial como patrimônio nacional, de feito simbólico e configuração emblemática, de acordo com Antônio Gilberto Ramos Nogueira,

(...) o tombamento do Terreiro Casa Branca representou, antes de tudo, uma vitória política dos grupos envolvidos, tendo em vista a iminente ameaça real de despejo do local. De alguma forma, sugere o começo de uma política de reparos à violência histórica que marcou a comunidade religiosa afro-brasileira, nesse e noutros espaços similares por todo o Brasil, desde o início da Primeira República (Nogueira, 2008, p. 243).

Deste modo, o antropólogo destaca também que,

A comunidade religiosa do terreiro reconhecia a importância daquele espaço como um lugar de prática simbólica coletiva que dizia respeito às redes sociais daquele grupo que atuava no mundo do candomblé. Diante da identidade cultural ameaçada – já que o espaço possibilita o autoreconhecimento –, justificava-se a ação de apropriação e a luta pela preservação do terreiro como “lugar de memória (idem, p. 243-244).

Desse período, em seguida ao tombamento do Terreiro da Casa Branca, também relacionado aos povos e comunidades tradicionais de matriz africana, tombado em 1986, foi a Serra da Barriga, em Alagoas, região do Quilombo dos Palmares²⁰². Outro acontecimento provocado pelos movimentos negros, que destacamos é a criação da Fundação Cultural de Palmares (lei nº 7.668/1988). Esta instituição foi concebida com o propósito específico de promover e preservar a cultura afro-brasileira, enquanto buscava estimular a igualdade racial e valorizar as tradições de matriz africana. Iniciativa que reflete uma resposta crítica à marginalização histórica, bem como, evidencia a mobilização pelo reconhecimento e valorização das tradições culturais afro-brasileiras.

As narrativas em questão a respeito desse tombamento evidenciam a relação entre o contexto sociopolítico e a compreensão do conceito de patrimônio, bem como a influência dessa conjuntura na atuação de instituições responsáveis pela preservação do patrimônio cultural. O tombamento de bens relacionados aos patrimônios afro-brasileiros, fruto do movimento de resistência social negro, simboliza uma ruptura e uma expansão na perspectiva dessa atuação, não apenas no que diz respeito à instituição em si, mas também em relação à inclusão da temática no campo da preservação.

Neste contexto, a ação de tombamento desses bens, que representam o legado cultural e histórico afro-brasileiro, adquire, através deste processo, não apenas o reconhecimento institucional, mas também a relevância desses patrimônios como representantes da identidade nacional. Além disso, o tombamento contribui para a preservação desses patrimônios e para a promoção de questões de relevância para a diversidade cultural e para o papel central das comunidades afro-brasileiras na construção da história e cultura do país.

Cabe salientar que o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC, 1975-1979), propunha reexaminar a dicotomia entre a cultura erudita e a popular. Sua

²⁰² Patrimônio Cultural Brasileiro inscrito no Livro do Tombo Histórico e no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Em 2017 recebeu o título de Patrimônio Cultural do Mercosul.

missão, sobretudo, era elevar os contextos culturais populares, bem como as expressões das etnias indígenas e afro-brasileiras, à categoria de patrimônio histórico e artístico nacional. Essa iniciativa desafiou o antigo paradigma que hierarquizava as manifestações culturais, que priorizava a cultura erudita em detrimento das expressões populares e étnicas²⁰³. A proposta do CNRC representa um passo em direção a uma visão mais abrangente do conceito de patrimônio cultural, ao valorizar a diversidade e as diferentes manifestações culturais do Brasil.

Contudo, Rodrigo Vieira Costa (2017, p.223-227) explicita que, antes de 1988, apesar de os especialistas do IPHAN demonstrarem sensibilidade às manifestações populares, ainda aplicavam critérios que priorizavam expressões culturais eruditas na seleção de bens para o tombamento. Isso resultava em um reconhecimento do valor dessas manifestações populares, porém, elas não eram devidamente incorporadas à política de preservação, refletindo a tendência histórica na qual as expressões culturais populares eram subvalorizadas em comparação com as formas eruditas de cultura.

Para Maria Paz Josetti Fuenzalida (2018, p. 50 e 51; 71-72; 102-129; 133-136; 140), ao analisar a trajetória do patrimônio imaterial, apesar da crescente conscientização do IPHAN em relação às manifestações culturais nas décadas de 1970 e 1980, essa sensibilização não se traduziu em mudanças substanciais nos métodos de preservação do patrimônio da instituição, pois, o enfoque predominante ainda era o tombamento.

Do que descrevemos até aqui, podemos concluir que, o processo de tombamento de bens que representam a cultura negra é o resultado de uma luta política travada por movimentos sociais negros. Esta afirmação de protagonismo dos movimentos negros destaca a importância da mobilização e do ativismo social em assegurar que elementos culturais significativos de representatividade sejam devidamente reconhecidos e protegidos.

²⁰³ Os historiadores franceses Michael De Certeau (1995;1998) e Peter Burke (1989), ao abordam a relação entre a cultura erudita e popular, bem como a noção de hierarquia cultural no contexto do folclore, apresentam perspectivas próximas, cada um enfatizando diferentes aspectos desse fenômeno cultural e suas respectivas influências hierárquicas como como demarcador de fronteiras sociais e das relações de poder.

CAPÍTULO 4

ARTISTAS NEGROS E A COLEÇÃO DE ARTE (S) AFRICANAS NO ACERVO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

O contexto de formação do acervo do MNBA remonta às escolas artísticas europeias que compõem a Coleção D. João VI (1808) e a Coleção Joaquim Lebreton (1816). Essas coleções reunidas em 1843 formam o núcleo inicial da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA, 1826-1889). Com a instauração da República (1889), a AIBA foi renomeada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA, 1889-1965), onde a Pinacoteca permanece até 1937, quando foi transferida ao recém-criado MNBA.

É relevante destacar que a maior parte das obras de arte da antiga Pinacoteca foi incorporada ao passou a fazer parte do acervo desta instituição museológica. Já a outra parte, destinada ao ensino artístico com foco mais didático, permaneceu na ENBA (Silva, 2013, p. 39-48). As coleções oriundas da AIBA (ENBA), transferidas para o MNBA em 1937, foram formadas ao longo do tempo a partir de coleções privadas, doações, aquisições e de incorporação de obras de artistas pensionistas em formação.

O propósito principal da formação dessas coleções era fornecer subsídios aos alunos por meio de um conjunto de referências de qualidade artística, incluindo reproduções de obras dos mestres europeus e criações originais premiadas e reconhecidas no campo das artes. Ao serem legadas ao MNBA, essas coleções passaram a ter uma função adicional: servir como documento visual artístico, proporcionando aprendizado através da observação e compreensão do ofício artístico, como ressaltado pela historiadora da arte Angela Âncora da Luz (1999). Elas deixaram de ter apenas um caráter didático e passando a ser percebida também como documentos históricos, fonte para se conhecer e entender as belas artes nacional. Como observamos em 2013:

As Coleções (AIBA/ENBA), conhecida como pinacoteca, que tinha como objetivo o ensino, com o tempo também se torna referência pedagógica no campo das belas artes. Nesse contexto, a referência como acervo artístico das artes nacional fez com que, parte considerável de suas obras fossem transferidas, em 22 de novembro de 1937, para compor o acervo do MNBA (Silva, 2013, p. 67-77).

Entretanto, é importante ressaltar que a transferência do acervo da Pinacoteca da AIBA em 1889 para a recém-criada ENBA em 1890 ocorreu em meio a discussões acerca dos impactos da criação de um museu nacional de artes. Essas disputas abrangiam interesses ideológicos, de preferência e políticos relacionados à formação de uma coleção destinada a representar toda a nação (Silva, 2013; Malta, 2014; 2016).

A criação do MNBA e a separação do acervo da ENBA (Pinacoteca herdada da AIBA), conforme apontado pela historiadora da arte Marize Malta e Tainá Roque Bandini Ramos (2014, p.67-78), foram centralizadas em discussões sobre o acervo artístico, o funcionamento do museu junto da escola e a alegação de negligência por parte do Conselho Técnico e Administrativo da ENBA, marcando um debate entre instâncias representativas da educação e da cultura nacional. Segundo a pesquisadora Marize (2016), as discussões envolviam:

(...) a pinacoteca da Escola que estava abandonada e “sujeita às injunções políticas das administrações daquele estabelecimento de ensino”, demarcando o quanto a escola descuidava do seu próprio patrimônio (Malta, 2016, p.155).

Desse modo, ainda segundo a historiadora da arte,

O museu seria garantia de apresentar o nível cultural da nação. Portanto, sua finalidade primeira, servir de apoio didático à formação dos futuros artistas, era preterido em função da educação “do público”, uma educação artística diante das obras de arte, como se bastasse abrir um museu para garantir essa lapidação estética (idem, p. 155).

Ela ainda destaca que as disputas políticas evidenciam que os principais críticos da ENBA foram precisamente os indivíduos diretamente ligados à estruturação do MNBA, o ex-diretor da ENBA (1926-1927), José Marianno Filho (1881-1946), com suas proposições, e Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974), que assume a direção do museu (1937-1961). Compreender o contexto que permeia a divisão da Pinacoteca (1937), inicialmente com propósitos educacionais, bem como a conjuntura da institucionalização do MNBA (criado simultaneamente com o IPHAN, Decreto-lei nº 378)²⁰⁴, concebendo o acervo como representativo da arte e da cultura nacional, permite identificar a interligação entre os valores estéticos e políticos, entre as obras de arte e a narrativa que delas emerge, redefinindo a história da arte no Brasil.

De modo geral, o acervo legado à Instituição museológica (1937) foi aumentando de diversas formas ao longo do tempo. Além dos trabalhos dos alunos da Academia enviados da Europa e dos pensionistas do Imperador D. Pedro II (Cavalcanti, 2002), houve doações de particulares ao longo do período Imperial e nos anos iniciais da República, incorporações dos prêmios de viagens (1845-1887) (Dazzi, 2018), das Exposições de Belas Artes (1840-1934), do Salão Nacional de Belas Artes

²⁰⁴ Dá nova, organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. SENADO FEDERAL. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso: dez. 2023.

(1934-1990)²⁰⁵ e do Salão Nacional de Arte Moderna (1951) (Luz, 2004), bem como doações e aquisições (compras) realizadas pelo governo federal para o MNBA (Silva, 2013, p.63-99).

Nas coleções que compõe o acervo desta instituição das artes nacional, encontram-se obras de artistas negros que, no entanto, não estão manifestas. Neste sentido, nosso intuito é examinar a presença do negro, não apenas como objeto e/ou tema na arte, mas também os artistas negros, assim como a Coleção de Arte(s) Africanas, presentes na instituição museológica, mas que, contudo, carecem de identificação ou têm pouca visibilidade, especialmente em exposições de longa duração, temporárias ou permanentes na Instituição. Com o objetivo de questionar as motivações desse silêncio, buscaremos examinar o tema norteados pela seguinte questão: A narrativa institucional sobre a presença de artistas negros e da Coleção de Arte(s) Africanas evidencia (ou não) a incidência das tipologias de racismo (estrutural, institucional, epistêmico, cultural) nas práticas museológicas da Instituição? A partir dessas premissas, temos como propósito compreender essa invisibilidade na instituição museológica referência em arte, análise que pode ser dimensionada para outras instituições culturais do país, onde artistas negros tiveram e têm destaque, mas, devido à estrutura racial e apesar do enfrentamento contra as instâncias de poder, não foram e não são reconhecidos devido ao manifesto racismo à brasileira.

4.1 Da Imperial Academia de Artes ao Museu Nacional de Belas Artes: a presença do negro nas artes

Na história da arte colonial brasileira, a contribuição à produção artística colonial de negros e mestiços foi significativa²⁰⁶; no entanto, esta presença, muitas

²⁰⁵ EBA – Coleção de Catálogos de Exposição. Disponível em: <<https://obrasraras.eba.ufrj.br/index.php/ebaor-digital/colecao-de-catalogos-de-exposicao>>. Acesso: dez. 2023.

Salão Nacional de Belas-Artes (Divisão Moderna) e **Salão Nacional de Arte Moderna**. Disponível em: <http://biblioteca.in.gov.br/web/guest/biblioteca-digital?p_p_id=com_liferay_asset_publisher_web_portlet_AssetPublisherPortlet_INSTANCE_61WJrLLB2ok&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_com_liferay_asset_publisher_web_portlet_AssetPublisherPortlet_INSTANCE_61WJrLLB2ok_delta=10&p_r_p_categoryId=351590&p_r_p_resetCur=false&_com_liferay_asset_publisher_web_portlet_AssetPublisherPortlet_INSTANCE_61WJrLLB2ok_cur=6>. Acesso: dez. 2023.

²⁰⁶ Em relação ao período que antecede a vinda da Corte Portuguesa ao Brasil e a formalização institucional no campo das artes, com a criação da AIBA, ou seja, o período pré-acadêmico, são vários os artistas negros que se destacaram em suas áreas de ofício, tais como, Manoel da Cunha (1737-1809); Manuel Dias de Oliveira, o “Romano” ou Brasiliense” (1764-1837); Frei Jesuíno de Monte Carmelo (1764-1819); Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764 -1819); José Teófilo de Jesus (1758 – 1847); Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim (1745-1813); Veríssimo de Souza Freitas (sem registro de nascimento e morte); Manuel Ferreira Jácome (1677-1736); Leandro Joaquim (c.1738- c.1798); Veríssimo de Freitas (1758-1806); José Patrício da Silva Manso (c. 1753 - 1801); Francisco das Chagas, o Cabra; Silvestre de Almeida Lopes (17??-18??); Raimundo da Costa e Silva (Rio de Janeiro, 17??-18??); Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho (1738-1814); Manoel da Costa Ataíde (1762 – 1830); entre outros. Cf.: Artistas Barrocos. In: **Museu AfroBrasil**. Disponível em:

vezes, não é reconhecida ou pouco documentada. Esses artistas estavam presentes nas diversas corporações de ofício, pois muitos dos aprendizes eram negros e mestiços que, como artesãos, se tornaram oficiais e mestres. Sobre esse período, Quirino Campofiorito (1983), salienta que, em relação à pintura colonial brasileira e suas expressões e diferenciações artísticas regionais, foram classificadas em “Escolas”, tais como, a Baiana, a Fluminense e a Mineira, classificação que ajudou a invisibilizar os artistas, especialmente os negros, no universo colonial artístico “nacional”, sendo possível apenas identificar ou pinçar cirurgicamente um contingente ínfimo em relação às obras produzidas e que chegaram até os dias atuais. Sobre a formação das Escolas Campofiorito diz:

(...) acentuado desenvolvimento nas cidades de Salvador, Olinda, Recife, Rio de Janeiro, Ouro Preto e Diamantina, Capital da Colônia até a transferência da sede do governo para o Rio de Janeiro, em 1763, Salvador congrega o acervo mais antigo desse período em nossa pintura (Campofiorito, 1983, p.17).

Em relação ao contexto artístico no Rio de Janeiro (Século XVIII-1830), é importante destacar que o termo “Escola Fluminense de Pintura”, foi cunhado em 1841 pelo pintor e crítico de arte Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Este termo, com o tempo, foi introduzido nos estudos da história das artes no Brasil (Levy, 1940, 1942, 1944), para designar os pintores ativos na cidade do Rio de Janeiro durante o século XVIII e estabelecer uma tradição artística anterior à AIBA (1816-1890). O conceito foi incorporado a partir dos estudos do pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que integrou a Missão Artística Francesa (1816), professor da AIBA entre 1826 a 1831 e mestre de Porto Alegre. O termo se encontra na obra escrita por Araújo Porto-Alegre intitulado “Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense” (Porto-Alegre, 1841, p.547-557), ensaio considerado o primeiro registro sobre história das belas artes brasileiras (Squeff, 2003; Nakamuta, 2010). O propósito principal do artista e historiador da arte ao apresentar este conceito foi evidenciar uma suposta unidade entre os pintores atuantes no Rio de Janeiro durante o século XVIII, com o objetivo, em essência, de fundamentar a noção de uma identidade cultural e artística singular que antecederesse a própria fundação do país (Peixoto, 2013). Vale ressaltar que a arte religiosa é a marca da época colonial, e os artistas negros atuavam como artífices (escultores, entalhadores, douradores, pintores) na ornamentação de igrejas, capelas e decoração de altares, produzindo esculturas, entalhes e pinturas religiosas, assim como outras formas de expressões artísticas (Araújo, 2010). A respeito disso, o museólogo Emanuel Araújo (2010, p. 9) salienta que, as características únicas

presentes no barroquismo brasileiro devem-se principalmente às obras de artistas negros e mestiços, assim como à participação das confrarias (Irmandades negras), das quais muitos faziam parte. É importante lembrar que, no contexto social do Brasil colônia, os trabalhos manuais eram considerados como atividade indigna, inferior, sendo assim, inadequadas aos homens brancos livres, sendo, portanto, eram deixados em mãos negras. O ofício artístico era visto como algo feito com as mãos, atividade considerada socialmente inferior, onde o respeitável era não trabalhar em ofícios mecânicos. Segundo a historiadora da arte Marcia Cristina Leão Bonnet, eram os negros e mulatos, pois, boa parte desses artífices eram oriundas

(...) das classes mais pobres que povoavam a Colônia. Vindos do Reino ou do cativo, através de um ofício mecânico garantiam sua sobrevivência e por vezes alcançavam uma posição social de prestígio dentro, é claro, dos limites que a sua condição permitia (Bonnet, 2009, p.97).

A historiadora da arte ressalta que, a ideia de mobilidade social não pressupunha que tais indivíduos ascendessem na escala social de forma acentuada. Conquistavam uma situação as vezes estável, dentro dos limites impostos à sua condição social, uma vez que, em se tratando do contexto colonial brasileiro, a partir da segunda metade do século XVIII, de forma cada vez mais nítida, começa a se fazer notar a presença de mestiços e negros forros entre os artífices. Ela mostra que apesar da mobilidade social ser limitada:

(...) existe uma forte possibilidade de que os ofícios mecânicos tenham funcionado, para os homens livres pobres do período colonial, como um mecanismo de ascensão social. É possível, ainda, que este aspecto se faça notar sobretudo entre os artífices pintores e entalhadores, para os quais nem sempre o prestígio caminha a par e passo com o sucesso financeiro (idem, p.98).

Ela chega a essa conclusão ao analisar pintores e entalhadores, entre 1700 e 1808, no Rio de Janeiro, apontando que, esses ofícios mecânicos, serviu de brecha que deu uma mínima mobilidade e status social aos negros e mestiços livres que praticavam o ofício de artistas-artífices-artesãos, termos entendidos enquanto categoria social e socioprofissional (Bonnet, 2009, p.39-42; 59-66; 98-109; 162-198). Embora nesse contexto, o trabalho artístico seguia sendo visto como atividade inferior:

(...) os pintores e escultores continuaram sendo considerados como oficiais mecânicos até o século XIX, quando a situação foi se modificando pouco a pouco com a vinda da Missão Artística Francesa e a criação da Academia de Belas Artes (Bonnet, 2009, p.60).

Com a cheda da família Real Portuguesa e a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816), futura AIBA (1826), as corporações de ofício (mestres

e artífices)²⁰⁷, perdem espaço em decorrência da implantação dos ditames oficiais da arte, através da institucionalização acadêmica, ou seja, o controle no fazer artístico na agora sede da Corte Portuguesa na América, que impõe a tradição das escolas europeias. Para Campofiorito (1983, p.23), esse momento marca a mudança no rumo cultural das artes no Brasil, do barroquismo até então presente na pintura colonial em direção ao neoclassicismo europeu. Nesse processo, ainda segundo o autor, os primeiros a serem afetados foram os artistas fluminenses, pois,

Os grupos mais distanciados, como os da Bahia ou de Minas Gerais, prosseguiram, mas por pouco tempo, indiferentes. Na Bahia essas interferências mais tardias não foram motivadas diretamente pelos franceses dirigentes do ensino artístico, Liceu de Artes e Ofícios e logo em seguida de uma Escola de Belas Artes, um ensino cujo radicalismo acadêmico abjura qualquer vestígio de tradição que se houvesse formado do passado recente, tão importante até hoje para a região, como o da pintura barroca. Também lá a pintura colonial extingue-se para se encerrar num círculo acadêmico. Minas Gerais, com a decadência da mineração, perde vitalidade artística que uma favorecida situação econômica havia proporcionado (Campofiorito, 1983, p.25).

Assim, a atuação dos artistas do período colonial brasileiro vai diminuindo nesse encontro de diferentes interesses artísticos. De tal modo, no contexto do século XIX,

Com estes artistas a estética barroca que os animava, embora, e por pouco mais de uma década, ainda lhes tenha sido dada alguma oportunidade, até que se plantassem definitivamente as raízes do neoclassicismo (idem).

Para o sociólogo José Carlos Garcia Durand, o declínio da arte colonial de características barrocas, patrocinada pela Igreja Católica, marca-se a partir da instalação da Corte Portuguesa no Brasil (1808), com a importação do neoclassicismo das academias de belas-artes da Europa. As primeiras manifestações de inspiração de vanguarda europeia surgem no campo das artes brasileiras no limiar do século XX. Neste contexto, o período monárquico caracteriza a história das artes visuais país (Durand, 1989, p.3)²⁰⁸.

²⁰⁷ A decadência das corporações de ofícios após a chegada da família real (1808) é salientada por Mônica Martins (2008). A historiadora aponta que a extinção legal acontece com a Carta outorgada por D. Pedro I, em 1824 (Martins, 2008, p.112-130). Na Constituição, o artigo 179, inciso XXV, dispõe sobre a extinção das corporações de ofício.

²⁰⁸ No âmbito da sociologia da arte, José Carlos Garcia Durand oferece uma análise sobre a interação arte, classe dirigente e sociedade brasileira. Ele examina como a produção artística e arquitetônica no Brasil foram influenciadas e moldada pelas dinâmicas de poder, privilégio e distinção presentes que presentes na estrutura social do país. Durand aborda um período que se estende do século XIX até meados do século XX, detalhando os contextos políticos, econômico e culturais que influenciaram o cenário artístico nacional.

O sociólogo destaca o papel da elite dominante, representada pela classe política, pela alta burguesia e pelos detentores do poder econômico, na influência e controle da produção artística e arquitetônica. Essa elite promoveu estilos e correntes estéticas alinhadas aos seus interesses e valores. Além disso, o autor

Neste sentido, o centro de atenção à vocação artística tem na Academia de Belas Artes (1826) do Rio de Janeiro, com os artistas da Missão Artística Francesa (1816), fato fundamental que inicia a história da arte acadêmica no Brasil, com implicações em relação à presença e à atividade de artistas negros. Nesse contexto de mudanças na estrutura cultural, instaura-se no país um ensino artístico aos moldes da Europa, baseado na tradição clássica. Portanto, conforme apontam a socióloga Dilma de Melo Silva e a Artista visual e pesquisadora da Arte Afrocentrada Maria Cecília Félix Calaça (2006, p. 58), os "novos ideais artísticos" tiveram um impacto direto na produção dos artistas negros. As mudanças na formação artística, com a instituição acadêmica impondo restrições às encomendas das confrarias que marcaram o período colonial, trouxeram obstáculos à inclusão do artista negro, que foi cada vez mais dificultada. Para a historiadora Francielly Rocha Dossin (2008, p. 247), é nesse período, que tem início uma nova fase no campo de trabalho para os artistas negros, uma vez que, com a crescente formalização da arte, as dificuldades para sua participação são acentuadas, embora isso não signifique a completa ausência do negro na arena das artes. A partir de então, com o estabelecimento da formação técnica acadêmica, conforme sinaliza Emanuel Araújo (2010, p.193), o estatuto de artista difere do herdado no mundo colonial, pois simboliza o status de intelectual e, desse modo, o lugar do negro no campo da arte recebe uma nova dimensão social. Ainda segundo o museólogo, a Academia, embora pudesse ser vista como um obstáculo ao indivíduo negro, ao ser aceito nela como artista, contraditoriamente, desempenhava papel institucional na promoção do artista negro. Funcionando como um mecanismo de ascensão social, habilitando-o a obter o reconhecimento como intelectual numa sociedade fortemente marcada pela divisão sociorracial. Assim, ao em vez de apenas ser uma barreira, apesar das restrições existentes contrárias à ascensão social do negro, a Academia seria uma estrutura institucional com possibilidade de *status* para legitimar indivíduos negros no campo artístico. Todavia, devemos ressaltar que, a forma como a sociedade enxerga o artista negro, considerando a questão racial, é fundamental para entender a relevância da Academia como uma das poucas chances para que o indivíduo negro seja reconhecido ou, ao

ressalta a relevância das instituições e estruturas de poder, como a Academia de Belas Artes e os órgãos governamentais, na promoção e legitimação da arte brasileira.

Ele demonstra como essas instituições funcionaram como instrumentos de consolidação do poder e manutenção das hierarquias sociais, muitas vezes marginalizando artistas e movimentos artísticos que não se adequavam às visões artísticas dominantes. Em sua análise Durand apresenta as complexas interações entre arte, classe dirigente e sociedade brasileira ao longo de um período significativo da história da arte, destacando seu impacto na formação do cenário artístico no nacional.

menos, se aproxime da dignidade, enquanto pessoa. Tudo isso acontece mesmo em um ambiente muitas vezes hostil e indiferente.

Na nova conjuntura política, o Brasil independente (1922), mas mantendo a estrutura escravocrata, artistas negros e livres, ultrapassando dificuldades, entraram no espaço da Academia. Desses primeiros negros a estudarem na AIBA e que, ao longo de suas trajetórias, se destacaram no campo artísticos, temos: Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884); Estevão da Silva (1844-1891); Antônio Firmino Monteiro (1855-1888); Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896); Leôncio Vieira da Costa (1852-1881); Rafael Frederico (1865-1934)²⁰⁹. Alguns desses artistas exerceram a docência na própria Academia, como Francisco Manoel Chaves Pinheiro e Leôncio Vieira da Costa (Alfredo, 2010, 206; Chillón, 2018, p.115; Cavalcanti & Terra, 2018, p.27). A historiadora da arte Sonia Gomes Pereira (2016, p. 45) aponta que a AIBA (1826), ao torna-se centro de formação das artes, passou, de certa forma, a controlar o mundo artístico cultural nacional, de acordo com os ditames ocidentais de arte. Esse processo foi realizado através do controle ou de orientação da produção dos artistas, por meio de exposições²¹⁰, pelas encomendas e pelas premiações, ações que objetivavam a formação de uma “elite de artistas treinados, segundo valores considerados os melhores para uma produção oficial”.

Em uma sociedade em que a desvalorização do negro e do mestiço era intrínseca no discurso e nas práticas que permeavam o meio político e intelectual, da sociedade brasileira, o pesquisador Marcelo da Rocha Silveira (2019), ao analisar a presença negra, no centro de atividades artísticas do Império, na AIBA, ele aponta e reforça as dificuldades impostas para a afirmação e a aceitação do negro como artista nesse meio, bem como sua presença narrativa em telas expostas na referida instituição²¹¹. Embora fosse possível para negros e mulatos ter acesso ao ensino acadêmico nas artes, isso não era algo comum. Diante desse cenário, era de se esperar que, devido à sua natureza predominantemente elitista, a Academia servisse

²⁰⁹ Houve outros artistas, entre os séculos XIX e XX, formando-se, não só na AIBA, mas também em Liceus de Artes e Ofícios (RJ e BA) e Academia de Belas Artes (BA), e tiveram destaque, como: Arthur Timóteo da Costa (1882-1922); João Timóteo da Costa (1879-1932); Manoel Querino (1851-1923); Horácio Hora (1853-1890); Crispim do Amaral (1858-1911).

²¹⁰ As Exposições Gerais têm sua origem em duas mostras de arte organizadas na AIBA por Jean Baptiste Debret (1768-1848), membro da Missão Artística Francesa (1816) e professor de pintura na instituição (1829-1830), com trabalhos produzidos por professores e alunos da Academia. No entanto, as Exposições Gerais de Belas Artes foram oficialmente estabelecidas, em 1840, pelo diretor da AIBA, Felix Émile Taunay (1795-1881), tendo destaque por serem mostras abertas ao público e a todos os artistas, independentemente de sua origem ou formação artística individual (SILVA, 2013, p.46).

²¹¹ Neste contexto de implantação da estética europeia nas artes, em relação ao negro, estes não despertavam, nem como tema ou modelo, o interesse dos pintores e escultores da Academia, pois, não seriam tão belos nem tão eugênicos quanto desejáveis, chegando-se a cogitar a importação de europeus para servirem de modelos-vivos a escola (Durand, 1989, p.4 e 5).

como um obstáculo significativo para negros e mulatos em busca do reconhecimento como artistas, uma condição que a instituição estava apta a conceder. Outro aspecto observado por Silveira (2019, p.3) em relação à inserção do negro nesse espaço de diferenciação e prestígio intelectual é que haveria uma espécie de “acordo”: a Academia promovia uma ascensão social do negro enquanto este reforçava o ideário acadêmico e elitista da Escola.

Apesar de estarem dentro do sistema de visualidade do ensino da AIBA, que era academicista e centrado em um estilo de representação estética que se alinhava com características Neoclássicas e Românticas, os artistas negros buscavam, como forma de serem aceitos e vistos como adaptados a instituição, eles buscavam atuar dentro desse contexto estilístico. Entretanto, alguns deles agiam de forma a tentar superar essa imposição, conforme observado pelo historiador da arte Marcelo de Salette Souza (2012, p.79). Isso nos leva a sugerir que a inserção dos artistas negros na Academia foi realizada de maneira controlada e vigiada, procedimentos que os afetaram diretamente não apenas em suas práticas artísticas, mas de sobremaneira em suas vidas pessoais, carreiras e, especialmente, sua saúde. Podemos citar exemplos como o pintor **Estevão Roberto Silva** (1845 - 1891), tratado como infantil após recusar um prêmio oferecido pelo Imperador D. Pedro II (1825-1891) em protesto por ter ficado em segundo lugar na exposição anual da AIBA em 1879, apesar de ser o favorito da crítica na ocasião²¹²; o pintor Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863–1896), que cometeu suicídio; e os irmãos **João Timótheo da Costa** (1879-1930) e **Artur Timótheo da Costas** (1882 - 1923), (imagem 38) internados no Hospício dos Alienados do Rio de Janeiro com problemas mentais, entre outros artistas.

²¹² Segundo Marcelo de Salette Souza (2012, p.78), o oferecimento do prêmio de segundo lugar e não o prêmio de melhor pintor de natureza-morta, na Exposição da AIBA de 1879, ao que tudo indica, o “problema” seria o fato de o artista ser negro, uma vez que, o possível prêmio de primeiro lugar ser entregue para um negro indica uma inversão da ordem, pois caracterizaria uma afronta ao sistema da escravidão vigente que era apoiado pelo Império brasileiro. Se o negro nesse sistema era visto como inferior, não poderia lançar sombra num artista branco. A recusa do jovem artista em receber o prêmio oferecido poderia ter resultado em sua expulsão da Academia. No entanto, isso não ocorreu pela intervenção de outros artistas levando-o a pena menor, a de suspensão. Ainda de acordo com Souza, com essa atitude desviaram a atenção da gravidade do fato a sugerirem como “acanhamento de inteligência” de Estevão Silva pelo ato intempestivo. Assim, a atitude de protesto de Estevão Silva pelo que ele entendeu como injustiça, pois tinha mérito e talento, ganhou contornos de fato infantil, inconsequente, de pessoa que não pode ser totalmente responsabilizada por seus atos. Desse modo, pontua o pesquisador, o ato de poder contestatório e político da sua ação foi diluído, tirando o foco do racismo explícito e da reação enérgica do artista contra o ocorrido.

Imagem 38²¹³: Arthur e João Timotheo da Costa, 1913

Acervo: Biblioteca Nacional, RJ

Imagem 39²¹⁴

Alguns colegas: sala de professores, 1921
Timotheo da Costa

Imagem 40²¹⁵

Retrato de homem, 1928
João Timotheo da costa



Acervo MNBA

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

²¹³ Biblioteca Nacional Digital: Disponível em:

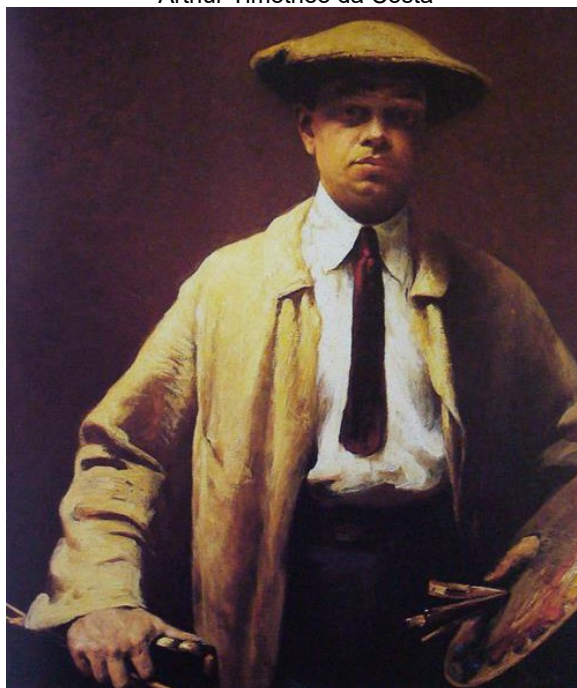
<https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1418995.jp>.

Acesso: jan. 2024.

²¹⁴ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22552/arthur-timotheo-da-costa>>. Acesso: mar. 2024.

²¹⁵ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23602/joao-timotheo-da-costa>>. Acesso: mar. 2024.

Imagem 41²¹⁶
 Autorretrato, 1919
 Arthur Timotheo da Costa



Acervo MNBA
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

A museóloga Renata Carvalhaes (2016) considera o século XIX como um período de grande efervescência das artes plásticas brasileira e a AIBA teve papel preponderante, formando gerações de artistas que se consagraram no mundo cultural. Por outro lado, ao analisar a situação dos artistas negros na Academia, ela ressalta que nem todos conseguiram destaque no meio, atribuindo esse esquecimento ou não reconhecimento a questão econômica e a questão racial. Ela nos diz:

O século XIX é um período que ofereceu a história da arte brasileira diversas gerações de artistas de renome. A Academia Imperial de Belas Artes é a instituição responsável por popularizar a maioria dos artistas de destaque e muitos deles tornaram-se discípulos de seus professores. Porém nem todos conseguiram o devido destaque. Alguns alunos que ficaram em um certo esquecimento “os negros e mulatos”, tinham dificuldades econômicas para prosseguirem com os estudos. Dos artistas negros do século XIX e início do século XX, poucos são os que conseguiram destaque com sua produção (Carvalhaes, 2016, p.258).

A museóloga expõe que,

Em meio a uma elite escravocrata, alunos negros e mulatos matriculavam-se na AIBA (Academia Imperial de Belas Artes) formando novas gerações de artistas. De uma forma geral, estes alunos desenvolviam suas habilidades a fim de serem mão de obra especializada propícia ao período. As dificuldades dos alunos negros e mulatos, e até os de classe mais baixa eram muitas, principalmente para os dois primeiros grupos, que além de estarem à margem da

²¹⁶ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3314/auto-retrato>>. Acess: mar. 2024.

alta sociedade econômica, enfrentavam o preconceito devido sua cor e sua condição social, pois no período imperial sequer eram homens livres e após a abolição da escravatura sua aceitação foi demasiadamente lenta (idem, p.259).

Assim, mesmo após o término da escravidão, a aceitação das obras sob a perspectiva de um artista negro e a demora em reconhecimento e valorização foram reflexos diretos das barreiras raciais presentes na estrutura da sociedade. Portanto, nesse contexto, inevitavelmente, ser artista implicava lidar com o preconceito baseado na cor e na posição social, reforçando a ideia da presença controlada e vigiada para além da Academia, mas essa se fez presente na própria sociedade. Com a República (1889), a descentralização política caracteriza modificações no campo das artes, com o incentivo a outros centros artísticos em esfera nacional. Segundo o crítico de arte Campofiorito (1983, p.18), as mudanças no ensino das artes²¹⁷ implementadas pelo regime republicano recém-instaurado, que visavam revigorar a antiga Academia, agora Escola Nacional de Belas Artes²¹⁸, não só influenciaram diretamente outros centros de ensino artístico, mas também impulsionaram a modernização dos Liceus de Artes e Ofícios, que já ofereciam ensino especializado voltado à formação profissional de artesãos e artistas, permitindo-lhes seguir ao aprimoramento em escolas de nível em instituição acadêmica, aproveitando suas vocações em condições mais favoráveis. Nesse novo cenário às artes plásticas, destaca Campofiorito,

As Exposições Gerais são substituídas pelo Salão Nacional de Belas Artes, e nestes também é criado um Prêmio de viagem, que permitiria, como aos alunos regulares da Escola, uma permanência na Europa de dois anos.

(...). Como antes, sucedem-se os Prêmios de Viagem, tanto os conferidos nos cursos da Escola como os obtidos no Salão Nacional de Belas Artes, proporcionando maior destaque dos artistas que continuam a afluir dos Estados e a se juntar aos cariocas na disputa do sempre ambicionado estagio no estrangeiro, ainda tão necessário à ampliação de experiências e à contemplação cultural (Campofiorito, 1983, p.19-20).

Desde 1840, as Exposições Gerais de Belas Artes²¹⁹ foram instituídas na AIBA com o propósito de expor e avaliar a produção de alunos e professores, que eram

²¹⁷ De acordo com a pesquisadora Camila Dazzi (2011), Entre a década de 1880 e 1890, a AIBA enfrentou questionamentos por parte de críticos de arte, além de alguns professores e alunos que, reivindicavam uma reformulação urgente na estrutura e nos métodos de ensino da instituição. Com a chegada da República (1889), a reforma se concretiza com a aprovação dos Estatutos para a Escola Nacional das Bellas-Artes (Decreto nº 983/1890, baseados no projeto Bernardelli-Amoedo. Logo depois, Rodolpho Bernardelli é nomeado como primeiro diretor da academia no período republicano).

²¹⁸ Em 8 de novembro de 1890, o Decreto nº 983, aprova os estatutos para a Escola Nacional das Bellas-Artes. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-983-8-novembro-1890-517808-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso: dez. 2023.

²¹⁹ Jurema Palmeira Fernandes (1998), ao analisar a conexão entre os salões e a academia destaca a significância da validação proporcionada entre as exposições gerais e os salões nacionais, tanto no contexto acadêmico quanto, mais tarde, na Escola Nacional de Belas Artes.

anualmente apresentadas ao público. Os autores de obras significativas eram reconhecidos por meio de medalhas e prêmios, sendo a concessão de viagens à Europa o mais cobiçado. Entretanto, foram poucos os afortunados artistas negros contemplados com essa honraria institucional, o cobiçado prêmio de viagem. As exceções foram Rafael Frederico, em 1893 (Exposição Geral de Belas Artes), Arthur Timótheo da Costa, em 1907 (Salão Nacional de Belas Artes), que tiveram seus trabalhos contemplados com a viagem ao exterior para aperfeiçoamento²²⁰. Neste sentido, entender o lugar desses artistas e de tantos outros que estudaram e lecionaram na AIBA/ENBA, é também compreender a realidade e o status social do artista negro no contexto artístico nacional. Nestas disputas, surge a questão da representatividade racial no circuito artístico e como os artistas negros se fizeram presentes em narrativas no campo das artes e no discurso museológico. Em relação à nossa proposta de exame, surge a indagação sobre qual denominação ou gênero artístico, e onde está inserido o negro artista no acervo do MNBA.

4.2 Considerações da pesquisa de campo dos objetos em estudo - artistas negros e a coleção de Arte(s) Africanas no acervo do MNBA

O propósito desta seção é apresentar o detalhamento do mapeamento na documentação museológica e na Base de Dados (Donato) do Museu Nacional de Belas Artes, referente à identificação dos artistas negros no Acervo da Instituição, bem como à descrição presente nos documentos da instituição sobre a aquisição da Coleção de Arte(s) Africanas. Na seção, serão expostos os resultados e as considerações decorrentes do levantamento efetuado na documentação museológica, catálogos (AIBA, ENBA, MNBA) e base de dados do Museu, com o objetivo de analisar como se institucionaliza a presença dos artistas negros nas coleções que

Fernandes (1998, p.24), aponta que, a reforma estatutária de 1890 para a Escola Nacional de Belas Artes trouxe a criação do Conselho Superior de Belas Artes, encarregado de promover e dar sequência as Exposições Gerais de Belas Artes (1840-1934), sediadas nas instalações da ENBA. Em 1934, essas exposições foram oficialmente denominadas de Salão Nacional de Belas Artes (1934-1990).

Para historiadora da arte (Fernandes, 1998, p.28), no contexto da reorganização do Ministério da Saúde Pública, em 1937 (Decreto-Lei 378), houve uma ruptura definitiva entre a Escola e os Salões. O Conselho foi dissolvido, e suas responsabilidades foram transferidas para o recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, juntamente com o Museu Nacional de Belas Artes, instituídos por decreto naquela ocasião.

Conforme explicitado pela autora (Fernandes, 1998, p.29-34), a evolução continuou e resulta, em 1940, na designação da exposição como Salão Nacional de Belas Artes, introduzindo também uma Divisão Moderna (Decreto Nº. 140, de 25 de julho de 1940). Em 1951 (Lei 1512), surgiu a Comissão Nacional de Belas Artes, vinculada ao Ministério de Educação e Saúde, que deu origem ao Salão Nacional de Belas Artes e ao Salão Nacional de Arte Moderna, ambos como entidades subordinadas à Comissão.

Portanto, assinala Fernandes (1998, p.36-38), na década de 1970, quando foi organizado pela recém-criada Fundação Nacional de Artes – Funarte (1975), ambos os salões foram encerrados, dando lugar, ao surgimento do Salão Nacional de Artes Plásticas (SNAP), em 1977.

²²⁰ Outros artistas negros, seja por intermédio de premiação, ou por investimento pessoal, em momento posterior, como: Armando Martins Vianna, em 1926 (Salão Nacional de Belas Artes), Firmino Monteiro, em 1880, 1885 e 1887 (investimento pessoal), Horácio Hora, 1875 (bolsa de estudos concedida pelo governo provincial de Sergipe), Ruben Valentim, 1966 (Salão Nacional de Arte Moderna).

compõem o acervo da instituição em estudo. Em seguida, será apresentado o contexto de formação e aquisição da coleção de arte(s) africanas durante a administração do historiador e crítico de arte José Roberto Teixeira Leite, diretor do MNBA à época. Nosso objetivo é discutir a presença e as narrativas museológicas sobre a Coleção de Arte(s) Africanas e sobre os artistas negros presentes com obras de arte no acervo, especialmente como são classificados institucionalmente, seja como “Arte erudita”, “Arte Primitiva” ou “Arte popular”, entre outros.

4.2.1 Artistas negros em Coleções do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

Para identificação de artistas negros com destaque no campo das artes nacional e internacional executamos o levantamento na base de dados do **Museu D. João VI** (UFRJ/EBA)²²¹, **Museu Afro Brasil**²²² (MAB/SP)²²³, **Museu Afro-Brasileiro** (MAFRO-UFBA)²²⁴ e **Pinacoteca de São Paulo**²²⁵, instituições de referência em arte e com artistas negros em seus acervos.

A documentação museológica que registra informações sobre as obras do acervo do MNBA constitui uma fonte significativa para a pesquisa sobre a história da Instituição. No processo de elaboração do estudo proposto, acrescentamos à pesquisa a investigação nos catálogos da **Academia Imperial de Belas Artes** (AIBA) e **Escola Nacional de Belas Artes** (ENBA), para o mapeamento e identificação de artistas negros cujas obras de arte pertenciam a AIBA e ENBA e foram transferidas, em 1937²²⁶. Também realizamos a identificação desses artistas nos catálogos de exposições do MNBA²²⁷. Utilizamos os **Livros de Matrículas** da AIBA²²⁸, disponíveis

²²¹ <https://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>

²²² Em 25 de novembro de 2022, o Museu Afro Brasil (MAB) passa a ser denominado **Museu Afro Brasil Emanuel Araújo** (MABEA). A mudança é uma homenagem a Emanuel Alves de Araújo (1940-2022), artista plástico e escultor, que fundou o MAB (2004), onde atuou como diretor curador (2004-2022). A alteração foi publicada no Diário Oficial do Estado de São Paulo naquela data.

²²³ [Museu Afro Brasil - Lista Biografia](#); [SophiA Acervo - Terminal WEB](#)

²²⁴ [Coleção Artes Plásticas | Museu Afro-Brasileiro \(ufba.br\)](#)

²²⁵ <https://pinacoteca.org.br/>

²²⁶ Documentos levantados para pesquisa (arquivos em CDs digitalizados - 2009) que resultou na Dissertação defendida em 2013 no PPG-PMUS (Silva, 2013).

Outras fontes/sites consultados:

Redart RJ/Biblioteca Digital

<https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib_redarte&pagfis=4243>;

<http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib_redarte&pagfis=4300>

EBA/UFRJ – Obras Raras: <<https://obrasraras.eba.ufrj.br/index.php/ebaor-digital/colecao-de-catalogos-de-exposicao>>;

BDOR/UFRJ - Exposição geral de belas artes: catálogo: <<https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/1040>>;
Biblioteca Nacional/BDLB: <<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/441003>>;
<<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/442053>>. Acessos: 2020.

²²⁷ Cabe salientar que a pesquisa de campo na Instituição MNBA no Sistema Donato (Banco de dados da instituição) para identificar artistas negros levantados nas fontes digitalizadas e nas bases de dados dos museus referidos, bem como obras e participação em exposições em conjunto ou individual, foram retomadas em março de 2022, com o afrouxamento dos protocolos que a crise sanitária mundial impôs desde 2020.

na Base de Dados do Museu D. João VI (UFRJ/EBA)²²⁹, com o objetivo de identificar os artistas negros mapeados na documentação museológica do MNBA. Nessa busca inicial, identificamos documentos relacionados aos artistas: Arthur Timótheo da Costa, Estevão Roberto Silva, João Timótheo da Costa, Leôncio Vieira da Costa e Rafael Frederico²³⁰. O levantamento e identificação de artistas negros (séculos XVIII ao XX) com destaque no cenário artístico brasileiro foram realizados por meio de pesquisa na Internet, utilizando a base de dados (Arquivo Histórico) de museus de referência em arte e com artistas negros identificados em seus acervos, como **MAB-SP**²³¹, **MAFRO-UFBA**²³², **Pinacoteca-SP**²³³, juntamente com a análise de publicações que abordam a presença do negro nas artes, resultou em **97** Artísticas identificados (**Apêndice I**). A tabulação desses dados revelou **41** artistas negros cujas obras fazem parte das coleções do acervo do MNBA, conforme descrito nos catálogos da AIBA (1837-1889), da ENBA (1890-1976) e do MNBA, além dos artistas mapeados na documentação museológica da Instituição.

²²⁸ Museu EBA/UFRJ:

6181 – Matrículas AIBA/ENBA:

<<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=livro%20matricula%20aiba&pagfis=30444>>;

6208 – Assentamento de Matrículas e Concurso para professores 1833/1844:

<<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=livro%20matricula%20aiba&pagfis=30445>>;

6214 – Livro de Matrícula 1827/1831:

<<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=livro%20matricula%20aiba&pagfis=28852>>;

6215 – Frequência/Certidão de Matrícula 1836/1851:

<<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=livro%20matricula%20aiba&pagfis=28936>>;

6209 – Livro de Matrículas 1845/1854:

<<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=livro%20matricula%20aiba&pagfis=30446>>;

6210 – Matrículas 1855/1865:

<<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=livro%20matricula%20aiba&pagfis=23274>>;

6212 – Matrículas 1868/1870:

<<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=livro%20matricula%20aiba&pagfis=24192>>;

6213 – Livro de Matrícula 1891/1894:

<<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=livro%20matricula%20aiba&pagfis=28783>>;

6189 – Livro de Matrículas 1891/1894:

<<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=livro%20matricula%20aiba&pagfis=17343>>;

6190 – Matrículas Alunos Livre Frequência 1894/1895:

<<https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=&pesq=livro%20matricula%20aiba&pagfis=17665>>. Acesso: nov. 2020

²²⁹ <https://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>

²³⁰ Squeff (2012, p.26) sinaliza que pode ser possível que haja lacuna entre 1870 e 1889 por conta do incêndio que ocorreu no prédio da Escola Nacional de Belas Artes na década de 1970.

²³¹ [Museu AfroBrasil - Lista Biografia; SophiA Acervo - Terminal WEB](#)

²³² [Coleção Artes Plásticas | Museu Afro-Brasileiro \(ufba.br\)](#)

²³³ [Pinacoteca – Obras](#)

Após a pesquisa para identificação dos artistas negros nas referidas bases de dados da Instituição, procedemos à análise do documento mais antigo encontrado no Arquivo Histórico do MNBA. Trata-se do “Catálogo de Obras da ENBA, de 1924”²³⁴ (Imagem 33), o qual descreve os quadros expostos nas galerias e salas da ENBA até o ano de 1936. Nesse catálogo, identificamos a presença de seis artistas negros (Antônio Firmino Monteiro; Rafael Frederico, Leôncio Vieira da Costa, Estevão Roberto da Silva, Arthur Timótheo da Costa, Antônio Rafael Pinto Bandeira), cujas obras faziam parte do acervo da ENBA. Em seguida, buscamos identificar esses e outros artistas na documentação do MNBA a partir de 1937.

Imagem 42²³⁵: Capa e contracapa “Catálogo de Obras da ENBA, de 1924”



Posteriormente, para termos uma visão cronológica e contextualizada da musealização, organizamos os dados levantados na pesquisa e os relacionamos em tabelas descritivas. Essas tabelas incluem informações sobre os artistas e suas obras presentes em coleções no acervo, o modo de aquisição dessas obras, ou seja, a forma de entrada na instituição, bem como, as datas registradas na documentação. A partir dos Catálogos e da Base de Dados (Simba), listamos os artistas e suas respectivas obras em exposições e mostras de arte, além de relacionarmos a bibliografia disponível sobre cada artista e suas participações em eventos artísticos. Com o propósito de oferecer um panorama mais completo sobre os 41 artistas identificados no acervo, elaboramos também breves biografias (**Apêndice II**). Optamos por apresentar uma versão reduzida dos instrumentos desenvolvidos para a coleta e sistematização dos dados em **Graficos** apresentados no corpo do texto, devido ao grande volume de informações coletadas. Por fim, distribuímos os dados descritos na documentação museológica e nos catálogos, referentes aos artistas e a

²³⁴ “Escola Nacional de Belas Artes – Em cumprimento do Artº 159 letra A do regulamento desta Escola, foi impresso o presente livro, contendo cem (100) páginas de números seguidos, para nele relacionar todos os quadros existentes nas galerias e salas desta Escola/Salão de restauração de pintura, em 16 de setembro de 1924./Restaurador de pintura/Sebastião Vieira Fernandes”. Fonte: Arquivo Histórico do MNBA (Silva, 2013, fl. 65).

²³⁵ Fonte: Arquivo Histórico do MNBA (Silva, 2013, p. 65).

Coleção de Arte(s) Africanas, em tabelas (17 **Quadros**) que foram relacionados nos **Anexos** para proporcionar um panorama geral da pesquisa.

Cabe destacar que o acervo museológico do MNBA é composto por cerca de 70 mil itens que retratam parte da história da arte brasileira e internacional, representativos de diversos períodos da história da arte mundial. Ele engloba técnicas artísticas diversificadas, como pintura, desenho, gravura, escultura, arte decorativa, peças de mobiliários, entre outras, além de um significativo acervo bibliográfico, arquivístico e arquitetônico²³⁶. Na instituição, encontram-se cerca de 880 pinturas estrangeiras de 432 artistas, 1086 desenhos estrangeiros de 159 artistas, 263 esculturas estrangeiras de 74 artistas, além de gravuras, fotografias entre outros²³⁷. Em relação à arte brasileira, o acervo do MNBA é o mais significativo do país, com cerca de 20 mil obras distribuídas entre 4.266 pinturas de 644 artistas, 6.628 gravuras de 496 artistas, 6.844 desenhos e 279 artistas, 711 esculturas de 150 artistas, 634 obras de arte popular de 46 artistas, assim como 51 objetos de artes indígenas representativos de 15 grupos culturais e 111 objetos de arte de 14 grupos culturais do continente africano, dentre outras expressões de arte. Essas obras representam uma parte significativa da produção artística nacional, abrangendo um amplo período histórico, desde a segunda metade do século XVII até a contemporaneidade²³⁸. Entre os artistas nacionais, constam 376 obras dos 41 artistas negros identificados na investigação, representando 2% dos artistas nacionais (69%) do acervo da instituição, conforme ilustrado no **gráfico 1**²³⁹.

Os dados revelam a extensão e diversidade do acervo do MNBA, tanto em relação à arte estrangeira quanto à brasileira. É interessante notar a quantidade significativa de obras e o número de artistas envolvidos em cada categoria, destacando a dinâmica e variedade da produção artística brasileira ao longo dos anos. Em relação à presença de artistas negros no acervo da instituição devemos ressaltar que essa é relativamente pequena em comparação com o total de obras de artista nacionais, indicando a necessidade de reconhecimento desses artistas para a história da arte brasileira.

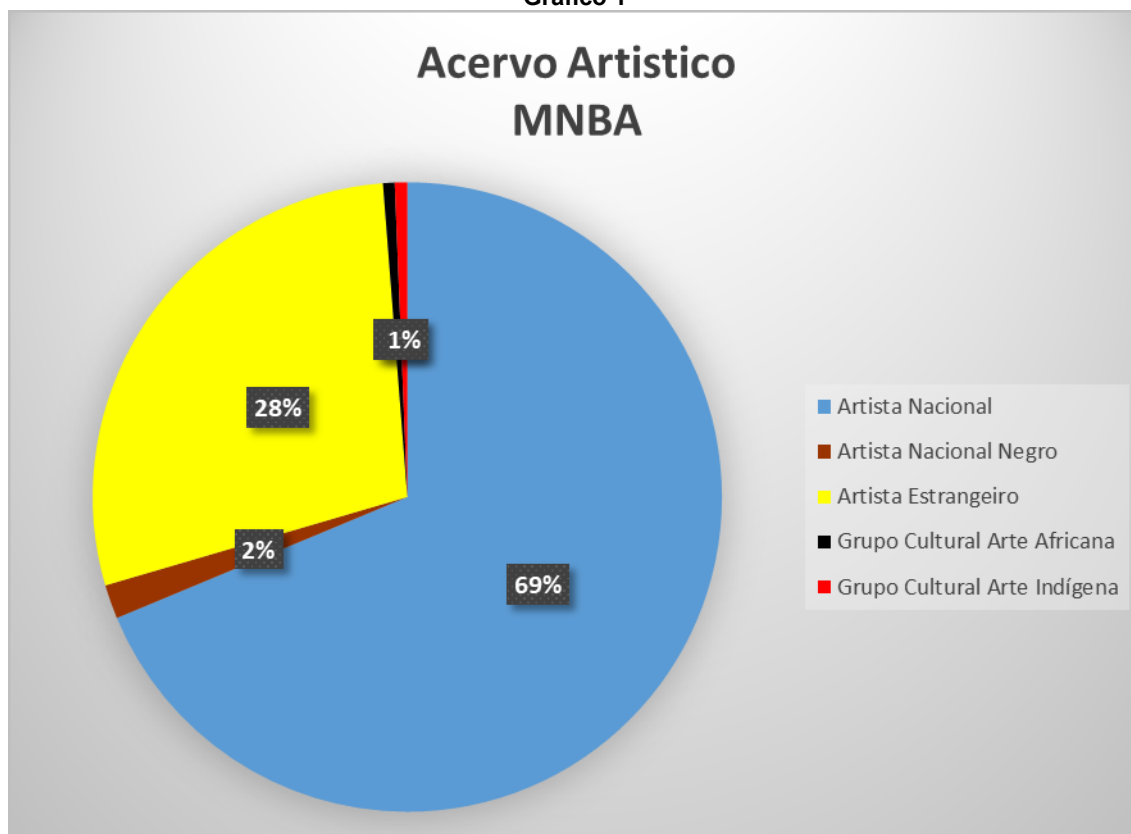
²³⁶ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/search/entity?p=museu-nacional-de-belas-artes>>. Acesso: abr. 2024.

²³⁷ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/4wVRtvKjRDHVGQ?hl=pt-BR>>. Acesso: abr. 2024.

²³⁸ Disponível em: <<https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba/assuntos/colecoes/brasileiras/pintura-brasileira>>. Acesso: abr. 2024.

²³⁹ Informações extraídas da Base de Dados Simba/Donato (MNBA).

Gráfico 1



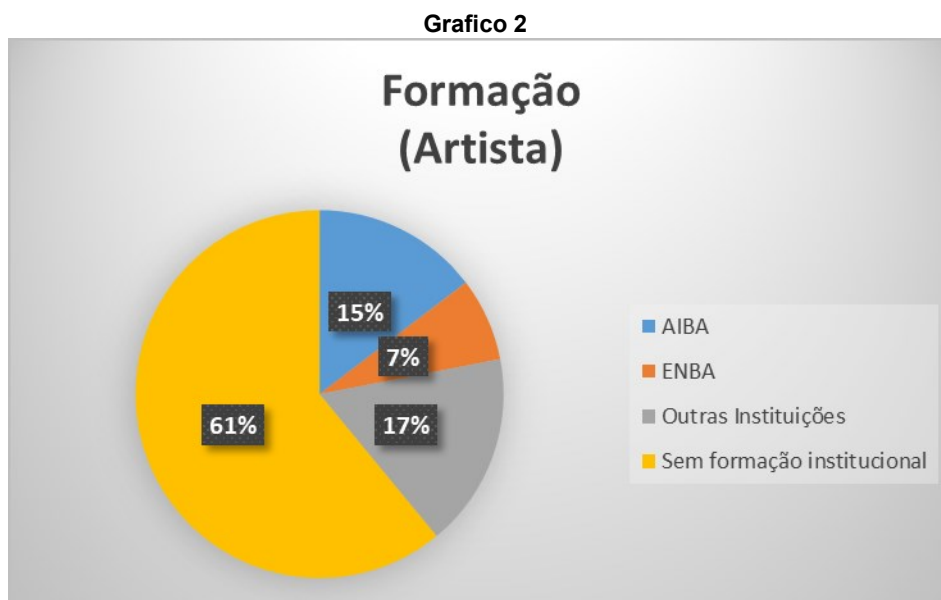
Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

Os 41 artistas identificados, no exame da documentação museológica da instituição, encontram-se distribuídos da seguinte forma: **6** representantes do período colonial (Escola Fluminense de Pintura, **Quadro 1**); **19** sem formação institucional (Autodidata, **Quadro 2**); **6** artistas formados na AIBA (**Quadro 3**); **3** na ENBA (**Quadro 4**) e, **7** artistas com formação em instituições diversas (**Quadro 5**). As obras dos referidos artistas estão distribuídas no Acervo em Coleções classificadas nos gêneros artísticos: **7** em Arte Popular (**Quadro 6**); **5** em Gravura (**Quadro 7**); **7** em Escultura (**Quadro 8**) e; **20** em Pintura e em **3** Desenho (**Quadro 9**). A entrada das obras desses artistas no acervo se deram da seguinte forma: **10** por transferência (**Quadro 10**); **42** doadas e/ou incorporadas (**Quadro 11**); **13** adquiridas por aquisição/compras (**Quadro 12**) e; **2** constando como Empréstimo/Comodato de outras instituições (**Quadro 13**).

Com base nos dados extraídos da documentação museológica, podemos traçar um panorama da composição acervo da instituição para entendermos como os artistas negros ingressaram na instituição e como suas obras foram adquiridas e distribuídas entre as coleções do MNBA.

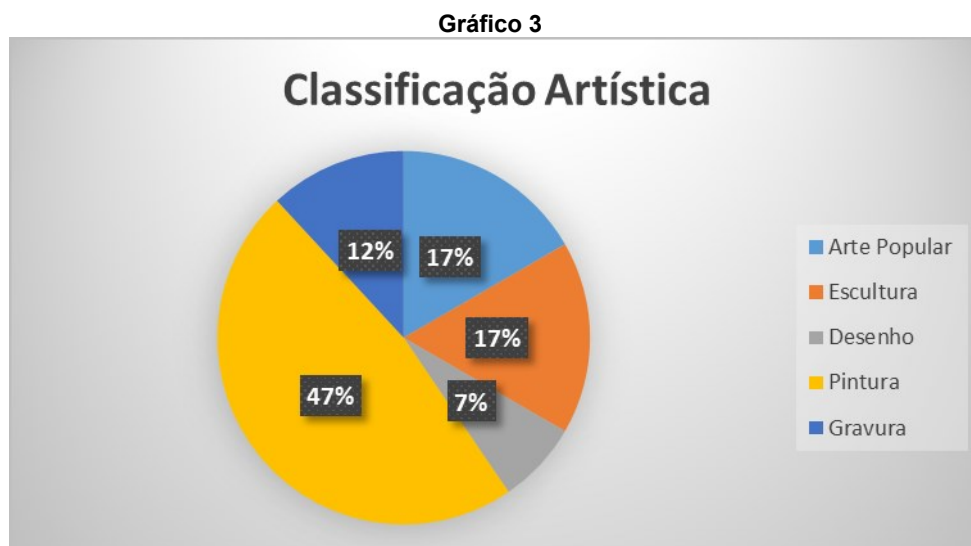
Quanto à formação dos artistas, destaca-se que a maioria não possui formação acadêmica, sendo autodidatas (61%), enquanto a presença de artistas formados na

AIBA e ENBA, bem como em outras instituições artísticas, correspondem a 39%, conforme evidenciado no **Gráfico 2**. Isso demonstra as trajetórias e origens desses artistas cujas obras estão agora institucionalizadas no acervo, que é uma referência no campo das artes.



Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

No que diz respeito à distribuição dos artistas no acervo, a maioria está classificada na categoria pintura (48%), conforme indicado no **Gráfico 3**. Isso reflete as preferências curatoriais da instituição e também indica tendências predominantes em determinados períodos por esse gênero artístico.

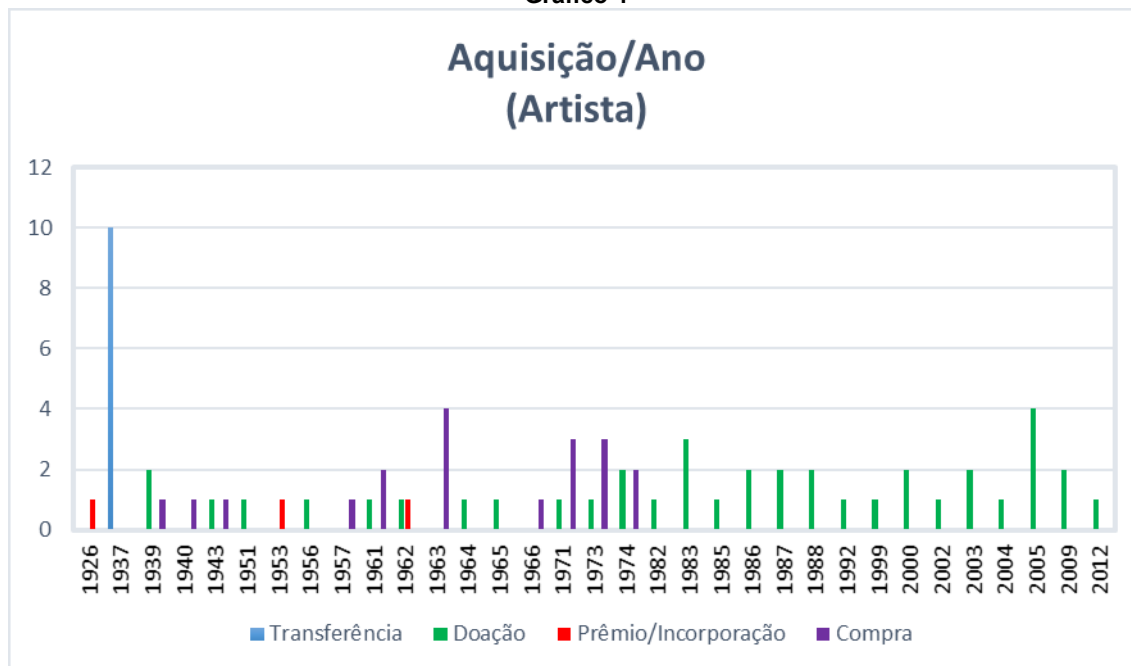


Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

Em se tratando do período e o modo que os artistas figuram com obras no acervo, as doações (**Quadro 11**) são em maior volume (**42**) e correspondem aos anos: 1939 (02), 1944 (01), 1951 (01), 1956 (01), 1961 (01), 1962 (02), 1964 (01), 1965 (01), 1971 (02), 1973 (01), 1974 (02), 1982 (01), 1983 (03), 1985 (01), 1986 (02), 1987 (02),

1988 (02), 1990 (01), 1992 (01), 1999 (01), 2000 (02), 2002 (01), 2003 (02), 2004 (01), 2005 (04), 2009 (02), 2012 (01).

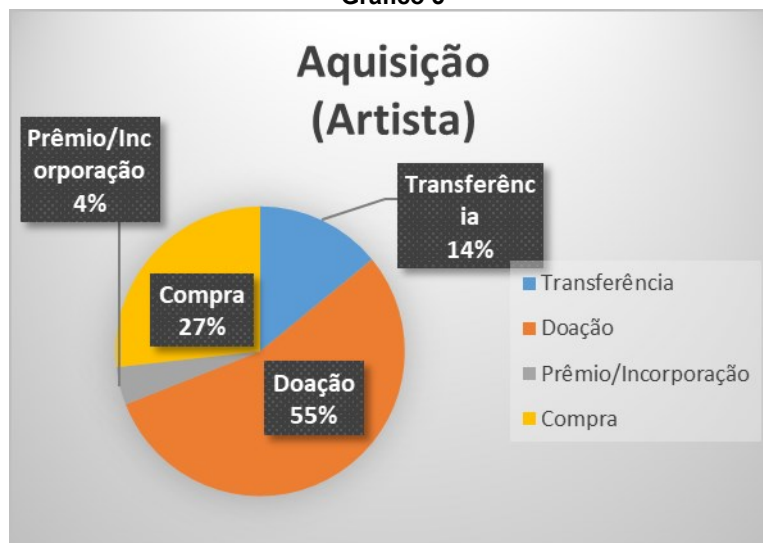
Grafico 4



Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

Com relação à inserção desses artistas no acervo, observa-se que se encontra distribuída ao longo do século XX até a primeira década do século XXI, como mostrado no **Gráfico 4**. É interessante notar que a maioria dos artistas se encontram na modalidade doação (55%), por outro lado, as compras (27%) também desempenharam papel relevante no modo de entrada desses artistas na instituição, como descrito no **Gráfico 5**. Esses dados sugerem uma relação entre o museu, os artistas, colecionadores e instituições doadoras, contribuindo para a composição do acervo museológico.

Gráfico 5



Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

Em síntese, a análise dos dados apresentado revela não apenas a diversidade de origens dos artistas presentes no acervo, mas também aspectos relacionados ao modo como foram musealizados, em se tratando da categorização por gênero artístico e à forma como suas obras foram adquiridas e incorporadas às coleções da instituição. Essas informações nos auxiliam na compreensão da história e da dinâmica do acervo da instituição museológica em questão.

Os quadros acima mencionados, ilustram o contexto das presenças destes artistas em coleções no acervo da instituição. São artistas de relevância histórica no campo das artes, que vão, desde aqueles representantes da Escola Fluminense de Pintura (Século XVIII-1830), passando pelos formados na AIBA, na ENBA e em outras instituições de arte, bem como, os artistas denominados autodidatas, sem formação acadêmica.

A análise dos dados revela que há uma distribuição heterogênea em termos de formação educacional e gênero artístico representado. Predomina a presença de artistas autodidatas, que representam quase a metade do total. Além disso, os diferentes gêneros artísticos mostram uma variedade interessante, com destaque para o segmento pintura. No entanto, a baixa presença em gêneros como escultura, desenho e gravura indica lacunas no acervo. Quanto à forma que esses artistas ingressam acervo, nota-se um número significativo na modalidade doações, em comparação com entrada por meio de compra. Isso suscita questões sobre os critérios de seleção e priorização dentro da instituição, bem como sobre as relações de poder e acesso ao mercado de arte, no que diz respeito aos artistas negros.

A partir das informações dos catálogos examinados, assim como, na base de dados do museu, identificamos que, dos 41 artistas, os que apresentaram maior volume de obras do acervo em exposições de arte na AIBA, ENBA, MNBA e em instituições diversas (**Quadro 14**) foram (10): **Artur Timóteo da Costa** - 43 (ENBA - 13, MNBA - 12, outras Instituições - 18); **Rafael Frederico** - 27 (AIBA - 02, ENBA - 09, MNBA - 09, outras Instituições - 07); **Estevão Roberto da Silva** - 24 (AIBA - 05, ENBA - 04, MNBA - 07, outras Instituições - 08); **Tomás Santa Rosa Junior** em 22 (MNBA - 12, outras Instituições - 10); **Francisco Manoel Chaves Pinheiro** - 16 (AIBA - 13, MNBA - 03); **Leôncio Vieira da Silva** - 16 (AIBA - 05, ENBA - 04, MNBA - 04, outras Instituições - 03); **Emanoel Araújo** - 16 (MNBA - 05, outras Instituições - 11); **Antônio Firmino Monteiro** - 15 (AIBA - 03, ENBA - 03, MNBA - 07, outras Instituições - 02); **Chico Tabibuia** - 15 (MNBA - 01, outras Instituições - 14); **Antônio Rafael Pinto Bandeira** - 12 (AIBA - 03, ENBA - 03, MNBA - 06).

Foram poucas as exposições individuais dos 41 artistas, identificamos 11 com obras do acervo em exposições individuais no próprio MNBA e em outras instituições (**Quadro 14**). São eles: **Antônio Bandeira (02)** – “Retrospectiva Antônio Bandeira”. Museu de Arte de São Paulo (24/5 a 25/6/1995); - “Retrospectiva Antônio Bandeira”. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (6/7 a 6/8/1995). **Antônio Rafael Pinto Bandeira (01)** – “Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Pinto Bandeira”. Museu Antônio Parreiras, Niterói, 1963. **Emanuel Araújo (07)** - Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1965; 1966; 1969; 1972; - “Exposição Individual”, Galeria Macunaína, Rio de Janeiro, 1962; “Exposição Individual”, Manhattan East Gallery, Nova York, 1989; “Individual”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 1991. **Francisco Moraes da Silva, dito Chico Tabibuia (05)** - Galeria Nara Roesler, São Paulo, 1996; - “A arte de Chico Tabibuia”, Sala Clarival do Prado Valadares, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1992; - “Chico Tabibuia” – FUNARJ Casa de Casimiro de Abreu, Casimiro de Abreu, RJ, 1987; - Itaú Cultural, São Paulo, 1998; - Sala de Exposição Cândido Portinari, UERJ, Rio de Janeiro, 1989. **Fernando Diniz (01)** - Galeria Mário Pedrosa, MNBA, 1998. **Heitor dos Prazeres (01)** - "As 3 Artes de Heitor dos Prazeres", Museu Nacional de Belas Artes, 15 de setembro a 17 de outubro de 1999, salas Djanira e Goeldi. **Mestre Valentim (02)** – “De Valentim a Valentim”, Museu Afro Brasil, São Paulo, de 16 de março a 10 de junho de 2009; - “De Valentim a Valentim”, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, setembro a novembro de 2011/2012. **Rubem Valentim (03)** - Fundação Nacional de Arte/Fundação Cultural do Distrito Federal, “Mito e magia na arte de Rubem Valentim”, Brasília, 1978; - “Rubem Valentim Artista da Luz”, Galeria do Século XX, Museu nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2002; - “Rubem Valentim Artista da Luz”, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001. **Rafael Frederico Xavier de Mariz de Paula Santos (01)** – “Exposição Rafael Frederico (retrospectiva)”, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, agosto de 1951. **Tomás Santa Rosa Júnior (01)** – “Santa Rosa Cenógrafo”, Sala Bernardelli, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 26 de abril a 27 de maio de 1990. **Waldomiro de Deus (01)** - Waldomiro de Deus, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, 1999.

Algumas tendências são evidenciadas em relação às exposições das obras de artes dos artísticos identificados. Primeiramente, observa-se que Artur Timóteo da Costa, Rafael Frederico e Estevão Roberto Silva foram os que apresentaram o maior volume com obras do acervo em exposições, tanto na instituição pesquisada quanto em outras. Isso sugere não apenas o reconhecimento de seus trabalhos, mas também a relevância de suas produções no contexto artístico nacional. Entretanto, é notável

que houve poucas exposições individuais dos artistas negros presentes em coleções do acervo pesquisado. Apenas 11 deles tiveram suas obras em mostras de arte individualmente, tanto no MNBA quanto em outras instituições. É interessante notar ainda que algumas exposições individuais foram realizadas em importantes museus e galerias, tanto no Brasil quanto no exterior, o que sugere um reconhecimento da importância desses artistas em diferentes contextos culturais. No entanto, o número relativamente baixo de exposições individuais em comparação com o volume total de obras expostas indica, com o já sinalizamos, lacuna na promoção e divulgação dos trabalhos desses artistas. Além disso, devemos destacar que, a distribuição das exposições individuais ao longo do tempo também é um aspecto a ser considerado. Algumas ocorreram décadas atrás, enquanto outras foram mais recentes. Isso pode refletir mudança nas políticas e práticas curatoriais ao longo do tempo, bem como nas percepções e valorizações do trabalho desses artistas.

A distribuição dos artistas de acordo com o período histórico e formação sugere uma certa variedade. Destacam-se 19 artistas sem formação institucional, demonstrando a presença de autodidatas no acervo. A inclusão de 6 representantes do período colonial aponta a atenção que devemos observar à historicidade na constituição do acervo, assim como em relação aos formados na AIBA e ENBA. A categorização das obras por gêneros artísticos (pintura, desenho e escultura) ilustra a diversidade de classificação das obras de artistas negros no acervo. A presença de 7 obras em Arte Popular aponta a ressignificação dada, em contexto de instituição de referência no campo das artes, às expressões artísticas fora dos moldes acadêmicos. No entanto, a distribuição aparentemente desigual entre os gêneros levanta questões sobre as prioridades curatoriais e as representações artísticas presentes no MNBA.

O modo de entrada das obras no acervo, com 42 doações e/ou incorporações, sugere significativo altruísmo seja por parte dos artistas, seus familiares ou especialistas na área artística, assim como o aceite na instituição. No entanto, a presença de apenas 13 aquisições/compras levanta questionamentos sobre a política de aquisição na expansão do acervo, especialmente quando comparado com o volume de doações, em se tratando de artistas negros. Entretanto, análises temporais constantes de doações ao longo das décadas (1939-2012) refletem a valorização de suas obras figurarem em coleções no acervo do MNBA.

A apreciação sobre negros artistas em exposições na AIBA, ENBA, MNBA e em outras instituições levanta questões importantes sobre o reconhecimento e a visibilidade dessa presença tanto na instituição quanto no contexto mais amplo do

campo das artes em geral. É válido sublinhar que, no final do século XIX, com a descentralização e a instauração da República em 1889, novas perspectivas artísticas começaram a se desenvolver. Houve modificações no ensino das artes, como evidenciado no Decreto 983/1890, que promoveu mudanças em âmbito nacional, incentivando a formação e a afirmação de artistas em outros centros artísticos. A criação da Escola Nacional de Belas artes propôs estimular o ensino erudito, mas afastando-de do academismo. No entanto, de acordo com as pesquisadoras de Artes Ângela Ancora da Luz (2008; 2010) e Lucia Meira Lima (2008), a ruptura só ocorreria a partir de 1930. Apesar da reforma mencionada, o ensino na ENBA sustentou a tradição no academicismo, mantendo os padrões artísticos convencionais que resistiam às inovações modernas. É nesse contexto que antecede as mudanças no fazer artístico nacional que, destacamos, entre os artistas evidenciados na pesquisa (**Quadro 14**) com volume de participações em exposições e mostras de arte, a presença significativa de Estevão Roberto da Silva (1845-1891) e Artur Timótheo da Costa (1882-1923).

Artur Timótheo da Costa (imagem 43) tem sua presença no ambiente artístico, formado na ENBA, mas que se afasta do academicismo à estética da Arte Moderna (Souza, 2012; Araújo, 2013; Amancio, 2016; Souza, 2020). Em seu percurso criativo o artista foi premiado nas Exposições Gerais da ENBA, com menção honrosa de 1º grau (1906); prêmio de viagem ao exterior (1907); medalha de prata (1913); grande medalha de prata (1919); grande medalha de ouro (1920). Segundo apontado na pesquisa de Simone de Oliveira Souza (2020, p.40-41), Artur Timótheo da Costa é o artista com volume considerável de obras em instituições museológicas brasileiras (46): MNBA, RJ (06); Museu Afro Brasil, SP (24); MASP, SP (02); Pinacoteca de São Paulo, SP (04); Museu Antônio Parreiras (MAP), Niterói, RJ (01); Museu D. João VI/EBA/UFRJ, RJ (01); Museu de Arte do Rio (MAR), RJ (03); Sociedade Brasileira de Belas Artes, RJ (01); Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (MuNCAB), Bahia (03); Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARG), RJ (01).

A análise dos dados revela uma série de tendências que delineiam a presença dos artistas negros no acervo do MNBA. Embora artistas como Artur Timótheo da Costa, Rafael Frederico e Estevão Roberto Silva tenham desfrutado de reconhecimento, com suas obras expostas tanto na instituição pesquisada quanto em outras, observa-se uma disparidade na promoção e divulgação dos artistas negros em exposições individuais. Essa lacuna sugere não apenas as preferências curatoriais da

instituição, mas também o silêncio da presença desses artistas nas coleções do acervo.

Imagem 43²⁴⁰: Arthur Timotheo (1882-1923)



Acervo: Biblioteca Nacional, RJ

De acordo com Marcelo de Salette Souza (2012, p.78), os artistas negros atuavam no domínio de um sistema de visualidade acadêmica, contudo, destacava-se o empenho desses indivíduos em transcender as limitações impostas por esse contexto. Sob essa perspectiva, Artur Timótheo emerge como um dos precursores das experimentações estéticas do modernismo no Brasil. Sua contribuição se delinea na intersecção entre a arte acadêmica do século XIX e as vanguardas inovadoras do final do mesmo período, em particular o Impressionismo. Ainda segundo as análises de Souza (2012, p.79), a produção artística de Artur Timótheo, especialmente seus retratos com personagens negros, aproxima-o de sua própria identidade étnico-racial. Em uma sociedade que constantemente negava essa possibilidade, suas obras se destacam como testemunhos visuais de uma identidade que desafiava as normas dominantes da época. Essa expressão artística não apenas rompe com as convenções acadêmicas, mas também desafia as percepções sociais e raciais predominantes, oferecendo uma narrativa visual profundamente significativa e estabelecendo laços de identificação com seu grupo étnico-social.

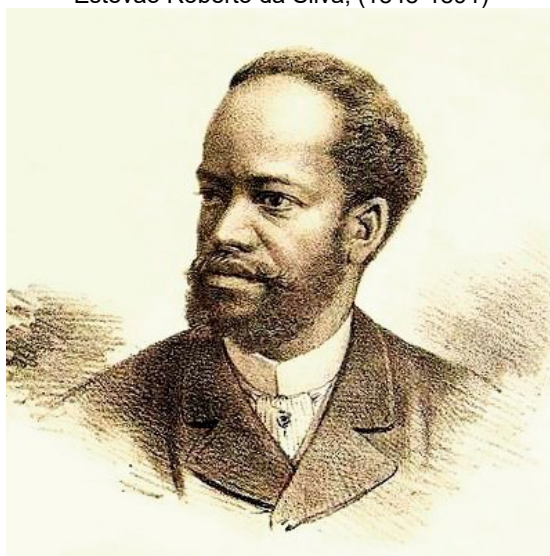
Outro artista evidenciado com volume de presença em exposições é Estevão Roberto da Silva (1848-1891), (imagem 45) o primeiro pintor negro formado na AIBA e professor no Liceu de Arte e Ofícios do Rio de Janeiro. Em seu período de estudante na Academia (1863-1878) recebeu premiações com seus trabalhos (PESSÔA, 2002, p.96), medalha de prata (1864, 1869, 1872, 1876, 1877, 1878); pequena medalha de ouro (1865); menção honrosa (1866, 1868, 1872).

Imagem 44²⁴¹
Orquídeas, 1890, Estevão Silva



Reprodução fotográfica Lambreto Scipioni

Imagem 45²⁴²
Estevão Roberto da Silva, (1848-1891)



Acervo: Fotografia de Brito & Delfort – Domínio Público

Apesar de ser considerado como pintor acadêmico, segundo a pesquisadora em artes Cristina Pierre de França,

(...) Estevão Silva transita entre práticas diversas daquelas que a Academia defendia, e certamente apresenta a tensão existente na pintura durante o século XIX na Europa e também no Brasil.¹² A tensão estava localizada entre uma realização que se conjugava com os valores clássicos e as novas especulações e experimentações que se apresentavam na arte desde o Romantismo e que continuaram presentes e se radicalizaram no Realismo e no Impressionismo (França, 2007, p.245-246).

Para França (2002, p.120, 135 e 136; 2007, p.249), as criações de Artur Timóteo da Costa e Estevão Silva, juntamente com outros artistas negros presentes no acervo do MNBA e em outras instituições museológicas, revelam um embate entre a tradição acadêmica e as inovações contemporâneas, entre a busca pelo ideal estético e a representação do real. Eles incorporaram elementos de distintos estilos artísticos, Demonstrando uma versatilidade que permite a fluidez de suas obras por caminhos diversos, ultrapassando os limites da arte estritamente acadêmica. Apesar

²⁴¹ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65200/orquideas>>. Acesso: jan. 2024.

²⁴² Disponível em: <<https://cienciahoje.org.br/wp-content/uploads/2019/05/Estev%C3%A3o-Silva.jpg>>. Acesso: jan. 2024.

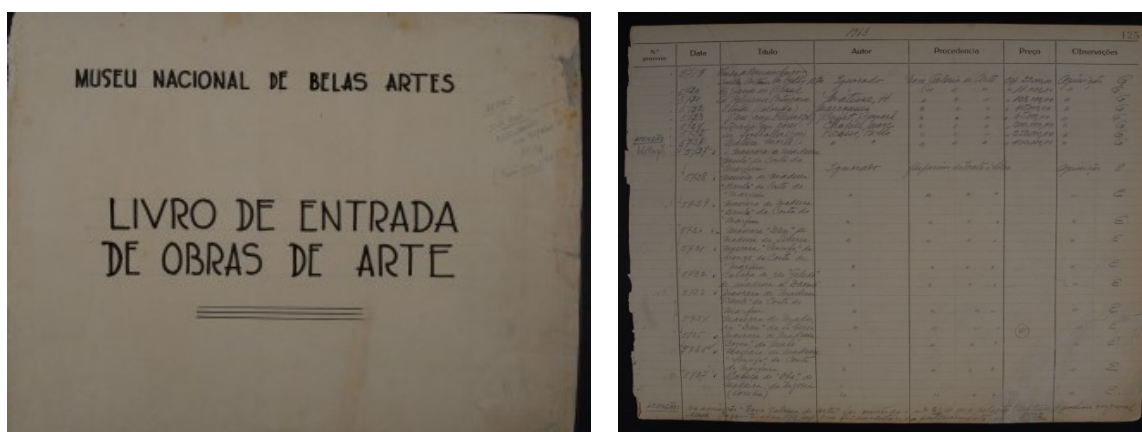
das condições sociorraciais desfavoráveis, esses artistas produziram obras de alta qualidade de suas faturas técnicas e engenho artístico, o que os levou a serem premiados e a figurarem como artistas importantes na história da arte brasileira.

O objetivo até aqui foi apresentar o trabalho de mapear na documentação museológica do acervo do MNBA, nos catálogos e museus de referência em arte, com artistas negros em seus acervos, assim como oferecer um breve contexto biográfico dos artistas identificados na pesquisa. Na seção a seguir, apresentamos o resultado do levantamento e apontamentos sobre a Coleção de Arte(s) Africanas.

4.2.2 A Coleção Arte(s) Africanas do Museu Nacional de Belas Artes

O resultado do mapeamento na documentação museológica e na Base de dados (Donato) do Museu Nacional de Belas Artes nos trouxe informações sobre a formação da Coleção de Arte Africanas, cujas peças foram adquiridas e doadas ao acervo nos anos de 1963, 1964 e 1974. No **Livro de Entrada de Obras de Arte - vol.1** (1937-1967), (Imagem 46), documento do Arquivo Histórico da Instituição museológica, mapeamos os objetos que compõem a Coleção de Arte Africanas. Os objetos têm registro de entrada o ano de 1963, adquiridas por compra²⁴³. São 95 peças inscritas nas fls: 125 a 130, com designação Atenção: **Arte Negra**. Inscrição de procedência Gasparino da Mata e Silva e com observação: Aquisição “E 244” e número de Inventário (5727 a 5821).

Imagem 46²⁴⁵: Livro de Entrada de Obras de Arte - vol.1 (1937-1967)



Acervo: Arquivo Histórico do MNBA

²⁴³ Na folha 130, “Museu Nacional de Belas Artes - Livro de Entrada de Obras de Arte vol.1 (1937-1967), está inscrito: Atenção: As peças acima mencionadas sob os números 5727 a 5821, foram adquiridas pela importância total de CR\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros) 95 peças”.

²⁴⁴ Na folha 90, “Museu Nacional de Belas Artes - Livro de Entrada de Obras de Arte vol.1 (1937-1967), está inscrito: Atenção: a partir da página seguinte, as anotações passam a ser por rigorosa ordem alfabética e numérica. As aquisições, incorporações e doações serão indicadas na coluna de Observação, assim como as iniciais P. E. D. G. (Pintura, Escultura, Desenho e Gravura), A.D. (Arte Decorativa). Nota: A ordem alfabética refere-se aos sobrenomes dos autores”.

²⁴⁵ Arquivo Histórico/Corrente, Seção de Registro e Controle Divisão Técnica MNBA.

No mesmo Livro de Entrada de Obras de Arte volume 1 (1937-1967), há outro registro de aquisição de Arte Africanas. São nove peças compradas em dezembro de 1964, também de Gasparino da Mata e Silva²⁴⁶, com observação “A.P. (**Arte Popular**)”, com número de inventário (7095 a 7101). No **Livro de Entrada de Obras de Arte - vol.2** (1966-1978)²⁴⁷, estão registradas três peças de Arte Africana: uma aquisição de 25 de abril de 1974, comprada de Clarival do Prado Valladares (1918-1983), e duas doadas por Carmem Tinguely em 30 de outubro de 1974, que correspondem aos números de Inventário 8328, 8423 e 8424. O maior conjunto nos remete à administração do segundo diretor do MNBA, José Roberto Teixeira Leite (1961-1964)²⁴⁸. Neste curto período, temos 108 peças incorporadas ao acervo do Museu, em 1963 (95) e 1964 (9), adquiridas por compra de Gasparino Damata (1918-2000)²⁴⁹, e 4 marfins esculpidos, doados pelo presidente do Senegal²⁵⁰, Léopold Sédar Senghor (1906-2001)²⁵¹, em setembro de 1964, durante sua visita ao Brasil, na ocasião da mostra de arte africana expostas nas dependências do MNBA e em outras instituições pelo Brasil²⁵². A Coleção foi completada em 1974²⁵³, com a aquisição de uma peça de Clarival do Prado Valladares (1918-1983)²⁵⁴ e a doação de duas

²⁴⁶ Transcrição: “Artistas africanos. Adquirido do sr. Gasparino da Mata e Silva, por Cr\$ 1.300.000,00, em conjunto, Processo 24.488/64. Museu Nacional de Belas Artes - Livro de Entrada de Obras de Arte vol.1 (1937-1968)”, fl. 164, 1964,

²⁴⁷ Referência do Livro de Entrada, vol.02 (1966 a 1978), nº de Inventário 8328, 8423 e 8424. Arquivo Histórico/Corrente, Seção de Registro e Controle Divisão Técnica MNBA.

²⁴⁸ Jornalista, professor universitário, curador, perito, escritor, historiador e crítico de arte. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/JRTLLeite.html>>. Acesso: jan. 2020.

²⁴⁹ Gasparino da Mata e Silva (1918-2000). Escritor, jornalista, colecionador de arte e adido de imprensa da Embaixada do Brasil na cidade de Acra, em Gana (África Ocidental), entre 1962 e 1963 (BATISTA, 2018).

²⁵⁰ Na documentação museológica consultada consta aquisição de **Gasparino Damata**, em 1963 (95) e 1964 (9). Há registro de compra de **Clarival do Prado Valladares** (1) em 25 de abril de 1974 e, em 30 de dezembro de 1974, doação de **Carmem Tinguely** (2). **4** peças (marfim: inv. 5760, 5762, 5767, 5789/Tombo: 9366, 9368, 9373, 9395) foram doadas pelo presidente do Senegal, **Léopold Sédar Senghor**, em setembro de 1964, mostra de **escultura negra**, no Museu Nacional de Belas Artes, por ocasião da visita ao Rio de Janeiro (BATISTA, 2018, p.131). No **Livro Tombo**, a partir de junho de 1978, Volume III, consta descrito: **Setembro, 1964 - 4** peças doadas pelo presidente do Senegal, **Léopold Sédar Senghor**, em setembro de 1964 (**Presa de Elefante esculpida** (Marfim, Tombo: **9366, 9367, 9368, 9373**)), durante sua visita ao Brasil. Não consta inscrito no Livro de Entrada de Obras de Arte (1937-1968). É referenciada com número de tomo com indicação de inventários de outras peças, no Livro de registro do acervo Museu Nacional de Belas Arte, 1978, folha 771.

²⁵¹ Filósofo, político e escritor senegalês foi presidente de Senegal, de 1960 a 1980.

²⁵² Referências em jornais da época sobre exposições da Coleção de Artes Africanas adquirida pelo MNBA:

- Arte primitiva africana. In: **Revista Brasileira do Folclore** (RJ), setembro/dezembro, 1963, Ano III, Edição 7, p.262 (**Revista Brasileira do Folclore 1961-1976**).
- Exposição de arte primitiva da África Ocidental. (**Jornal do Brasil**, 03 dez. 1963, 1º Caderno, p.15).
- África e móveis. (**Jornal do Brasil**, 06 dez. 1963, Caderno B, p.4).
- Escultura tribal africana. In: **Jornal do Brasil**, 11 dez. 1963, Caderno B, p.3).
- Arte popular africana. (**Jornal do Brasil**, 11 dez. 1963, Caderno B, p.4).
- Escultura Tribal Africana. (**Jornal do Brasil**, 12 dez. 1963, Caderno B, p.4).
- Arte Africana. (**Jornal do Brasil**, 20 dez. 1963, Caderno B, p.5).
- Instituto Joaquim Nabuco vai mostrar hoje arte africana. (**Diário de Pernambuco**, 12 mar. 1964, p. 9).
- Culto africano: peças autênticas utilizadas pelos africanos, em seus cultos, estarão expostas no Museu Nacional de Belas Artes (**Diário Carioca**, 23 set., 1964).
- Arte Africana no Recife. (**Jornal do Brasil**, 15 març. 1964, Caderno B, p.4).
- Arte Africana. (**Última Hora**, Pernambuco, 15 mar. 1964. p. 03).

peças²⁵⁵ por Carmem Tinguely²⁵⁶. Os objetos de arte africana, adquiridos e doados à instituição, referência nacional em Artes, foram incorporados ao acervo a partir de 1963. A coleção, composta por máscaras, esculturas e objetos artísticos do continente africano, é a primeira do gênero institucionalizada como Patrimônio Artístico Nacional, em se tratando de Arte das culturas da África em Coleção de Arte musealizada no Brasil.

No entanto, ao citar a Coleção de Artes Africanas em 1968, o Diretor do MNBA à época, José Roberto Teixeira Leite faz referência, no jornal Correio da Manhã, sobre a aquisição com mais peças que a registrada no Acervo da Instituição, pois, conforme relatado:

Quando na direção do Museu Nacional de Belas-Artes, o sr José Roberto Teixeira Leite promoveu uma exposição de arte africana, durante a visita ao Brasil do presidente do Senegal, sr. Leopold Senghor. “A experiência teve magnífica repercussão, mostrando grande interesse do público pelas obras expostas”.

A mostra reuniu trabalhos enviados pelo Musée de l’Ifan, mantido pelo instituto Francês da África Negra, em Dacar. Foram 400 peças trabalhadas em países africanos, entre os quais Mali, Nigéria, Congo, Gana, Costa do Marfim, Daomé e Libéria.

Como consequência dessa exposição, o Museu de Belas-Artes adquiriu 150 peças trazidas da Nigéria pelo escritor Gasparino da Mata, as quais estão reunidas numa de suas salas (Correio da Manhã, 18 janeiro, 1968, 1º Caderno, p.2).

O que está presente no acervo do MNBA sobre a Coleção de Arte(s) Africanas é que, em seu conjunto, corresponde a 111 peças²⁵⁷, entre esculturas e tecidos de expressões artísticas africanas variadas, adquiridas por compras e doações entre 1963 e 1974.

A musealização revisada da Coleção de Arte(s) africanas resultou na organização dos objetos de arte em Grupos Culturais distribuídas (**Gráfico 6**) da seguinte forma: o Grupo Cultural Yorubá (51 objetos), Grupo Cultural Ashante (13 objetos), Grupo Cultural Senufo (12 objetos), Grupo Cultural Baulê (10 objetos), Grupo Cultural Dan (5 objetos), Grupo Cultural Benin (5), Grupo Cultural Bobo-Fang (3

- [Teixeira Leite vê no Museu do Negro fonte de pesquisa \(Correio da Manhã, 18 janeiro, 1968, 1º Caderno, p.2\).](#)

²⁵³ MNBA. **Livro de Entrada**, vol.02 (1966 a 1978), nº de Inventário 8328, 8423 e 8424. Ref.: Arquivo Histórico/Corrente, Seção de Registro e Controle Divisão Técnica MNBA.

²⁵⁴ Médico, escritor, professor, poeta, pesquisador e crítico de arte.

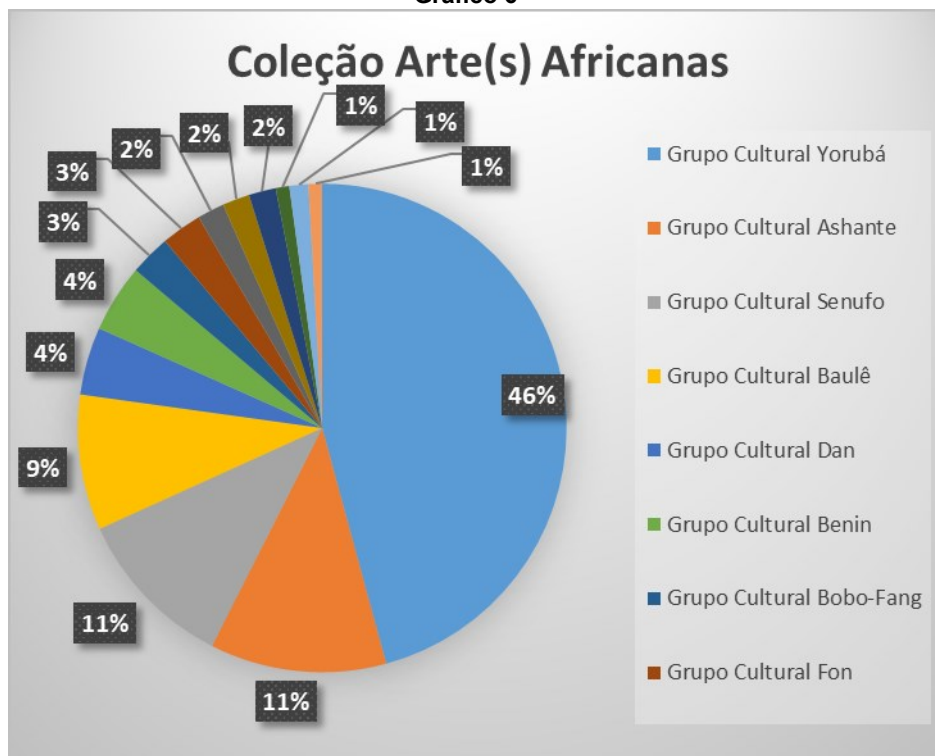
²⁵⁵ Referência do Livro de Entrada, vol.02 (1966 a 1978), nº de Inventário 8328 (DSC_2926, D:\DVD 9\livro_de_entrada_02ok), 8423 e 8424 (DSC_2929, D:\DVD 9\livro_de_entrada_02ok). Arquivo Histórico/Corrente, Seção de Registro e Controle Divisão Técnica MNBA.

²⁵⁶ No **Livro Inventário, 1978, Artes Primitivas, Arte Negra**, 9428/8423; escrito a lápis: “doação **Carmem Tinguely**, doação 26/12/64, 14648/45 (3427)”, folha 776 (Arquivo Registro e Controle, Divisão Técnica, MNBA)

²⁵⁷ **Arte Africana do MNBA-RJ**. Disponível em: <<https://www.mnba.gov.br/portal/colecoes/arte-africana>>. Acesso: Jan. 2020.

objetos), Grupo Cultural Fon (3 objetos), Grupo Cultural Fulani (2 objetos), Grupo Cultural Bambara (2), Autor desconhecido (2), Grupo Cultural Dogon (1), Grupo Cultural Lunda-Quioco (1) e Grupo Cultural Bassa (1)²⁵⁸ (Imagens 47, 48, 49 e 50 mostram alguns dos objetos da coleção do acervo do MNBA).

Gráfico 6



Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

Imagem 47²⁵⁹
Máscara Gpelihe



Grupo Cultural
Senufo

Imagem 49²⁶⁰
Író



Grupo Cultural
Yoruba

Imagem 48²⁶¹
Ogó de Exu



Grupo Cultural
Senufo

Imagem 50²⁶²
Tyi-wara



Grupo Cultural
Bambara

²⁵⁸ Informações extraídas da Base de Dados Simba/Donato (MNBA).

²⁵⁹ Descrição na Documentação Museológica: "Máscara de madeira "Baulê", Costa do Marfim". Base de Dados DONATO/MNBA (Registro: 9339).

²⁶⁰ Descrição na Documentação Museológica: "Instrumento de adoração, em madeira refinada, Região ioruba, Nigéria Ocidental". Base de Dados DONATO/MNBA (Registro: 9359).

²⁶¹ Descrição na Documentação Museológica: "Escultura Hermafrodita, de madeira, Nigéria". Base de Dados DONATO/MNBA (Registro: 9349).

²⁶² Descrição na Documentação Museológica: "Figura "Bambara" representando antílope, Mali". Base de Dados DONATO/MNBA (Registro: 9404).

Em síntese, a análise da documentação fornece um panorama sobre o contexto de aquisição e musealização da Coleção de Arte(s) Africanas presente no acervo do MNBA. Composta de máscaras, esculturas e outras peças artísticas, essa Coleção representa a primeira institucionalização de uma diversidade de expressões culturais e artísticas africanas como Patrimônio Artístico Nacional no Brasil. A distribuição da Coleção em grupos culturais oferece uma perspectiva das diferentes tradições artísticas do continente africano, ressaltando sua importância no contexto museológico brasileiro como marco histórico na valorização e preservação dessas matrizes que são fundamentais à nossa formação sociocultural.

4.2.3 Coleção Arte(s) africanas do MNBA - narrativas museológicas

Em relação à literatura sobre a Coleção de Arte Africanas do MNBA, encontramos informações em jornais, estudos para exposição e catálogos institucionais que apresentam as primeiras narrativas. No entanto, é notável a escassez de estudos acadêmicos dedicados a esse tema. No que diz respeito a apresentação da Coleção, ou seja, as exposições que trazem visibilidade dessas expressões artísticas dos povos e culturas do continente Africano, é significativo para entendermos como a narrativa dessa presença no acervo passou por momentos de visibilidade e ausência na instituição. Em se tratando da presença da Coleção em exposições, está foi trazida a público com títulos variados, além de constarem poucas com a apresentação da coleção completa. As etapas desde as negociações até a compra da Coleção e suas posteriores exposições foram divulgadas em alguns periódicos entre 1961 e 1964. Nos registros sobre a Coleção, constam, desde a sua aquisição, um total de 19 exposições (ver **Quadro 15**).

A primeira exposição foi organizada pelo jornalista Gasparino Damata, que coletou as peças e as ofereceu à venda ao MNBA em 1963. Na ocasião, foram expostas 95 peças, representando a Coleção completa adquirida pela instituição naquele ano, assim como na exposição extramuros (fora da instituição a qual pertence) realizada no Instituto Joaquim Nabuco em 1964. A aquisição da Coleção e respectiva divulgação das exposições foram notícia nos principais periódicos da época (ver **Quadro 16**), que forneceram informações e opiniões sobre a presença das expressões artísticas das culturas do continente africano no Brasil. Em outras ocasiões, em momentos diferentes, a coleção foi apresentada fragmentada de forma temática e em mostras temporárias, em sua maior parte, realizadas na própria instituição.

Em relação à apresentação da Coleção em exposições após o período da aquisição (ver **Quadro 15**), a maioria aconteceu na década 1980 (seis exposições), que abrangem os anos 1982, 1983 (duas exposições), 1984, 1985, 1988. Esse período coincide com o início dos estudos sobre as peças dentro da instituição, liderados pelo antropólogo Raul Lody e a museóloga Mariza Guimaraes Dias²⁶³. As demais, apresentam a Coleção de forma fragmentada, distribuídas em doze exposições nas dependências do MNBA (1963, 1964 – duas exposições, 1970, 1971, 1973, 1982, 1983 – duas exposições, 1984, 1995, 2018) e sete em outras instituições (1964 – duas exposições, 1984, 1985, 1988, 1991, 2011). As publicações em catálogos ocorreram nos anos de 1982, 1983, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 2005, 2011 e 2018 (ver **Quadro 17**).

Conforme mencionado anteriormente, o maior conjunto que compõe a Coleção de Arte(s) Africanas refere-se aos anos de 1963 (95) e 1964 (9), numa iniciativa do professor e crítico de arte José Roberto Teixeira Leite (1961-1964), à época diretor da Instituição. Os objetos de arte foram adquiridos do jornalista e colecionador Gasparino Damata (1918-2000). Além disso, há referência a 4 marfins esculpidos doados por Léopold Sédar Senghor (1906-2001)²⁶⁴, então presidente do Senegal, durante sua visita ao Brasil em setembro de 1964 (Diário Carioca, 23 set., 1964). Em depoimento Teixeira Leite (2009, p.251-258) expõe as circunstâncias da aquisição da referida Coleção durante a gestão de Júlio Sambaqui (1963-1964)²⁶⁵, então Ministro da Educação no Governo João Goulart (1961-1964)²⁶⁶. Conforme narra, aquele que foi o segundo Diretor do MNBA,

[...] Júlio Sambaqui, último titular da pasta sob Jango, a quem o Museu Nacional de Belas Artes deve sua coleção de arte da África Negra, por mim adquirida, em janeiro de 1964, por dois milhões de cruzeiros ao escritor Gasparino Damata, recém-tornado de missão diplomática em países africanos. Como para variar o Museu não dispusesse de um só tostão para adquiri-la, servi-me de um estratagema que, singelo embora, deu resultado: escolhi entre as

²⁶³ Devemos ressaltar que a presença da museóloga negra Mariza Guimarães em curadorias relacionadas à temática artista negro, arte negra e africana no MNBA é de significativa importância para a construção das narrativas voltadas ao protagonismo do negro no espaço museológico. Larissa Machado Moisés destaca a relevância da presença e das pesquisas da museóloga sobre as culturas africanas e afro-brasileiras nessa instituição (cf. Moisés, 2023, p.48; 56-64;103-106;122-128;133;183-187).

²⁶⁴ É interessante perceber na presença do presidente do Senegal, Léopold Sédar Senghor, um dos criadores do termo negritude (Oliveira, 2021, 409-419), como um projeto de fortalecimento da identidade nacional e de criação de laços com o Brasil e seu país recém independente. Marca o período em que o interesse dos países africanos recém-independentes em estreitarem relações com o Brasil, movimento que começa na década de 1950, arrefece no início da ditadura empresaria civil militar brasileira e que é somente retomada nos anos 1970 (Correa, 2023).

²⁶⁵ Júlio Furquim Sambaqui (1906-1982), Verbete. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/julio-furquim-sambaqui>>. Acesso: jun. 2020.

²⁶⁶ Governo João Goulart (1919-1976), Dossiê. Disponível em https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/joao_goulart>. Acesso: jun. 2020.

peças oferecidas duas ou três esculturas mais vistosas, e acompanhado do funcionário Silvio Manhães – um negro imponente em seus quase dois metros de altura – irrompi com elas gabinete do ministro adentro, explicando-lhe que seria imperdoável perder uma oportunidade daquelas de enriquecer o acervo com obras de tamanha qualidade. Devo ter sido bastante convincente, porque o ministro, que, aliás, em ocasião anterior já demonstrara seu apreço pelo Museu Nacional de Belas Artes, facultando-lhe vultosa verba destinada à execução de uma série de reformas, concordou de imediato, e dias depois a compra se concretizava (Leite, 2009, p. 256).

Apesar do relato positivo sobre a aquisição, Leite salienta que:

[...] aquisição dessa coleção de estatuetas, máscaras, têxteis e bronzes da África Ocidental não nasceu de um mero impulso, nem foi um fato episódico: inseriu-se, isto sim, num projeto bem mais amplo que eu esboçara, e que consistia em dotar o Museu, até então só de *Belas Artes*, de exemplos significativos da arte popular, da arte indígena, da imaginária colonial etc., de modo a estarem nele representados produtos artísticos oriundos de todos os diversos segmentos étnicos que contribuíram para a formação da nacionalidade. Assim, já tinha sido adquirida do escultor Renato Miguez uma coleção de cerâmicas de Mestre Vitalino, Severino de Tracunhaém e de outros artistas populares do Nordeste, bois de mamão catarinenses, xilografias e literatura de cordel, para desespero de meus pobres conservadores, nada habituados com aqueles horrores (idem, p.257).

Com o intento de modernizar a Instituição, sob direção de José Roberto Teixeira Leite, o MNBA adquiriu coleções e concebeu uma visão de belas-artes além do conceito tradicional. No entanto, ao analisarmos o conceito de arte nesta época, conforme indicado pelo Diretor da Instituição na ocasião da aquisição, observamos que as mesmas peças de Arte(s) Africanas, designada em 1963 como “Arte Negra”²⁶⁷, em 1964 como “Artistas Africanos”²⁶⁸ e, em 1974, como “Arte Africana” e “Arte Negra”²⁶⁹, foram relacionadas a outra designação conceitual no Livro de Inventário, elaborado em 31 de outubro de 1978, durante a gestão do professor e restaurador Edson Motta (1910-1981)²⁷⁰. As peças estão listadas entre as folhas 768 e 776, na Seção denominada “Arte Primitiva: Arte Negra”²⁷¹. A respeito dessa designação conceitual da primeira Coleção de expressões de Artes Africanas adquiridas para o

²⁶⁷ MNBA. **Livro de Entrada**, vol.01 (1937 a 1968). Ref.: Arquivo Histórico/Corrente, Seção de Registro e Controle Divisão Técnica MNBA.

²⁶⁸ MNBA. **Livro de Entrada**, vol.01 (1937 a 1968). Ref.: Arquivo Histórico/Corrente, Seção de Registro e Controle Divisão Técnica MNBA.

²⁶⁹ MNBA. **Livro de Entrada**, vol.02 (1966 a 1978), nº de Inventário 8328, 8423 e 8424. Ref.: Arquivo Histórico/Corrente, Seção de Registro e Controle Divisão Técnica MNBA.

²⁷⁰ O professor, pintor e restaurador Edson Motta esteve na Direção do MNBA entre 1976 a 1981.

²⁷¹ As peças estão relacionadas em inventário que vai do nº 5727 ao 5821 e, 8328, 8423; com nº de Tombo de 9333 a 9428 (Processo nº 14.648/95 – referência transcrita do Livro de Tombamento com data a partir de junho de 1978, corresponde ao inventário 8424, doação Carmem Tinguely de 1974, que não foi inventariada em 1978, sendo corrigido em 1995 recebendo novo número, doravante denominado número de tomo). Referência: **Inventário atualizado pela equipe técnica do Museu Nacional de Belas Artes** (Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1978), Diretor: Edson Motta. Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Assuntos Culturais. Museu Nacional de Belas Artes.

MNBA, registrada no acervo como “Arte Negra”, “Artistas Africanos” e “Arte Africana”, e posteriormente alocada na categoria de “Arte Primitiva” em 1978, isso sugere uma narrativa interpretativa na qual outras expressões do engenho artístico são consideradas fora da conceituação ocidental de arte, sendo rotuladas como “primitivas”.

Nesse contexto de interpretação ocidental de arte, a antropóloga e crítica cultural Sally Price (2000), ao abordar o tema da arte primitiva seu lugar nos centros civilizados, explora a história e o significado cultural dessa forma de arte nas sociedades ocidentais modernas. No estudo, Price argumenta que a arte primitiva frequentemente foi marginalizada e incompreendida nessas sociedades modernas, merecendo maior apreciação e compreensão. A antropóloga faz uma reflexão crítica sobre as bases que informam nossa própria apreciação estética, neste caso a da produção artística de outros povos, para além da crítica, Price aponta caminhos para escapar das armadilhas da lógica de nossa própria estética como instrumento de discriminação e dominação. Price critica o modo acrítico com que os ocidentais celebram a “irmandade globalizada” através de um entusiasmo seletivo pelas produções de outras culturas (Price, 2000, p.23-26).

Sally Price problematiza o termo “Arte Primitiva” por sua conotação evolucionista, que a associa a um circuito internacional onde é considerada primitiva nos centros civilizados, incluindo museus, galerias de arte, críticos e especialistas. Segundo a antropóloga, para entender o fenômeno, devemos concentrar nossa atenção não nos objetos de arte em si, nem nas pessoas que os produzem, mas sim nas aquelas que definem, desenvolvem e defendem a internacionalização da arte primitiva, com sua visão racional, cultural, política e econômica (Price, 2000, p.87-101). Price discute a forma como a arte primitiva foi coletada e exibida em museus e outras instituições culturais, além das interpretações e discussões realizadas por críticos de arte e estudiosos. Ela também examina o papel que a arte primitiva desempenhou no desenvolvimento dos movimentos artísticos modernos e sua influência no trabalho de artistas modernos (Price, 2000, p.102-119). A autora destaca o anonimato como um dos pontos cruciais nesse processo de transformação de arte primitiva, enfatizando a importância de que as obras sejam consideradas anônimas para serem reconhecidas como obras-primas primitivas; os produtores das peças precisam permanecer na sombra do anonimato (Price, 2000, p.141-153). Em suma, “Arte primitiva em lugares civilizados” oferece um exame diversificado e instigante do lugar da arte primitiva na sociedade moderna, fornecendo informações valiosas sobre o contexto cultural e

histórico em que foi criada e apreciada. Um dos principais argumentos de Price é que a arte primitiva não é meramente uma forma de arte "primitiva" ou "infantil", mas sim uma forma sofisticada e expressiva de expressão cultural criada por pessoas que vivem em sociedades não ocidentais. Ela sugere que o valor da arte primitiva reside em sua capacidade de revelar os valores sociais e culturais das sociedades que a produzem, oferecendo uma compreensão sobre como diferentes culturas compreendem o mundo ao seu redor. Price também argumenta que o estudo da arte primitiva pode ajudar a desafiar e complicar nossas suposições sobre a natureza da arte e da cultura, fornecendo uma nova perspectiva sobre a forma como a arte é produzida e consumida nas sociedades modernas. Assim, a arte primitiva pode ser vista como um meio de intercâmbio cultural e entendimento entre diferentes sociedades (Price, 2000, p.120-142).

A apreciação da arte fora do "exótico" nos conduz a observar a diversidade cultural a vitalidade intelectual e a integridade estética dos indivíduos e culturas que a idealizaram. No âmbito das expressões artísticas africanas e afro-brasileira no Acervo do MNBA, os pesquisadores Mariza Guimarães Dias²⁷² (1984; 1987; 1988; 1990; 1991; 2009; 2011) e Raul Lody²⁷³ (1983; 1984; 1987; 1988; 1990; 1991; 2005) foram pioneiros ao trabalharem com o inventário das obras, além de produzirem exposições com esse acervo tanto dentro quanto fora do Museu, evidenciando a importância das influências socioculturais africanas na formação da cultura brasileira. Em estudos do início da década de 1980, Dias e Lody ao pesquisarem o contexto histórico e simbólico dos objetos de arte de matriz e o continente africano²⁷⁴ existentes no Acervo da instituição, destacam a pluralidade das expressões artísticas da Coleção de Arte(s) Africanas, assim como a importância de evidenciar bens culturais que influenciaram as artes plásticas brasileiras (Dias, 2009). Lody (1987) chama a atenção para a necessidade de compreender a arte africana para além do rótulo ocidental de significação do que é arte, destacando a importância de compreender a filosofia, a história e a economia que envolvem as culturas e povos africanos. Para o antropólogo e museólogo Raul Lody (1987) o entendimento etno-histórico, iniciado em 1982, proporcionou a classificação da Coleção Arte(s) Africanas a partir da procedência dos

²⁷² Museóloga e Curadora da Seção de Escultura, Arte Africana e Afro-brasileira do MNBA/IPHAN/MinC entre as décadas de 1980 e 2012.

²⁷³ Doutorado em Etnologia, Museólogo, Antropólogo.

²⁷⁴ Continente de configuração populacional nada homogêneo, pois encontram-se distribuídos por um imenso território, com diferentes tipos e grupos étnicos e culturais diluídos numa multiplicidade de sociedades com estéticas e expressões artísticas específicas das visões de mundo que resultam de suas experiências culturais, sociais e históricas de diferentes povos. A materialidade do engenho da *intelligentsia* de homens e mulheres na construção de um campo artístico que colocando em questão estéticas artísticas, experiência de colecionismo e a concepção do conceito europeu de belas-artes.

conjuntos das peças, que incluem a África Ocidental e grupos culturais distintos como Yorubá, Achanti, Baulê, Senufo, Bambara, Dan, Benin, Fon e Fulani. Ao agrupar os objetos pelos grupos culturais buscou-se estabelecer a leitura sobre as mensagens dos artistas africanos, resgatando fragmentos dos significados históricos, técnicas e simbologias das peças. Conforme relata o museólogo, a pesquisa e a revisão das interpretações sobre as peças visaram devolver à Coleção seu significado original, revisando e recriando as fichas originais que descreviam e rotulavam os objetos de arte africana pelo olhar estético europeu, ou seja, visões que reforçavam estereótipos e distanciadas da “representação e conteúdo antropológico emanadores e construtores do ‘ser’ de cada peça” (Lody, 1987). Na pesquisa, aponta o autor, buscou-se categorias que não comprometessem o entendimento do objeto ou que não levasse a interpretações sobre o patrimônio cultural pelos rótulos, como por exemplo, de “naif”, que enquadra o outro na distância civilizacional do ocidente, pois,

(...) o trabalho entrava em espaço museológico, resgatando de cada testemunho da coleção, nome original ou, na impossibilidade, optou-se por categorias que não comprometessem o entendimento do objeto ou que não levasse a pré-leituras “exóticas” e ou “primitivas” (Lody, 1987, p.15).

Os resultados da pesquisa foram publicados no livro-catálogo “Coleção Arte Africana” e organizada a exposição de mesmo nome na Sala Bernardelli (MNBA), em 1983. A mostra com revisão conceitual museográfica, nas palavras de Lody,

(...) proporcionou ao público um contato honesto e transparente sobre as grandes questões dos grupos culturais africanos ali apresentados. Recursos museográficos como mapas, textos ampliados e música ambiente etnográfica, facilitaram uma boa leitura da exposição pelos visitantes (Idem).

Com a continuidade e aprofundamento das pesquisas, no tocante ao estudo de cada grupo cultural africano presentes na coleção, em 1985, com o primeiro grupo identificado, resultou na publicação intitulada “Yorubá: um estudo etno-tecnológico de 50 peças da Coleção Arte Africana – Museu Nacional de Belas Artes”. E, com a identificação do conjunto de peças da cultura Senufo, em 1987, o estudo é publicado com o título “Senufo: um estudo etno-tecnológico de dezesseis peças da Coleção Arte Africana – Museu Nacional de Belas Artes”. No entanto, Lody observa que a pesquisa não estava finalizada, pois,

Não se pretende, com estas intervenções sobre a Coleção Arte Africana, apenas detectar grupos culturais e justificar elementos exteriores da sua estética, origens e ou tendências analisadas por linha, volume, cor, entre outros elementos formadores da plástica africana. Tenta-se isto sim, penetrar nas questões conceituais e sociais desta arte, dando a cada objeto um valor no seu tempo histórico e na evolução sócio-cultural em que foi feito e se tem em

matéria e forma, um ideal de arte vinculada também ao seu “ethos” gerador (idem, p.11).

As pesquisas realizadas na década de 1980 (1983; 1985; 1987) desempenharam um papel fundamental na conceituação dos objetos de artes africanas adquiridos nas décadas de 1960 e 1970 como a Coleção Arte(s) Africanas do acervo do MNBA. Segundo Lody (2005, p.88), figurando num museu de arte, apesar do caráter antropológico, a Coleção é crucial para os estudos sobre a cultura afro-brasileira, estabelecendo conexões com os processos históricos brasileiros e contribuindo para uma compreensão mais ampla da arte. Em depoimento, a museóloga Mariza Guimaraes Dias (2009, p.178-179) explica que, durante os estudos dos objetos de arte africana no Acervo do MNBA na década de 1980, o foco estava em explorar e identificar elementos característicos dos padrões étnicos, bem como aspectos estéticos, uma vez que a Coleção estava abrigada em um museu de arte, sendo anteriormente percebida como etnográfica. O entendimento ao final dos pesquisadores é que esses artefatos representam testemunhos de arte de grande interesse para os conhecimentos sobre as relações África e Brasil, assim como para o patrimônio cultural afro-brasileiro. Lody e Dias ao ressignificarem o olhar sobre os objetos artísticos africanos, conceituados como Coleção Arte Africana do MNBA, destacam o contexto histórico e simbólico da presença da arte negra, que até então era apresentada apenas como objetos de cunho etnográfico. Isso evidencia a importância das expressões artísticas dos povos do continente africano dentro de uma instituição que é símbolo da representação da arte nacional e mundial, ultrapassando a perspectiva da arte ocidental. Enquanto a arte europeia frequentemente não precisa de justificção, as expressões de arte não europeias são sempre questionadas em termos de seu protagonismo. Os estudiosos, ao abordarem a questão do protagonismo do negro nas artes, sinalizam uma mudança na abordagem, elevando o negro de uma mera citação a um agente no campo das artes.

Com relação ao projeto de inventário da museóloga Mariza Guimarães Dias e do antropólogo e museólogo Rau Lody é interessante ressaltar que, apesar da Coleção ser adquirida na direção do Diretor José Roberto Teixeira Leite em 1963, a mesma só foi revisitada e recebeu o devido tratamento museológico apenas na década de 1980, na direção do crítico de arte Alcídio Mafra de Souza (1981 a 1990), momento de lenta abertura política na fronteira final do regime ditatorial no Brasil. De acordo com a historiadora Gabrielle Nascimento Batista, isso se deu devido ao fato de que, no período ditatorial (1964-1985),

(...) não houve mais uma agenda de discussão sobre as artes não europeias na instituição. Sobre a arte africana, especificamente, a

coleção foi guardada na reserva técnica do Museu, aparecendo esporadicamente em exposições temporárias. E somente no início da década de 1980, no período de redemocratização do Brasil, na gestão de Alcídio Mafra de Souza (1981-1990), que a coleção africana voltou a ser incluída nos debates do Museu (Batista, 2019, p.243).

A propósito da Coleção Artes Africanas, é relevante mencionar a dissertação de Gabrielle Nascimento Batista (2018). Seu estudo pretende compreender como se deu a formação da coleção, os agentes envolvidos o contexto em que os objetos africanos adquiridos pelo MNBA, bem como as estratégias e os conflitos enfrentados nesse processo. A dissertação aborda a Política Africana do Brasil em Gana, as narrativas sobre a África e as estratégias de poder do colecionador Gasparino da Mata e Silva para conferir *status* artísticos aos objetos africanos, além das negociações e dos desafios enfrentados por José Roberto Teixeira Leite no processo de aquisição e musealização da Coleção. Segundo Batista (2018), é na dicotomia entre belas-artes e das artes não ocidentais que se revelam os conflitos e tensões envolvidos na inclusão das artes africanas no acervo do MNBA. Para tanto, a historiadora buscou entender na gestão de José Roberto Teixeira Leite (1961 a 1964), como se deu a institucionalização das peças, as motivações, os discursos de crítica e debates no ambiente da arte e da renovação dos museus, a época em que esses objetos passaram a adquirir valor simbólico no "mundo da arte". Batista (2018), em sua pesquisa no Acervo Histórico do MNBA, apresenta documentos referentes à Coleção Arte Africanas cujas informações cruzamos com os registros das fontes primárias, que tratamos em nossa proposta, nos auxilia na compreensão do contexto da formação e aquisição, daquela que se apresenta como o primeiro conjunto do segmento artístico de culturas africanas institucionalizado em Museu de Artes no Brasil. Ao focar na abordagem com análise contextualizada e crítica da aquisição da coleção arte(s) africanas no acervo do MNBA, ao identificar narrativas entre belas-artes e artes não ocidentais nos orienta a compreender os conflitos e tensões no centro desse processo. O foco na gestão de Teixeira Leite na direção do MNBA (1961-1964) nos colocou diante do processo que motivou a aquisição e institucionalização das peças representativas de culturas variadas do continente africano, cujos discursos críticos e debates no ambiente artístico da época expõe as razões que envolveram as escolhas curatoriais e renovação conceitual nas narrativas dos museus, destacando o momento em que esses objetos passam a adquirir valor simbólico no "mundo da arte".

O exame do contexto histórico da formação e aquisição do primeiro conjunto do segmento artístico de culturas africanas institucionalizado em museus de artes no Brasil, nos proporcionou observar as dinâmicas de poder, das influências culturais e

das ideologias presentes ontem e que se manifestam ainda no presente, lançando luz sobre os enredamentos envolvidos na incorporação das artes africanas no cenário artístico brasileiro. Além disso, a menção à dicotomia das narrativas entre as belas-artes e as artes não ocidentais sugere que a inclusão das artes africanas na instituição referência em arte nacional não ocorreu de forma neutra, mas sim em meio a debates e conflitos decorrentes das diferentes perspectivas sobre o que é considerado "arte" e como ela deve ser representada em museus tradicionais de belas-artes.

A análise das informações sobre a presença da Coleção em exposições (**Quadro 15**) revela uma série de nuances e aspectos dignos de consideração crítica. Nota-se que a exposição da Coleção foi marcada por uma diversidade de títulos, indicando uma abordagem variada na apresentação das peças. No entanto, chama a atenção o fato de poucas exposições terem contemplado a apresentação da coleção completa, sugerindo uma preferência por abordagens temáticas fragmentadas ao longo do tempo. O processo de negociações até a aquisição da Coleção e a presença em exposições, documentado na instituição e divulgado em periódicos entre 1961 e 1964 (**Quadro 16**), destaca a relevância da organização da primeira exposição em 1963. A exposição, que incluiu todas as 95 peças adquiridas pelo MNBA naquele ano, marcou um momento de introdução das expressões artísticas das culturas africanas em uma instituição marco da arte nacional. A divulgação desses eventos nos principais periódicos da época ressalta a atenção e o interesse significativo em torno da presença dessas expressões artísticas no cenário brasileiro. A análise temporal das exposições revela que a maioria delas ocorreu na década de 1980, especialmente após 1982. Esse período coincidiu com o início dos estudos das peças pela equipe do MNBA, composta pelo antropólogo Raul Lody e pela museóloga Mariza Guimaraes Dias. Esse marco sugere uma primeira abordagem para compreensão das peças, possivelmente contribuindo para uma abordagem mais fundamentada e contextualizada em exposições subsequentes. A distribuição das exposições, seja nas dependências do MNBA ou em outras instituições, aponta para uma estratégia de apresentação da coleção em contextos e momentos distintos. Abordagens que podem ter sido motivadas por questões curatoriais, educacionais ou logísticas, mas também podem refletir a necessidade de adaptar a exposição ao público e aos debates culturais de cada período. A presença da Coleção em publicações de catálogos (**Quadro 17**) ao longo dos anos evidencia um esforço contínuo de documentação e difusão do conhecimento sobre as peças. Esses catálogos não apenas servem como registros, mas também como fontes importantes para a compreensão das abordagens

curatoriais e das interpretações das expressões artísticas africanas ao longo do tempo.

Em suma, a análise crítica dessas informações destaca a complexidade da apresentação da Coleção em exposições, desde a sua aquisição até os anos mais recentes. Esse aspecto fragmentado e temático revela não apenas as decisões curatoriais, mas também o desenvolvimento do entendimento e valorização das artes das culturas africanas no contexto brasileiro ao longo das décadas. Cabe salientar também que a análise da presença da Coleção em exposições promove reflexões críticas sobre a abordagem curatorial ao longo do tempo. A diversidade de títulos das exposições sugere uma tentativa de explorar vários aspectos da coleção. No entanto, a recorrência de apresentações em partes e temáticas variadas aponta para uma certa “hesitação” em exibir a coleção em sua totalidade. A relevância de José Roberto Teixeira Leite, então diretor da instituição museológica, no processo para a aquisição do conjunto de peças de artes de povos do continente africano, organização efetuada por Gasparino Damata, que resultou na primeira exposição em 1963, destaca-se, evidenciando não apenas o papel do mediador do historiador e crítico de arte na transação, mas também a importância da iniciativa institucional na introdução das expressões artísticas africanas no cenário brasileiro. As publicações nos periódicos da época indicam o interesse público, bem como reflexões críticas que passam pelo exotismo e análise visando a valoração das artes africanas e sua influência no campo das artes e na formação da sociedade brasileira.

A presença das peças da referida Coleção em exposições na década de 1980, coincidindo com as primeiras abordagens de investigação específicas sobre o contexto histórico e cultural dos objetos das expressões artísticas do continente africano por parte do antropólogo Raul Lody e da museóloga Mariza Guimaraes Dias, sugere uma nova fase de entendimento e valorização da coleção. No entanto, a persistência da abordagem fragmentada em exposições, tanto no MNBA quanto em outras instituições, levanta questões sobre a continuidade das análises sobre ela ao longo do tempo e sua efetiva valoração no campo das artes. A distribuição das exposições em diferentes contextos pode ser interpretada como uma tentativa de se adequar aos debates culturais e educacionais de cada período. Contudo, essa abordagem fragmentada pode também refletir uma falta de coesão na narrativa curatorial, levando a uma compreensão superficial das expressões artísticas africanas no contexto artístico nacional.

A presença da Coleção em catálogos ao longo dos anos é uma evidência valiosa do esforço em documentar e disseminar conhecimento sobre as peças. No entanto, a análise crítica desses catálogos pode revelar não apenas a evolução na interpretação das peças, mas também as limitações ou lacunas na compreensão das artes das culturas africanas nas narrativas museológicas da instituição. Em resumo, a abordagem fragmentada das exposições ao longo do tempo sugere uma fragilidade na construção discursivas sobre a Coleção e intenções curatoriais, com desafios em apresentá-la de forma coesa e integral. O papel do mediador, a recepção crítica, e a ênfase nas exposições na década de 1980 adicionam camadas relevantes à narrativa, destacando a necessidade de uma análise crítica para que possamos compreender as implicações e a evolução da presença dessas expressões de arte(s) africanas na instituição museológica. Entendemos que as peças do conjunto que compõem a Coleção são representativas das características artísticas africanas, matriz cultural de povos com importância histórica e artística na formação sociocultural nacional. Assim, a compreensão do contexto de institucionalização da Coleção analisando como se deu a formação e aquisição da Coleção, nos auxilia na percepção das formas de expressões de arte presentes nas Coleções do acervo do MNBA, referência nacional em belas-artes. Nossa motivação é contribuir para a compreensão do contexto histórico da formação e de musealização da Coleção Arte Africanas e das representações da arte e artistas afro-brasileiros, incorporadas ao patrimônio artístico e cultural brasileiro do Acervo do MNBA-RJ, museu esse que faz parte da história das artes plásticas no Brasil.

CONCLUSÃO

A partir das discussões desenvolvidas ao longo da tese, considerando as reflexões relativas a proposta e a hipótese da incidência do racismo estrutural, institucional nas narrativas e nas práticas museológicas que mantêm em silêncio a presença de negros artistas e da Coleção de Arte(s) Africanas no Museu Nacional de Belas Artes, uma instituição referência no campo das artes nacional e internacional, torna-se evidente que as práticas museológicas e a preservação do patrimônio não são isentas de viés ou escolhas, pois elas moldam narrativas, delineiam memórias e constroem identidades. Os museus e suas exposições, embora se apresentem como espaços de intercâmbios culturais, também são campos de batalhas, nos quais diferentes poderes e interesses se confrontam. São lugares nos quais se constroem, contestam e reforçam narrativas sobre culturas, logo, de pertencimentos. Como instituição, o museu é o espaço de representatividade autorizada, que por meio dos bens culturais, materializam e expressam o prestígio social no âmbito da memória e da história. Ao longo do processo de formação da nação brasileira, é possível observar a sistemática negação dos traços étnico-culturais que desafiam a narrativa de modernidade e progresso, uma postura herdada do processo colonial e baseada em culturas eurocentradas que ainda persistem no país, de forma quase que irrefutável, sobretudo, no campo da cultura nacional.

A distinção entre o que é considerado "artístico" e "histórico", em contraposição ao "folclórico" e "etnográfico", revela -se como uma estratégia política que hierarquiza e marginaliza expressões culturais não alinhadas com as normas estabelecidas dentro de uma visão unidimensional. Essas atitudes excludentes não se personificam somente nos artistas, mas também se estendem aos acervos, não definidos como pertencentes as "belas artes" que, em determinado momento político-cultural, passam a fazer parte da coleção da instituição, que é voltada para as belas artes. Embora esses objetos sejam aceitos, eles são hierarquizados dentro da instituição, recebendo o tratamento dispensado aos de sua classe. Ao privilegiar determinados elementos, os museus projetam sombras sobre outros, relegando-os à obscuridade. Essas escolhas não são neutras; refletem tensões culturais históricas, especialmente quando se trata da representação do artista negro e de suas participações e contribuições no cenário artístico nacional. O museu, enquanto instituição que reflete e reproduz a estrutura social, não estaria isento do atravessamento da questão racial, como observamos. Embora, essa questão raramente é abordada de forma significativa, exceto em ocasiões específicas, como na exposição realizada no MNBA em 2018. Os idealizadores que organizaram a mostra artística buscaram destacar e evidenciar não

apenas a presença negra naquela instituição, mas também o papel e protagonismo do artista negro nas artes²⁷⁵.

Atravessamentos raciais herdados de um colonialismo, baseado e fortalecido pelas construções de uma branquitude, que visa criar e garantir privilégios estruturais numa sociedade multiétnica e em contínuo processo de formação. Processos realizados por meio de construções simbólicas e práticas, que interferem em todas as áreas da sociedade, se fazendo necessário e permanente o questionamento dessas ações, como propomos aqui em relação aos discursos museológicos produzidos no campo do patrimônio nacional. Ao analisarmos Museu/Patrimônio como espaço de poder, que pode ser visto, como um dos mais potentes devido à sua credibilidade junto à sociedade e ao seu contínuo uso como veículo de propagação de sua ideologia, observamos que, o constructo das narrativas de identidade e memória, mesmo entre os conhecidos e consagrados pesquisadores da área trazidos para nos ajudar a refletir sobre o tema, a questão da isenção, assim como a questão racial que atravessa a formação sociocultural brasileira, não estão no centro de suas discussões.

O que justifica cada vez mais, o nosso papel em trazer para o debate a questão racial nas instituições museológicas e de patrimônio, para que possamos ampliar a percepção da pluralidade sociorracial que nos compõem e do racismo que nos atravessa por intermédio da manutenção do pacto da branquitude. Este pacto, em constante transformação, assegurando sua existência e perenidade, preservando a garantia de direitos para alguns e a subtração deles para outros, funcionando como um campo delimitador que estabele as mais diversas fronteiras sociais, incluindo as econômicas, as educacionais e as culturais, processo que define e hierarquiza a sociedade de modo geral. Em contraponto, ao longo da tese, exploramos a literatura que tem na questão racial o seu centro de análise, com recortes nos contextos culturais, sociais e históricos, visando identificar e questionar a incidência do racismo estrutural e institucional no campo da museologia e do patrimônio. Para isso, trouxemos ao debate conceitos relacionados à questão racial originados de estudos acadêmicos realizados por pesquisadores no Brasil e no mundo, visões somadas e cotejadas nos campos da Museologia e do Patrimônio, dialogando também com a Antropologia, a Sociologia e a História, o que nos permite reflexões mais dilatadas para o campo museológico. Olhares que nos faz vislumbrar possíveis ações, que incluam a participação mais efetiva da própria sociedade.

²⁷⁵ “Das Galés às Galerias”: representações e o protagonismo do negro no Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <[Das Galés às Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes — Google Arts & Culture](#)>. Acesso: jun. 2021.

Miradas que evidenciaram e ratificaram a questão do racismo estrutural e institucional no mundo cultural. Podemos apontar que, é o racismo estrutural, que subsidia o institucional, pois, ele é o instrumento que permeia a discursividade e as instituições, garantindo suas formulações, divulgações e permanências em constantes adaptações. São mudanças visando a continuidade da preservação dos privilégios. Aqui vale ressaltar, que ao trazermos o questionamento do pacto da branquitude, como parte alicerçante dos racismos sentidos e vividos na sociedade brasileira, percebemos como essa estrutura de privilégio, encontra-se camuflada na base simbólica da brasilidade, que passa ser 'entendida' como universal, e que deve ser alcançada, para sermos aceitos como parte do mundo, dito 'civilizado'. Processos que ocultam, deturpam e silenciam, a nossa formação multicultural e multiétnica, em ações práticas que hierarquizam, excluindo aos que não são "dado" o direito de fazer a pactuação.

Mas o mesmo sistema que exclui e separa, ameniza as almas, especialmente, dos excluídos dos direitos, com a ideia da suposta democracia racial brasileira. Democracia essa, que oculta, exclui e mata negros e indígenas, cumprindo seu papel ideológico, por meio das instituições e dos aparatos sociais, que garantem a sua imposição de forma uniforme e quase irrefutável de discursos hegemônicos, que asseguram a permanência da suposta nacionalidade harmônica. Perspectivas que nos levaram a questionar de como a questão racial travessa as instituições, no nosso caso os museus, interferindo como vimos na constituição de acervos, nas presenças, e fortemente nas ausências do povo negro como protagonista em suas coleções, exposições, monografias ou catálogos, sendo essa uma das formas de ocultação, apagamento e silenciamento da pertença racial.

As presenças dos artistas negros passam a ser sentidas por suas ausências, seja nos corredores da instituição ou quando ocorre a valorização de alguns (escolhidos ou eleitos dentro de critério definidos pelos pactuantes), em detrimento de outros, que foram ou serão relegados ao esquecimento. Essa prática se estende aos acervos negros, dentro da política da permissão vigiada e controlada de sua aquisição. Neste sentido, destacamos a necessidade de evidenciar os fatores que devem ser observados para se questionar os processos que constroem as narrativas institucionais no campo museológico, tanto no que diz respeito aquilo que se expõe quanto ao que se mantém, mesmo presente, em silêncio. Nossa proposta visa expandir o foco da análise do protagonismo negro no MNBA para uma reflexão sobre a incidência do racismo nas narrativas e práticas museológicas como um todo.

Em nosso entendimento, o silêncio da questão racial oculta o racismo brasileiro, assim como, o silêncio sobre a incidência do racismo no campo museológico, camufla práticas e discursos que repercutem de forma excludente, alijando do mundo cultural nacional, artistas negros brasileiros, as artes negras africanas, as artes afro-brasileira e profundamente, o cidadão negro brasileiro, que não tem a instituição museu como espaço ratificador de sua identidade cultural. A temática racial já bastante explorada (mas não o suficiente) em outros campos a exemplo do educacional, teve resultados concretos de revisão e de mudanças, que representam ganhos para a sociedade. Conquistas que nos levaram a trazer essa perspectiva para o mundo cultural, acreditando, trabalhando e buscando criar possibilidades de mudar o quadro de permanência e ratificação em que vivem os museus, em relação a temática racial. Perspectiva que vai além das questões dos povos negros, a busca de reconhecimento e inclusão por meio da cultura é projeto que abriga todos os excluídos do pacto da branquitude.

Descortinar o discurso de isenção atribuído aos museus, alargando as fronteiras e eliminando as caixinhas classificatórias e hierarquizante dentro da instituição, que de certa forma, garante a presença de todos, no modo bem brasileiro, ou seja, cada qual no lugar que lhe foi destinado. É o grande desafio para os profissionais da cultura e para a sociedade, pois o processo é lento e demorado, por envolver diversas estâncias do poder. Em nosso entendimento, quebrar algumas hegemonias passa pela academia, por isso trouxemos para o diálogo alguns intelectuais negros que, já estão discutindo essa temática como diversos recortes, perspectiva que apontam para novos caminhos, nessa disputa pelo direito de pensar e construir as nossas próprias memórias e histórias, são pesquisadores que trazem outros novos olhares e novas chaves interpretativas para os campos museológico e cultural.

Para nossa pesquisa, foi preciso propor um método, instrumental teórico como forma de contribuição ao debate, partindo da análise da estrutura das instituições museológicas, como produtora de conhecimento científico, onde a questão racial, seja adotada com uma das premissas fundamentais de análise, junto as questões técnicas, administrativas, do discurso e ao exame das narrativas, acerca da memória, do patrimônio e da história, forjando ou possibilitando uma nova episteme museológica nacional, em relação as culturas não brancas e eurocentradas. A elaboração de uma metodologia e de instrumentos para coletar, tabulação e análise dos dados pesquisados, nos permitiu fazer um recorte racial, evidenciando o racismo na estrutura

e na formação institucional da instituição museu. Método que facilitou verificar e atestar, como a normalização do racismo, o mantém o oculto, quando examinado apenas pelo viés da exposição ou até mesmo agregando a outros partícipes da construção da memória social e histórica da sociedade que o mantém, o museu e o racismo. Entretanto, ao definir nosso propósito, a dificuldade de uma conclusão se apresenta, exatamente naquilo que buscamos descrever a partir da análise de uma instituição museológica que são as tipologias de racismo, conceito lamacento e fugidio que, como artefato ideológico do colonialismo, estão conectados com conjunturas globais determinando a continuidade dos seus efeitos, pois, se transformam e se adaptam reciprocamente às circunstâncias sociais e históricas. No caso da sociedade brasileira ela é atravessada por ambas ideologias, mas é a questão racial, o ponto de significativa importância para que possamos nos entender como sociedade de culturas e povos entrelaçadas em sua composição.

Assim, para refletirmos sobre o negro artista em acervo de arte, procuramos na tese construir ou pensar uma metodologia, um apontamento de trabalho, não só para analisar a instituição MNBA, mas para servir de parâmetro a outros museus que tem em suas coleções a presença do negro, indígenas, quer sejam como agentes, protagonistas, quer sejam em representações de memórias e histórias, questionando as narrativas hegemônicas que nos coloca como participantes secundários na construção da sociedade brasileira, propondo uma metodologia em que a questão racial esteja como possibilidade de análise no campo museológico. Protagonismo negro no MNBA? Ao analisarmos os dados, pela quantidade de exposições aponta que houve até tentativas de protagonismo, no entanto, esse se apresenta controlado e vigiado. As pesquisas apontam diferentes caminhos de análise dentro da perspectiva que propusemos. A inconclusão nos leva a perceber outras possibilidades de olhar o material, uma vez que, para termos o protagonismo do negro artista nos discursos institucionais do museu examinado, evidencia-se poucas mudanças no processo. Temos a presença, mas não identificamos ainda o protagonismo do negro artista nas narrativas museológicas da instituição. O termo inconclusivo é empregado aqui para destacar que a relação entre racismo e museu não está encerrada ou resolvida. O objetivo desta tese é chamar a atenção para a questão racial no âmbito da museologia e no objeto que lhe é fonte de análises e reflexões: o museu. A falta de representatividade, o silêncio ou a ausência do protagonismo negro nas instituições museais não apenas ocultam o racismo, mas também asseguram sua existência e perpetuação dentro da estrutura da sociedade, o que reflete nas próprias instituições, que são atravessadas pelas questões socioculturais que as envolvem.

Analisar a questão racial em museus requer uma observação contextual mais ampla, considerando a estrutura subjacente que alimenta essas instituições, a persistência da colonialidade e a dimensão sistêmica do racismo na sociedade brasileira. Logo, devemos salientar que na discussão proposta na tese, já partimos com o entendimento de que o racismo está, sim, presente no emaranhado social e entranhado nas instituições. Assim, o que evidenciamos com a investigação foi de que forma este aparece nas narrativas museológicas que mantêm o silêncio sobre a presença de artistas negros na instituição em estudo. Portanto, é necessário abordar o conceito por meio de lentes interpretativas da história, sociologia e antropologia no contexto específico dos museus, o objeto de estudo da museologia. A fim de aprofundar a compreensão do racismo como uma ideologia com raízes históricas e sociológicas, é crucial reconhecer sua ação sistêmica como um artefato ideológico do colonialismo, presente de forma estrutural e institucional. Essa ideologia se materializa, de forma intencional ou não, nas narrativas dos museus, os quais servem como instrumentos de propagação, manutenção e proteção da branquitude como discursividade dominante da colonialidade. Estes pontos conceituais foram discutidos ao longo desta tese para compreendermos como o racismo se manifesta nas narrativas e práticas museológicas.

Além disso, ao analisarmos o racismo em museus, estamos diante de fragmentos de um espectro que incide na realidade. Tangenciamos a superfície daquilo que é profundo na estrutura social brasileira que orienta as instituições, consciente ou inconsciente. Nesse processo, o racismo é a marca. No entanto, apesar de visível na realidade social que nos envolve, porém, como negação, segue fugidio à captura.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro de. Por um museu de cultura popular. In: **Ciencia em Museus**, vol. 2, outubro, 1990, p.61-72. Disponível em: <https://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/artigos/20-ciencias_em_museus.pdf>. Acesso: fev. 2024.

_____. **História de uma Coleção**: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional. In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, v.2, n.1, 1994. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/WkMvkNg7JNbSN5853xqgR7r/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso: abr. 2020.

ALFREDO, Fátima. Francisco Manoel Chaves Pinheiro: o artista e professora da Academia. In: MALTA, Marize. **O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010, p.206-208. Disponível em: <<https://entresseculos.files.wordpress.com/2020/06/o-ensino-artc3adstico-i-smdjvi.pdf>>. Acesso: dez. 2023.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. Disponível em: <https://blogs.uninassau.edu.br/sites/blogs.uninassau.edu.br/files/anexo/racismo_estrutural_feminismos_-_silvio_luiz_de_almeida.pdf> Acesso em: jun. 2023.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa**. Tese (Doutorado). Orientação: Dra. Maria Odila Leite da Silva Dias. São Paulo, 2016. Disponível: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05082016-143537/publico/2016_KleberAntonioDeOliveiraAmancio_VCorr.pdf>. Acesso: jan. 2024.

ANASTASSAKIS, Zoy. A cultura como projeto: Aloísio Magalhães e suas ideias para o IPHAN. In: SCHLEE, Andrey Rosenthal (Org). **Iphan 1937–2017**. Revista do Patrimônio Iphan, nº 35 / 2017, p.65-77. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf>. Acesso: out. 2023.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Disponível em: <[https://edisdisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4839571/mod_resource/content/1/ANDERSON N%2C%20Benedict.%20Comunidades%20imaginadas%20%28Caps.%201%20e%20%29.pdf](https://edisdisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4839571/mod_resource/content/1/ANDERSON%20Benedict.%20Comunidades%20imaginadas%20%28Caps.%201%20e%20%29.pdf)>. Acesso: fev. 2023.

ANDREWS, George R. Democracia racial brasileira: um contraponto americano. In: **Estudos Avançados**, 11 (30), 1997, p.95-115. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/LckQMcsQyyBPhqpWkZY8dSx/?format=pdf&lang=pt>>, Acesso: set. 2021.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Tradução: Vera Ribeiro. Revisão de tradução: Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: contraponto, 1997. Disponível em: <<https://pdfcookie.com/download/kwame-anthony-appiah-na-casa-de-meu-pai-a-africa-na-filosofia-da-culturapdf-o2n8pm9ek724>>. Acesso: mar. 2022.

ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Imesp/Imprensa Oficial, 2010.

BAIRROS, Luiza Helena de. Lembrando Lélia Gonzalez 1935-1994. In: **Afro-Ásia**, Salvador, n. 23, 2000. DOI: 10.9771/aa.v0i23.20990. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20990>>. Acesso: set. 2023. BANTON, Micheael. **A ideia de Raça**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARBOSA, Muryatan Santana. **Guerreiro Ramos e o personalismo negro**. Dissertação. Departamento de Sociologia da USP. São Paulo, 2004. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-04052023-101756/publico/2004_MuryatanSantanaBarbosa.pdf>. Acesso: set. 2023.

BARBOSA, Nila Rodrigues. **Museu e Etnicidade** – o negro no pensamento museal: Sphan – Museu da Inconfidência – Museu do Ouro Minas Gerais. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, 2012. Disponível em: <[RI UFBA: Museus e etnicidade - o negro no pensamento museal: Sphan - museu da inconfidência - museu do ouro Minas Gerais](#)>. Acesso: jul. 2020.

BARRETO, Raquel. Lélia Gonzalez, uma intérprete do Brasil. In: **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez, em primeira pessoa. São Paulo: UCPA, 2018, p.229-245. Disponível em: <https://www.academia.edu/69502439/L%C3%A9lia_Gonzalez_uma_Int%C3%A9rpret_e_Negra_do_Brasil>. Acesso: mai. 2023;

_____. Lélia Gonzalez, uma intérprete do Brasil. In: **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez, em primeira pessoa. São Paulo: UCPA, 2018, p.12-27. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/453066042/Lelia-Gonzalez-Primavera-Para-as-Rosas-Negras>>. Acesso: set. 2023.

_____. **Enegrecendo o feminismo ou feminizando a raça**: narrativas de libertação em Angela Davis e Lélia Gonzalez. Dissertação (Mestrado) – PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=7183@1>>. Acesso: set. 2023.

BARROS, José D'Assunção. **A construção social da cor**: diferença e igualdade na formação da sociedade brasileira. (2ª ed.) Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

BARROS, Surya Pombo de. Escravos, libertos, filhos de africanos livres, não livres, pretos, ingênuos: negros nas legislações educacionais do XIX. In: **Educ. Pesqui.** 42 (3) • Jul-Sep 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-9702201609141039>>. Acesso: out 2022.

BATISTA, Gabrielle Nascimento. José Roberto Teixeira Leite e os anos de chumbo (1961-1964). In: **Seminário do Museu D. João VI** (9. : 2018 : Rio de Janeiro, RJ). Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI : pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes / Organizadores Alberto Martín Chillón ... [et al.]. – Rio de Janeiro: NAU, 2019, p. 237-245. Disponível em: <https://entresseculos.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/06/anais-ix-seminario_eba_cap_20.pdf>. Acesso: abr. 2024.

BATISTA, Gabrielle Nascimento. **O que dizer sobre as políticas africanas do Brasil e as artes?** Reflexões sobre a Coleção Africana do Museu Nacional de Belas Artes (1961-1964). Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/43086224/O_que_dizer_sobre_a_Pol%C3%ADtica_Africana_do_Brasil_e_as_arte_Reflex%C3%B5es_sobre_a_cole%C3%A7%C3%A3o_africana_do_Museu_Nacional_de_Belas_Artes_1961_1964_>. Acesso: jul. 2020.

_____. **Preto no Branco**: O Museu Nacional de Belas Artes, o diretor José Roberto Teixeira Leite e a África. In: XII – Encontro de História da Arte, Unicamp, Campinas, 2017. Disponível em: <[Gabrielle Nascimento Batista.pdf \(unicamp.br\)](#) >. Acesso: abr. 2020.

_____. A Política externa independente e os discursos sobre a arte da África em um mundo sem fronteiras. In: **Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias**. Disponível em: <https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529370958_ARQUIVO_A_RQUIVO_NASCIMENTO,Gabrielle_textocompleto_ANPUH.pdf>. Acesso: jan. 2020.

BENTO, Cida (Maria Aparecida Silva Bento). **O pacto da branquitude**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022;

_____. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: **Psicologia social do racismo** – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Iray Carone, Maria Aparecida Silva Bento (Organizadoras). Petrópolis, RJ: Vozes, 2016, p. (28-62);

_____. Branquitude - o lado oculto do discurso sobre o negro. In: **Psicologia social do racismo** – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Iray Carone, Maria Aparecida Silva Bento (Organizadoras). Petrópolis, RJ: Vozes, 2016, p. (167-184). Disponível em: <https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/enfrentamento-ao-racismo/publicacoes/psicologia_social_do_racismo_-_estudos_sobre_branquitude_e_branqueamento_no_brasil_-_iray_carone_by_iray_carone_z-lib.org_.pdf>. Acesso: out. 2022;

_____. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001310352>>. Acesso em: out. 2022.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. Disponível em: <<https://issuu.com/grupoautentica/docs/decolonialidade>>. Acesso: ago. 2023.

BONNET, Márcia C. Leão. **Entre o artifício e a arte**: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro, setecentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/obras_premiadas_pdf/entre_artificio_arte.pdf>. Acesso: ago. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Disponível em: <[\(PDF\) BOURDIEU Pierre A Economia das Trocas Simbolicas | Michele Lima - Academia.edu](#)>. Acesso: Set. 2020.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989. (Coleção Memória e Sociedade). Disponível em: <[\(PDF\) BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico | Cristiano Moreira - Academia.edu](#)>. Acesso: set. 2020.

_____. **Sobre o Estado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Disponível em: <<https://www.ppgcspa.uema.br/wp-content/uploads/2018/03/267354862-Sobre-o-Estado-BOURDIEU-Pierre.pdf>>. Acesso: abr. 2023.

_____. O Campo Político. In: ORTIZ, Renato (org.). Pierre Bourdieu: **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1993, p.191-224.

BRASIL. **Curso Documentação de Acervo Museológico** – Módulo 1. SBM/IBRAM/MinsTurismo, 2019.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. In: **ANAIS DO MUSEU PAULISTA** – vol. 28, 2020. Disponível em: <[SciELO - Brasil - Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus](#)>. Acesso: abr. 2021.

_____. Caminhos da Museologia: transformações de uma ciência do Museu. In: **Senatus**, Brasília, v.7, n.2, p.32-41, dez. 2009. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/183232/000876474.pdf?sequenc e=6>>. Acesso: jan. 2024.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museologia: entre abandono e destino**. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, vol. 9, nº17, Jan./Jul. de 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31590>>. Acesso: jan.2023.

Boletim de Eugenia. Publicação Oficial da Com. Centr. Bras. Eugenia. Rio de Janeiro, junho de 1931, ano III, nº 30. Disponível em: <https://memoria.bn.br/pdf/159808/per159808_1931_00030.pdf>. Acesso: jun 2023.

BRASIL. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil** (16 de julho de 1934). Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm>. Acesso: jun. 2023.

BURKE, P. **Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1ohFaA8xaexAnYbfFhWs03ldURFqan3h/view>>. Acesso: out. 2023.

CABRAL, Paulo Eduardo. O negro e a Constituição de 1824. In: **Revista de informação Legislativa**. Jan/Mar 1974, P.70. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/180818/000350195.pdf?sequenc e=1>>. Acesso: dez 2022.

CADERNO de diretrizes museológicas I. 2.ed. Brasília: MINC/IPHAN/DEMU; Belo Horizonte: SEC/SUM, 2006. Glossário: **Acervo e Coleção**.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CAMPOS, Carlos Henrique Milhono. **Território a ser explorado: uma proposta de um guia para os museus da Baixada Fluminense (RJ)**. (Dissertação) Orientação: Prof. Dr. Rui Aniceto Nascimento Fernandes. Programa de PósGraduação em Ensino de História, Curso de Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTORIA. Universidade do Estado do Rio de Janeiro Centro de Educação e Humanidades Faculdade de Formação de Professores. São Gonçalo, RJ, 2021.

CAMPOFIORITO, Quirino. **A pintura remanescente da Colônia: 1800-1830**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983 (História da Pintura Brasileira no Século XIX, volume I).

CAMPOFIORITO, Quirino. **A República e a Decadência da Disciplina Neoclássica: 1890-1918**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983 (História da Pintura Brasileira no Século XIX, volume 5).

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil**. Tese Doutorado em Ciências Sociais defendida pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho Campus de Araraquara (orientação do Professor Doutor Dagoberto José Fonseca). Araraquara, São Paulo: 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/115710>>. Acesso: jan. 2023.

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

_____. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Feusp, 2005. (Tese de doutorado).

CARVALHAES, Renata. Pintores negros e mulatos no século XIX e início do século XX. Talentos inovadores ou tradição imposta. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ: NAU Editora, 2016, p.258-262. Disponível em: <<https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Historas-EBA-revisaocritica-20161.pdf>>. Acesso em: dez. 2023.

____. Pintores negros e mulatos no século XIX e início do século XX. Talentos inovadores ou tradição imposta. In: **Anais XI Seminário do Museu Dom João VI** – Grupo Entre séculos: Professores-alunos-artista na Academia e no Acervo do Museu Dom João VI, Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do VI Seminário do MDJVI(2015). Disponível em: <[Anais eletrônicos do VI Seminário do MDJVI \(2015\)- textos separados em PDF \(wordpress.com\)](http://www.anaismdjvi.org.br/2015/textos-separados-em-pdf-wordpress-com)>. Acesso: ago. 2020.

CARVALHO, Gilmar Luiz de. **A Imprensa Negra Paulista entre 1915 e 1937: características, mudanças e permanências.** (Dissertação) PPGH/USP. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-05022010-145521/publico/GILMAR_LUIZ_DE_CARVALHO.pdf>. Acesso: set. 2023.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho.** 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 51-52. Disponível em: <<https://necad.paginas.ufsc.br/files/2012/07/CARVALHO-Jos%C3%A9-Murilo-de.-Cidadania-no-Brasil1.pdf>>. Acesso: nov. 2022.

CASHMORE, Ellis. **Dicionário de Relações Étnicas e Raciais.** 2ª ed. São Paulo: Selo Negro, 2000.

CASTRO, M. B. de; SANTOS, M. S. dos. Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra. In: **MODOS.** Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.174-189, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4235>>. Acesso: set. 2023.

CAVALLEIRO, E. **Do silêncio do lar ao silêncio escolar: racismo, preconceito e discriminação na educação infantil.** Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade de São Paulo, 1998. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/Do_sil%C3%A2ncio_do_lar_ao_sil%C3%A2ncio_escolar.html?id=f9VnAwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso: ago. 2020.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). **185 anos da Escola de Belas Artes.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002: 69-92. Disponível em: <https://www.academia.edu/3456985/Os_pr%C3%A2mios_de_Viagem_da_Academia_em_pintura>. Acesso: dez. 2023.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; TERRA, Carlos Gonçalves. Paisagem na Academia – uma exposição no MNBA e pesquisa no Museu D. João VI. In: **Seminário do Museu D. João VI** (9: 2018: Rio de Janeiro, RJ). Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes / Organizadores Alberto Martín Chillón ... [et al.]. – Rio de Janeiro: NAU, 2019, p.19-35. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Anais-IX-Seminario_EBA_completo_final1.pdf>. Acesso: dez. 2023.

CAVANCANTI, Lauro. Modernistas, arquitetura e patrimônio, in: **Repensando o Estado Novo.** Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas. 1999, p.187. Disponível em: <http://www.historia.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestao_leitura/estadonovo.pdf>. Acesso: out. 2023.

CERTEAU, M. de. **A arte de fazer - invenção do cotidiano.** Campinas: Papius, 1998. Disponível em: <<https://gambiarre.files.wordpress.com/2010/09/michel-de-certeau-a-invinc3a7c3a2o-do-cotidiano.pdf>>. Acesso: out. 2023.

____. **A cultura no plural.** Campinas: Papius, 1995. Disponível em: <<https://pdfcoffee.com/qdownload/a-cultura-no-plural-michel-de-certeaupdf-pdf-free.html>>. Acesso: out. 2023.

CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. 1ª Ed. Chapecó: Argos, 2006.

CHAVES, Wanderson da Silva. **Entre Medel e Lamark**: o discurso acadêmico sobre raça e a polemica em torno do gradiente de cor, Brasil (1990-2005). (Dissertação) Orientadora Dra. Elizabeth Cancelli. Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/8442/1/2007_WandersonSilvaChaves.pdf>. Acesso: jan. 2023.

CHILLÓN, Alberto Martín. Revisitando o escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884). In: **Seminário do Museu D. João VI** (9: 2018: Rio de Janeiro, RJ). Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes / Organizadores Alberto Martín Chillón ... [et al.]. – Rio de Janeiro: NAU, 2019, p.114-128. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Anais-IX-Seminario_EBA_completo_final1.pdf>. Acesso: dez. 2023

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

_____. Fundando a nação: a representação de um Brasil Barroco moderno e civilizado. In: **TOPOI**, v.4, nº 7, jul/dez, 2003, pp.313-333. Disponível em: <<https://revistatopoi.org/site/topoi7/>>. Acesso: jul. 2023.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. Dante Milano e o imaginário do mal no Modernismo brasileiro. In: **Revista AGCRJ**, n.4, 2010, p.51-65. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/10/e04_a9.pdf>. Acesso: out. 2019.

_____. **O Museu Mefistofélico e a distabuação da magia**: análise do tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. São Luís: EDUFMA, 2009.

CORRÊA, Gabriela Caspary. Agnaldo dos Santos e o Museu de Arte Negra de Abdias do Nascimento. In: **Revista de História da Arte e da Cultura** | Campinas SP, v.3, n.1, jan-jun 2022. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/download/16106/11372>>. Acesso: set. 2023.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. O Brasil na mira de Senghor: a primeira exposição de arte africana após o golpe de 1964. In: **Revista Visualidades**, v. 21 (2023): Dossiê Infância Contemporâneas, Arte e Pedagogias Culturais (Artigos, p.1-31). Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/75858/40328>>. Acesso: abr. 2024.

COSTA, Rodrigo Vieira. **O Registro do patrimônio cultural imaterial como mecanismo de reconhecimento de direitos intelectuais coletivos de povos e comunidades tradicionais**: os efeitos do instrumento sob a ótica dos direitos culturais. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/179893/348555.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso: out. 2023.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaio sobre ideias e formas. 4ª Edição. São Paulo: Expressão Popular, 2001.

CUNHA Jr., Henrique. **Textos para o movimento negro**. São Paulo: Edicon, 1992.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos**: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições. Tese Doutorado em História Social (Orientadora: Dra. Maria Antonieta M. Antonacci).

Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006. Disponível em: <[Descrição: Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições \(ibict.br\)](#)>. Acesso: ago. 2020.

CURY, Marília Xavier. Museologia - marcos referenciais. In: **Caderno do CEOM Museus: Pesquisa, Acervo, Comunicação nº 21, ano 18/2005**, p. 44-73. Disponível em: <[\(PDF\) Museologia - Marcos referenciais \(researchgate.net\)](#)>. Acesso: jun 2021.

DAZZI, C. O Ensino na Escola Nacional de Belas Artes – o Prêmio de Viagem à Europa e os alunos da antiga Academia. **Revista GEARTE**, [S. l.], v. 5, n. 1, 2018. DOI: 10.22456/2357-9854.78893. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/78893>>. Acesso em: dez. 2023.

DAZZI, Camila. **Por em prática e Reforma da antiga Academia**: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte) - PPGAV/UFRJ. Disponível em: <https://www.academia.edu/7564358/_P%C3%94R_EM_PR%C3%81TICA_A_REFORMA_DA_ANTIGA_ACADEMIA_a_concep%C3%A7%C3%A3o_e_a_implementa%C3%A7%C3%A3o_da_reforma_que_instituiu_a_Escola_Nacional_de_Belas_Artes_em_1890>. Acesso: dez. 2023.

D'ADESKY, Jacques. **Uma breve história do racismo** – Intolerância, Genocídio e Crimes contra a Humanidade. Rio de Janeiro: Cassará Editora, 2022.

DI'ANGELO, R. Fragilidade branca. In: **Dossiê Racismo** – Revista ECO-Pós, 21(3), 2018, pp.35-57. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22528/12626>. Acesso: out 2022.

DESVALLÉES, André. **A Museologia e os museus**: mudanças de conceitos. In: **Cadernos Museológicos**, 1. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/SPHAN - Pró-Memória, 1989.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Disponível em: <https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf>. Acesso: jan. 2024.

DIAS, Mariza Guimarães. Museus Brasileiros e coleções etnográficas. In: **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes** – Nova Fase. Rio de Janeiro, v. 1, 2009, p.175-182. Disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/images/difusao-cultural/Anuario/anuario.pdf>>. Acesso: jun. 2020.

_____. **Onde Somos África?** Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA; São Paulo: Caixa Cultural – Zigara Produções Culturais, 2011.

DIAS, Mariza Guimarães; LODY, Raul. O Homem e suas representações na arte Yorubá. In: **Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: MNBA/IBPC-IBAC/CFCP; Departamento Cultural/SR3/UERJDOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. In: **Revista Brasileira de Educação** v. 13 n. 39 set./dez. 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-24782008000300008> >. Acesso: ago. 2023.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. In: **Artigos Tempo**, nº 12 (23), 2007, p.100-120. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>>. Acesso: ago. 2023.

DOSSIN, Francielly Rocha. Apontamentos acerca da presença do artista afro-descendente na história da arte brasileira. In: **17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**, 2008. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/024.pdf>>. Acesso: dez. 2023.

DOSSIN, Francielly Rocha. **Apontamentos acerca da presença do artista afro-descendente na história da arte brasileira**. In: Da Pesquisa, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 121-130, 2019. Disponível em: <[Apontamentos acerca da presença do artista afro-descendente na história da arte brasileira | DAPesquisa \(udesc.br\)](http://www.dapesquisa.org/revista/ver-artigo.php?id=12)>. Acesso: ago. 2020.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

DURKHEIM, E. "O que é fato social?" In: **As Regras do Método Sociológico**. Trad. por Maria Isaura Pereira de Queiroz. 6.a ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1972, p.1-4, 5, 8-11. Disponível em: <[https://portal.toledoprudente.edu.br/upload/usuarios/3414/aulas/O%20Que%20%C3%A9%20Fato%20Social%20\(%C3%89mile%20Durkheim\)\[1\].pdf](https://portal.toledoprudente.edu.br/upload/usuarios/3414/aulas/O%20Que%20%C3%A9%20Fato%20Social%20(%C3%89mile%20Durkheim)[1].pdf)>. Acesso: jan. 2023.

DURKHEIM, E. **As regras do método sociológico**. Tradução: Paulo Neves; Revisão da tradução: Eduardo Brandão. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção tópicos). Disponível em: <<https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/durkheim-c3a9-as-regras-do-mc3a9todo-sociolc3b3gico.pdf>>. Acesso: jan. 2023.

FERREZ, Helena Dodd. **Documentação museológica**: teoria para uma boa prática. CADERNO de ensaios, Rio de Janeiro, MinC/IPHAN, n.2, p.64-73,1994.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <<http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/elpl-uab-literatura-africana-em-perspectiva-recepcional/material-extra/Pele%20negra%20mascaras%20brancas%20-Frantz%20Fanon.pdf/view>>. Acesso: jan. 2023.

_____. **Os Condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Disponível em: <<http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/elpl-uab-literatura-africana-em-perspectiva-recepcional/material-extra/Os%20condenados%20da%20Terra%20-Frantz%20Fanon.pdf/view>>. Acesso: jan. 2023.

FANON, Frantz Omar. **Racismo e cultura**. (Coleção Textos essenciais) Editora Terra sem Amos: Brasil, 2021. Disponível em: <<https://terrasemamos.files.wordpress.com/2021/04/frantz-fanon-racismo-e-cultura.pdf>>. Acesso: set. 2023.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FERNANDES, Jurema Palmeira. O Salão: Memória Institucional. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1998. Dissertação: Mestrado em História da Arte (História e Crítica da Arte). Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/5169/1/455986.pdf>>. Acesso: dez. 2023.

FERREIRA, Elaine Cristina Ventura. **As circunstâncias históricas de criação do Museu do Folclore Edison Carneiro**: entre 1960-1970. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: MAST, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgpmus/copy_of_elaine_cristina_ventura_ferreira.pdf>. Acesso: out. 2023.

_____. A questão racial e a identidade negra na produção intelectual da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: a Revista Brasileira de Folclore e o Museu da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1961-1974). In: **ArtCultura**, 21 (39), 2019, p.173-185. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/52034/27630>>. Acesso: fev. 2024.

_____. **Folclore e Museu: A cultura negra no imaginário de um projeto nacional mestiço brasileiro (1947-1982)**. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2020. Disponível em: <<https://tede.ufrjr.br/jspui/bitstream/jspui/6158/2/2020%20-%20Elaine%20Cristina%20Ventura%20Ferreira.pdf>>. Acesso: out. 2023.

_____. **Do folclore à cultura negra: as disputas políticas na construção de uma educação para as relações étnico raciais no Brasil (1947-1983)**. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 3ª ed. Ver. Ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. Disponível em: <[https://kupdf.net/queue/fonseca-maria-cecilia-londres-o-patrimonio-em-processo-int_5978758cdc0d607768043371_pdf?queue_id=-1&x=1697250093&z=MjgwNDpkNDE6ZTYwZTphMjAwOjk0NWY6Mjk5ZjpkNTM6M2M3NA==](https://kupdf.net/queue/fonseca-maria-cecilia-londres-o-patrimonio-em-processo-int_5978758cdc0d607768043371_pdf?queue_id=-1&x=1697250093&z=MjgwNDpkNDE6ZTYwZTphMjAwOjk0NWY6Mjk5ZjpkNTM6M2M3NA==>)>. Acesso: out. 2023.

_____. Os inventários nas políticas de patrimônio imaterial. In: **Celebrações e saberes da cultura popular**. 2.ed. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2006, p.7-13. (Encontros e Estudos, 5).

_____. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Orgs.). **Memória e patrimônio**. Rio de Janeiro: DP&A, Faperj, 2003, p.56-76. Disponível em: <https://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf>. Acesso: out. 2023.

_____. A invenção do patrimônio e a memória nacional. In: BOMENY, Helena (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: FGV; Bragança Paulista: Universidade de São Francisco, 2001, p.85-101. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6702>>. Acesso: out. 2023.

_____. **O patrimônio em processo: Trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ, Iphan, 1997.

_____. Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 24, 1996, p.152-163. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>>. Acesso: out. 2023.

FONSECA, M.V. A educação dos negros: uma nova face do processo de abolição da escravidão no Brasil. Bragança Paulista: ESUSF, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Genealogia del racismo**. La Plata: Editorial Altemira, 1996.

_____. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2940534/mod_resource/content/1/Hist%C3%B3ria-da-Sexualidade-1-A-Vontade-de-Saber.pdf>. Acesso: mai. 2023.

FRANÇA, Cristina Pierre. **Estevão Silva e Hélio Oiticica**. Brasilidade, a sensação revisitada. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/5160>>. Acesso: jan. 2024.

FRANÇA, Cristina Pierre. A pintura de Estevão Silva e sua relação com a brasilidade. In: **III Encontro de História da Arte** – IFCH/UNICAMP, 2007. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/FRANCA,%20Cristina%20Pierre%20de.pdf>>. Acesso: jan. 2024.

FRY, Peter. **Para inglês ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4413192/mod_resource/content/1/Fry%2C%20Peter_Para-Ingles-Ver-Identidade-e-Politica-Na-Cultura-Brasileira.pdf>, Acesso: set. 2021.

FUENZALIDA, Maria Paz Josetti **A trajetória do patrimônio cultural imaterial**: política de proteção e formação de um discurso. 2018. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/34165>>. Acesso: out. 2023.

GOMES, Flávio. **Negros e política** (1888-1937). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/xcnx5xc>>. Acesso: ago. 2023.

GOMES, Joaquim B. Barbosa. **Ação afirmativa e princípio constitucional da igualdade**. Rio de Janeiro: Renovar, 2001.

GOMES, Nilma Lino. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes. In: **Política e Sociedade**. Revista de Sociologia Política. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2011v10n18p133>>. Acesso: ago. 2023.

_____. Movimento negro e educação: ressignificando e politizando a raça. In: **Educação & Sociedade** – Revista de Ciências da Educação (CEDES). Campinas, v. 33, n. 120, p. 727-744, jul.-set. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/es/a/wQQ8dbKRR3MNZDJKp5cfZ4M/?format=pdf&lang=pt>>, Acesso: set. 2021.

_____. **O Movimento Negro educador** – Saberes construídos nas lutas emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 1996. **A Retórica da Perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: IPHAN.

_____. **Ressonância, materialidade e subjetividade**: as culturas como patrimônios. In: Horizontes Antropológicos, vol. 11, UFRGS: Porto Alegre. 2005. Disponível em: <[SciELO - Brasil - Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios](#)>. Acesso: Mar. 2020.

_____. **Os museus e a representação do Brasil**. Revista do Patrimônio, n. 31, Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. Disponível em: <portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat31_m.pdf>. Acesso: mar. 2020.

_____. **O patrimônio como categoria de pensamento**. In: Abreu, Regina e CHAGAS, Mario. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. Disponível em: <[\(PDF\) O patrimônio como categoria de pensamento | Mario Gonçalves - Academia.edu](#)>. Acesso: mar. 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5509709/mod_resource/content/0/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20%20A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf>. Acesso: mai. 2023.

_____. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, N°. 92/93 (jan./jun.), 1988, p. 69-82. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6409966/mod_resource/content/2/2.%20Lelia%20Gonzalez_A%20categoria%20pol%C3%ADtico-cultural%20de%20amefricanidade.pdf>. Acesso: mai. 2023.

_____. **A juventude negra brasileira e a questão do desemprego**. Resumo apresentado na Segunda Conferência Anual da *African Heritage Studies Association*, 26-29 abr, 1979. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/gonzalez/1979/04/28.pdf>>. Acesso: mai 2023.

GORDON, Lewis Ricardo. **Medo da consciência negra**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Todavia, 2023.

GROSFUGUEL, Ramón. Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais. In: **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59 n. 2, São Paulo, p. 32-35, abr. – jun. 2007. Disponível em: <[Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais \(bvs.br\)](#)>. Acesso: Jul. 2020.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. A interdisciplinaridade em Museologia (1981). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010a, p.123-126;

_____. O objeto da Museologia (1983). In: CARVALHO, Luciana Menezes de; ESCUDERO, Sandra (eds.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**. Teoria museológica latino-americana. Textos fundamentais ICOFOM/ICOFOM LAN, subcomitê museologia para Latinoamérica y Caribe. Series Editor: Olga Nazor, 2020, p.63-68. Disponível em: <<https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/04/WALDISA-RUSSIO-sarec.pdf>>. Acesso: jan. 2023.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Apresentação. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. **A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O jogo da autenticidade: nação e patrimônio cultural no Brasil. In: **Ideólogos do patrimônio**. Rio de Janeiro: IBCP, 1991, p.63-76. Disponível em: <<https://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/artigos/21-caderno-de-debates.pdf>>. Acesso: out. 2023.

_____. **A Retorica da Perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, Iphan, 1996. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/346072175/GONCALVES-A-Reto-rica-da-Perda-pdf>>. Acesso: out. 2023.

_____. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero discursivo. In: OLIVEIRA, Lucia Luppi (Org.). **Cidade: história e desafios**. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p.109-123. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6816/1264.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso: out. 2023.

_____. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Orgs.). **Memória e patrimônio**. Rio de Janeiro: DP&A, Faperj, 2003, p.21-29. Disponível em: <https://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf>. Acesso: out. 2023.

_____. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios**. In: Horizontes Antropológicos, vol. 11, UFRGS: Porto Alegre. 2005. Disponível em:

<[SciELO - Brasil - Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios](#)>. Acesso: mar. 2020.

_____. **Os museus e a representação do Brasil**. Revista do Patrimônio, n. 31, Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. Disponível em: <[portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat31_m.pdf](#)>. Acesso: mar. 2020.

GONZALEZ, Lélia. Movimento ou movimentos negros? In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar do negro**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022. Disponível em: <[Lelia Gonzalez - O lugar do negro.pdf \(google.com\)](#)>. Acesso: abr. 2021.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5509709/mod_resource/content/0/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf>. Acesso: mai 2023.

_____. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.), 1988, p. 69-82. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6409966/mod_resource/content/2/2.%20Lelia%20Gonzalez_A%20categoria%20pol%C3%ADtico-cultural%20de%20amefricanidade.pdf>. Acesso: mai 2023.

_____. **A juventude negra brasileira e a questão do desemprego**. Resumo apresentado na Segunda Conferência Anual da *African Heritage Studies Association*, 26-29 abr, 1979. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/gonzalez/1979/04/28.pdf>>. Acesso: mai 2023.

GORDON, Lewis Ricardo. **Medo da consciência negra**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Todavia, 2023.

GROSGOUEL, Ramón. Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais. In: **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59 n. 2, São Paulo, p. 32-35, abr. – jun. 2007. Disponível em: <[Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais \(bvs.br\)](#)>. Acesso: jul. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértices/Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, vol. 22, nº2, pp. 15-46, jul/dez 1997. Disponível em: <<https://typeset.io/papers/a-centralidade-da-cultura-notas-sobre-as-revolucoes-4m0ryenllz>>. Acesso: ago. 2023.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Disponível em: <https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2018/02/kupdf-com_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf>. Acesso: mar. 2023.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 12ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. <https://tonaniblog.files.wordpress.com/2019/03/tomaz-tadeu_identidade-e-diferenc3a7a.pdf>. Acesso: mar. 2023.

_____. **Da diáspora**. Identidade e Mediações culturais. Belo Horizonte> Ed. UFMG, 2003. Disponível em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Da_Diaspora_-_Stuart_Hall.pdf>. Acesso: jan. 2022.

HOBBSAWM, Eric J. **Nações e Nacionalismo desde 1780** – programa, mito e realidade. Tradução Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. 5ª Edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Disponível em: <<https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/hobsbawmeric-nac3a7c3b5es-e-nacionalismo-desde-1780.pdf>>. Acesso: fev. 2023.

_____. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das Tradições**. Paz e Terra, 1997. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4504477/mod_resource/content/1/HOBBSAWM%2C%20E.%20Inven%C3%A7%C3%A3o%20das%20tradi%C3%A7%C3%B5es.%20Introdu%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso: mar. 2023.

HOFBAUER, Andreas. Raça, cultura e identidade e o “racismo à brasileira”. In: BARBOSA, Lucia Maria Assunção de et ali. (Org.). **De preto a afrodescendente**: trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil. São Carlos: EDUFSCar, 2003, p. 51-68; TELLES, Edward. *Racismo à brasileira*: uma nova perspectiva sociológica. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fundação Ford, 2003.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF: IBRAM, 2018. Disponível em: <[Caderno-da-PNEM.pdf \(museus.gov.br\)](http://museus.gov.br/Caderno-da-PNEM.pdf)>. Acesso: jun 2021.

JACCOUD, Luciana; BEGHIN, Nathalie. **Desigualdades Raciais**: um balanço da intervenção governamental. Brasília: IPEA, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/9164/1/Desigualdadesraciais.pdf>>. Acesso: ago. 2023.

JAREMTCHUK, Dária. Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um “pintor de arte negra”. In: **Estudos Avançados** 32 (93), 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/vDGBxTHqjDbfqxnNGwWNxHg/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso: set. 2023.

JULIÃO, Leticia. O Sphan e acultura museológica no Brasil. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 141-161. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-21862009000100008>>. Acesso: jul. 2023.

JUNIOR, José do Nascimento. **De João a Luiz**: 200 anos de Política Museal no Brasil. Tese. (Doutorado). Orientador: Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppg-pmus/jose_nascimento_junior.pdf>. Acesso: jul. 2023.

LACERDA, João Baptista de. Sur le métis au Brésil. In: **Premier Congrès Universel des Races**: 26-29 juillet 1911. Paris: Devouge. 1911. Disponível em: <<https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/35/1/Surlesmetis%20cdr.pdf>>. Acesso: jun. 2023.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão e outros. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. p.535-553. (Coleções Repertórios). Disponível em: <[História e Memória - JACQUES LE GOFF \(ufrb.edu.br\)](http://www.ufrb.edu.br/Historia_e_Memoria_-_JACQUES_LE_GOFF)>. Acesso: mar. 2020.

_____. **Memória**. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Casa da Moeda. 1985.

LEITE, José Roberto Teixeira. Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo. In: **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes** – Nova Fase. Rio de Janeiro, v. 1, 2009, p.251-258. Disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/images/difusao-cultural/Anuario/anuario.pdf>>. Acesso: jun. 2020.

_____. Negros, pardos e mulatos na pintura e na escultura brasileira do século XVIII. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). **A Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988.

LEVY, Hannah. Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte. In: **Revista do IPHAN**, nº 4, 1940, pp. 181-192. Disponível em: <<https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=5024>>. Acesso: dez. 2023.

_____. A pintura colonial no Rio de Janeiro – Notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. In: **Revista do IPHAN**, nº 6, 1942, pp. 7-80. Disponível em: <<https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=6680>>. Acesso: dez. 2023.

_____. Modelos europeus na pintura colonial. In: **Revista do IPHAN**, nº 8, 1944, pp. 7-66. Disponível em: <<https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=1765>>. Acesso: dez. 2023.

LIMA, Alessandra Rodrigues. Reconhecimento do Patrimônio Cultural Afro-brasileiro. In: **Revista Palmares: Cultura Afro-brasileira**, ano 10, n. 8, pp. 4-9, nov. 2014, p. 6. Disponível em: <<https://www.gov.br/palmares/pt-br/midias/arquivos/revistas/revista-palmares-2014-baixa.pdf>>. Acesso: set. 2023.

_____. **Patrimônio Cultural Afro-brasileiro**: as narrativas produzidas pelo Iphan a partir da ação patrimonial. Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Disserta%2B%C2%BA%2B%C3%BAo%20Alessandra%20Rodrigues%20Lima.pdf>>. Acesso: out. 2023.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Museu, Poder Simbólico e Diversidade Cultural**. Museologia e Patrimônio: revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUS UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, jul/dez de 2010, p. 16-26. Texto baseado em paper “Museu e diversidade cultural: implicações de um espaço simbólico do poder”. Apresentado em junho de 1998. Seminário Internacional ICOFOM - Museums, Museology and Cultural Diversity, ICOFOM-ICOM, Xochimilco, México. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/167/130> Acesso em: jun. 2019.

LIMA, Heloisa Pires. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm>. Acesso: jun. 2023.

LIMA, Lucia Meira. Salão de 31: A XXXVIII Exposição Nacional de Belas Artes - Salão Revolucionários. In: **Cadernos do PROARQ**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de PósGraduação em Arquitetura, nº 12, 2008, p.11-14. Disponível em: <<https://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/public/docs/cadernosproarq12.pdf>>. Acesso: jan. 2024.

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro** – construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Coleções Arthur Ramos**. Rio de Janeiro; Fortaleza: FUNARTE, Universidade Federal do Ceará, 1987.

_____. Por uma história da arte afro-descendente. In: FALCÃO, Andréa. **Seminário Arte e Etnia Afro-Brasileira** (2004: Rio de Janeiro). Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005, p.17-23. (Encontros e Estudos: 7).

_____. Arte Africana no Museu Nacional de Belas Artes: Um trabalho de ordem antropológica. In: **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Ano VI, nºs 16/17/18, Janeiro/Dezembro, 1987.

LODY, Raul (org.). **Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes** (catálogo). Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1983.

LODY, Raul; DIAS, Mariza Guimarães. **Yorubá**: um estudo etno-tecnológico de 50 peças da Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, 1984;

_____. **O homem e suas representações na arte Yorubá** – Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: UERJ, 1991.

_____. **Senúfo**: um estudo etno-tecnológico de 16 peças integrantes da Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, 1987.

_____. **Achanti**: um estudo etno-tecnológico de 13 peças da Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Nacional (UFRJ). Rio de Janeiro: MNBA, 1988.

_____. **Fon**: os ideogramas-enigmas dos resposteiros do Benin. Estudo analítico das peças do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Nacional (UFRJ). Rio de Janeiro: MNBA, 1990.

LOPES, Maria Aparecida de Oliveira. Museu afro Brasil: ampliando e preservando os bens materiais e imateriais da cultura afro-brasileira. In: **Patrimônio e Memória**, v. 4, n. 1, pp. 140-160, 2008. Disponível em: <<https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/144/491>>. Acesso: out. 2023.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica** – os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

LOPES, Nei. **Dicionário Escolar Afro-Brasileiro**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2006.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. A documentação museológica entre a arte e a ciência. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus (Orgs.). **MAST Colloquia**, vol.10. Documentação em Museus. Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Organização de: M. Rio de Janeiro: MAST, 2008. Disponível em: <https://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/933/1/mast_colloquia_10.pdf>. Acesso: jan. 2023.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

LUZ, Angela Ancora da. A Escola de Belas Artes – uma história da arte. In: CUNHA, Almir Paredes (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 1999, p.71-91. Disponível em: <<https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Arquivos-da-Escola-Nacional-de-Belas-Artes-19991.pdf>>. Acesso: dez. 2023.

_____. Bienais e salões: as poéticas das grandes exposições na década de 50. In: XXIV Colóquio CBHA, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/12_angela_ancora.pdf>. Acesso: dez. 2023.

_____. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil. O Salão de 31. In: VALLE, Arthur; Camila, DAZZI (Org.). **Oitocentos** - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, 2010, p.85-92. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a06.pdf>. Acesso: jan. 2024.

_____. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil. O Salão de 31. In: **Cadernos do PROARQ**. Rio de Janeiro:

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de PósGraduação em Arquitetura, nº 12, 2008, p.15-20. Disponível em: <<https://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/public/docs/cadernosproarq12.pdf>>. Acesso: jan. 2024.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. In: **Novos Rumos**, Ano 17, nº 17, 2002, p. 4-27. Disponível: <[NR37 \(diaadia.pr.gov.br\)](http://NR37(diaadia.pr.gov.br))>. Acesso: fev.2021.

_____. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales**. Bueno Aires: Clacso/Unesco, 2000.

MACEDO, Márcio José de. Abdias do Nascimento – **A trajetória de um negro revoltado** (1914-1968). Dissertação [Mestrado]. São Paulo: FFLCH-USP, 2005. Disponível em: <https://www.academia.edu/918816/Abdias_do_Nascimento_a_Trajeto%C3%B3ria_de_um_Negro_Revoltado_1914_1968_>. Acesso: set. 2023.

MAGGIE, Yvonne. **Medo do feitiço** - relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MALTA, Marize; RAMOS, Tainá Roque Bandini. Da pinacoteca da Academia ao Museu Nacional de Belas Artes: história da partição de uma coleção. In: TERRA, Carlos G.; MALTA, Marize (orgs.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n.23 (Especial – IV Seminário D. João VI – Por dentro: fontes, problemáticas e rumos no MDJVI). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2014, p.65-78. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1LohR9-XYjrQ8THKwCvtJmaduVElmagX/view>>. Acesso: dez. 2023.

MALTA, Marize. Entre perdas e danos: separação do acervo da Escola Nacional de Belas Artes e a constituição do Museu Nacional de Belas Artes. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ: NAU Editora, 2016, p. 143-160. Disponível em: <<https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Historas-EBA-revisaocritica-20161.pdf>>. Acesso: dez. 2023.

MARTINS, Mônica de Souza Nunes. **Entre a Cruz e o Capital**: As Corporações de Ofício no Rio de Janeiro após a chegada da Família Real (1808-1824). Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2008. Disponível em: <https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204431/4101444/entre_cruz_capitall.pdf>. Acesso: dez. 2023.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Os museus e as ambiguidades da memória: a memória traumática. In: **Conf. 10o. Encontro Paulista de Museus** – Memorial da América Latina / 18.07.2018. Disponível em: <[Ulpiano-Bezerra-de-Meneses.pdf \(sisemsp.org.br\)](http://Ulpiano-Bezerra-de-Meneses.pdf(sisemsp.org.br))>. Acesso: mar. 2021.

_____. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: **Museus**: dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna. FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Orgs.). Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005, p.15-84

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/xscnv8v>>. Acesso: mai. 2023

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MILLS, Charles W. **O contrato racial**. Edição comemorativa de 25 anos. Tradução: Teófilo Reis; Breno Santos. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar: 2023.

MNBA. **Coleção D. João VI** – Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: 2008. (Catálogo).

MOISÉS, Larissa Machado. “**Das galés às galerias**” e “**Do Valongo à favela**”: encruzilhadas de narrativas negras em exposições de museus de arte. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins/Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <<https://www.unirio.br/ppg-pmus/dissertacoes>>. Acesso: mar. 2024.

MOORE, Carlos. **Racismo & Sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

_____. “Negro sou, negro ficarei!”. In: Césaire, Aimé. **Discurso sobre a Negritude**. Aimé Césaire; Carlos Moore (Organizadores) – Belo Horizonte: Nandyala, 2010. (Coleção Vozes da Diáspora Negra, volume 3).

MOORE, Carlos (Org.). Prefácio. In: CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a Negritude** (1987). Aimé Césaire; Carlos Moore (Org.). Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro Brasileiro**. Editora Ática: São Paulo, 1988.

MÜLLER, Maria Lúcia Rodrigues. E “a ditadora ciência d’hipóteses negou em absoluto para as funções do entendimento artístico da palavra escrita”. In: OLIVEIRA, Iolanda (Org.). **Cor e Magistério**. Rio de Janeiro: Quartet; Niteroi, RJ: EDUFF, 2006, p. 186 a 246.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. **Uma abordagem conceitual das noções de Raça, Racismo, Identidade e Etnia**. S/D Disponível em: <<https://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59>>. Acesso em: ago. 2020.

_____. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. **Cadernos PENESB**. Niterói, nº. 5, pp. 15-34, 2000.

_____. O mundo e a diversidade: questões em debate. In: **Estudos Avançados 36** (105), 2022. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/7dxnhTYxMskypKpS6FcW98L/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso: fev. 2023.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. <<https://we.riseup.net/assets/432688/docslide.com.br+rediscutindo-a-mesticagem-no-brasilkabengele-munanga.pdf>>. Acesso: fev. 2023.

_____. Teoria social e relações raciais no Brasil contemporâneo. In: **Cadernos Penesb**, n. 12, p. 169-203, 2010. Disponível em: <biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_TeoriaSocialERelacoesRaciaisNoBrasilContemporaneo.pdf>. Acesso em: jun. 2023.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: **3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação-PENESB-RJ (05/11/03)**. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4275201/mod_resource/content/1/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoas-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf>. Acesso: mai. 2023.

MUSEU AFRO BRASIL. **João e Arthur Timotheo da Costa**: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros. Curadoria e organização de Emanuel Araújo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. Hanna Levy: Ensino e Pesquisa em História da Arte no SPHAN (1937-1948). In: NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (Org.). **Hanna Levy no SPHAN**: História da Arte e Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerPesDoc5_HannaLevySPHAN_m.pdf>. Acesso: dez. 2023.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo** – Documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Vozes, 1980. Disponível em: <<https://estudosetnicosraciaisufabc.files.wordpress.com/2016/02/09-b-nascimento-o-quilombismo-pag-1-280-1.pdf>>. Acesso: set. 2023.

_____. Cultura e estética no Museu de Arte Negra. In: **Galeria de arte moderna (GAM)**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 21-22, 1968 (a).

_____. **O genocídio do negro brasileiro** – processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra S/A, 1978. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4288330/mod_resource/content/1/O%20Genoc%C3%ADio%20do%20Negro%20Brasileiro.pdf>. Acesso: jun 2023.

NASCIMENTO, Beatriz. Por uma história do negro brasileiro. Revista de Cultura Vozes. 68(1), pp. 41-45. In: RATTTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a história de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa Nacional, 2006, p.93. Disponível em: <<https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>>. Acesso: mai 2023.

_____. Negro e Racismo. Revista de Cultura Vozes. 68 (7), pp. 65-68. In: RATTTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a história de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa Nacional, 2006, p.48. Disponível em: <<https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>>. Acesso: mai 2023.

_____. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: **Afrodíaspóra**, ano 3, números 6-7, 1985, pp.41-49. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4408010/mod_resource/content/2/NASCIMENTO-Beatriz_O%20conceito%20de%20Quilombo%20e%20a%20resist%C3%Aancia%20cultural%20negra.pdf>. Acesso: mai 2023.

NASCIMENTO JUNIOR, José do. **De João a Luiz**: 200 anos de Política Museal no Brasil. Tese. (Doutorado). Orientador: Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppg-pmus/jose_nascimento_junior.pdf>. Acesso: jul. 2023.

NASCIMENTO, Rosana Andrade Dias do. **O Objeto museal como objeto de conhecimento**. Cadernos de Sociomuseologia, Lisboa, v. 3, n. 3, 1994. Disponível em: <[Cadernos de \(ufop.br\)](http://www.ufop.br/Cadernos_de_(ufop.br))>. Acesso: jun 2021.

NEPOMUCENO, Nirlene (Bebel). João Cândido Ferreira, o De Chocolate, e a aposta num teatro negro na década de 1920. In: RIBEIRO, Djamilia; ALMEIDA, Lizandra Magon de.; ROCHA, Maurício (Orgs.). **Uma nova História, feita de histórias** – personalidades negras invisibilizadas da História do Brasil. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NETO, João Maurício Gomes. Culturas populares como patrimônio: as “tradições móveis” e o paradigma da brasilidade em Mário de Andrade. In: **Cadernos do CEOM** -

Ano 24, n. 35 – Identidades, 2012, p.95-122. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/1117>>. Acesso: out. 2023.

NEVES, Gilberto (Org). **Educar para a Igualdade**: combatendo o racismo na educação. Projeto difusão Afro-cultural na educação Cenafro, Sincopel. Uberlândia, 2008.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. Diversidade e Sentidos do Patrimônio Cultural: uma proposta de leitura da trajetória de reconhecimento da cultura afro-brasileira como patrimônio nacional. In: **ANOS 90**, Porto Alegre, v. 15, nº 27, p. 233-255, 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6745/4047>>. Acesso: out.2023.

NOGUEIRA, Oracy. **Tanto preto quanto branco**: estudos de relações raciais. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985.

NORA, Pierre. **Entre memória e história** – A importância dos lugares. Tradução: Yara Aun Houry. In: Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993 <[Vista do ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES \(pucsp.br\)](http://pucsp.br)>. Acesso: mar. 2021.

OLIVEIRA, Fátima de. Ser negro no Brasil: alcances e limites. In: **Estudos Avançados**, 18 (50), abril, 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100006>>. Acesso: jan. 2023.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio**: um guia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

OLIVEIRA, Otair Fernandes de. A cultura afro-brasileira com patrimônio cultural: reflexões preliminares. In: **XV enecult** – encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador/Bahia/Brasil, 01 a 03 de agosto de 2019. Disponível em: <<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111688.pdf>>. Acesso: out. 2023.

_____. Patrimônio e cultura afro-brasileira. In: ANGELO, Elis Regina Barbosa (Org.). **Reconhecimento e luta contra o racismo**. III Congresso Internacional e Interdisciplinar em Patrimônio Cultural: Experiências de Gestão e Educação em Patrimônio. Porto, Portugal: Editora Cravo, 2021, s/n páginas. E-book (pdf). Disponível em: <https://www.ciipc2020.rj.anpuh.org/resources/anais/13/ciipc2020/1624069835_ARQUIVO_f98de9381702a511959eaeac20bad6b3.pdf>. Acesso: out. 2023.

_____. O samba não tem uma nota só: aprendendo com o samba. In: **Revista da ABPN**, v. 14, n. 39, Março – Maio 2022, p. 45-71. Disponível em 2023: <<https://abpnrevista.org.br/site/article/download/1381/1249>>. Acesso: out. 2023.

OLIVEIRA, Reginaldo Tobias de; ROCHA; Cláudia Regina Alves da; SILVA, Ana Teles da (Org.). **Das galés às galerias**: representações e protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro: 2019. Disponível em: <<https://mnba.gov.br/portal/images/PDFs/catalogo-das-gales-as-galerias.pdf>>. Acesso: nov. 2021.

_____. Das Galês às Galerias e a visibilidade do negro no acervo do MNBA. In: **Seminário do Museu D. João VI** (9.: 2018: Rio de Janeiro, RJ). Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI : pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes / Organizadores Alberto Martín Chillón ... [et al.]. – Rio de Janeiro: NAU, 2019, p.160-174. Disponível em:

<https://entresseculos.files.wordpress.com/2019/06/anais-ix-seminario_eba_cap_13.pdf>. Acesso: nov.2023.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. Leopold Sedar Senghor e a Negritude. In: **Afro-Ásia**, 25-26 Periodico UFBA (2001), p. 409-419. <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21018/13618>>. Acesso: jan. 2023.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6ª. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. Disponível em: <<https://pdfcoffee.com/as-formas-do-silencio-eni-orlandi-pdf-pdf-free.html>>. Acesso: jan. 2023.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A.1, edição 1985. Disponível em: <<https://pdfcoffee.com/ortiz-renato-cultura-brasileira-e-identidade-nacional-completo-pdf-free.html>>. Acesso: mai. 2023.

_____. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Disponível em: <https://kupdf.net/queue/renato-ortiz-cultura-brasileira-e-identidade-nacional_589f114f6454a72e19b1ec82_pdf?queue_id=-1&x=1642785017&z=MTg2LjI0MS4xNjcuMTMz>, Acesso: set. 2021.

_____. Anotações sobre o universal e a diversidade. In: **Revista Brasileira de Educação**, v. 12, n. 34 jan./abr. 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/qdpcZ4LyvRBC8ycLhGYgKjg/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso: mai. 2023.

_____. Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX. In: ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cchs/ess/Members/rafaela.ribeiro/identidada-e-cultura-no-brasil-2021-1-ere/texto-2-renato-ortiz-cultura-brasileira-e-identidade-nacional/view>>. Acesso: set. 2021.

PAES, Andréa Luiza; FERNANDES, Jurema Palmeira. **Salão Nacional de Artes Plásticas** (1978-1995) – Catálogo Nominal de Personalidades. FUNARTE, s/d. Disponível em: <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/incentivo-e-apoio-a-arte/artes-visuais/salaonacionaldeartesplasticas.pdf>>. Acesso: dez. 2023.

PAIVA, Andréa Lucia da Silva. Museu dos escravos, museu da abolição: o museu do negro e a arte de colecionar para patrimoniar. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos [organizadores). **Museus, coleções e patrimônios**: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MinCJIPHAN/ DEMU, 2007, p.203-228. Disponível em: <https://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/capitulos/21-museus-colecoes_e_patrimonios-narrativas_polifonicas.pdf>. Acesso: out. 2023.

_____. **Museu dos Escravos, Museu da Abolição**: o Museu do Negro e a arte de colecionar para patrimoniar. In: 30º Encontro Anual da ANPOCS, 24 a 28 de outubro de 2006. Disponível em: <<https://anpocs.org/index.php/papers-30-encontro/st-6/st06-5/3581-andreapaiva-museu-dos/file>>. Acesso: set. 2020.

_____. **Os Devotos e a Cidade: colecionamento, devoção e patrimônio em um museu no centro do Rio de Janeiro**. Trabalho apresentado na 26ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA - ABA, 26ª, 2008, Porto Seguro. Grupo Temático 15: Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades. Porto Seguro, 2008.

_____. **Os Fios do Trançado: Um estudo antropológico sobre práticas e representações na Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos no Rio de Janeiro**. 2009. 266 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

PALMA, Alexandre. **Antônio Rafael Pinto Bandeira** (1863-1896): pintura, negritude e docência. In: **Anais XI Seminário do Museu Dom João VI** – Grupo Entre séculos: Professores-alunos-artista na Academia e no Acervo do Museu Dom João VI, Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do VI Seminário do MDJVI(2015). <[Anais eletrônicos do VI Seminário do MDJVI \(2015\)- textos separados em PDF \(wordpress.com\)](#)>. Acesso: ago. 2020.

PAULINO, Silvia Campos; OLIVEIRA, Rosane. Vadiagem e as novas formas de controle da população negra urbana pós-abolição. In: **Direito em Movimento**, Rio de Janeiro, v.18, n.1, p.94-110, 1º sem. 2020. Disponível em: <https://www.emerj.tjrj.jus.br/revistadireitoemovimento_online/edicoes/volume18_numero1/volume18_numero1_94.pdf>. Acesso: mar. 2022.

PASSOS, Marcos Uchoa da Silva. **O valor do negro**: o processo de musealização no Museu do Ceará. Dissertação Mestrado em Museologia e Patrimônio (Orientadora: Priscila Faulhaber) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppg-pmus/marcos_uchoa_da_silva_passos.pdf>. Acesso: set. 2021.

PATERNOSTRO, Zuzana. **Coleção Lebreton e a Missão Artística Francesa**. Rio de Janeiro, 2000. (Catálogo).

PEIXOTO, Priscilla Alves. **Os escritos de Manoel de Araújo Porto-alegre sobre cidades** [1844-1853]: temporalidades e sedimentações. UFRJ / FAU, 2013. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/21/teses/819840.pdf>>. Acesso: dez. 2023.

PEREIRA, Amauri Mendes. **Encruxilhadas na luta contra o racismo no Brasil**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

_____. **Do Movimento Negro à cultura de Consciência Negra**: reflexões sobre o antirracismo na sociedade brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

PEREIRA, Amílcar Araujo. **“O mundo negro”**: relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas: FAPERJ, 2013. Disponível em: <[“O Mundo Negro”: A constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil \(1970-1995\) \(uff.br\)](#)>. Acesso: mai. 2021.

_____. Lei 10.639/03 e o movimento negro: aspectos da luta pela “reavaliação do papel do negro na história do Brasil”. In: **Cadernos de História**, v. 12, n. 17, p. 25-45, 17 out. 2011. <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2011v12n17p25>>. Acesso: set. 2023.

PEREIRA, Bruna Cristina Jaquetto. Sobre usos e possibilidades da interseccionalidade. In: **Dossiê: Interseccionalidades, Direitos e Políticas**. Civitas, Rev. Ciênc. Soc. 21 (3), Sep-Dec 2021, p.445-454. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1984-7289.2021.3.40551>>. Acesso: ago. 2023.

PEREIRA, Cláudio Luiz. O Primeiro Congresso do Negro Brasileiro e a UNESCO. In: **Projeto UNESCO no Brasil**: textos críticos/Cláudio Luiz Pereira e Livio Sansone, organização. Salvador: EDUFBA, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8748/1/Projeto_UNESCO_RI-1.pdf>. Acesso: set. 2023.

PEREIRA, João Baptista Borges. Racismo à Brasileira. In: MUNANGA, Kabengele (org.). **Estratégias políticas de combate ao racismo**. São Paulo: EDUSP, 1996, p.75-78.

PEREIRA, Pamela de Oliveira. **Novos olhares sobre a coleção de objetos sagrados afro-brasileiros sob a guarda do museu da polícia**: da repressão à repatriação. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de

Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2017. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11407/Novos%20olhares%20sobre%20a%20cole%C3%A7%C3%A3o%20de%20objetos%20sagrados%20afro-brasileiros%20sob%20a%20guarda%20do%20museu%20da%20pol%C3%ADc.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso: out. 2023.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

PERROTTI, Edemir. Sobre informação e protagonismo cultural. GOMES, Henriette Ferreira; NOVO, Hildenise Ferreira et al. (Orgs.). **Informação e protagonismo social**. Salvador: EDUFBA, 2017, p.11-25. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/33742/1/informacao-e-protagonismo-social-RI.pdf>>. Acesso: jan. 2024.

PESSÔA, Alexandre Neiva. **Estevão Silva e a pintura de naturezas mortas no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2002. Dissertação: Mestrado em História da Arte (Orientadora: Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de). Disponível em: <[612585.pdf \(ufrj.br\)](#)>. Acesso: jul. 2020.

PIMENTEL, Doigo Fabiano Barbosa. **A quebra de Xangô de 1912**: uma reflexão histórica. (Trabalho de Conclusão de Curso em História) UFA, ICHCA. Maceió, Alagoas, 2022. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufal.br/bitstream/123456789/9106/1/O%20quebra%20de%20Xang%C3%B4%20de%201912%3A%20uma%20reflex%C3%A3o%20hist%C3%B3rica.pdf>>. Acesso: jan.2023.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Confluências Interdisciplinares entre Ciência da Informação e Museologia. **Revista Museologia e Interdisciplinaridade**, v. 1, n. 1, p. 7-31. 2012. Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/museologia/article/view/6840/5506>>. Acesso em: jun. 2019.

_____. Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte no campo interdisciplinar da Museologia e Ciência da Informação. **Museologia e Patrimônio**, v. 1, no. 1, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br>>. Acesso em: jun. 2019.

PINTO, Ana Flávia Magalhaes. **De pele escura e tinta preta**: a imprensa negra do século XIX (1833-1899). PPGH/UnB (Dissertação). Brasília: 2006. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6432/1/Ana%20Flavia%20Magalhaes%20Pinto.pdf>>. Acesso: set. 2023.

PINTO, Regina Pahim. **O movimento negro em São Paulo**: luta e identidade. Fundação Carlos Chagas, 2013.

PIZA, Edith. Porta de vidro: entrada para branquitude. In: CARONE, Iray & BENTO, Maria Aparecida da Silva (org.). **Psicologia Social do Racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petropolis/RJ: Vozes, 2016, 59-90. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6432/1/Ana%20Flavia%20Magalhaes%20Pinto.pdf>>. Acesso: fev. 2024.

POLITICA NACIONAL DE MUSEUS: Relatório de gestão 2003/2006. Brasília: MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989. Disponível em: <[Memoria esquecimento silencio.pdf \(uel.br\)](#)>. Acesso: ago. 2020.

_____. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992. <[memoria e identidadesocial A capraro 2.pdf \(ufpr.br\)](#)>. Acesso: ago. 2020.

POMIAN, Krzysztof. **Coleções**. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1984. v.1, p.52-86. Memória-História.

_____. **História cultural, história dos semióforos**. In: RIOUX, J. P., SIRINELLI, J. F. (Orgs.). Para uma história cultural. Lisboa: Estampa, 1998.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 3, p. 547-557, 1841. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSseS13dWdnY29Oc2s/view?resourcekey=y=0-H34DBYsUUU5wHD1zVVrNcQ>. Acesso: dez. 2023.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. Museus, Nação e Patrimônio. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (Editores). **História representada: o dilema dos museus**. (Seminário Internacional) Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p.25-62.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Tradução de Inês Alfano; Revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RANGEL, Márcio e NASCIMENTO JUNIOR, José do. A Trajetória da Política Nacional de Museus: impactos sobre o campo museológico brasileiro. In: **Museologia e patrimônio**. Organização Marcus Granato. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2015 (MAST: 30 anos de pesquisa, v.1), p.298-315. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_mast_30_anos/pdf/volume_01.pdf>. Acesso: jan. 2023.

_____. A museologia no mundo contemporâneo. In: **Ciência da Informação**, 42 (3), 2013. Disponível em: <<https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1371>>. Acesso: jan. 2024.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a história de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa Nacional, 2006. Disponível em: <<https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>>. Acesso: mai. 2023.

REVERT, Marisa Rodrigues. **O Museu Vivo do São Bento e a Cultura Negra e Afrodescendente na Baixada Fluminense**. Dissertação mestrado (Orientador: Mario de Souza Chaga). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Museu de Astronomia e Ciências Afins / Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppg-pmus/marisa_rodrigues_revert.pdf>. Acesso: set. 2021.

RIBEIRO, Djamila; ALMEIDA, Lizandra Magon de.; ROCHA, Maurício (Orgs.). **Uma nova História, feita de histórias** – personalidades negras invisibilizadas da História do Brasil. São Paulo: Jandaíra, 2021.

RODRIGUES, Paulo Simões. “Museus, discurso e poder”. In: **MIDAS** [Online], 6 | 2016, posto online no dia 04 abril 2016. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/midas/pdf/1040>>. Acesso: jun. 2021.

ROTMAN, Mónica Beatriz; CASTELLS, Alicia Norma González de. **Patrimônio e Cultura: Processos de Politização, Mercantilização e Construção de Identidades**. In: Filho, Manuel Ferreira Lima; Beltrão, Jane Felipe; Eckert, Cornelia (orgs). 2007. Antropologia e Patrimônio Cultural. Diálogos e Desafios Contemporâneos. Blumenau: Nova Letra. Disponível em: <[Sem título-2 \(abant.org.br\)](#)>. Acesso: mar. 2020.

SAAD, Layla F. **Eu e a supremacia branca**: reconhecer seu privilégio, combater o racismo e mudar o mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/vx5c1sc>>. Acesso: out. 2022.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5526008/course/section/6018540/SAID%20Edward.%20%281979%29.%20Orientalism.pdf>>. Acesso: mai. 2023.

SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (31), São Paulo, 1990, p.19-26. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70041>>. Acesso: out. 2023.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem Etnicidade** - O local e o global nas relações raciais, culturas e identidades negras do Brasil. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8750/3/Negritude%20sem%20etnicidade%20Copy.pdf>>. Acesso: mai. 2023.

SANTOS, Aderaldo Pereira dos. Experiências de um intelectual e educador negro: o professor Hemérito José dos Santos. In: RIBEIRO, Djamilia; ALMEIDA, Lizandra Magon de.; ROCHA, Maurício (Orgs.). **Uma nova História, feita de histórias** – personalidades negras invisibilizadas da História do Brasil. São Paulo: Jandaíra, 2021.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. **A invenção do Brasil**: ensaios de história e cultura. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

_____. Memória-cidadã: história e patrimônio cultural. In: **Anais Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro: 1997, vol. 29, p.37-55.

SANTOS, Amândio Miguel dos. Os painéis de Leandro Joaquim na pintura do Rio de Janeiro Setecentista. In: **Gávea**: Revista semestral do Cursos de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Vol. 11, nº 11, abril 1994. Rio de Janeiro: PUC, 1996, p.160-151, (figura 4, p.138). Disponível em: <https://issuu.com/rlprod/docs/gavea_11/28>. Acesso: dez. 2023.

SANTOS, Deborah Silva. Apontamentos sobre as culturas negras nos museus no século XIX. In: **Revista XIX** – Artes e técnicas em transformação, [S.l.], n.1, p. 90–103, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/article/view/21293>>. Acesso: set. 2023.

_____. **Museologia e Africanidades**: experiências museológicas de mulheres negras em museus afro-brasileiros. Tese (Doutorado) - Curso de Museologia, Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2021. Disponível em: <<https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/11990/1/tese%20final%20com%20j%C3%BAri%20Deborah%20Santos.pdf>>. Acesso: set. 2023.

SANTOS, Boaventura de Souza Santos. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma economia dos saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza Santos; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Combra/Portugal: Edições Almedina S.A., 2009, p.23-71. Disponível em: <<https://www.icict.fiocruz.br/sites/www.icict.fiocruz.br/files/Epistemologias%20do%20Sul.pdf>>. Acesso: jan.2024.

SANTOS, Claudia Penha dos. **A Documentação de acervos de Ciência e Tecnologia como objeto de museu**: Definindo especificidades a partir do caso do museu de astronomia e Ciências Afins (MAST). Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). Orientador: Prof. Dr. Marcus Granato. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Programa de Pós-Graduação

em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppg-pmus/claudia_penha_santos.pdf>. Acesso: jan. 2023.

SANTOS, Francisco Sá Barreto dos. **A dor e a delícia de ser o que é:** a brasilidade e o caso de pertencimento como disciplina. Orientador: Dr. Artur Fragoso de Albuquerque Perrusi Tese (Doutorado) – João Pessoa: UFPB/CCJHLA, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/12926/1/Arquivototal.pdf>>. Acesso: fev. 2023.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do “ser negro”** – um percurso das ideias que naturalizam a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SANTOS, Hermilio. Grupos de interesse e redes de políticas públicas – uma análise da formulação de política industrial. In: **Civitas**. Revista de Ciências Sociais, Porto Alegre, ano 2, n. 1, p. 193-210, jun. 2002.

SANTOS, Joel Rufino dos. **O que é racismo**. (Coleção Primeiros Passos). São Paulo: Brasiliense, 1984. Disponível em: <[\(PDF\) O Que e racismo Joel Rufino dos Santos | Cintia Amaral - Academia.edu](#)>. Acesso: abr. 2020.

_____. Movimento Negro e crise brasileira. In: Movimentos Sociais no Brasil – vol. I, nº2 – Política e Administração. São Paulo: FESP, 1985, p.287-308. Disponível em: <<http://joelrufinodossantos.com.br/paginas/artigos/o-movimento-negro-e-a-crise-brasileira.asp>>. Acesso: mai. 2021.

_____. Movimento negro e crise brasileira. In: SANTOS, Joel Rufino dos e BARBOSA, Wilson do Nascimento. **Atrás do muro da meia noite; dinâmica das culturas afro-brasileiras**. Brasília: Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares, 1994. SANTOS, Myrian Sepúlvida dos. **Museu Imperial:** a construção do Império pela República. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mario. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

SANTOS, José Antônio. Uma arqueologia dos jornais negros no Brasil. In: **Historiæ**, Rio Grande, 2 (3): 143-160, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/hist/article/download/2615/1426/7225>>. Acesso: set. 2023.

SANTOS, Maria Veloso Motta. Nasce a academia Sphan. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº24, 1996, p.77-95. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>>. Acesso: out. 2023.

SANTOS, Myrian Sepúlvida. **Museu Imperial:** a construção do Império pela República. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mario. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

_____. **Entre o tronco e os atabaques:** a representação do negro nos museus brasileiros. (Artigo apresentado inicialmente no Colóquio Internacional: O Projeto Unesco: 50 Anos Depois - Maio 2004). In: Pereira, Claudio; Sansone, Livio. (Org.). Projeto Unesco no Brasil. Salvador: Edufba, 2007, p. 321-344.. Disponível em: <[Colóquio Internacional: o Projeto Unesco: 50 Anos Depois \(museuafrodigitalrio.org\)](#)>. Acesso: out. 2020.

_____. **Canibalismo da memória:** o negro em museus brasileiros. In: Revista do Patrimônio, n. 31, Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. Disponível em: <portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat31_m.pdf>. Acesso: mar. 2020.

_____. A prisão dos ébrios, capoeiras e vagabundos no início da Era Republicana. In: **TOPOI**, v. 5, n. 8, jan.- jun. 2004, pp. 138-169. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/topoi/a/DPRr6kxK4gx8k56fN9tvGKc/?format=pdf&lang=pt#:~:>

ext=A%20lei%20de%201893%20destinava,%C3%A9poca%20como%20%E2%80%9Cclasses%20perigosas%E2%80%9D.>. Acesso: out 2022.

_____. Representations of Black People in Brazilian Museums. In: **Museum and Society**, vol. 3, n. 1, p. 51-65, 2005. Disponível em: <<https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/64/81>>. Acesso: set. 2023.

_____. Os museus brasileiros e a constituição do imaginário nacional. In: **Artigos Sociedade e Estado**. 15 (2). Dez. 2000, p.271-302. Disponível em:<<https://doi.org/10.1590/S0102-6992200000020000>>. Acesso: jul. 2023.

_____. Políticas da memória na criação dos Museus Brasileiros. In: CHAGAS, Mario de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs.). **Cadernos de Sociomuseologia – Museu e política de Memórias**. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, vol. 19, nº 19, 2002, p.115-137. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/369>>. Acesso: jul. 2023.

_____. Museus, liberalismo e indústria cultural. In: **Ciências Sociais Unisinos**. São Leopoldo, Brasil: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2011, vol. 47, nº 3, setembro/dezembro, pp. 189-198.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **Racismo brasileiro: Uma história da formação do país**. São Paulo: Todavia, 2022. Disponível em: <<https://asdocs.net/48PNv?pt=VFF4TE5NdVpwd3pKL2VjSzNzMkgzbnRQVmtWdVrTSlhRVFJWYzNoR1lqUTNjSE5yUzBFOVBRPT0%3D>>. Acesso: jun 2023.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. (Tese Doutorado) Orientador: Dra. Leny Sato. Instituto de Psicologia. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/pt-br.php>>. Acesso: mai 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1780-1940**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Disponível em: <<https://fabioperiandro.adv.br/wp-content/uploads/2021/03/O-Espetaculo-das-Racas-Cienti-Lilia-Moritz-Schwarcz.pdf>>, Acesso: set. 2021.

_____. Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco. In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar. 2011, p.225-242. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/wRVg8H99n65JLwhF9BMbHpF/>>. Acesso: jun. 2023.

_____. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SECRETARIA DE POLITICAS PÚBLICAS DA IGUALDADE RACIAL (SEPPIR). **Racismo Institucional – uma abordagem conceitual**. Rio de Janeiro: Trama Design, s/d (a).

SERRA, Ortep. O tombamento do Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho Ilê Axé Iyá Nassô Oká. In: **IPHAN**. Políticas de Acautelamento do IPHAN para Templos de Culto Afro-Brasileiros. Salvador, 2012. p. 37-53.

_____. Monumentos negros: uma experiência. In: **Afro-Ásia**, 33, 2005, p.169-205. Disponível em: <<https://observabaia.ufba.br/wp-content/uploads/Monumentos-negros-uma-experi%C3%Aancia..pdf>>. Acesso: out. 2023.

SEYFERTH, Giralda. A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos. Comunicação apresentada na mesa redonda "Racismo e Identidade Social", 45^a

Reunião Anual da SBPC, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 11a 16-7-93. In: **Anuário Antropológico/93**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. Disponível em:

<<https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/download/6581/7559/15453>>. Acesso: jun. 2023.

_____. Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, M.C., and SANTOS, R.V. (orgs.). **Quase-cidadão: Raça, ciência e sociedade** [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; CCBB, 1996, pp. 41-58. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/djnty/pdf/maio-9788575415177-04.pdf>>. Acesso: jun. 2023.

SILVA, Ana Cecília da. **A discriminação do negro no livro didático**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2004.

SILVA, Ana Teles da. **Na trincheira do folclore: Intelectuais, cultura popular e formação da brasilidade (1961-1982)**. Tese (doutorado) – UFRJ/ IFCS/ Programa de PósGraduação em Sociologia e Antropologia, 2015. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2366895>. Acesso: set. 2021.

SILVA, Jessika Rezende Souza da. Entre a cruz e o terreiro: uma análise em torno da integração entre a religiosidade afro-brasileira e o Ensino de História no Museu do Negro do Rio de Janeiro. In: **Revista PerCursos**, Florianópolis, v. 20, n. 44, p. 155 - 189, set./dez. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/download/1984724620442019155/pdf>>. Acesso: out. 2020.

SILVA, Carlos Henrique Gomes da. **O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes**. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Museu de Astronomia (MAST), Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppg-pmus/copy_of_carlos_henrique_gomes_da_silva.pdf>. Acesso: jan. 2020.

SILVA, Dilma de Melo; CALAÇA, Maria Cecília Felix. **Arte africana e afro-brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Ivanei da. **A memória vigiada: o papel do museu da polícia civil na construção da memória da polícia civil no Rio de Janeiro, 1912-1945**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento). CCH-UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000.

SILVA, Jéssica Gonçalves. Postulados Racistas na Construção do Imaginário Nacional Brasileiro: A Contribuição da Política de Patrimônio Cultural em seus Anos Iniciais de Atuação. In: **Expedições – Teoria da História e Historiografia**. Revista Expedições, Morrinhos/GO, v. 8, n. 3, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/article/view/6888/5158>. Acesso: out. 2023.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 12ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. <https://tonaniblog.files.wordpress.com/2019/03/tomaz-tadeu_identidade-e-diferenc3a7a.pdf>. Acesso: mar. 2023.

SILVEIRA, Marcelo da Rocha. A arte e o artista negro na Academia no século XIX. In: **Revista Z Cultural – Programa avançado de cultura contemporânea**. Ano XIV, 1º semestre de 2019. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-arte-e-o-artista-negro-na-academia-no-seculo-xix/>>. Acesso: dez. 2023.

SKIDMORE, Thomas E. Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOARES, Mariza de Carvalho; LIMA, Rachel Corrêa. A Africana do Museu Nacional: história e museologia. In: AGOSTINI, Camilla (Org.). **Objetos da escravidão: abordagem sobre a cultura material da escravidão e seu legado**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2013, p.337-359.

SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1C9P3lrm4ec6ueRG_MYvY5DoNWILH1_Qb/view>. Acesso: jun. 2023.

SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1C9P3lrm4ec6ueRG_MYvY5DoNWILH1_Qb/view>. Acesso: jun 2023.

SQUEFF, Leticia. **Uma Galeria para o Império – A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2012. Disponível em: <[9788531413773.pdf \(edusp.com.br\); DEDALUS \(USP01\) - Registro Completo](https://www.edusp.com.br/9788531413773/pdf)>. Acesso: jan. 2021.

SQUEFF, Leticia Coelho. Quando a história (re)inventa a arte: a escola de pintura fluminense. In: **Rotunda**, Campinas, n. 1, abril 2003, pp. 19-31. Disponível em: <https://www.academia.edu/42831534/Revista_Rotunda_n_01_2003_>. Acesso: dez. 2023.

SOUSA, Eloisa Ramos. **A Coleção (de artes) Africanas Savino em busca de sua musealização: Considerações sobre a cultura material negra em museus**. Tese (Doutorado) defendida PPG-PMUS (UNIRIO/MAST), orientador Doutor Márcio Ferreira Rangel, março de 2022.

SOUZA, Luciana. Museu integral: potência e crítica ao fato museal. In: **Sociomuseologia: para uma leitura crítica do mundo**. Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeIED), Departamento de Museologia-Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Catedra UNESCO “Educação Cidadania e Diversidade Cultural” Editores: Judite Primo & Mário Moutinho, Lisboa, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31590>>. Acesso: jan.2023.

SOUZA, Marcelo de Salette. Artistas negros do século XIX. In: **Culturas Africanas e Afro-brasileiras em sala de aula – Saberes para professores fazeres para alunos**. Organizadora: Felinto, Renata (MG, 2012. p. 77-81). Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/resenhasdelivros/6748851>>. Acesso: jan. 2024.

SOUZA, Simone de Oliveira. **Irmãos Timotheo da Costa: Estudo da Coleção do Museu Afro Brasil**. Dissertação (mestrado em História da Arte). Orientador: Profa. Dra. Leticia Coelho Squeff. Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Programa de PósGraduação em História da Arte, 2020. Disponível: <<https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/61000>>. Acesso: jan. 2024.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. A eugenia brasileira e suas conexões internacionais: uma análise a partir das controvérsias entre Renato Kehl e Edgard Roquette-Pinto, 1920-1930. In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.23, supl., dez. 2016, p.93-110. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/QdB4RrFgDkSTr8kzn5R59Tj/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso: jan. 2023.

_____. As ideias eugênicas no Brasil: ciência, raça e projeto nacional no entre-guerras. In: **Revista Eletrônica História em Reflexão**: Vol. 6 n. 11 – UFGD - Dourados jan/jun

2012. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/1877>>. Acesso: jun. 2023.

SOTO, Moana Campos. Dos Gabinetes de Curiosidade aos Museus Comunitários: a construção de uma concepção museal à serviço da transformação social. In: **Cadernos de Sociomuseologia**, abril, 2014 (vol 48). Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4987/3298>>. Acesso: out. 2019.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2018/02/Aqui_ninguem_e_branco._Rio_de_Janeiro_Ae.pdf>. Acesso: mai. 2023.

STEPAN, Nancy Leys. Eugenia no Brasil, 1917-1940. In: HOCHMAN, G., and ARMUS, D., orgs. **Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe** [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004. História e Saúde collection, pp. 330-391. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/7bzx4/pdf/hochman-9788575413111-11.pdf>>. Acesso: jan. 2023

TELLES, Edwad. **Racismo à brasileira** – uma nova perspectiva sociológica. Tradução Ana Arruda Callado; Nadjeda Rodrigues Marques; Camila Olsen. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Fundação Ford, 2003. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/xscsc0x>>, Acesso: set. 2021.

VAINER, Carlos B. Estado e raça no Brasil. Notas exploratórias. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, nº18, 1990, p.103-117. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/1exvxen>>, Acesso: set. 2021.

VALLE, Arthur. **Um Mefistófeles afro-brasileiro?** Considerações sobre uma extinta imagem de “Exu” do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. 19&20, Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/exu.htm>>. Acesso: out. 2023.

_____. **Vida e norte de uma estátua de “Exu” do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro**. Anais do Comitê Brasileiro de História da Arte, Colóquio 2016. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/3_arthur%20valle.pdf>. Acesso: out. 2023.

_____. **Notas sobre a coleção de objetos religiosos afro-brasileiros do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro**. In: SOUZA, ThallesYvson Alves de. Anais do III Seminário de Memória, Patrimônio e Cultura & I Seminário de Conscientização Patrimonial: Memória Viva. Nova Iguaçu, Entorno, 2017, p.20-31. Disponível em: https://www.academia.edu/35387801/2017_Notas_sobre_a_cole%C3%A7%C3%A3o_de_objetos_religiosos_afrobrasileiros_do_Museu_da_Pol%C3%ADcia_Civil_do_Estado_do_Rio_de_Janeiro>. Acesso: out. 2023.

VARIVE-BOHAN, Hugues. Entrevista com Hugues de Varine-Bohan. In: **Os Museus no Mundo**. Rio de Janeiro: SALVAT Editora do Brasil, 1979, 8-21p., 70-81p.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. In: **Mana** [online], v. 12, nº 1, p. 237-248, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/NtsgyP5DLx9P867hBBhv3xh/#>>. Acesso: out. 2023.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: **Estado Novo: Ideologia e Poder**. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982, p.71-108.

_____. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1987.

VIANA, Elizabeth do Espírito Santo. **Relações raciais, gênero e movimentos sociais**: o pensamento de Lélia Gonzalez 1970 – 1990. Dissertação (Mestrado) – IFCS/UFRJ/ Programa de PósGraduação em História Comparada, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/34/teses/ElizabethDoEspiritoSantoViana.pdf>>. Acesso: set. 2023.

VEIRA, Marina Cavalcante. **Figurações primitivistas**: trânsitos do exótico entre museus, cinema e zoológicos humanos. (Tese). Orientado: ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. UERJ, 2019. Disponível em: <<https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/17708>>. Acesso: jun 2023.

XAVIER, Júlio Ribeiro. Bernardina Maria Elvira Rich: mulher negra, professora, feminista e jornalista na Primeira República. In: RIBEIRO, Djamila; ALMEIDA, Lizandra Magon de.; ROCHA, Maurício (Orgs.). **Uma nova História, feita de histórias** – personalidades negras invisibilizadas da História do Brasil. São Paulo: Jandaíra, 2021.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas; ABREU, Laura Maria Neves de; DIAS, Mariza Guimarães. **A Missão Artística Francesa**: coleção Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 2007. (Catálogo).

DOCUMENTOS

LIVROS DE REGISTRO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES²⁷⁶

ENBA. **Catálogo de obras existentes nas Galerias e Salas da Escola Nacional de Belas Artes (1924-1936)**. Em cumprimento do Artº 159 letra A do regulamento desta Escola, foi impresso o presente livro, contendo cem (100) paginas de números seguidos, para nele relacionar todos os quadros existentes nas galerias e salas desta Escola./Salão de restauração de pintura, em 16 de setembro de 1924./Restaurador de pintura/Sebastião vieira Fernandes;

MNBA. **Livro de Entrada de obras de Arte**, vol.1 (1937 a 1968);

MNBA. **Livro de Entrada de obras de Arte**, vol.2 (1966 a 1978);

MNBA. **Livro de Inventário de Obras de Arte** (1940/1941): Inventários das Obras de Arte pertencentes a Fazenda Nacional, existentes no Museu Nacional de Belas Artes, sob responsabilidade de seu Diretor, Professor Oswaldo Teixeira, feito de acordo com a circular no 7 de 13/01/1941 a Divisão de Material do D.A. do Ministério da Educação.

MNBA. **Arte pertencentes à Fazenda Nacional**, existentes no Museu Nacional de Belas Artes, sob responsabilidade de seu Diretor, Professor Oswaldo Teixeira em 1944.

MNBA. **Livro de Inventário de Obras de Arte** (4ª via), de 1948 a 1955;

MNBA. **Livro de Inventário**: Obras de Arte do Museu Nacional de Belas Artes até junho de 1978, vol.1 (1 a 2105): Relação dos bens artísticos inventariados pelo Museu Nacional de Belas Artes, constitutivo do respectivo acervo e correspondente ao período de 1937 a 30 de junho de 1978.

MNBA. **Livro de Inventário**: Obras de Arte do Museu Nacional de Belas Artes até junho de 1978, vol.2 (2106 a 3827);

²⁷⁶ Arquivo pessoal (CDs) digitalizado em 2009. Ref.: Arquivo Histórico do MNBA (Seção Registro e Controle).

MNBA. **Livro de Inventário**: Obras de Arte do Museu Nacional de Belas Artes até junho de 1978, vol.3 (3828 a 5190);

MNBA. **Livro de Inventário**, 1978, vol.4 (5191 a 6749);

MNBA. **Livro de Inventário**: Obras de Arte do Museu Nacional de Belas Artes até junho de 1978, vol.5 (6750 a 8390);

MNBA. **Livro de Inventário**: Obras de Arte do Museu Nacional de Belas Artes até junho de 1978, vol.6 (8391 a 10.149);

MNBA. **Livro de Registro**, vol.7 (10150 a 16244). Este é o terceiro volume do Livro de Tombamento do Museu Nacional de Belas Artes contém 100 (cem) folhas numeradas que irão registrar além das obras não incluídas nos primeiros volumes, as peças entradas no Museu a partir do mês de junho de 1978;

MNBA. **Livro de Registro**, vol.8 (16245 a [...]). Este volume do Livro de Tombamento do Museu Nacional de Belas Artes contém 100 (cem) folhas numeradas – de 1 a 100 – que vão registrar as Obras de Arte não incluídas nos primeiros volumes, as peças entradas (doadas ou adquiridas) no MNBA, a partir de 28 de dezembro de 2004 (até 07/01/2009).

CATÁLOGOS

ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES²⁷⁷

AIBA. **Indicação dos quadros que se achão expostos ao publico na Academia Imperial de Bellas-Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Typ. a vap. De Pereira Braga & C. – Rua Nova do Ouvidor 29 e 29 A, 1889, 55p.

AIBA. **Catálogo das obras expostas na Academia das Belas Artes em 23 de agosto de 1884**. Rio de Janeiro: Typ. Vapor de Pereira Braga, 1884. 59 p.

AIBA. **Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879**. Rio de Janeiro: Typ. do Pereira Braga, 1879. 50p.

AIBA. **Catálogo das obras expostas da Academia das Bellas Artes em 21 de março de 1876**. Rio de Janeiro: Nacional, 1876. 31p.

AIBA. **Catálogo das obras expostas da Academia das Bellas Artes em 13 de março de 1875**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875. 24p.

AIBA. **Catálogo das obras expostas no Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes em 15 de junho de 1872**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872. 36p.

AIBA. **Catálogo das obras expostas no Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes em 6 de março de 1870**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870. 25p.

AIBA. **Catálogo das obras expostas no Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes em 18 de fevereiro de 1866**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1866. 14p.

AIBA. **Catálogo Geral das obras expostas no Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes em 19 de fevereiro de 1865**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1865.

AIBA. **Exposição geral das Bellas Artes de 1864: catálogo explicativo**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1864.

AIBA. **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes e da exposição de 1862**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1863. 135p.

²⁷⁷ Arquivo pessoal em CDs digitalizados em 2009. Ref.: Arquivo Biblioteca do MNBA.

AIBA. **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da exposição de 1860.** Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1860. 120p.

AIBA. **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da exposição de 1859.** Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859. 104p.

AIBA. **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1852. 70p.

AIBA. **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1850. 72p.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES²⁷⁸

ENBA. **Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: Typ. De J. Villeneuve, 1890. 63 p.

ENBA. **Catálogo dos quadros expostos na Escola Nacional de Belas Artes.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. 51 p.

ENBA. **Catálogo explicativo das obras expostas nas galerias da Escola Nacional de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: 1893. 116 p.

ENBA. **Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: Typ. Hildebrandt, 1894. 26 p. (a)

ENBA. **Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: Companhia Industrial de Papelaria, 1894. 29 p. (b)

ENBA. **Catálogo da 3ª Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: s.n., 1896. 15 p.

ENBA. **Catálogo da VI Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: Typ de Pereira Braga S.C., 1899. 16 p.

ENBA. **Catálogo da VII Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: Typ de Pereira Braga S.C., 1900. 22 p.

ENBA. **Catálogo da VIII Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: s.n., 1901. 34 p.

ENBA. **Catálogo da Décima primeira Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: Typ. Villa Boas, 1904. 23 p.

ENBA. **Catálogo da Décima Terceira Exposição Geral de Bellas-Artes:** inaugurada em 1 de setembro de 1906. Rio de Janeiro: 1906. 24p.

ENBA. **Catálogo da décima quarta Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: s.n., 1907. 30 p.

ENBA. **Catálogo da Décima Quinta Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: s.n., 1908. 17 p.

ENBA. **Catálogo da Décima sétima Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: s.n., 1910.

ENBA. **Catálogo da Décima Nona Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: s.n., 1912.

ENBA. **Catálogo da XX Exposição Geral de Bellas Artes.** Rio de Janeiro: Typ da Revista dos Tribunaes, 1913. 16 p.

²⁷⁸ Arquivo em CDs digitalizados em 2009. Ref.: Arquivo Biblioteca do MNBA.

ENBA. **Catálogo da XXI Exposição Geral de Bellas Artes**. Rio de Janeiro: Typ da Revista dos Tribunaes, 1914. 101 p.

ENBA. **Catálogo da XXV Exposição Geral de Bellas Artes**: inaugurada em 12 de agosto de 1918. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1918. 151 p.

ENBA. **Catálogo da XXVI Exposição Geral de Bellas Artes**: inaugurada em 12 de agosto de 1919. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1919. 23 p.

ENBA. **Catálogo da XXVII Exposição Geral de Bellas Artes**: inaugurada em 12 de agosto de 1920. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1920. 17 p.

ENBA. **Catálogo da XXVIII Exposição Geral de Bellas Artes**: inaugurada em 12 de agosto de 1921. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1921. 18 p.

ENBA. **Catálogo da XXX Exposição Geral de Bellas Artes**: inaugurada em 12 de agosto de 1923. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1923. 140 p.

ENBA. **Catálogo da XXXIII Exposição Geral de Bellas Artes**: inaugurada em 12 de agosto de 1926. Rio de Janeiro: Companhia de Livros e Papéis, 1926. 107 p.

ENBA. **Catálogo da XXXV Exposição Geral de Bellas Artes**. Rio de Janeiro: Palácio das Bellas Artes, 1929. 74 p.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

MNBA. **Das galés às galerias**: representações e protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Organização de Ana Teles da Silva, Cláudia Regina Alves da Rocha e Reginaldo Tobias de Oliveira. Rio de Janeiro: 2019.

MNBA. **Onde somos África?** Acervo Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; São Paulo: Caixa Cultural: Zingara Produções Culturais, 2011.

MNBA. **Acervo Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Banco Santos, 2002.

MNBA. **Gravura Moderna Brasileira** – Acervo MNBA. RJ, 1999.

LODY, Raul; DIAS, Mariza Guimarães. **O homem e suas representações na arte Yorubá** – Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: UERJ, 1991.

MNBA. **O Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Banco Safra, 1985.

MNBA. **Arte Brasileira século XX** – Galeria Eliseu Visconti (Pinturas e Esculturas). Rio de Janeiro, 1984.

MNBA. **Coleção Arte Africana** - Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1983.

PERIÓDICOS

Correio da Manhã, 7 fevereiro 1963. Segundo Caderno, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22Exposi%C3%A7%C3%A3o%20de%20Bolso%20sobre%20Arte%20Primitiva%20da%20C3%81frica%20Ocidental%22&pagfis=36881>. Acesso: nov. 2023.

Correio da Manhã, Sexta-feira, 23 agosto 1963. Segundo Caderno, p.2. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=atrasada%20mas%20completa&pagfis=43010>. Acesso: nov. 2023.

Correio da Manhã, Terça-feira, 4 janeiro 1964. Segundo Caderno, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=atrasada%20mas%20completa&pagfis=47541>. Acesso: nov. 2023.

Correio da Manhã, Domingo, 8 março 1964. Segundo Caderno, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=atrasada%20mas%20completa&pagfis=49464>. Acesso: nov. 2023.

Correio da Manhã, 21 jun.1964, 1º Caderno, p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22arte%20africana%22&pasta=ano%20196&pagfis=52619>. Acesso: nov. 2023.

Correio da Manhã, Quinta-feira, 18 janeiro 1968. Primeiro Caderno, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22muito%20pouco%20se%20conhece%20de%20arte%20negra%20no%20Brasil%22&pagfis=89020>. Acesso: nov. 2023.

Correio da Manhã, Sábado, 13 dezembro 1969, p.5 <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=106917>. Acesso: nov. 2023.

Diário Carioca, 23 set.1964. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=Culto%20africano.%20pe%C3%A7as%20aut%C3%AAnticas&pasta=ano%20196>. Acesso: jun. 2020.

Diário de Pernambuco, Recife, 12 mar. 1964, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/28103>. Acesso em: nov. 2023.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 03 dez. 1963, 1º Caderno, p.15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=damata&pagfis=47170>. Acesso: nov. 2023.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 06 dez. 1963, Caderno B, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=damata&pagfis=47281>. Acesso: nov. 2023.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 11 dez. 1963, Caderno B, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=damata&pagfis=47523>. Acesso: nov. 2023.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 11 dez. 1963, Caderno B, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=damata&pagfis=47524>. Acesso: nov. 2023.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 12 dez. 1963, Caderno B, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=damata&pagfis=47558>. Acesso: nov. 2023.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 20 dez. 1963, Caderno B, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=damata&pagfis=47903>. Acesso: nov. 2023.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 4 jan. 1964, 1º Caderno, p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=damata&pagfis=48340>. Acesso: nov. 2023.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19 jan. 1964, Revista de Domingo, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=damata&pagfis=48914>. Acesso: nov. 2023.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 5 mai. 1964, Caderno B, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=damata&pagfis=52911>;

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22arte%20primitiva%20africana%22&pasta=ano%20196&pagfis=48888>. Acesso: nov. 2023.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 15 març. 1964, Caderno B, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=damata&pagfis=50970>. Acesso em: nov. 2023.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19 ago. 1964. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22quando%20a%20arte%20assusta%22&pasta=ano%20196>. Acesso em: nov. 2023.

Revista Brasileira do Folclore 1961-1976. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=140171&pagfis=788>>. Acesso: nov. 2023.

Última Hora, Pernambuco, 15 mar. 1964. p. 03. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&pesq=Instituto%20Joachim%20Nabuco%20vai%20mostrar%20hoje%20arte%20africana&pasta=ano%20196&pagfis=6701>>. Acesso em: nov. 2023.

APÊNDICES

APÊNDICE I

MNBA, AFROBRASIL-SP, MAFRO-UFBA, PINACOTECA-SP (Levantamento Base de Dados)

1. Abdias do Nascimento
2. Agenor Francisco dos Santos (Bahia, 1932 São Paulo, SP 1999)
3. Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962) Escultura Brasileira
4. Agostinho, o angola
5. Aleijadinho - Antônio Francisco Lisboa
6. Ana das Carrancas (1923-2008) Arte popular
7. Antônio Bandeira (1922-1967) Pintura Brasileira
8. Antônio Firmino Monteiro (1855-1888) Pintura Brasileira Des Bras
9. Antônio Joaquim Franco Velasco (1780 – 1883)
10. Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896) Pintura Brasileira
11. Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) Pintura Brasileira
12. Benedito José de Andrade
13. Benedito José Tobias
14. Bento Sabino dos Reis (17?? - 1843)
15. Candido Santos Xavier (Mestre Tamba ?; Candido) Arte popular
16. Claudionor Assis Cavalcanti (1931-2006)
17. Chico Tabibuia (Francisco Moraes da Silva) Escultura Brasileira
18. Crispim do Amaral (1858-1911)
19. Domingos Pereira Baião (1825-1871)
20. Edival Ramosa de Andrade
21. Emanuel Araujo (1940-2022) Escultura Brasileira
22. Emmanuel Zamor (1840-1917)
23. Estevão Roberto da Silva (circa 1845-1891) Pintura Brasileira
24. Eustáquio Neves
25. Fernando Diniz (1918-1999) Pintura Brasileira
26. Francisco Amaral (17?? – 1830)
27. Francisco Biquiba Guarany
28. Francisco das Chagas, o Cabra
29. Frei Jesuíno do Monte Carmelo (Jesuíno Francisco de
30. Geraldo Simplício (Nêgo) Arte popular
31. Heitor dos Prazeres (1898-1966) Desenho Brasileiro
32. Heleno da Luz dos Santos
33. Hélio de Souza Oliveira
34. Horácio Hora (1853-1890)
35. Iara Rosa
36. Inocência Alves dos Santos, dito CINCINHO (1907-1989) Des Bras
37. Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819)
38. João Alves de Oliveira
39. João Timótheo da Costa (1879-1932) Pintura Brasileira
40. Joaquim José da Natividade (finais do séc. XVIII)
41. Jorge dos Anjos
42. José Barbosa da Silva
43. José Darci Barros Gonçalves - Zé Darci
44. José de Dome (José Antônio dos Santos) (1921-1982) Des Brasileiro
45. José Heitor da Silva
46. José Igino da Cruz Gravura Brasileira
47. José Patrício da Silva Manso (c. 1753 - 1801)

48. José Teófilo de Jesus_(1758 – 1847)
49. Jozildo Dias Paredes
50. Júlio Martins da Silva (1893-1979) Pintura Brasileira
51. Leandro Joaquim (c.1738-c.1798)
52. Leôncio Vieira da Costa (Brasil, 1852-1881) Pintura Brasileira
53. Lidia Vieira (1911-1974) Arte popular
54. Lito Cavalcanti (1926-2001)
55. Louco Filho (Celestino Gama da Silva) Arte popular
56. Madalena dos Santos Reinbolt
57. Manoel da Costa Athaide (1762-1830)
58. Manoel do Bonfim (1928-2016)
59. Manoel Messias (dos Santos) Gravura Brasileira
60. Manoel Querino (1851-1923)
61. Manuel da Cunha (Manoel da Cunha e Silva) (1737-1809) Pint Brasil
62. Manuel Dias de Oliveira, dito Brasiliense (1764/7-1837) Pint Brasil
63. Manuel Ferreira Jácome (1677-1736)
64. Maria Auxiliadora Silva (1935-1974) Pintura Brasileira
65. Maurino de Araújo
66. Mestre Didi (Deoscóredes M. dos Santos)
67. Mestre Valentim (Valentim da Fonseca e Silva) (1745 - 1813)Esc. Brasileira
68. Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos) (1909-1963) Arte Popul
69. Minelvino Francisco da Silva (1926-1998) Gravura Brasileira
70. Nhô Caboclo (Manoel Fontoura) Arte popular
71. Nice Nascimento Avanza (1938-199) Pintura Brasileira
72. Nino (João Cosmo Félix)
73. Noemiza (Noemiza Batista dos Santos)
74. Oséias dos Santos (1865-1949)
75. Otávio Araújo Gravura Brasileira
76. Raimundo da Costa e Silva (Rio de Janeiro, 17??-18??) Pintura Brasileira
77. Rafael Frederico (1865-1934)
78. Ronaldo Rego
79. Rosana Paulino
80. Rubem Valentim (1922-1991) Escultora
81. Sebastião Januário
82. Sérgio Vidal da Rocha
83. Sidney Amaral
84. Silvestre de Almeida Lopes (17??-18??)
85. Sônia Gomes
86. Terciliano Jr
87. Tiago Gualberto
88. Tomás Santa Rosa (1909-1956)(Junior Tomás Santa Rosa) P Brasil
89. Veríssimo de Freitas (1758-1806)
90. Vitoriano dos Anjos Figueiroa (1765-1871)
91. Waldomiro de Deus Pintura Brasileira
92. Walter Firmo
93. Washington Silveira
94. Wilson Tibério
95. Yêdamaria (Yeda Maria)
96. Zé do Chalé (José Cândido Santos)
97. Zulmira Gomes Leite

APÊNDICE II	
Artista	Biografia
<p>1</p>  <p>(Foto: MAB/SP)</p>	<p>Agnaldo Manoel (Manuel) dos Santos (Ilha de Itaparica - Bahia, 1926 Salvador - Bahia, 1962), aos dez anos desempenha diversas ocupações, incluindo lenhador, fabricante de cal e mineiro numa caieira. Em 1947, como vigia no estúdio de Mário Cravo Jr., revelou aptidão artística e, sob o incentivo do mestre, começou a criar suas próprias esculturas a partir de 1953. Em seu trabalho inicial demonstra expressividade numa estética influenciada pelas artes tradicionais africanas, embora nunca as tivesse estudado formalmente. Foi Pierre Verger que lhe apresentou imagens de esculturas africanas, inspirando-o a utilizar técnicas de impregnação da madeira com substâncias escuras. E sua primeira exposição individual ganhou uma viagem à região do rio São Francisco, onde interagiu com escultores populares de carrancas e estudou com Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany, tornando-se seu segundo mestre. De acordo com o crítico Clarival do Prado Valladares, Mestre Biquiba despertou o interesse de Agnaldo pelas Carrancas. Além de possuir várias obras no acervo do Museu Afro Brasil, as esculturas de Agnaldo também estão presentes na coleção do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, bem como em coleções privadas de grande importância.</p> <p>Referência: VALLADARES, C. do P. Agnaldo Manoel dos Santos: Origem e Revelação de um Escultor Primitivo. In: Afro-Ásia, Salvador, n. 14, 1983. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20819>. Acesso em: nov. 2023.</p> <p>Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20819>. Acesso: nov. 2023.</p>

2



(Imagem: MAB/SP)

Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho (Ouro Preto, MG, circa 1730/1738 - 1814), escultor, entalhador e arquiteto Aleijadinho, filho de Manuel Francisco da Costa Lisboa e sua escrava Isabel, foi libertado da escravidão no batismo, realizado por seu pai. Sua formação artística foi fortemente influenciada por seu pai e possivelmente por outros artistas locais em Vila Rica, como João Gomes Batista, Francisco Xavier de Brito e José Coelho de Noronha, pois ele nunca saiu da região mineradora para estudar.

De acordo com Myriam Ribeiro de Oliveira, Aleijadinho se inspirou em fontes e temas portugueses, mas desenvolveu uma abordagem única ao adaptar modelos estrangeiros aprendidos através de gravuras. Suas esculturas frequentemente demonstram uma "transcendência do rococó em favor de estilos anteriores, como o barroco e o gótico, mais adequados para expressar sentimentos místicos." Mário de Andrade, por sua vez, considerou Aleijadinho como um artista de caráter mestiço, que reunia diversas influências, ao destacar a plasticidade das obras em pedra e o expressionismo das esculturas em madeira de Aleijadinho, além de elogiar sua arquitetura.

Referência: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColRotPat1_AleijadinhoSantuarioCongonhas.pdf>. Acesso em: nov. 2023.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Aleijadinho - Passos e Profetas** - 1985 - EDUSP / Ed. Itatiaia.

ANDRADE, Mário de. **A arte religiosa no Brasil**. São Paulo: Exeimento/Giordano, 1993.

_____. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. 2ª edição. Brasília: Martins editora/INL, 1975.

Personalidades negras. In: **Mídias Jornal do Brasil**. Disponível em: <https://midias.jb.com.br/_midias/pdf/2022/11/14/personalidades_negras_pdf-704361.pdf>. Acesso: nov. 2023

Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/26/aleijadinho---ant%C3%B4nio-francisco-lisboa>>. Acesso: nov. 2023.

3



“O barro é a minha vida, eu me sinto realizada com o meu barro” (Foto: Calendário UERJ, 2023)

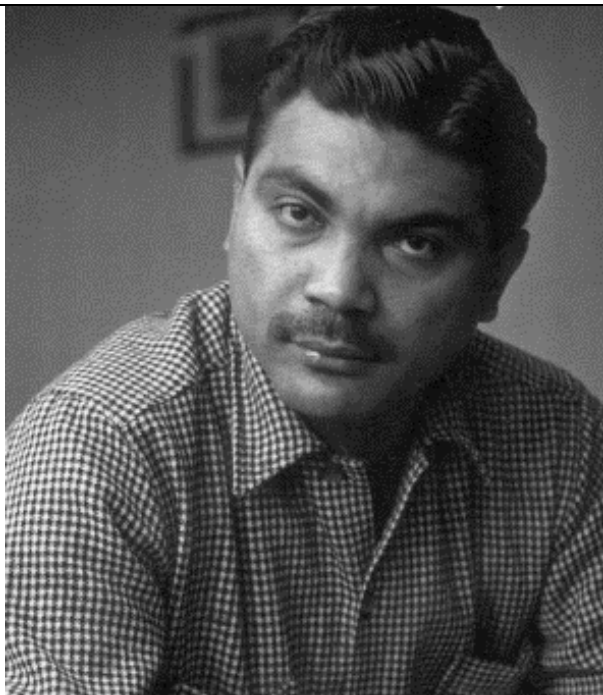
Ana Leopoldina dos Santos (Ouricuri, PE 1923 - Petrolina, PE 2008), mais conhecida como Ana das Carrancas, foi uma importante artesã ceramista de Pernambuco. Ana louceira, “dama do barro”, Ana das Carrancas, muitos foram os títulos atribuídos escultora. Pernambucana do sertão de Ouricuri, Ana sempre teve no barro o seu instrumento de trabalho e de expressão artística. Filha de artesã, desde os sete anos já ajudava a mãe na produção de brinquedos de barro que eram vendidos na feira. Em meados da década de 1950, diante de longos períodos de seca e dificuldades de encontrar trabalho, ela se mudou com o marido e as filhas para Petrolina, às margens do rio São Francisco, onde consolidaria sua carreira. Ana das Carrancas ganhou destaque nas décadas de 1970, com exposições no Brasil e no exterior. Em 2005, foi honrada com a Ordem do Mérito Cultural. Sua dedicação ao barro é notável, e sua frase, “O barro é a minha vida, eu me sinto realizada com meu barro”, foi destacada como uma das mais impactantes do século XX pela revista Rolling Stone em 2012. Referência: Ana Leopoldina Santos. In: **Guia das Artes**. Disponível em:

<<https://www.guiadasartes.com.br/ana-leopoldina-santos/obras-e-biografia>>. Acesso em: nov. 2023.

Uerj institui 2023 como Ano Comemorativo Ana das Carrancas no centenário da artista pernambucana. Disponível em:

<<https://www.uerj.br/noticia/uerj-institui-2023-como-ano-comemorativo-ana-das-carrancas-no-centenario-da-artista-pernambucana/>>. Acesso: nov. 2023.

4



(Foto: Donato/ MNBA)

Antônio Bandeira (Fortaleza, CE 1922 - Paris, França 1967), pintor, desenhista e gravador autodidata, co-fundou o Centro Cultural de Belas Artes em Fortaleza, que deu origem à Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Mudou-se para o Rio de Janeiro, realizou sua primeira exposição individual no IAB/RJ e estudou em Paris com uma bolsa de estudos do governo francês de 1946 a 1950.

Referência: Antonio Bandeira. In: **Enciclopédia Itaul Cultural**. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9205/antonio-bandeira>>. Acesso em: nov. 2023.

5



(Imagem: Donato/ MNBA)

Antônio Firmino Monteiro (Rio de Janeiro, RJ 1855 – Niterói, RJ 1888), pintor, teve juventude pobre e exerceu as profissões de encadernador, caixeiro e tipógrafo antes de se matricular aos 18 anos na Academia Imperial de Belas Artes. Terminando os estudos, realizou três viagens à Europa (1880, 1885 e 1887). Lecionou na Escola de Belas Artes da Bahia e no Liceu de Artes e Ofícios de Salvador. Participou da Exposição Geral de Belas Artes, nas edições de 1879 (quando conquistou a segunda medalha de ouro), 1882, 1884 (em que recebeu do imperador o título honorífico imperial da Ordem da Rosa), 1885 e 1887. Referência: CAMPOFIORITO, Quirino. **A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado** (1850-1890). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p.54-55.

Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/26/antonio-firmino-monteiro>>. Acesso: nov. 2023.

6




(Imagem: Donato/ MNBA)

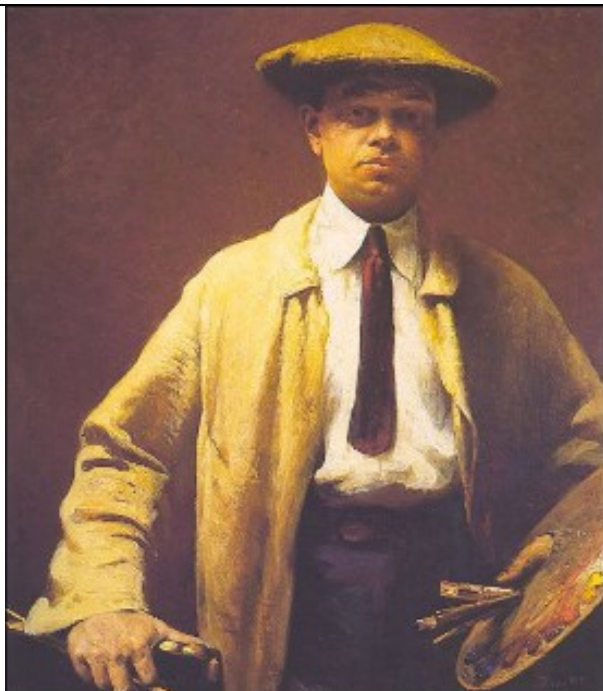
Antônio Rafael Pinto Bandeira (Niterói, RJ 1863 – Rio de Janeiro, RJ 1896), pintor, neto de escravizados, matriculou-se, aos dezesseis anos, na Academia Imperial de Belas Artes (1879 a 1884), onde, em concursos obtém várias premiações. Participou das exposições gerais de Belas Artes de 1884 a 1890. Já em 1884, ainda aluno, recebeu uma menção honrosa e, em 1886, conquistou o prêmio “Imperatriz do Brasil”, na seção de pintura. Em meados de 1886, por indicação de Firmino Monteiro, foi contratado para lecionar desenho e pintura no Liceu de Artes e Ofícios de Salvador (BA), onde também expôs na mostra de 1889. De volta a Niterói, tenta criar uma Escola de Belas Artes, sem sucesso. Suicidou-se em 1896, ao se atirar de uma balsa na baía de Guanabara, fato que é atribuído como motivo preponderante, uma desilusão amorosa causada pelo preconceito racial.

Referência: CAMPOFIORITO, Quirino. **A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado** (1850-1890). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p.55.

Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/26/antonio-rafael-pinto-bandeira>>. Acesso: nov. 2023.

		<p>biografias/biografia/2017/08/10/antonio-rafael-pinto-bandeira>. Acesso: nov. 2023.</p>
7	 <p>(Foto: Arremate Arte)</p>	<p>Armando Martins Vianna (Rio de Janeiro/RJ, 1897-1991), neto de escravizada alforriada, nasceu no Largo do Estácio. Pintor, desenhista, aquarelista e professor no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro (1949-1969). Na adolescência (aos 13 anos), na oficina de pintura do pai, pinta placas comerciais, charretes e carrocinhas de leite. Matricula-se, em 1911, no Liceu de Artes e Ofícios (Largo da Carioca). Tem o primeiro trabalho artístico (1913), uma “natureza morta” (frutas tropicais sobre a mesa). Na Escola Nacional de Belas Artes (1921), participa pela primeira vez do Salão Nacional de Belas Artes (SNBA). Com a tela “Primavera em Flor”, em 1926, ganha o prêmio de viagem à Europa do SNBA. Realiza a primeira exposição individual (1927), no Rio de Janeiro e em São Paulo. Participa do Salão da Sociedade de Belas Artes de Lisboa e realiza uma exposição individual na mesma cidade (1928). Na França (1928), matricula-se na Academie de La Grande Chaumière, nas aulas de desenho e modelo vivo. No Brasil, trabalhou na decoração do salão nobre do Palácio do Catete, bem como o retrato oficial do Presidente Getúlio Vargas (1933). Ganha o concurso da Comissão organizadora das Comemorações dos Centenários de Portugal (1940). Em 1945, é eleito membro do júri do SNBA. Sua produção artística a óleo e aquarela, pintura tradicional e realista, retratam paisagens, figuras humanas, nus, flores, marinhas e arte Sacra.</p> <p>Fonte: Armando Vianna. In: Arremate Arte. Disponível em: <https://www.arrematearte.com.br/artistas/armando-vianna-1897>. Acesso: nov. 2023.</p>

8



(Imagem: Donato/ MNBA)

Artur Timótheo da Costas (Rio de Janeiro, 1882 - 1923), pintor, decorador e cenógrafo, dedicou-se especialmente à pintura de figuras e paisagens, destacando-se nos nus femininos e retratos. Nascido de família pobre e numerosa, era irmão mais novo de João Timótheo da Costa. Ingressam na Escola Nacional de Belas Artes em 1894. Ambos frequentaram os cursos na Casa da Moeda, como aprendizes de desenho de moedas e selos. Recebeu uma menção honrosa de primeiro grau no Salão Nacional de Belas Artes de 1906, e, em 1907, com o quadro “Antes da Aleluia”, conquista o prêmio de viagem à Europa. Instalou-se em 1908 em Paris e expôs no *Salon*, mas também visitou a Espanha e a Itália antes de retornar ao Brasil em 1910. Em 1911, contratado pelo governo brasileiro junto com o irmão, realiza painéis decorativos para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Turin/Itália. Em 1912 faz uma exposição individual na Associação dos Empregados do Comércio, participando de cerca de 13 exposições coletivas desde 1905 a 1921. Obteve no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a pequena medalha de prata em 1913, a grande medalha de prata em 1919, mesmo ano em que fundou com um grupo de artistas a “Sociedade Brasileira de Belas Artes” à época intitulada *Juventas*. Conquistou a grande medalha de ouro em 1920 e propôs nesse ano que os artistas filiados à Sociedade Brasileira de Belas Artes participassem livremente nas Exposições Gerais de Belas Artes. Nesse mesmo trabalhou na decoração do Prédio do Fluminense Football Club, fundado em 1902, na finalização da reforma iniciada em 1918. Participou pela última vez da Exposição Geral no ano de 1921. Com o agravamento dos problemas de saúde, faleceu aos 41 anos, internado no Hospício dos Alienados do Rio de Janeiro com o diagnóstico de demência parálitica. Sua relevância e contribuição ao cenário artístico nacional o consagra ao ponto de ter uma via com seu nome no bairro do Leblon, na cidade do Rio de Janeiro. Influência que persiste ao longo do tempo no contexto das artes brasileiras.

Referência: CAMPOFIORITO, Quirino. **A República e a decadência da disciplina Neoclássica** (1890-1918). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p.27-28.

Rua Timótheo Da Costa, No Leblon, Rio De Janeiro. Disponível em: <<https://copacabana.com/rua-timoteo-da-costa>>. Acesso: nov. 2023.

Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2014/12/02/arthur-timotheo-da-costa>>. Acesso: nov. 2023.

9

(Foto do artista não localizada)
Cândido Santos Xavier

Candido Santos Xavier (Cachoeira, Bahia, 1934 – 1987), Mestre Tamba é o apelido do artista baiano,

Exu , circa 1963



Acervo MNBA
(Crédito da imagem: Donato/MNBA)

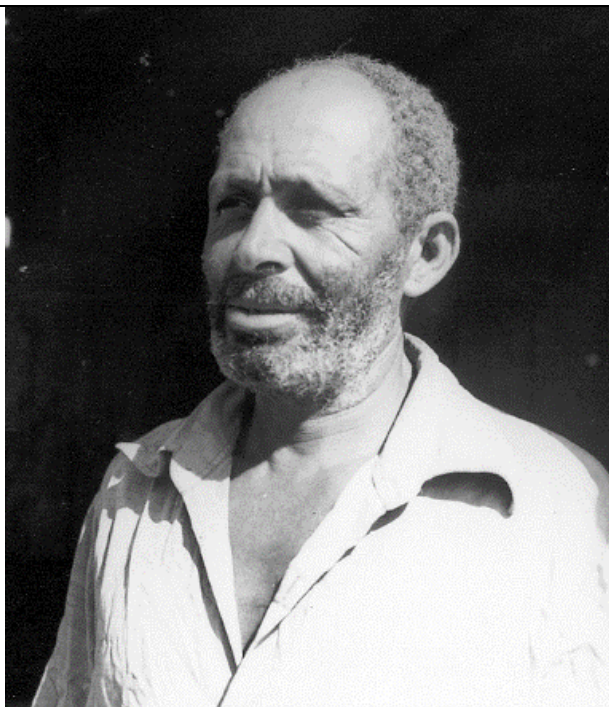
natural de Cachoeira, em cuja família várias gerações desenvolveram trabalhos autorais com temáticas diversificadas, entre as quais predominam os temas ligados à natureza, com pássaros e animais, e à espiritualidade afro-brasileira, com exus alegres e coloridos.

Fonte: Museu do Pontal. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/node/809>>.

Referência: Candido Santos Xavier (Mestre Tamba). In: **Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia**. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ta-amba-candido-santos-xavier/>>. Acesso: nov. 2023.

Família Santos/Mestre Tamba – BA. Disponível em: <<https://artedosmestres.org.br/artistas/familia-santos-mestre-tamba-ba/>>. Acesso: nov. 2023.

10



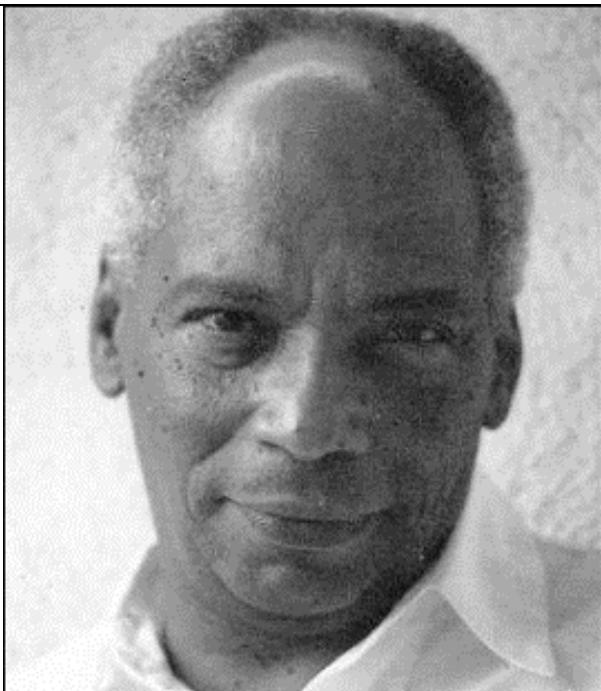
(Foto: Donato/ MNBA)

Chico Tabibuia (Francisco Moraes da Silva) (Silva Jardim/RJ, 1936 – Casimiro de Abreu /RJ, 2007), escultor autodidata, exerce várias atividades ao longo da vida, mas trabalha principalmente como lenhador, coletando tabibuia, madeira da Mata Atlântica utilizada na produção de tamancos. Nascido na fazenda Maratuã, Aldeia Velha (Silva Jardim), com dez anos de idade esculpiu seu primeiro “boneco”, já dotado de pênis. Aos 11 anos foi guia de cego, aos 12 foi trabalhar no mato, retirando lenha. Chico frequentou um terreiro de Umbanda, onde exerceu a função de “cambono”, dos 13 aos 17 anos de idade. Por volta do ano de 1970, com 40 anos de idade, voltou a esculpir. Paulo Pardal, diretor da Casa de Casimiro de Abreu, se tornou seu principal colecionador e divulgador, promovendo exposições e publica um livro sobre a produção do artista. Com um trabalho marcado por padrões fálicos, esculturas que fundem masculino e feminino e, em especial, pela figura de Exu (Divindade afro-brasileira que promove a comunicação entre os orixás e os homens. A religião católica costuma associar a figura de Exu ao diabo), o artista apresenta um processo criador de fundo ritualístico. A partir de 1986, já na condição de membro da Assembleia de Deus, viria a representar Exus com grande frequência, embora não exclusivamente.

Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <[http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/26/chico-tabibuia-\(francisco-moraes-da-silva\)](http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/26/chico-tabibuia-(francisco-moraes-da-silva))>. Acesso: nov. 2023.

Chico Tabibuia. In: **Enciclopédia Itaul Cultural**. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9205/antonio-bandeira>>. Acesso em: nov. 2023.

11



(Foto: Donato/ MNBA)

Emanuel Alves de Araújo (Santo Amaro/BA, 1940 – Belas Vista/SP, 2022), escultor, desenhista, ilustrador, figurinista, gravurista, cenógrafo, pintor, curador e museólogo. Com origem numa tradicional família de ourives, aprendeu marcenaria, linotipia e estudou composição gráfica na Imprensa Oficial de Santo Amaro da Purificação. Em 1959, realizou sua primeira exposição individual ainda em sua terra natal. Mudou-se para Salvador na década de 1960 e ingressou na Escola de Belas Artes da Bahia (UFBA), onde estudou gravura com Henrique Oswald (1918-1965).

Em 1966, ganha a primeira premiação nacional na II Exposição Jovem Gravura Nacional no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e, no circuito internacional, foi premiado, em 1972, com a medalha de ouro na 3ª Bienal Gráfica de Florença, Itália. Em 1973 recebe o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de melhor gravador, e, em 1983, o de melhor escultor. Em 1998 e 2007, recebe da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) o Prêmio “Cicillo Matarazzo”. Em 2020, ganha o Prêmio Clarival do Prado Valladares e, recebe a Medalha Zumbi dos Palmares concedido pela Câmara Municipal de Salvador. Em 2021, foi agraciado com a Medalha Tarsila do Amaral pelo Governo do Estado de São Paulo.

Foi diretor do Museu de Arte da Bahia (1981-1983). Lecionou artes gráficas e escultura no Arts College, na The City University of New York (1988). Foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1992-2002). Entre 1995 e 1996 foi membro convidado da Comissão dos Museus e do Conselho Federal de Política Cultural, instituídos pelo Ministério da Cultura. Em 2004, fundou o Museu Afro Brasil, em São Paulo, sendo Diretor, Curador e Executivo da Instituição. Em sua gestão no MAB-SP, como diretor e curador (2004-2022), a exposição “Africa Africans” recebeu prêmio de melhor exposição pela ABCA (2015). Como curador independente, na exposição “Francisco Brennand Senhor da Várzea, da Argila e do Fogo”, recebeu o prêmio Paulo Mendes de Almeida, de melhor exposição realizada no país (2017).


Em 2022, o Museu Afro Brasil (MAB) passa a ser denominado **Museu Afro Brasil Emanuel Araújo** (MABEA). Alteração, publicada no Diário Oficial do Estado de São Paulo em 25 de novembro daquele ano, é uma homenagem ao artista plástico e escultor, que fundou o MAB (2004).

Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2014/12/30/emanoel-araujo>>.

Acesso: nov. 2023.

Emanuel Araújo. In: **Escritório de Arte**. Disponível em:

<<https://www.escrioriodearte.com/artista/emanoel->

		<p>araujo>. Acesso: nov. 2023. Emanoel Araújo: a trajetória do artista e idealizador do Museu Afro Brasil. In: Artigo. Departamento de Pesquisa e Cultura ABRA. Disponível em: <https://abra.com.br/artigos/emanoel-araujo-a-trajetoria-do-artista-e-idealizador-do-museu-afro-brasil/>. Acesso: nov. 2023.</p>
12	 <p>(Foto: Donato/ MNBA)</p>	<p>Estevão Roberto Silva (Rio de Janeiro, circ 1845 - 1891) é o primeiro pintor negro de destaque da Academia Imperial de Belas Artes e um dos maiores pintores brasileiros de natureza-morta, destacando-se especialmente no tema das frutas tropicais, embora também tenha praticado o retratismo e a pintura histórica, religiosa e alegórica. Filho de escravizados africanos, ingressou em 1864 na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e foi aluno de Victor Meireles, Jules Le Chevreil e Agostinho José da Mota. Lecionou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Manteve relações com o Grupo Grimm, cuja proposta era a observação direta da natureza. Conquistou a medalha de prata nas exposições gerais de Belas Artes de 1876 e 1879, a medalha de ouro de segunda classe na exposição geral de Belas Artes de 1884 e o prêmio aquisição na exposição geral de 1890. Quando, contrariando todas as expectativas, não recebeu o primeiro prêmio na Exposição Geral de Belas Artes de 1879, protestou durante a seção solene diante do próprio Imperador, o que lhe rendeu a suspensão dos estudos por um ano. Segundo Quirino Campofiorito (1983, p.77), foi o precursor do que atualmente se conhece com arte happening, pois, em uma de suas exposições com quadros de frutas, fez permanecerem frutas verdadeiras (goiabas, caju, jacas, etc.) escondidos por detrás dos painéis. Referência: CAMPOFIORITO, Quirino. A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado (1850-1890). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p.75-77. Personalidades negras. In: Mídias Jornal do Brasil. Disponível em: <https://midias.jb.com.br/_midias/pdf/2022/11/14/personalidades_negras_pdf-704361.pdf>. Acesso: nov. 2023 Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2014/12/30/estev%C3%A3o-roberto-da-silva>. Acesso: nov. 2023.</p>

13



(Foto: África Brasil identidades positivas)

Fernando Diniz (Aratu/BA, 1918 – Rio de Janeiro, 1999), pintor. Em 1944, preso vai para o Manicômio Judiciário. Em 1949, é transferido ao Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro. Incentivado pelo tratamento alternativo empregado pela Dra. Nise da Silveira, de substituir as terapias agressivas da época por trabalhos artísticos, foi incentivado a criar livremente. Em suas obras mistura o figurativo e o abstrato, em complexas estruturas de composições. O resultado é uma sucessão de imagens, superpostas, dinâmicas e coloridas.

Referência: MARCELLO, Deyse. Fernando Diniz um gênio da arte plástica, dopado pelo preconceito. In: **Afro-Brasil identidades Positivas**. Disponível em: <<https://africabrasilidentidades.blogspot.com/2014/09/fernando-diniz-um-genio-da-arte.html>>. Acesso: nov. 2023

Fonte: Fernando Diniz. In: **Cinquentenário Museu do Inconsciente**. Disponível em: <<http://www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomus eu/fernando-diniz.php>>. Acesso: nov. 2023.

14



(Foto: Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ)

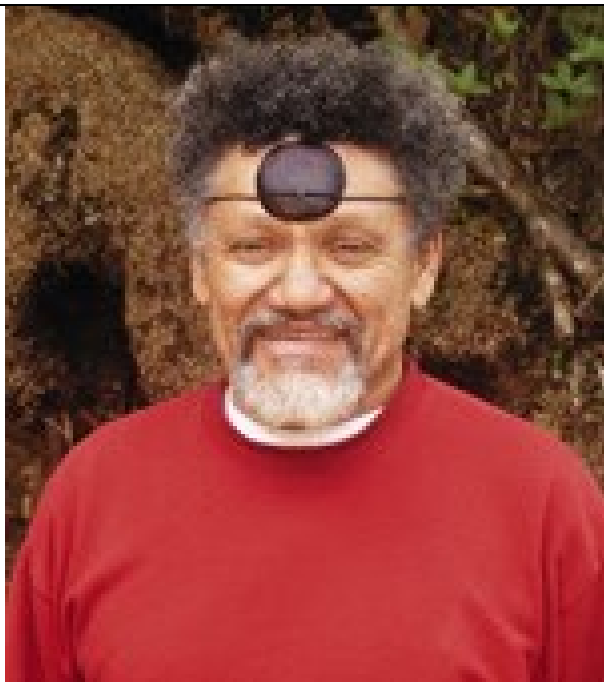
Francisco Manoel Chaves Pinheiro (Rio de Janeiro/RJ, 1822-1884), escultor e professor. Em 1833 inicia estudos na Academia Imperial de Belas Artes/RJ. Medalha de Prata em Escultura (1836), Medalha de Prata em Escultura (1837), Pequena Medalha de Ouro (1838). Recebe medalha de ouro com o trabalho de gesso Alegoria à Libertação do Brasil, em 1845. Participa das Exposições Gerais de Belas Artes, entre 1845 e 1879. Em 1852, ingressa, como professor substituto na AIBA na cadeira de escultura (1852-1884).

Referência: Entre a Cátedra e o Cativoiro – Professores negros na Academia Imperial de Belas Artes. In: **Arts and Cultura**. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/MwWBQ80gZ26yIQ?hl=pt-br>>. Acesso: nov. 2023

Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1958. Disponível em: <<https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Arquivos-da-Escola-Nacional-de-Belas-Artes-19581.pdf>>. Acesso: nov. 2023

Fonte: Francisco Manoel Chaves Pinheiro. In: **Arts and Cultura**. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m0_s2hqp?hl=pt>. Acesso: nov. 2023

15



(Foto: Arte Brasil)

Geraldo Simplício (O Nêgo) (Aurora/CE, 1943) iniciou na escultura em Aurora como santeiro e fazedor de ex-votos, em madeira, ao migrar, em 1969, para o Rio de Janeiro, Nova Friburgo, Nêgo passa a esculpir, modelando com terra e limo, grandes figuras que, cobertas de plástico, vão se cobrindo de musgo, interagindo com a natureza. Ganha reconhecimento internacional (2014), quando foi destaque no jornal britânico The Guardian em uma lista de destinos pouco conhecidos no Brasil onde, O Jardim do Nêgo, localizado em Nova Friburgo, foi a única atração do estado do Rio de Janeiro a ser incluída.

Referência: Geraldo Simplício, O Nêgo. In: **Mapa de Cultura Secretaria de Estado do Rio de Janeiro.**

Disponível em:

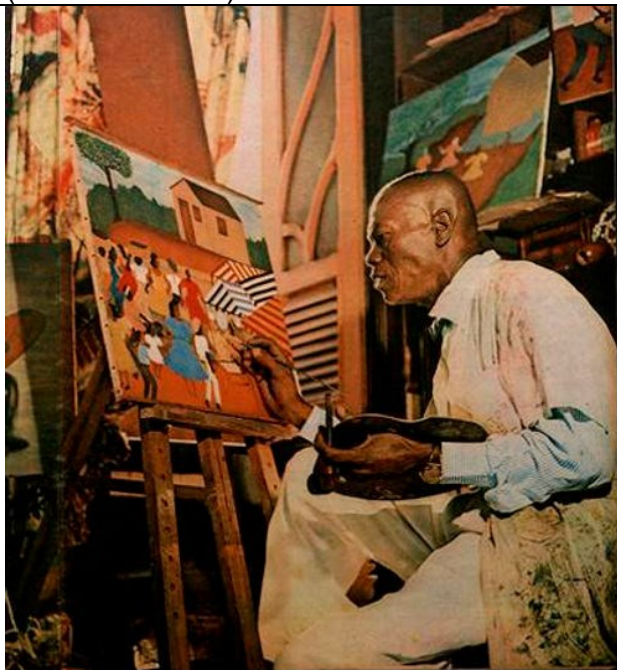
<<https://mapadecultura.com.br/manchete/geraldo-simplicio-o-nego>>. Acesso: nov. 2023

Fonte: (Lugares) BRASIL – RJ – Jardim do Nêgo.

Disponível em:

<<https://pelamente.wordpress.com/2016/12/16/lugares-brasil-rj-jardim-do-nego/>>. Acesso: nov. 2023.

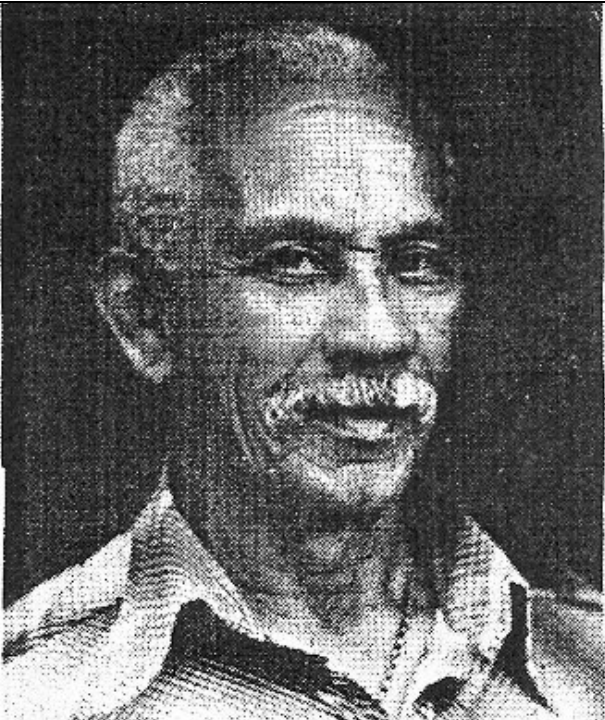
16



(Foto: Revista Manchete, 06/04/1963)

Heitor dos Prazeres (Rio de Janeiro/RJ, 1898-1966), Compositor, poeta, músico e um dos fundadores do Samba Carioca. Artista plástico, coreógrafo, marceneiro, sapateiro e alfaiate. Filho de clarinetista da Banda da Guarda Nacional, começou a compor aos 14 anos, depois de aprendizado com o tio Hilário Jovino, mestre respeitado nas rodas de samba. Frequentava as rodas de samba na casa da Tia Ciata e figura como um dos fundadores de várias escolas de samba, como o bloco “Deixa falar” (1928), no Estácio, Associação Recreativista Escola de Samba Vizinha faladeira (1932), Estação Primeira da Mangueira (1928), ao lado de Cartola, Carlos Cachça e Saturnino Gonçalves e, Portela (1923), com Paulo da Portela. Em 1932 abandonou as escolas de samba, começando a trabalhar em rádio. Tocava piano, violão e cavaquinho e, em parceria com Noel Rosa, compôs Pierrot Apaixonado, famosa marcha carnavalesca de 1935. Iniciou suas atividades como pintor autodidata a partir de 1937. Na década de 1950, já pintava os temas que caracterizariam sua obra: a roça, a festa, o samba, a boemia e o candomblé. Iniciando assim sua carreira de pintor, foi premiado na primeira Bienal de São Paulo em 51. Na II Bienal, em 1953, teve uma Sala Especial. Participou também na Bienal de 1961. Em 1966, com obras na exposição de Arte Negra em Dakar na República do Senegal. Teve obras expostas em cerca de 30 mostras coletivas de arte, dentre as quais a Mostra do Redescobrimto (São Paulo, 2000) e Negras memórias, memórias de negros (Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG, 2003) participou de 13 exposições individuais até 2005, seis delas póstumas – incluindo uma mostra na França e na Itália, ambas em 1984.

		<p>Integrou, em 1943, a mostra em homenagem à Real Força Aérea Britânica em Londres (Inglaterra). Em 1951, ganhou o Prêmio Aquisição na I Bienal de Artes de São Paulo, com a obra <i>A Moenda</i>, atualmente integrada ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade São Paulo.</p> <p>Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/27/heitor-dos-prazeres>. Acesso: nov. 2023.</p> <p>Referência: MALTA, Pedro Paulo. <i>Evoé, mano Heitor: dos Prazeres, dos sambas, das pinturas e da pequena África</i>. In: Discografia Brasileira. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/posts/246942/evoe-mano-heitor-dos-prazeres-dos-sambas-das-pinturas-e-da-pequena-africa>. Acesso: nov. 2023.</p> <p>Personalidades negras. In: Mídias Jornal do Brasil. Disponível em: <https://midias.jb.com.br/_midias/pdf/2022/11/14/personalidades_negras_pdf-704361.pdf>. Acesso: nov. 2023</p> <p>Natal, Vinícius. <i>Intelectualidade negra e a arte em Heitor dos Prazeres</i>. In: Pensamento social do Samba. Disponível em: <https://www.pensamentosocialdosamba.com/post/intelectualidade-negra-e-arte-em-heitor-dos-prazeres>. Acesso: nov. 2023.</p>
17	 <p>(Foto: Donato/ MNBA)</p>	<p>Hélio de Souza Oliveira (Salvador/BA 1929 – Salvador/BA 1962), estudou pintura e gravura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Começou a expor em 1958, realizando sua primeira mostra individual no Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1961. Participou do VIII SNAM (1959) e do Festival Universitário de Arte (Belo Horizonte, 1960 / Terceiro prêmio de gravura). Colaborou como consultor técnico para assuntos afro-brasileiros no filme "Barravento", de Glauber Rocha. Deixou uma obra que não ultrapassa de cinquenta xilogravuras, dedicadas à temática mística do candomblé. O Museu de Arte Moderna da Bahia apresentou-as postumamente, no fim de 1962 e um de seus trabalhos foi incluído na I Bienal de São Paulo (1966 / sala especial A Gravura na Bahia).</p> <p>Referência: ARAUJO, Emanuel (org.). A mão afro-brasileira: significados da contribuição artística e histórica, vol. 1. 2ª ed. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2010.</p> <p>PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.</p> <p>PRANDI, Reginaldo. <i>O Candomblé e o Tempo. Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras</i>. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 16 nº. 47, 2001, pp. 43-58.</p>

		<p>VALLADARES, Clarival do Prado. Aspectos da iconografia afro-brasileira. In: ARAUJO, Emanuel (org.). Brasileiro, Brasileiros. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2004 [1976], pp. 112-129.</p> <p>Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/27/h%C3%A9lio-de-souza-oliveira>. Acesso: nov. 2023.</p>
18	 <p>(Artista Cincinho, foto de 1981 – Foto: ArtesVisuais)</p>	<p>Inocêncio Alves dos Santos, dito CINCINHO (Muritiba/BA, 1907-1989), foi autodidata e utilizou unicamente o lápis de cor para criar seu universo artístico particular. Sua produção se caracteriza pelo efeito de leveza e pela suavidade na construção do desenho.</p> <p>Referência: DRÄNGER, Carlos (coord.). Pop Brasil: arte popular e o popular na arte. Curadoria Paulo Klein; tradução João Moris, Beatriz Karan Guimarães, Maurício Nogueira Silva. São Paulo: CCBB, 2002.</p> <p>MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO, SP. Arte Popular. Curadoria Emanuel Araújo, Frederico Pernambucano de Mello; tradução Grant Ellis, Izabel Murat Burbridge, John Norman, Paulo Henriques Britto. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.</p>

19



(Imagem: MAB/SP)

João Timótheo da Costa (Rio de Janeiro, 1879-1930) Pintor e decorador. Nascido de uma família pobre e numerosa, iniciou suas atividades, juntamente com o irmão Artur Timóteo da Costa como aprendiz na Casa da Moeda do Rio de Janeiro e, em 1894, ingressam na Escola Nacional de Belas Artes. Também cursou aulas de gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Entre 1910 e 1911. Em 1911, integrou a equipe de jovens pintores contratados para decorar o pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim/Itália. De volta ao Brasil, foi contratado para executar a decoração de instituições cariocas de prestígio. Defendeu a abertura de escolas livres de arte, onde pudesse haver maior liberdade de escolha aos artistas, de modo que ficasse reservada à Escola Nacional de Belas Artes a instrução dentro dos moldes acadêmicos. Participou das Exposições Gerais de Belas Artes a partir de 1906, conquistando prêmios de menção honrosa (de segundo grau em 1906 e de primeiro grau no ano seguinte), a pequena medalha de prata em 1913, a grande medalha de prata em 1919 e a pequena medalha de ouro no Salão de Outono de 1926. Faleceu em 1932, afastado havia tempo da pintura e internado, como seu irmão dez anos antes, no Hospício dos Alienados do Rio de Janeiro.

Referência: CAMPOFIORITO, Quirino. **A República e a decadência da disciplina Neoclássica** (1890-1918). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p.27-30.

Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/29/joao-timotheo-da-costa>>. Acesso: nov. 2023.

20	 <p>(Foto: MAB/SP)</p>	<p>José Antônio dos Santos (Estância/SE, 1921 – Cabo Frio/RJ, 1982), conhecido como José de Dome, foi pintor e desenhista. Autodidata, em 1943, pinta sua primeira tela “Igrejinha de Massaranduba”. Expôs pela primeira vez no Belvedere da Sé, em Salvador (1955), onde esteve presente como sua arte também em 1956 e 1958. Estabelecido como pintor, transferiu-se para o Rio de Janeiro (1962). Tornou-se conhecido após ter quadros expostos na Galeria Goeldi (1964). Pintou a paisagem urbana de Salvador, crianças, prostitutas, peixes e corujas, flores, paisagens naturais e marinhas. Ao longo de 40 anos ininterruptos de trabalho, realizou mais de cem mostras (individuais e coletivas) na Bahia, São Paulo, Sergipe, Brasília, Paraná, Pernambuco e outras cidades brasileiras e também no exterior: Madri (Instituto de Cultura Hispânica), em Lima (Galeria Portinari - 1966), em Portugal (Galeria de Arte do Cassino Estoril), na Inglaterra (1971), mas também nos EUA, México, França e na Nigéria. Como homenagem ao seu legado e memória, a cidade de Cabo Frio/RJ abriga o Museu José de Dome (Casa de Cultura José de Dome - Charitas), a Escola Estadual CIEP – José de Dome e a Rua José de Dome. Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/12/jose-de-dome>. Acesso: nov. 2023.</p>
21	 <p>(Foto: O papel da arte)</p>	<p>José Igino da Cruz (Niterói/ RJ, 1957), gravador e pintor, participou do curso da Oficina de Gravura do Ingá, Niterói. Professor da oficina de gravura do Museu do Ingá. Expôs individualmente em diversos espaços, como a Escola Superior de Desenho Industrial (RJ, 1984), a Casa da Gravura (Curitiba, 1985) e o Espaço Cultural Banerj (Rio de Janeiro, 1996). Participou também de exposições coletivas no Museu da Pampulha (Belo Horizonte, 1982), no Instituto Cultural Brasil-África (Rio de Janeiro, 1984), na Faculdade de Arquitetura e Artes Plásticas (FAAP, SP, 1987) e no Palácio das Artes (Belo Horizonte, 1989). Expôs diversas vezes no Salão Carioca de Artes, onde foi premiado na 8ª edição do evento (1984) e recebeu menção especial do júri na 12ª edição (1988). Também conquistou o prêmio de aquisição na VI Mostra de Gravura da Bienal Panamericana (Curitiba, 1984) e o prêmio Oscar Camargo, do 41º Salão Paranaense (Curitiba, 1985). Sua obra está representada nas coleções de Oscar Camargo — Corretora, Câmbio e Valores, Curitiba, Banco Brasileiro de Descontos, Curitiba e RioArte, Rio de Janeiro. Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/12/jose-de-dome>. Acesso: nov. 2023.</p>

		<p>biografias/biografia/2017/06/29/jos%C3%A9-igino-da-cruz>. Acesso: nov. 2023.</p> <p>O papel da arte. Disponível em: <http://www.opapeldaarte.com.br/Artistas/Jose%20Igi%20no?pa=6>. Acesso: nov. 2023.</p>
22	<p>(Foto do artista não localizada)</p> <p>Júlio Martins da Silva Chácara do Amor, 1982</p>  <p>(Crédito da imagem: Donato/MNBA)</p>	<p>Júlio Martins da Silva (Niterói/RJ, 1893 - Rio de Janeiro/RJ, 1979), nascido em uma cidade do interior do estado do Rio de Janeiro, Icaraí, no final do século XIX, era neto de escravizados. Com a morte do pai, é levado à capital do estado, sendo criado por famílias para as quais trabalhava. Artista autodidata, começou a pintar aos 47 anos, sendo revelado pela museóloga Lélia Coelho Frota, durante uma pesquisa realizada no Morro da União. Suas obras constituem-se essencialmente de paisagens, onde predominam os tons de verde (sua cor preferida) em diálogo com as cores rosa e branca. Expôs individualmente no Museu Nacional de Belas Artes (1973), entre outros locais. Referência: Um mundo embrulhado para presente Julio Martins da Silva pinturas (curadoria Paulo Pasta). Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/documents/CatalogoJulioMartins_OK.pdf>. Acesso: nov. 2023. Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/29/j%C3%BAlio-martins-da-silva>. Acesso: nov. 2023.</p>
23	<p>(Foto do artista não localizada)</p> <p>Leandro Joaquim (1738-1798) Pesca da Baleia na Baía de Guanabara, 1750/1798</p>  <p>Acervo MHN (Crédito da imagem: Enciclopédia Itaú Cultural)</p>	<p>Leandro Joaquim (Rio de Janeiro/RJ, ca.1738 - 1798), nasceu, viveu e morreu no Rio de Janeiro, então capital do Brasil colônia. Artista/artesão, pintor, cenógrafo e arquiteto pertenceu à Escola Fluminense de Pintura. Foi, certamente, o primeiro pintor de paisagens e cenas de costumes do Rio de Janeiro. Autor de vários retratos, painéis sacros e cenas do cotidiano do Rio de Janeiro colonial. Leandro Joaquim foi pintor oficial do Vice-Reino, retratista de D. Luis de Vasconcelos. Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/manifestacoes-culturais/artistas-barrocos>. Acesso: nov. 2023. Referência: LIRA, Lenice da Silva. A Paisagem carioca: tempo e espaço dos painéis de Leandro Joaquim. In: Observatório Geográfico América Latina. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Teoriaymetodo/Pensamientogeografico/24.pdf>. Acesso: nov. 2023. SANTOS, Amandio Miguel dos. Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na pintura do Rio de Janeiro setecentista. Gávea. 11 (11), abril 1994. LEITE, José Roberto Teixeira. Negros, pardos e mulatos na pintura e na escultura brasileira do século XVIII. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). A Mão afro-</p>

		<p>brasileira: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988. Disponível em: <http://lib.perdana.org.my/PLF/Bk_scan/700.981-MAO.pdf>. Acesso: nov. 2023.</p>
24	<p>(Foto do artista não localizada) Leôncio Vieira da Costa Rosas, 1980</p>  <p>(Crédito da imagem: Donato/MNBA)</p>	<p>Leôncio Vieira da Costa (Rio de Janeiro/RJ, 1852-1881), pintor e professor da AIBA na cadeira de paisagens, flores e animais, concurso em 1881. Participou das Exposições Gerais em 1875 e 1876. Recebeu Menção Honrosa (1867, 1868), Pequena Medalha de Ouro (1869, 1870), Medalha de Prata em Pintura histórica (1871), Medalha de Prata em Desenhos de ornatos e Menção Honrosa em Modelo vivo (1872), Grande Medalha de Ouro em Paisagem e Medalha de Prata em Modelo vivo (1876), Pequena Medalha de Ouro em Pintura histórica e Medalha de Prata em Modelo vivo (1877).</p> <p>Referência: Entre a Cátedra e o Cativoiro – Professores negros na Academia Imperial de Belas Artes. In: Arts and Cultura. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/MwWBQ80gZ26yIQ?hl=pt-br>. Acesso: nov. 2023</p> <p>Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1958, p.75. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Arquivos-da-Escola-Nacional-de-Belas-Artes-19581.pdf>. Acesso: nov. 2023.</p>
25	 <p>(Foto: Museu do Pontal)</p>	<p>Mestra Lídia Vieira (Tracunhaém/PE, 1911-1974), começou a produzir brinquedos de argila para vender nas feiras de Tracunhaém e cidades circunvizinhas, com o objetivo de ajudar os pais, que eram louceiros (produziam peças utilitárias). Consagra-se como ceramista, com a produção de figuras ligadas à liturgia católica cuja religiosidade popular foi fonte de inspiração para trabalhos carregados de simbolismos e expressividade. Acreditando no poder dessas obras, ao produzir os santos, temia queimá-los no fogo e, por isso, não os considerava como tal, antes que o processo de queima fosse concluído. Suas peças são ocas e a superfície é marcada por desenhos delicados, em baixo-relevo, e por linhas ponteadas obtidas pelo uso de carretilha ou palito. É considerada a tutora e grande incentivadora de muitos artesãos, entre os quais o Mestre Zezinho, um mestre santeiro. Criou um núcleo de artistas de representação da figura humana, suas obras a consagraram como ceramista, muitas delas integram o acervo de importantes museus e coleções particulares no Brasil e no exterior, como o Museu do Homem do Nordeste (Muhne), localizado no bairro de Casa Forte, zona norte da cidade do Recife.</p> <p>Referência: COIMBRA, Silvia Rodrigues; Martins, Flávia e DUARTE, Maria Letícia (Orgs.). O Reinado da Lua – Escultores populares do Nordeste. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1980.</p>

		<p>Fonte: Museu do Pontal. Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/!%C3%ADdia-vieira>. Acesso: nov. 2023.</p>
26	 <p>(Foto: Museu do Pontal)</p>	<p>Louco Filho (Celestino Gama da Silva) (Muritiba, Bahia, 14 de março de 1961), filho de Alice da Gama das Neves Silva e do famoso escultor Boaventura da Silva Filho, conhecido como Louco (1929-1992), de quem herdou o talento e o apelido. Celestino Gama da Silva, assina suas obras como Louco Filho, Começou a trabalhar cedo, observando e executando serviços de acabamento nas esculturas de seu pai. Iniciou seu trabalho autoral entalhando peças de pequeno formato, como as cabecinhas de Cristo. Aborda temas variados, com preponderância de cenas de cunho religioso, sobretudo representações de Cristo e de Orixás. Também produz entalhes em móveis - mesas, cadeiras, camas, janelas e estantes - , além de outras de caráter erótico.</p> <p>Fonte: Museu do Pontal. Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/node/59>.</p> <p>Referência: Louco Filho (Celestino Gama da Silva). In: Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/celestino-gama-da-silva-louco-filho/>. Acesso: nov. 2023.</p>
27		<p>Manoel Messias dos Santos (Aracajú/SE, 1945 – Rio de Janeiro/RJ, 2001), estudou por alguns meses na Escola Nacional de Belas Artes, dedicando-se à xilogravura. Nos anos 1960, teve aulas com Ivan Serpa no MAM-Rio e a partir daí começou a desenvolver sua carreira artística em gravura. Em 1968 expôs individualmente na Galeria Fátima. Participou das bienais da Bahia (1966) e recebeu três prêmios em 1980, na II Bienal Iberoamericana do México, na Mostra Anual de Gravura de Curitiba; III Salão Nacional de Artes Plásticas no Rio de Janeiro; Salão Nacional de Arte Moderna (1965 e 1968); II Salão Esso de Artistas Jovens (1968) e II Salão de Verão (1970); Exposição itinerante “3 aspectos da gravura brasileira”, que percorreu países da América Latina (1968). Fez parte na exposição “Depoimento de uma geração – 1969-1970”, na Galeria BANERJ, Rio de Janeiro (1986); e da mostra com Goeldi e Marcelo Grassmann na Bolsa de Arte, Rio de Janeiro (1974).</p> <p>Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/29/manoel-messias-(dos-santos)>. Acesso: nov. 2023.</p>

	(Foto: Danielian Galeria)	Manuel Messias do tamanho do Brasil. In: Danielian Galeria . Disponível em: < https://www.danielian.com.br/manuel-messias >. Acesso: nov. 2023.
28	<p>(Foto do artista não localizada) Manoel da Cunha e Silva Nossa Senhora da Conceição, c.1780-1800</p>  <p>Acervo MNBA (Crédito da imagem: Donato/MNBA)</p>	<p>Manoel da Cunha e Silva (Rio de Janeiro, 1737-1809), artista da antiga Escola Fluminense de Pintura (Século XVIII-1830), ex-escravizado que, com sua pintura, comprou sua liberdade. De pai branco e mãe negra, escravizada da família de que provinha o Cônego Januário da Cunha Barbosa, Manuel da Cunha não possuía filiação paterna. Produziu intensamente para alcançar sua alforria. Na condição de homem livre, trabalha na decoração da Capela da Vitória, no convento de São Francisco de Paula, e nas pinturas da Igreja de São Sebastião, no Morro do Castelo (demolido entre 1921-1922). De sua autoria há telas no Mosteiro de São Bento, além de executar uma série de retratos, dentre os quais, o do Vice-Rei Gomes Freire de Andrade. Também realizou bandeiras de procissões para a Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso. Entre seus trabalhos destacam-se também as bandeiras de procissão realizadas para a Igreja de N. Sa. do Bom Sucesso e obras para a Capela do Noviciado da Igreja da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco.</p> <p>Referência: CAMPOFIORITO, Quirino. A pintura remanescente da Colônia (1800-1830). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p.44-45. Fonte: Academia Brasileira de Belas Artes. Disponível em: <https://academiabrasileiradeartes.org.br/especial/patrono/manoel-da-cunha/>. Acesso: nov. 2023.</p>

29



(Imagem: Donato/ MNBA)

Antônio de Sequeira

Retrato de Manuel Dias de Oliveira e Auto-retrato.

Desenho Álbum cifka. Museu das Janelas Verdes

Manoel Dias de Oliveira Brasiliense (Santana de Macacú/RJ, 1764 – Campo dos Goytacazes/RJ, 1837), artista da antiga Escola Fluminense de Pintura (Século XVIII-1830). Pintor, gravador, escultor, professor, ourives, conhecido como o “Brasiliense” ou “O Romano”, foi o primeiro professor público de desenho do Brasil do qual se tem conhecimento. Começou a aprender ourivesaria, mas optou pelo desenho. Jovem, teve o apoio de um comerciante português que lhe propiciou a ida a Portugal, onde inicia estudos de pintura e aperfeiçoa seus conhecimentos artísticos na Real Casa Pia, onde conhece o pintor português Domingos Antônio de Sequeira (1768 - 1837). Por ter-se destacado nos estudos, é enviado para a *Accademia* de San Lucca, em Roma, para frequentar as aulas de *Pompeo Batoni* (1708 - 1787). Em 1798, retorna a Portugal. Sendo nomeado para o cargo de professor da aula régia de desenho e figura em 1800, transfere-se para o Rio de Janeiro, e paralelamente ministra aulas de modelo vivo em seu ateliê.

Referência: CAMPOFIORITO, Quirino. **A pintura remanescente da Colônia** (1800-1830). Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p.45-49.

CARVALHO, Anna Maria Monteiro de. Manuel Dias de Oliveira e a pintura oficial da Corte no Brasil. in: Natália Marinho Ferreira-Alves (coordenação). **A encomenda. O artista. A obra**. CEPESE, 2010, p.55-68. Disponível em:

<<https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/a-encomenda.-o-artista.-a-obra>>. Acesso: nov. 2023.

Fonte: BISPO, Alexandre Araújo. **Arte Afro-brasileira para quê?** Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/artefro-brasileira-para-que>>. Acesso: nov. 2023.

Oliveira, Manuel Dias de (1764 - 1837). In: Disponível em:

<<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Manuel%20Dias%20de%20Oliveira%20/>>. Acesso: nov. 2023.

30



(Foto: MASP)

Maria Auxiliadora da Silva Mineira (Campo Belo/MG, 1938 - São Paulo/SP, 1974), autodidata em artes plásticas, filha de mãe bordadeira e pai trabalhador braçal em estradas de ferro, veio para São Paulo com a família, onde, na capital paulista foi doméstica e passadora de roupa. Inicia sua produção artística por volta de 1954. Em 1968, no grupo de Solano Trindade, poeta e teatrólogo, no núcleo artístico em Embu das Artes, São Paulo, realiza sua primeira mostra individual (1971). Teve trajetória curta, entre 1967 e 1974, alcançando prestígio nacional e internacional pela qualidade de sua expressão artística, ao retratar em suas obras cenas e temáticas populares brasileiras, religiões afro-brasileiras, carnaval, danças e aspectos da vida cotidiana em comunidades da cidade de São Paulo. Retratando sua batalha contra o câncer, pouco antes de sua morte, produziu também auto-retratos.

Referência: FROTA, Lélia Coelho, VALLADARES, Clarival do Prado., CRUZ, Pedro Oswaldo, CRUZ, Cristina Oswal. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros**: vida, verdade e obra. Edição FUNARTE, 1978.

Fonte: Maria Auxiliadora da Silva. In: **Guias das Artes**. Disponível em: <<https://www.guiadasartes.com.br/maria-auxiliadora-da-silva/biografia>>. Acesso: nov. 2023.

31



(Imagem: MAB/SP)

Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim (Vila do Príncipe/MG?, circa 1745 – Rio de Janeiro/RJ, 1813), Escultor, entalhador e arquiteto, filho de mãe negra e de um fidalgo português (contratador de diamantes no Distrito Diamantino). Foi levado à Europa pelo pai (1756), retornando com o falecimento deste. No Rio de Janeiro torna-se artista célebre, especialista em talha, escultura e moldes de peças de luxo em metal. Foi o primeiro a produzir estátuas fundidas em bronze no Brasil, atividade que depois foi proibida pela Coroa portuguesa.

Referência: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O Aleijadinho e Mestre Valentim. In: Emanuel Araújo. (Org.). **A mão afro-brasileira. Significado da contribuição histórica e artística**. São Paulo: TENENGE, 1988, v., p. 54-75.

Bonnet, Márcia C. Leão. **Entre o Artificio e a Arte**: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista. – Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em:

<https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204431/4101443/entre_artificio_arte.pdf>. Acesso: nov. 2023

Personalidades negras. In: **Mídias Jornal do Brasil**. Disponível em:

<https://midias.jb.com.br/_midias/pdf/2022/11/14/personalidades_negras_pdf-704361.pdf>. Acesso: nov. 2023

		<p>Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/10/13/mestre-valentim-(valentim-da-fonseca-e-silva)>. Acesso: nov. 2023.</p> <p>Mestre Valentim. In: ProjetoAfro. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/10/13/mestre-valentim-(valentim-da-fonseca-e-silva)https://projetoafro.com/artista/mestre-valentim/>. Acesso: nov. 2023.</p>
32	 <p>(Foto: Museu do Pontal)</p>	<p>Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino (Ribeira dos Santos/PE, 1909 - Caruaru/PE, 1963), foi criado em ambiente oleiro, cedo começa a modelar boizinhos, louças em miniatura e outros brinquedos, para serem vendidos na feira local. Dotado de forte senso estético, produz obras que, na maturidade, atraem a atenção de críticos e colecionadores de arte. Em 1947, por iniciativa do pintor Augusto Rodrigues, de quem se torna amigo, tem algumas esculturas expostas no Rio de Janeiro, com sucesso. Esta exposição é hoje considerada um marco na história do interesse pela arte popular, não só por revelar ao grande público a obra de Vitalino, como também por chamar a atenção sobre a existência desse gênero de criação em diferentes regiões do país.</p> <p>Referência: Personalidades negras. In: Mídias Jornal do Brasil. Disponível em: <https://midias.jb.com.br/_midias/pdf/2022/11/14/personalidades_negras_pdf-704361.pdf>. Acesso: nov. 2023</p> <p>FERREIRA, Lucinea. Entre o Kalunga Grande e o Kalunga Pequeno: territórios invisíveis, imagens arquetípicas e artes da escuridão / Lucinea dos Santos Ferreira. -- Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/72/teses/880239.pdf>. Acesso: nov. 2023</p> <p>FERNANDES, Maria Aline. A arte do não-lugar: um convite a refletir sobre o que escapa ao binarismo de ideias. In: Medium. Disponível em: <https://medium.com/@mariaalinefernandes/a-arte-do-n%C3%A3o-lugar-um-convite-a-refletir-sobre-o-que-escapa-ao-binarismo-de-ideias-39c1e96c6a34>. Acesso: nov. 2023</p> <p>Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/07/03/mestre-vitalino-(vitalino-pereira-dos-santos)>. Acesso: nov. 2023</p> <p>Museu do Pontal. Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/node/79>. Acesso: nov. 2023.</p>

33		<p>Minelvino Francisco Silva (Palmeiral, Município de Mundo Novo/BA, 1924-Itabuna/BA1999), poeta popular e xilógrafo dos mais talentosos na poesia e no talhe, compôs, basicamente, em sextilhas.</p> <p>Fonte: Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://cordel.casaruibarbosa.gov.br/MinelvinoFrancisco/minelvinoFrancisco_biografia.html#>.</p>
34		<p>Manuel Fontoura (Nhô Caboclo) (aldeia de Águas Belas/Garanhus/PE, ?-1976), sabe-se que é descendente direto de índios e que nasceu na aldeia de Águas Belas, no interior do estado de Pernambuco. Criado no campo, numa fazenda situada em Garanhuns, (PE), desde pequeno produziu objetos a partir do barro e dos mais inusitados materiais, como a barba-de-bode e a mandioca linheira. Adulto, transferiu-se para Recife, capital de Pernambuco, onde trabalhou basicamente com madeira e sucata, alcançando resultados surpreendentes e estilo original. Em suas composições, privilegiou o movimento, em obras em que os diversos elementos perseguem o equilíbrio. Explora a temática marítima, com navios de guerreiros e escravos acorrentados. Inventou linhas temáticas, nas quais se destacam os torés e os rachos. Seu trabalho marca-se ainda pelo uso intenso de penas de aves e das cores negra e vermelha.</p> <p>Fonte: Museu do Pontal. Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/node/81></p>

(Foto: Clube Poeta Itabuna)

(Foto: Museu do Pontal)

35	 <p>(Foto: Jornal TERRAL)</p>	<p>Nice Nascimento Avanza (Vitória/ES, 1938- São Paulo, 1999) é habitualmente classificada em sua arte como primitivista, naïf ou ingênua, por ter sido alheia às correntes instituídas no campo artístico, mas resiste a classificações fáceis, em razão da sua originalidade.</p> <p>Recebeu vários prêmios ao longo da carreira, em vários estados, aí incluídos o Espírito Santo, Rio Grande do Sul e São Paulo. O centro cultural de Linhares recebeu o seu nome, assim como o Riozinho do Pontal do Ipiranga.</p> <p>Fonte: Jornal TERRAL. Disponível em: <https://www.jornalterra.com.br/mt/o-talento-e-a-pujanca-de-nice-avanza-gentediterra>.</p>
36	 <p>(Imagem: MAB/SP)</p>	<p>Octávio Ferreira de Araújo (Terra Roxa/SP, 1926 – São Paulo/SP 2015), migrante da Bahia para o interior de São Paulo, pintor, gravador, desenhista, ilustrador e artista gráfico. Entre 1939 e 1943, estudou pintura na Escola Profissional Masculina do Brás, em São Paulo. Em 1947, integra o Grupo dos 19. Em 1949, viaja para Paris, onde estuda gravura na École National Supérieure des Beaux-Arts [Escola Nacional Superior de Belas Artes] e frequenta o Gabinete de Estampas do Musée du Louvre [Museu do Louvre]. Em 1959, com o prêmio de gravura do Salão Para Todos, realizado no Rio de Janeiro, viaja para a China. Recebe em 1960 uma bolsa de estudos do Instituto Répin, em Leningrado, atual São Petersburgo, patrocinada pelo Ministério da Cultura da União Soviética (atual Rússia). Em 1961, frequenta o Instituto Poligráfico em Moscou, onde trabalha como ilustrador de livros latino-americanos, tradutor e dublador de documentários. Teve sua produção artística exposta no Brasil e no exterior.</p> <p>Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/10/14/otavio-araujo>.</p> <p>Acesso: nov. 2023.</p> <p>Octávio Araújo. In: Escritório de Arte. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/octavio-araujo>. Acesso: nov. 2023.</p>
37	<p>(Foto do artista não localizada)</p> <p>Raimundo da Costa e Silva Nossa Senhora do Monte Carmelo</p>	<p>Raimundo da Costa e Silva (Rio de Janeiro, RJ circa 1800 - circa 1880), nascido no Rio de Janeiro (Sé), pardo forro, filho de João da Costa e Silva e Domingas da Conceição, casado no Rio de Janeiro (S. José, L. II, fl. 165 v), em 15.09.1792, com</p>



Acervo MNBA
(Crédito da imagem: Donato/MNBA)

Francisca Romana, parda forra, nascida no Rio de Janeiro (Candelária). É tido como da antiga Escola Fluminense de Pintura (Século XVIII-1830). Era pintor e capitão do Regimento dos Pardos e morador na freguesia de São José (Lapa do Desterro). Há vários trabalhos atribuídos ao artista (sem comprovação documental) na Irmandade de Conceição e Boa Morte, um painel no sobrado representando N. Sra. da Conceição (antiga Igreja do Hospício, posteriormente Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte); na Ordem 3a do Carmo, o painel de N. Sra. do Carmo (antigo Convento do Carmo); Batismo de Cristo (por baixo do coro da Igreja do Santíssimo Sacramento); na Catedral Metropolitana, o painel da Ceia, na capela do sacramento; na Irmandade de S. José, o painel representando a Sagrada Família na capela do consistório.

Fonte: RAIMUNDO da Costa e Silva (Verbete). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24129/raimundo-da-costa-e-silva>>. Nov. 2023.



Referência: Bonnet, Márcia C. Leão. **Entre o Artíficio e a Arte**: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista. – Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em:

<https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204431/4101443/entre_artificio_arte.pdf>. Acesso: nov. 2023

38



Rafael Frederico (Rio de Janeiro, 1865-1934), pintor e professor. Com 12 anos (1877) matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Com a morte do pai, ainda na infância, desde que frequentasse a Escola Naval, sua avó ofereceu custear seus estudos. Porém, a oferta foi recusada. Morava com a mãe no morro de São Januário, no Rio de Janeiro. Devido à situação precária em que vivia teve que interromper seus estudos algumas vezes, entregando-se à confecção de objetos litúrgicos, motivo pelo qual só se formou na Academia na década de 1890. Na Exposição Geral de Belas Artes de 1893, tornou-se o primeiro pintor negro a obter o prêmio máximo do concurso, o de viagem ao exterior. Em Paris/França (1894), estudou com Bouveret. Em 1896, transferiu-se para Roma e lá tornou-se amigo de Pedro Campofiorito e trabalhou com Zeferino da Costa na elaboração de cartões para a decoração da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. De volta ao Brasil, continuou pintando e expondo ativamente no Salão Nacional de Belas Artes e passou a lecionar, inclusive no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em 1914, passou a se dedicar integralmente ao magistério e se afastou da produção artística. Morreu em 1934, quase esquecido de seus colegas

	(Imagem: MAB/SP)	<p>pintores. Fonte: Museu D. João VI. Disponível em: <https://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>. Acesso: set. 2020. Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/07/03/rafael-frederico>. Acesso: nov. 2023.</p>
39	 <p>(Foto: Donato/ MNBA)</p>	<p>Rubem Valentim (Salvador/BA, 1922 – São Paulo/SP, 1991), escultor, pintor, gravador e professor de pintura no Ateliê Livre do Instituto de Artes da Universidade de Brasília - UnB. Autodidata, inicia-se nas artes visuais na década de 1940. Entre 1946 e 1947 participa do movimento de renovação das artes plásticas na Bahia. Reside em Roma entre 1963 e 1966, com o prêmio viagem ao exterior, obtido no Salão Nacional de Arte Moderna - SNAM. Em 1966 participa do Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, Senegal. Suas composições geométricas exploram a variedade da cultura nacional e dão forma a símbolos e emblemas afro-brasileiros. Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/11/01/rubem-valentim>. Acesso: nov. 2023. Rubem Valentim. In: Escritório de Arte. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/rubem-valentim>. Acesso: nov. 2023.</p>
40	 <p>(Foto: Guia das Artes)</p>	<p>Tomás Santa Rosa Junior, Tomás Santa Rosa (João Pessoa/PB, 1909- Nova Déhli, Índia, 1956), ilustrador, artista gráfico, cenógrafo, pintor, decorador, figurinista, gravador, professor e crítico de arte. Um dos fundadores das companhias Os Comediantes e Teatro Experimental do Negro (TEN). Ao concluir os estudos no Liceu Paraibano, muda-se para Salvador (1931). Em 1932, transfere-se para o Rio de Janeiro e auxilia Candido Portinari (1903 – 1962) na execução de diversos murais. Inicia suas atividades como ilustrador (1933) colaborando nos periódicos “Sua Revista” e “Rio Magazine”. Funda o grupo Os Comediantes (1938) e, com Jorge Lacerda, o jornal A Manhã (1945). Coordena o curso de desenho e artes gráficas da Fundação Getúlio Vargas (1946). Em 1949, é responsável pela área de teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), onde também ministra aulas de desenho estrutural. Trabalha na coordenação do Ateliê de Decoração Teatral da Escola Nacional de Teatro (1950). Integra a Comissão Nacional de Artes Plásticas (1952). Dirige o Conservatório Nacional de Teatro (1954). Participa da Conferência Internacional de Teatro (1956,</p>

		<p>Bombaim/Índia) e, na condição de observador, integra a comissão brasileira na Conferencia Geral da Unesco para a Educação, a Ciência e a Cultura (Nova Délhi/Índia).</p> <p>Fonte: Tomás Santa Rosa Junior. In: Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/tomas-santa-rosa/>. Acesso: nov. 2023.</p>
41	 <p>(Foto: MAB/SP)</p>	<p>Waldomiro de Deus Souza (Itagibá, BA 1944), pintor e desenhista. Migrou para São Paulo (1961), onde iniciou na pintura usando guache e cartolina. Suas obras, retratam temas típicos da cultura brasileira e temas religiosos que causaram muita polêmica. Em 1964, estreia em exposições individuais, na Galeria São Luís, em São Paulo. Recebe menção honrosa no XV Salão Paulista de Arte Moderna (1966). Expôs individualmente pela primeira vez, na Europa, na Galeria Antoinette, Paris (1969). Entre 1970 e início de 1980, depois de viajar pela Europa, Ásia e América Latina, dedicou-se a retratar à cultura popular brasileira, à paisagem interiorana e às cenas pastoris. Na década seguinte (1990), diversifica seus temas e passa a discutir em suas telas a violência urbana, as agressões à natureza, chacinas.</p> <p>Fonte: Museu Afro Brasil/SP. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/10/17/waldomiro-de-deus>. Acesso: nov. 2023.</p> <p>Waldomiro de Deus. In: Guia das Artes. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/waldomiro-de-deus/biografia>. Acesso em: nov. 2023.</p>

ANEXOS

Quadro 1 – Escola Fluminense de Pintura (Século XVIII-1830)		
1.	Antônio Francisco Lisboa (1730/1738-1814)	Escultor, entalhador e arquiteto – Autodidata . Oficina Manuel Francisco Lisboa, arquiteto e carpinteiro/ Escultura.
2.	Leandro Joaquim (ca.1738-1798)	Pintor, cenógrafo e arquiteto (Artista/artesão). “Escola Fluminense de Pintura” (Século XVIII-1830).
3.	Manoel da Cunha e Silva (1737-1809)	Pintor (Artista/artesão). “Escola Fluminense de Pintura” (Século XVIII-1830).
4.	Manoel Dias de Oliveira Brasiliense (1764-1837)	Pintor, gravador, escultor, ourives (Artista/artesão). “Escola Fluminense de Pintura” (Século XVIII-1830).
5.	Raimundo da Costa e Silva (c. 1800-c. 1880)	Pintor. “Escola Fluminense de Pintura” (Século XVIII-1830).
6.	Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim (1745–1813)	Escultor, entalhador e arquiteto (Artista/artesão). Estudo com mestres lisboetas (Portugal)/ Escultura

Quadro 2 – Autodidata		Gênero Artístico
1.	Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962)	Escultor – Autodidata . Ateliê Mário Cravo Júnior (escultor, pintor e gravurista)/ Escultura
2.	Ana Leopoldina dos Santos (1923-2008)	Ceramista – Autodidata / Arte Popular
3.	Candido Santos Xavier (1934–1987), Mestre Tamba	Ceramista – Autodidata/ Arte Popular
4.	Celestino Gama da Silva , dito Louco Filho	Escultor – Autodidata / Arte Popular .
5.	Fernando Diniz (1918–1999)	Pintor – Autodidata .
6.	Francisco Moraes da Silva , dito Chico Tabibuia (1936-2007)	Escultor – Autodidata/ Escultura
7.	Geraldo Simplicio , O Nêgo	Escultor – Autodidata/ Arte Popular
8.	Heitor dos Prazeres (1898-1966)	Pintor – Autodidata .
9.	Inocência Alves dos Santos , dito CINQUINHO (1907-1989)	Desenhista – Autodidata .
10.	José Antônio dos Santos , dito José de Dome (1921–1982)	Pintor e desenhista – Autodidata .
11.	Júlio Martins da Silva (1893-1979)	Pintor – Autodidata .
12.	Lídia Vieira , Mestra (1911-1974)	Ceramista – Autodidata / Arte Popular
13.	Manuel Fontoura (Nhô Caboclo) (?-1976)	Escultor – Autodidata / Arte Popular
14.	Maria Auxiliadora da Silva Mineira (1938-1974)	Pintora – Autodidata .
15.	Minelvino Francisco Silva (1924-1999)	Gravurista – Autodidata/ Gravura Brasileira

16.	Nice Nascimento Avanza (1938-1999)	Pintora – Autodidata.
17.	Rubem Valentim (1922–1991)	Escultor, pintor, gravador – Autodidata. <i>Estudou</i> jornalismo na UFBA/ Escultura
18.	Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino (1909-1963),	Ceramista – Autodidat / Arte Popular.
19.	Waldomiro de Deus Souza	Pintor, desenhista – Autodidata

Quadro 3 – Academia Imperial de Belas Artes (1816-1890)

1.	Antônio Firmino Monteiro (1855-1888)	Pintor. Academia Imperial de Belas Artes (RJ).
2.	Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863–1896)	Pintor. Academia Imperial de Belas Artes (RJ).
3.	Estevão Roberto Silva (1845-1891)	Pintor. Academia Imperial de Belas Artes (RJ).
4.	Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884)	Escultor. Academia Imperial de Belas Artes (RJ) Escultor
5.	Leôncio Vieira da Costa (1852-1881)	Pintor. Academia Imperial de Belas Artes (RJ)
6.	Rafael Frederico (1865-1934)	Pintor. Academia Imperial de Belas Artes (RJ).

Quadro 4 – Escola Nacional de Belas Artes (1890-1965)

1.	Armando Martins Vianna (1897-1991)	Pintor, desenhista, aquarelista. Liceu de Artes e Ofícios (RJ). Escola Nacional de Belas Artes (RJ).
2.	Artur Timótheo da Costas (1882-1923)	Pintor, decorador e cenógrafo. Escola Nacional de Belas Artes (RJ).
3.	João Timótheo da Costa (1879-1930)	Pintor e decorador. Escola Nacional de Belas Artes (RJ).

Quadro 5 - Formação em Artes (Instituições diversas)

1.	Antônio Bandeira (1922-1967)	Pintor, desenhista, gravurista École Supérieure des Beaux Arts e Académie de la Grande Chaumière (França).
2.	Emanoel Alves de Araújo (1940–2022)	Escultor, desenhista, ilustrador, figurinista, gravurista, cenógrafo, pintor. Escola de Belas Artes (UFBA)/ Escultura
3.	Hélio de Souza Oliveira (1929–1962)	Pintor, gravurista. Escola de Belas Artes (UFBA)/ Gravura Brasileira
4.	José Igino da Cruz	Gravurista e pintor. Ateliê Grupo Ingá (Niterói)/ Gravura Brasileira
5.	Manoel Messias dos Santos (1945–2001)	Gravurista. Escola Nacional de Belas Artes (RJ) – não concluiu curso de Gravura. Ateliê Ivan Serpa Museu de Arte Moderna (RJ)/ Gravura Brasileira
6.	Octávio Ferreira de Araújo (1926–2015)	Pintor, gravurista, desenhista. Escola Profissional Masculina e Feminina (Brás/ SP) - Gravura Brasileira
7.	Tomás Santa Rosa Junior (1909-1956)	Pintor, gravurista. Lyceu Paraibano (PB).

Quadro 6 - Arte Popular	
1.	Ana Leopoldina dos Santos (1923-2008)
2.	Candido Santos Xavier (1934–1987), Mestre Tamba
3.	Celestino Gama da Silva , dito Louco Filho
4.	Geraldo Simplicio , O Nêgo
5.	Lídia Vieira , Mestra (1911-1974)
6.	Manuel Fontoura (Nhô Caboclo) (?-1976)
7.	Vitalino Pereira dos Santos , Mestre Vitalino (1909-1963)

Quadro 7 – Gravura Brasileira	
1.	Hélio de Souza Oliveira (1929–1962)
2.	José Igino da Cruz
3.	Manoel Messias dos Santos (1945–2001)
4.	Minelvino Francisco Silva (1924-1999)
5.	Octávio Ferreira de Araújo (1926–2015)

Quadro 8 – Escultura	
1.	Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962)
2.	Antônio Francisco Lisboa (1730/1738-1814)
3.	Emanoel Alves de Araújo (1940–2022)
4.	Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884)
5.	Francisco Moraes da Silva , dito Chico Tabibuia (1936-2007)
6.	Rubem Valentim (1922–1991)
7.	Valentim da Fonseca e Silva , Mestre Valentim (1745–1813)

Quadro 9 - Pintura e Desenho Brasileiro		Classificação
1.	Antônio Bandeira (1922-1967)	Pintura Brasileira
2.	Antônio Firmino Monteiro (1855-1888)	Pintura Brasileira/ Desenho Brasileiro
3.	Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863–1896)	Pintura Brasileira
4.	Armando Martins Vianna (1897-1991)	Pintura Brasileira
5.	Artur Timótheo da Costa (1882-1923)	Pintura Brasileira
6.	Estevão Roberto Silva (1845-1891)	Pintura Brasileira
7.	Fernando Diniz (1918–1999)	Pintura Brasileira
8.	Heitor dos Prazeres (1898-1966)	Desenho Brasileiro
9.	Inocência Alves dos Santos , dito CINCINHO (1907-1989)	Desenho Brasileiro
10.	João Timótheo da Costa (1879-1930)	Pintura Brasileira
11.	José Antônio dos Santos , dito José de Dome (1921–1982)	Pintura Brasileira
12.	Júlio Martins da Silva (1893-1979)	Pintura Brasileira
13.	Leandro Joaquim (ca.1738-1798)	Pintura Brasileira
14.	Leôncio Vieira da Costa (1852-1881)	Pintura Brasileira
15.	Manoel da Cunha e Silva (1737-1809)	Pintura Brasileira
16.	Manoel Dias de Oliveira Brasiliense (1764-1837)	Pintura Brasileira
17.	Maria Auxiliadora da Silva Mineira (1938-1974)	Pintura Brasileira
18.	Nice Nascimento Avanza (1938-1999)	Pintura Brasileira
19.	Rafael Frederico (1865-1934)	Pintura Brasileira
20.	Raimundo da Costa e Silva (c. 1800-c. 1880)	Pintura Brasileira
21.	Tomás Santa Rosa Junior (1909-1956)	Pintura Brasileira
22.	Waldomiro de Deus Souza	Pintura Brasileira

Quadro 10 – Transferência ENBA, 1937		
1.	Antônio Firmino Monteiro (1855-1888)	Aquisição, 1927
2.	Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863–1896)	
3.	Armando Martins Vianna (1897-1991)	Prêmio de Viagem, SNBA, 1926
4.	Artur Timótheo da Costas (1882-1923)	Aquisição, 1927
5.	Estevão Roberto Silva (1845-1891)	
6.	Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884)	
7.	João Timótheo da Costa (1879-1930)	
8.	Leôncio Vieira da Costa (1852-1881)	
9.	Manoel Dias de Oliveira Brasiliense (1764-1837)	
10.	Rafael Frederico (1865-1934)	

Quadro 11 - Doação/Incorporação		
1.	Ana Leopoldina dos Santos (1923-2008)	Doação, Raul Lody, 1987 319
2.	Antônio Bandeira (1922-1967)	Incorporação (Prêmio de Viagem, Secção Salão Moderno), 1953
3.	Antônio Firmino Monteiro (1855-1888)	Doação, Carmem Murtinho de Almeida, 1956
4.	Artur Timótheo da Costas (1882-1923)	Doação, Eduardo de Sá, 1939/Doação, Humberto de Lima, 1944;/Doação, Adalgisa Costa Lima, 1973
5.	Celestino Gama da Silva , dito Louco Filho	Doação, Alcídio Maфра de Souza, 1988
6.	Emanoel Alves de Araújo (1940–2022)	Doação, Emanoel Araújo, 1962/Doação, Emanoel Araújo, 1983/Doação, Emanoel Araújo, 1988
7.	Estevão Roberto Silva (1845-1891)	Doação, Guilherme Guinle, 1939;
8.	Fernando Diniz (1918–1999)	Doação, Geralda Motta Sete Câmara - dito Naná Sete Câmara, 2000
9.	Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884)	Doação, Élio Pederneiras, 1951
10.	Francisco Moraes da Silva , dito Chico Tabibuia (1936-2007)	Doação, Chico Tabibuia, 1992/Doação, Professor Pardal, 2003
11.	Geraldo Simplicio , O Nêgo	Doação, Sociedade de Amigos do Museu Nacional de Belas Artes - AMBAR, 1974/Doação, Raul Lody, 1986
12.	Heitor dos Prazeres (1898-1966)	Doação, Heitor dos Prazeres (filho), 1999
13.	Hélio de Souza Oliveira (1929–1962)	Doação, Henrique Carlos Bicalho Oswald, 1964
14.	Inocência Alves dos Santos , dito CINCINHO (1907-1989)	Doação, Inocência Alves dos Santos, 1982/Doação, Vivaldo Ramos, 1985/Doação, Paulo Estellita Herkenhoff Filho, 2005; Doação, Fundação Yedda & Augusto Frederico Schmidt, 2009
15.	José Antônio dos Santos , dito José de Dome (1921–1982)	Doação, 1990, Estella Glatt
16.	José Igino da Cruz	Doação, José Igino da Cruz, 2002/ Doação, Paulo Herkenhoff, 2004; Doação, Paulo Herkenhoff, 2005
17.	Manoel Messias dos Santos (1945–2001)	Doação, Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, 1983; Doação, Paulo Herkenhoff, 2005
18.	Minelvino Francisco Silva (1924-1999)	Doação, Paulo Herkenhoff, 2005
19.	Nice Nascimento Avanza (1938-1999)	Doação, Nice Nascimento, 1983
20.	Rafael Frederico (1865-1934)	Doação, Alfredo Galvão, 1965
21.	Raimundo da Costa e Silva (c. 1800-c. 1880)	Doação, Fundação Nacional Pró - Memória, 1987
22.	Rubem Valentim (1922–1991)	Premiação, Rubem Valentim, 1962;/Doação, Lia Bicca de Alencastro, 2012
23.	Tomás Santa Rosa Junior (1909-1956)	Doação, Carlos Oswald, 1961/ Compra, Maria Alexina Santa

		Rosa, 1971/Doação, Maria Alexina Santa Rosa, 1971/Doação, Fundação Yedda & Augusto Frederico Schmidt, 2009
24.	Valentim da Fonseca e Silva , Mestre Valentim (1745–1813)	Doação, Fundação Roberto Marinho, 2003
25.	Vitalino Pereira dos Santos , Mestre Vitalino (1909-1963),	Doação, Raul Lody, 1986
26.	Waldomiro de Deus Souza	Doação, Valdomiro de Deus, 1974; Doação, Valdomiro de Deus, 2000

Quadro 12 – Aquisição

1.	Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962)	Compra, Agnaldo dos Santos, 1961 (Salão Nacional de Arte Moderna)
2.	Artur Timótheo da Costas (1882-1923)	Compra, José Correa da Costa, 1940
3.	Candido Santos Xavier (1934–1987), Mestre Tamba	Compra, Eneida de Moraes, 1963
4.	Estevão Roberto Silva (1845-1891)	Compra, Marília de Menezes Moreira, 1957; Compra, Carlos Bras Lavoura, 1961
5.	João Timótheo da Costa (1879-1930)	Compra, Débora Peres Timóteo da Costa, 1939; Compra, Débora Peres Timóteo da Costa, 1940
6.	Júlio Martins da Silva (1893-1979)	Compra, Júlio Martins da Silva, 1971; Compra, Júlio Martins da Silva, 1973; Compra, Júlio Martins da Silva, 1974
7.	Lídia Vieira , Mestra (1911-1974)	Compra, Eneida de Moraes, 1963
8.	Manoel da Cunha e Silva (1737-1809)	Compra, José Pires dos Santos, 1966
9.	Manuel Fontoura (Nhô Caboclo) (?-1976)	Compra, Galeria Dois Pontos, 1973
10.	Maria Auxiliadora da Silva Mineira (1938-1974)	Compra, Família Silva, 1974
11.	Octávio Ferreira de Araújo (1926–2015)	Compra, Newton de Sá, 1963
12.	Rubem Valentim (1922–1991)	Compra, Rubem Valentim, 1971;
13.	Tomás Santa Rosa Junior (1909-1956)	Compra, Tomás Santa Rosa, 1943; Compra, Maria Alexina Santa Rosa, 1971;

Quadro 13 - Empréstimo/Comodato			
	Antônio Francisco Lisboa (1730/1738-1814)		Empréstimo, 1954 (IPHAN?)
	Leandro Joaquim (1798)	(ca.1738-	Comodato (pertence ao MHN) ²⁷⁹

Quadro 14 – Exposições		
Artista	Local	Ano
Antônio Rafael Pinto Bandeira	Academia Imperial das Belas Artes, RJ	1884
	Academia Imperial das Belas Artes, RJ	1889
	Academia Imperial das Belas Artes, RJ	1890
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1893
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1894
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1924-1936
	Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ	1963
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1977
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1983
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2011
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2018
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2018/2019
Antônio Firmino Monteiro	Academia Imperial das Belas Artes, RJ	1879
	Academia Imperial das Belas Artes, RJ	1884
	Academia Imperial das Belas Artes, RJ	1889
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1890
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1891
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1893
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1943
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1983
	Fundação Bienal de São Paulo, SP	1984/1985
	Espaço Cultural Petrobrás, RJ	1988
	Sala Carlos Oswald, MNBA, RJ	1997/1998
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2011
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2017
Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2018	
Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2018/2019	
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1906
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1907
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1912
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1913
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1914
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1918
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1919
Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1920	

²⁷⁹ Santos (1994, p.138) refere-se ao quadro “Pesca de baleira” (c.1785), óleo/tela. No entanto, conta no catálogo do MNBA (1985, p.24) referência ao quadro “Vista da Lagoa do Boqueirão e do aqueduto de Santa Teresa” (circa 1790), óleo s/ tela, tomo 12.129.

Artur Timóteo da Costa	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1921
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1924-1936
	Museu do Estado de Pernambuco, Recife, PE	1952
	Edifício Sede do IPASE, João Pessoa, PB	1952
	Galeria Oxumarê, Salvador, BA	1952
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1954
	Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP	2017
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2018
	Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP	2018/2019
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2019
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2019
	Fundação Bienal de São Paulo, SP	1984/1985
	Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP	2018/2019
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2019
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1907
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1941
	Acervo Galeria de Arte, RJ	1983
	Paço das Artes, São Paulo, SP	1983
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1984-1992
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1921
	Museu de Arte Moderna, RJ	1982
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2013
	Portugal	1940
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1954
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1919
	Museu do Estado de Pernambuco, Recife, PE	1952
	Edifício Sede do IPASE, João Pessoa, PB	1952
	Galeria Oxumarê, Salvador, BA	1952
	Teatro Guaíra, Curitiba, PR	1980
	Fundação Bienal de São Paulo, SP	1985
	Museu Afro-Brasil, Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, Parque do Ibirapuera, SP	2004/2005
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2013
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2018
	Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP	2018/2019
Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2019	
Chico Tabibuia	Grand Palais, Paris, França	1987
	FUNARTE, RJ	1981
	FUNARTE, RJ	1983
	FUNARTE, RJ	1985
	FUNARTE, RJ	1986
	Museu de Arte Moderna, RJ	1992
	Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP	1988

	Centro Cultural do São Francisco, Brasília, DF e João Pessoa, PB,	1988
	Caixa Cultural São Paulo, SP	2011
	Galeria Nara Roesler, SP	1996
	Exposições temporárias, Sala Clarival do Prado Valadares e Joaquim Lebreton, Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1992
	FUNARJ Casa de Casimiro de Abreu, Casimiro de Abreu, RJ	1987
	Itaú Cultural, São Paulo, SP	1998
	Sala de Exposição Cândido Portinari, UERJ, RJ	1989
	Caixa Cultural São Paulo, São Paulo, SP	2011
Emanoel Araújo	Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP	s/d
	São Paulo, SP	1970
	Florença, Itália, 1972	1972
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1984
	Destaque especial, Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1988
	Museu Nacional de Belas Artes, Galeria Arte Moderna e Contemporânea, RJ	2006
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2017/2018
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2018
	Rio de Janeiro, RJ	1965
	Rio de Janeiro, RJ	1966
	Rio de Janeiro, RJ	1969
	Rio de Janeiro, RJ	1972
	Galeria Macunaína, RJ	1962
	Manhattan East Gallery, Nova York	1989
	Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal	1991
	Santander Cultural, Porto Alegre, RS	2004
Estevão Roberto da Silva	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1872
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1876
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1879
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1884
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1889
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1890
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1891
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1893
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1924-1936
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2008
	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM, RJ	2014

	OCA - Ibirapuera, São Paulo, SP	2015
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2016/2017
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2018
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1959
	Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, DF	2004
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2011
	Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP	1984/1985
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1983
	Paço das Artes, São Paulo, SP	1983
	Museu de Arte Moderna, RJ	1981
	Peça do mês, Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1988
	Dragão do Mar, Fortaleza, CE	2005
	Acervo Galeria de Arte, RJ	1982
Francisco Manoel Chaves Pinheiro	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1845
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1846
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1850
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1852
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1859
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1860
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1862
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1864
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1865
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1866
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1870
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1875
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1879
	Google Arts & Cultura.	Virtual 2019
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	Permanente
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2004/2005.
		Academia das Bellas Artes, RJ
	Academia das Bellas Artes, RJ	1876
	Academia das Bellas Artes, RJ	1879
	Academia das Bellas Artes, RJ	1884
	Academia Imperial das Bellas Artes, RJ	1889
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1890
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1891

Leôncio da Costa Vieira	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1893
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1924-1936
	Espaço Cultural Petrobrás, RJ	1988
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2017
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2018
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2018/2019
	Sala Carlos Oswald, MNBA, RJ	1997/1998
	Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, DF	2004
	Dragão do Mar, Fortaleza, CE	2005
Rafael Frederico Xavier de Mariz de Paula Santos	Palácio da Academia das Belas Artes, RJ	1884
	Academia Imperial das Belas Artes, RJ	1889.
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1890
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1896
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1899
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1900
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1901
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1904
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1906
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1914
	Escola Nacional de Belas Artes, RJ	1924-1936
	Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, DF	2004
	Kunst Halle Krems, Krems, Áustria	2007/2008
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2011
	Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP	2018/2019
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2019
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2019
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1979
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2018
	Acervo Galeria de Arte, RJ	1983
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2019
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1951
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1951
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1943
	Museu do Estado de Pernambuco, Recife, PE	1952
	Edifício Sede do IPASE, João Pessoa, PB	1952
	Galeria Oxumarê, Salvador, BA	1952
Tomás Santa Rosa Junior	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1941
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1952
	Museu do Estado de Pernambuco, Recife, PE	1952
	Edifício Sede do IPASE, João Pessoa, PB	1952
	Galeria Oxumarê, Salvador, BA	1952
	Hotel Quitandinha, Petrópolis, RJ	1953
	Ministério de Educação e Cultura, RJ	1954

	Buenos Aires, Rosário, Santiago do Chile e Lima	1957
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1958
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1972
	Peça do mês, Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1976
	Exposições temporárias, Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1979
	FUNARTE, RJ	1984
	Parque do Ibirapuera - Fundação Bienal de São Paulo, SP	1989
	Sala Bernardelli, Exposições temporárias, Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1990
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1989/1990
	Museu de Arte do Rio - MAR, RJ	2019
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2019
	Galeria Eliseu Visconti (circuito permanente), Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1984-1992
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	1989
	Museu Nacional de Belas Artes, RJ	2013
	Parque do Ibirapuera - Fundação Bienal de São Paulo, SP	1989

Quadro 15 – Exposições Coleção Arte(s) Africanas			
	Título	Local	Ano
1	“Arte primitiva da África” (organizada por Gasparino Damata)	MNBA, Rio de Janeiro	12 a 31/12/1963
2	“Exposição Arte Africana Tradicional”	Instituto Joaquim Nabuco, Recife, Pernambuco	março de 1964
3	“Coleção particular de objetos de arte tradicional africana”	Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia, Salvador	19 e 29 de fevereiro de 1964
4	“Escultura da África Negra”	MNBA, Rio de Janeiro	26/09 a 31/10/1964
5	“Coleção Africana”	(Sala Arte Negra), MNBA, Rio de Janeiro	março a dezembro, 1964
6	“Arte Primitiva” (responsável Prof. Clarival do Prado Valadares)	MNBA, Rio de Janeiro	1970
7	“Máscaras Africana”	MNBA, Rio de Janeiro	05/09/1971
8	“Máscaras e Esculturas Africanas”	MNBA, Rio de Janeiro	06/1973
9	Semana da Arte Negra (acervo negro do MNBA, com lançamento de livro)	MNBA, Rio de Janeiro	11 a 21/05/1982
10	“Arte Africana”	MNBA, Rio de Janeiro	24/11/1983 a 03/03/1984
11	“Máscara Geledé – cultura: Yorubá, África Ocidental e Máscara Goli – Cultura: Baulé, África Ocidental (Peça do mês)”	MNBA, Rio de Janeiro	08/1983
12	“Arte Africana”	Fundação Joaquim Nabuco, Recife/Pernambuco	21/11 a 07/12/1984
13	“Módulo Iorubá – Arte Africana (acervo do MNBA)”	(local não informado) São Paulo	18 a 30/11/1985
14	“Axé-África (acervo de Arte Africana do MNBA)”	Palácio Iguazu, Curitiba/Paraná	13 a 28/05/1988
15	“Xangô, o mito herói africano no Brasil”	Salas Ubi Bava e Chaves Pinheiro, MNBA, Rio de Janeiro	19/10 a 19/11/1995
16	“Coleção de arte africana do MNBA”	UERJ, Sub-solo da Capela Ecumênica e Mini-galeria	03 a 26/04/1991
17	“Onde somos África? Acervo Museu Nacional de Belas Artes”	Caixa Cultural, São Paulo	22/10 a 27/11/2011
18	“Xangô – o mito-herói africano no Brasil”,	MNBA, Rio de Janeiro	19/10 19/11/1995
19	“Das Galés Às Galerias: Representações e Protagonismos do Negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes”	MNBA, Rio de Janeiro	maio a novembro de 2018

Imagem 51

**Ogó de Exu
(IORUBÁ)**



**9349
Acervo MNBA**

Quadro 16 – Coleção Arte(s) Africanas em Periódicos ²⁸⁰		Ano
1	- Atividades do MAM e outras. Itinerário das Artes Plásticas: “O escritor e colecionador Gasparino Damata nos escreve do Daomé, onde se encontra atualmente, pedindo o apoio do Itinerário para a Exposição de Bolso sobre Arte Primitiva da África Ocidental que pretende trazer ao Brasil.”. Correio da Manhã, 7 fevereiro 1963. Segundo Caderno, p.2.	1963
2	- Escritores e Livros. Várias. “Gasparino da Mata vai organizar, dentro em breve, uma exposição de arte africana , com cerca de duzentas peças, que trouxe.”. Correio da Manhã, Sexta-feira, 23 agosto 1963. Segundo Caderno, p.2.	1963
3	- Arte primitiva africana . In: Revista Brasileira do Folclore (RJ), setembro/dezembro, 1963, Ano III, Edição 7, p.262 (Revista Brasileira do Folclore 1961-1976).	1963
4	- Exposição de arte primitiva da África Ocidental . Jornal do Brasil, 03 dez. 1963, 1º Caderno, p.15.	1963
5	- África e móveis . “Dois importantes endereços para o dia 12, quinta-feira: Museu Nacional de Belas Artes e a Galeria Oca. No primeiro, às 18 horas, será inaugurada uma exposição de esculturas tribais da África Ocidental, recentemente adquiridas pelo Museu do escritor Gasparino Damata que as recolheu <i>in loco</i> . ” Jornal do Brasil, 06 dez. 1963, Caderno B, p.4.	1963
6	- Duas exposições . “O Museu Nacional de Belas-Artes vai inaugurar no próximo dia 12, quinta-feira, importante exposição de arte primitiva da África Ocidental, com cerca de 150 peças recolhidas pelo escritor Gasparino Damata. Está exposição percorrerá depois, diversas capitais do País sob o patrocínio do JORNAL DO BRASIL. ” Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 08 dez. 1963, Caderno B, p.2.	1963
7	- Escultura tribal africana . “O Museu Nacional de Belas-Artes apresenta uma exposição de rara importância, comportando cerca de 150 esculturas em madeira e bronze e três tapeçarias populares recolhidas pelo escritor Gasparino Damata em diversas tribos da África Ocidental. A coleção foi adquirida pelo MNBA e, antes de ser incorporada ao acervo, percorrerá diversas capitais do País, sob o patrocínio do JORNAL DO BRASIL. ” Jornal do Brasil, 11 dez. 1963, Caderno B, p.3.	1963
8	- Arte popular africana . “O Museu Nacional de Belas-Artes inaugura amanhã uma exposição de 150 esculturas tribais africanas, recolhidas na África Ocidental pelo escritor Gasparino Damata. A mostra, avaliada em 6 milhões de cruzeiros, percorrerá várias capitais do Brasil, numa promoção do JB.” Jornal do Brasil, 11 dez. 1963, Caderno B, p.4.	1963
9	- Escultura Tribal Africana . “Museu Nacional de Belas-Artes Escultura Tribal Africana, constando de 150 peças em bronze e madeira; máscaras, figuras mitológicas etc. adquiridas pelo MNBA do escritor Gasparino Damata.” Jornal do Brasil, 12 dez. 1963, Caderno B, p.4.	1963
10	- Arte Africana . “O Museu Nacional de Belas-Artes apresenta uma exposição de rara importância, comportando cerca de 150 esculturas em madeira e bronze e três tapeçarias populares recolhidas pelo escritor Gasparino Damata em diversas tribos da África Ocidental. A coleção foi adquirida pelo MNBA e, antes de ser incorporada ao acervo percorrerá diversas capitais do País, sob o patrocínio do JORNAL DO BRASIL. ” Jornal do Brasil, 20 dez. 1963, Caderno B, p.5.	1963
11	- Arte Negra Africana . “Será instalada uma sala de exposição	1964

²⁸⁰ Referências em jornais da época sobre exposições da Coleção de Artes Africanas adquirida pelo MNBA.

	temporária, "Sala Bernardelli"; outras de exposições permanentes: Goeldi, Carlos Oswald, Arte Negra Africana , Popular Brasileira, Escola de Paris, Arte Gráfica (8 mil gravuras)". Correio da Manhã, Terça-feira, 4 janeiro 1964. Segundo Caderno, p.4.	
12	- Panceti e África . "Anuncia ainda José Roberto que o Museu comprou a coleção de ídolos e esculturas africanas, que Gasparino Damata trouxe dos dois anos que passou em Gana. Pagou dois milhões por uma coleção que vale dez milhões. Este era o preço que Gasparino tinha fixado para vender a particulares, mas ainda assim preferiu vender por 2 milhões ao Museu." Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 4 jan. 1964, 1º Caderno, p.8.	1964
13	- Zunzunzum . "O JORNAL DO BRASIL patrocinará a Exposição de Arte Primitiva Africana, no Museu de Arte Sacra, instalado no histórico Convento de Santa Teresa, na Bahia. As peças tribais colecionadas pelo jornalista Gasparino da Mata estarão expostas a partir de 20 do corrente." Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19 jan. 1964, Revista de Domingo, p.2.	1964
14	- Objeto de arte tradicional africana . "Sob o patrocínio do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia, o escritor Gasparino Damata expôs em Salvador sua coleção particular de objetos de arte tradicional africana . A mostra – realizada entre 19 e 29 de fevereiro último – teve grande êxito. Posteriormente, a coleção foi adquirida por José Roberto Teixeira Leite para o MNBA. " Correio da Manhã, Domingo, 8 março 1964. Segundo Caderno, p.2.	1964
15	- Instituto Joaquim Nabuco vai mostrar hoje arte africana tradicional . Diário de Pernambuco, 12 mar. 1964, p. 9.	1964
16	- Arte Africana no Recife . "Inaugura-se hoje em Recife a mostra itinerante de Arte Africana Tradicional que percorre as capitais do Nordeste (...) Gasparino Damata, que reuniu a coleção em seus 20 meses de permanência no Continente africano e a vendeu posteriormente ao Museu Nacional de Belas-Artes, escreve contando o sucesso da exposição na Bahia, no Centro de Estudos Afro-Orientais." Jornal do Brasil, 15 març. 1964, Caderno B, p.4.	1964
17	- Arte Africana . "Sob o patrocínio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, o escritor Gasparino Damata expõe, na sede daquele Instituto, sua exposição de Arte Africana, trazida por êle de Ghana onde esteve como adido cultural da nossa embaixada. A coleção de Gasparino já foi adquirida pelo Museu Nacional de Belas Artes, através de José Roberto Teixeira Leite." Última Hora, Pernambuco, 15 mar. 1964. p. 03.	1964
18	- Arte Africana no Recife . "Antiguidades africanas, que pertencem a coleção francesas, estão em exposição na Galeria <i>La Ruche</i> , em São Paulo. Em Salvador o JORNAL DO BRASIL promove, de amanhã até 15 de fevereiro, uma exposição de arte primitiva africana (Coleção do MNBA) no Museu de Arte Sacra. Depois a exposição irá a Recife, onde será mostrada ao público no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais." Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 5 mai. 1964, Caderno B, p.4.	1964
19	- Arte Africana no Recife . "O Museu Nacional de Belas Artes inaugura em breve o terceiro andar, completamente remodelado e que abrigará, entre outras coisas, a coleção de Arte Tradicional Africana e de Arte Popular, a primeira reunida pelo escritor Gasparino Damata e a outra pela cronista Eneida." Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 5 mai. 1964, Caderno B, p.4.	1964
20	- Quando a arte assusta . "A cara de espanto da môça da foto não se	1964

	justificaria diante de qualquer outra obra de arte, mas ao defrontar-se com está espécie de garfo africano, a jovem lembrou-se das terríveis histórias de antropofagia, e pensou se tratar-se de um requintado talher para banquete de carne humana. A finalidade do objeto em questão certamente não é essa, ou, pelo menos, no catálogo da exposição de Arte Africana da qual êle consta, nada o indica.” Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19 ago. 1964.	
21	- Culto africano: peças autênticas utilizadas pelos africanos, em seus cultos, estarão expostas no Museu Nacional de Belas Artes. Diário Carioca, 23 set., 1964.	1964
22	- Teixeira Leite vê no Museu do Negro fonte de pesquisa. Correio da Manhã, 18 janeiro, 1968, 1º Caderno, p.2.	1968

Quadro 17 – Catálogos/estudos Coleção Arte(s) Africanas		ANO
1	- LODY, Raul. Arte Africana no Museu Nacional de Belas Artes: um trabalho de base antropológica. In: Boletim do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Departamento Técnico e de Educação do MNBA, 1982.	1982
2	- MNBA. Coleção Arte Africana - Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, 1983.	1983
3	- LODY, Raul; DIAS, Mariza Guimarães. Senúfo: um estudo etno-tecnológico de 16 peças integrantes da Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, 1987.	1987
4	- LODY, Raul; DIAS, Mariza Guimarães. Achanti: um estudo etno-tecnológico de 13 peças integrantes da Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, 1988.	1988
5	- LODY, Raul; DIAS, Mariza Guimarães. Yorubá: um estudo etno-tecnológico de 50 peças integrantes da Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, 1989.	1989
6	- LODY, Raul; DIAS, Mariza Guimarães. Fon: os ideogramas-enigmas dos reposteiros do Benin. Estudo analítico das peças do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Nacional (UFRJ). Rio de Janeiro: MNBA, 1990.	1990
7	- LODY, Raul; DIAS, Mariza Guimarães. O homem e suas representações na arte Yorubá – Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: UERJ, 1991.	1991
8	- LODY, Raul. O negro no museu brasileiro: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.	2005
9	- MNBA. Onde somos África? Acervo Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA; São Paulo: Caixa Cultural: Zingara Produções Culturais, 2011.	2011
10	- Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Das galés às galerias: representações e protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Organização de Ana Teles da Silva, Cláudia Regina Alves da Rocha e Reginaldo Tobias de Oliveira. Rio de Janeiro: 2019.	2019