

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

**Musealização e negras de
ganho:
práticas museológicas e
apropriação de imagens
oitocentistas do Rio de Janeiro**

Daniel Alcântara de Sá

Rio de Janeiro, agosto de 2020

MUSEALIZAÇÃO E NEGRAS DE GANHO:

PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS E APROPRIAÇÃO DE REPRESENTAÇÕES OITOCENTISTAS DO RIO DE JANEIRO

por

Daniel Alcântara de Sá

*Aluno do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio.

Orientador: Professor Doutor Bruno Brulon Soares

UNIRIO/MAST – Rio de Janeiro, agosto de 2020

FOLHA DE APROVAÇÃO

Musealização e negras de ganho: práticas museológicas e apropriação de representações oitocentistas do Rio de Janeiro

Dissertação de Mestrado 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/MCTIC, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por



Profa. Dra.

Aline Montenegro Magalhães – UFRJ



Profa Dra.

Priscila Faulhaber Barbosa - PPG-PMUS / UNIRIO-MAST

Prof. Dr.



Bruno César Brulon Soares (orientador)

Rio de Janeiro, 04 de agosto de 2020.

Dados internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Sá, Daniel Alcântara de.

Musealização e negras de ganho: práticas museológicas e apropriação de representações oitocentistas do Rio de Janeiro / Daniel Alcântara de Sá.

2020.

144 f.

Orientador: Prof Dr Bruno Brulon Soares Scheiner.

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, 2020.

Bibliografia: f. 145.

1. Museu e Museologia. 2. Negras de ganho. 3. Rio de Janeiro. 4. Século XIX. 5. Paul Harro-Harring. 6. Eduard Hildebrandt. 7. Lopes Cabral Teive. I. Soares, Bruno Brulon. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. *Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio*. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins (*Brasil*). IV. Título.

CDU -

Dedico este trabalho às matriarcas negras de minha família, tão importantes para minha formação e presentes em minha memória afetiva desde sempre.

Penso sempre que um estudo se dá por meio de conversas, reflexões, ideias e ideais, indicações, indagações que ressoam no âmbito do pensamento e do intelecto.
Por isso, sou grato aos professores do PPG-PMUS UNIRIO por promover tais estímulos em esfera acadêmica e fora dela.
Em especial, agradeço a meu orientador Prof. Dr. Bruno Brulon Soares pela dedicação, tempo e generosidade indispensáveis para o desenvolvimento desse trabalho.
Sou grato, também, aos membros de minha banca prof.^a Aline Montenegro Magalhães e prof.^a Priscila Faulhaber Barbosa pelo empenho e dedicação .
Aos colegas da museologia, agradeço pelas trocas que contribuíram para expansão de meus horizontes.
Aos familiares e amigos, agradeço pelo amor, carinho e apoio emocional desde sempre.

RESUMO

SÁ, Daniel Alcântara de. **Musealização e negras de ganho: práticas museológicas e apropriação de representações oitocentistas do Rio de Janeiro.**

Orientador: Bruno Brulon Soares. UNIRIO/MAST. 2020. Dissertação.

A dissertação analisa as apropriações de representações em obras iconográficas musealizadas que têm como temática mulheres negras de ganho no século XIX. As imagens em questão foram produzidas na década de 1840, no Rio de Janeiro, pelos artistas Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral Teive. A utilização de tais imagens, dadas em instituições museológicas, foram consideradas a partir das três etapas de musealização elaboradas por Stránský – seleção, classificação e comunicação – de 2008 a 2019. A apropriação cultural das referidas representações (Chartier) é a abordagem principal do presente trabalho. A contextualização da produção de imagens e o aporte teórico sobre os conceitos de musealização somam a abordagem museológica sobre as imagens. O Rio de Janeiro oitocentista, as mulheres negras da época e os artistas em questão foram pesquisados. A iconografia está salvaguardada no acervo do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. Com base nos dados provenientes desta instituição, a musealização das imagens foi analisada. A delimitação do período de pesquisa, adicionado ao estudo da iconografia do passado, visou a compreensão de como as representações de mulheres negras produzidas no século XIX são apropriadas (musealizadas) no presente pelas instituições culturais.

Palavras-chave: Museus; Museologia; Negras de ganho; Rio de Janeiro; Século XIX; Paul Harro-Harring; Eduard Hildebrandt; Lopes Cabral Teive.

ABSTRACT

SÁ, Daniel Alcântara de. **Musealization and black women of gain: museological practices and appropriation of 19th century representations of Rio de Janeiro.**

Advisor: Bruno Brulon Soares. UNIRIO/MAST. 2020. Dissertation.

The dissertation analyzes the appropriations (musealization) of representations of black women in the 19th century. The images were produced in the 1840's in Rio de Janeiro by the artists Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt and Lopes Cabral Teive. The use of such images, in museological institutions, were considered based on the three stages of musealization elaborated by Stránský - selection, classification and communication - from 2008 to 2019. The cultural appropriation of the referred representations (Chartier) is the main approach of the present research. The contextualization of the production of images and the theoretical on the concepts of musealization have been added to the museological approach to images. 19th century Rio de Janeiro, black women "in gain" of the time and the artists in question were researched. Iconography is safeguarded in the collection of the Moreira Salles Institute in Rio de Janeiro. Based on data from this institution, the musealization of the images was analyzed. The delimitation of the research period added to the study of past iconography aimed at understanding how the representations of black women produced in the 19th century are appropriated (musealized) in the present by cultural institutions.

Keywords: Museums and Museology; Black women in gain; Rio de Janeiro; 19th century; Paul Harro-Harring; Eduard Hildebrandt; Lopes Cabral Teive.

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1 Preta de Ballas _____	9
Figura 2 Quitandeira _____	10
Figura 3 A negra acusada de roubo _____	11
Figura 4 Preta vendendo bonecas _____	27
Figura 5 Quitandeiras _____	28
Figura 6 Cena da Rua Direita – Negros carregadores de café exigindo o pagamento pelo trabalho do dia. Negras vendendo bananas e laranjas. Padres em carruagem entretidos com dois frades de Santo Antônio. ___	29
Figura 7 Quitandeira _____	45
Figura 8 Escrava recebendo punição _____	48
Figura 9 Uma Negra Livre _____	50
Figura 10 Cena em uma venda marinheiros negociam com negras _____	56
Figura 11 Carregadores de café _____	62
Figura 12 Playing the Marimba (Dansa de negros) _____	64
Figura 13 A procession (Um anjinho) _____	70
Figura 14 Quitandeiras _____	72
Figura 15 Cena ao pé do morro de Santa Teresa. Parte do archeduto do Rio de Janeiro. Negro liberto dando bebida a seus comptatriotas escravos. _____	74
Figura 16 Ficha catalográfica _____	92
Figura 17 Exposição Um Passeio pelo Rio – A cidade nas andanças de Joaquim Manoel Macedo _____	101
Figura 18 Exposição Um Passeio pelo Rio – A cidade nas andanças de Joaquim Manoel Macedo _____	102
Figura 19 Cena da Rua Direita. Negros carregando café - Negociantes libertos. Viajante africano. _____	105
Figura 20 Imagem da exposição Histórias Mestiças _____	112
Figura 21 Imagem da exposição Histórias Afro-Atlânticas _____	112
Figura 22 Inspeção de negras recém-desembarcadas da África _____	113

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

IMS – Instituto Moreira Salles

IMS Rio – Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MoMA – *Museum of Modern Art (New York)*

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	1
Cap. 1 A APROPRIAÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES: ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE AS PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS	15
1.1 - AS REPRESENTAÇÕES E O RIO DE JANEIRO	25
1.2 - O INSTITUTO MOREIRA SALLES	29
1.2.1 – As coleções Paul Harro-Harring e Martha e Erico Stickel	31
1.2.2 – A difusão do acervo: duas propostas	34
1.2.3 – A expografia e as representações de mulheres negras de ganho no Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro	37
Cap. 2 A PRODUÇÃO DAS IMAGENS: MULHERES NEGRAS, TRÊS ARTISTAS E RIO DE JANEIRO OITOCENTISTAS	43
2.1 – MULHERES NEGRAS AO GANHO NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA	43
2.2 – O RIO DE JANEIRO E A ESCRAVIDÃO	54
2.3 – TRÊS ARTISTAS DOS OITOCENTOS	67
2.3.1 – Estética e olhar individual	69
Cap. 3 AS ETAPAS DA MUSEALIZAÇÃO – SELEÇÃO, CLASSIFICAÇÃO E COMUNICAÇÃO	80
3.1 – SELEÇÃO E AQUISIÇÃO	82
3.2 – CLASSIFICAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO	91
3.3 – COMUNICAÇÃO	99
3.3.1 – Exposição Um passeio pelo Rio	99
3.3.2 – Exposições Histórias Mestiças e Histórias Afro-Atlânticas	110
CONSIDERAÇÕES	119
REFERÊNCIAS	125

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

É de suma importância avaliar como objetos produzidos no passado são apropriados no presente. Quando esses artefatos possuem formato de imagens, a discussão sobre como são utilizadas é passível de observação atenta devido a sua complexidade. Nas instituições museológicas, a apropriação das representações iconográficas é feita de distintas formas, indicando que esse uso tem relação com o acesso e a apresentação dessas produções em várias instâncias.

A pesquisa trata das apropriações de representações de negras de ganho nas obras dos artistas Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral, realizadas por instituições museológicas. O recorte temporal é a partir de 2008 – ano em que as gravuras passam a pertencer à área de Iconografia do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro – até 2019. As práticas institucionais executadas pelos Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (2015) e Instituto Tomie Ohtake em São Paulo (2014 e 2018) foram analisadas com base nos processos de seleção, classificação e comunicação museológicas.

A iconografia pesquisada foi produzida na década de 1840 e representa o Rio de Janeiro imperial no que implica o aspecto espaço-temporal. As imagens escolhidas para análise têm como temática as negras de ganho no Rio de Janeiro representadas pelos três artistas em questão. As representações fazem parte dos conjuntos *Costumes do Brasil* (Lopes Cabral), *Brasílian Souvenir* (Eduard Hildebrandt) e *Esboços Tropicais do Brasil* (Paul Harro-Harring). Tanto os artistas viajantes como as mulheres negras de ganho estão ligados aos oitocentos, o que torna necessária uma contextualização da época para a compreensão do universo envolvido na produção das obras.

A temática relacionada às mulheres negras na década de 1840 no Rio de Janeiro também necessita de análise para contextualização de produção das imagens. É importante ressaltar que essas mulheres estavam sujeitas ao sistema escravista. Foram representadas em atividades relacionadas ao pequeno comércio de alimentos ou manufaturas em meio urbano – na maioria das vezes. Sobre o trabalho, é necessário apontar que as negras de ganho, ao prestar serviços, tinham acesso a rendimentos. Trabalhar ao ganho significava ficar com uma parte dos rendimentos obtidos pela prestação do serviço – seja lavar roupas, comércio entre outros. Sendo escravizada, uma parte ficava com seu proprietário e outra para si. Com o acúmulo

desses “ganhos”, provenientes desses trabalhos, no caso das escravizadas, estas poderiam comprar sua alforria e exercer as mesmas atividades só que tendo os rendimentos para si.

Na análise desenvolvida, as apropriações das representações em questão estão conectadas ao processo de musealização. Musealizar, segundo Cury (2005, p. 24) implica na “...transferência do objeto de seu contexto para o contexto dos museus...”. Entende-se essa conjuntura não de maneira estritamente física, mas de modo simbólico – mudança também da “valorização dos objetos” em decorrência da inserção em contexto museológico. Portanto, o enfoque dado às representações de mulheres negras refere-se a “...um processo que se inicia com a seleção realizada pelo “olhar museológico” sobre as coisas...”. Por meio de análise de práticas museológicas (instituições culturais) objetivou-se a compreensão do que foi agregado em âmbito simbólico de representações.

Sobre as práticas museológicas, a utilização das referidas imagens – por instituições culturais – iniciou-se ao entrar em contato com o IMS Rio (contexto museológico). Ao ser inserido nesse contexto, o objeto em questão se tornou *musealia* – ou objeto de Museu – e assim operou-se “...uma mudança de estatuto do objeto” segundo Desvallées e Mairesse (2019, p. 57). Ao objeto em questão, agregou-se um novo contexto social, que uma vez dentro da instituição museológica, assume o papel de “evidência material ou imaterial do homem” conforme explicitado igualmente por Desvallées e Mairesse (2019, p. 57). No Museu, a iconografia pode ser acessada como fonte de estudo, como é o caso da pesquisa. Segundo Desvallées e Mairesse, a musealização como processo científico

(...) compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou musealia. (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2019, p. 58)

As diversas práticas museológicas dão-se em diferentes âmbitos nas instituições. Por esse motivo, analisar aquisição (seleção), a separação por coleções e plataforma documental (classificação) e processos que envolvem comunicação (museológica) das imagens por meio de exposições, por exemplo, torna-se necessário para o entendimento a maneira como foram apropriadas. No acervo do Instituto

Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro, as gravuras de Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral estão na coleção Martha e Erico Stickel e as obras de Paul Harro-Harring na coleção Paul Harro-Harring. A análise com foco na separação das obras em coleções (práticas museológicas) está relacionada à etapa de classificação, por exemplo, e pôde ser feita por meio de pesquisa de dados do IMS Rio.

As ações museológicas que inferem as obras pesquisadas não estão relacionadas só à instituição que as abriga no acervo. Portanto, é fundamental saber como foi a trajetória das imagens dentro e fora da instituição em questão (IMS Rio). Informações provenientes das instituições culturais que se apropriaram das referidas imagens tornaram-se necessárias. Tais dados dizem respeito à biografia da iconografia em questão e foram possibilitadas por meio do contato com o setor de iconografia do IMS Rio.

A partir dos dados sobre as gravuras – data da aquisição, documentação, a quais coleções pertencem e em quais exposições foram utilizadas – foi possível começar a analisar como se deram as práticas que estão relacionadas ao processo de musealização. Sobre a finalidade de musealizar um objeto, disserta Brulon (2018, p. 199) “O primeiro passo da musealização é a definição de uma intenção”. Esta intenção, conforme o autor, é acompanhada de pesquisa e depende dos interesses da instituição museológica. Sobre pesquisa museológica, Brulon (2018, p. 204) exemplifica que independente da área de conhecimento utilizada – “conservação”, “documentação”, “de campo”, entre outras – trata-se de pesquisa museológica se tiver aplicação de caráter museológico.

A pesquisa é aspecto fundamental para todas as etapas da musealização – e pode influenciar ou embasar a “intenção” que acarreta a musealização. Portanto, é vital que além do estudo da trajetória das obras escolhidas, da biografia dos autores, da contextualização da época em questão; que se pesquise os aspectos ligados à musealização além das atividades acerca da instituição museológica e da referida iconografia.

As obras de Paul Harro-Harring, por exemplo, fizeram parte de uma exposição que teve como foco central o próprio artista. As imagens expostas eram de temáticas variadas e o fio condutor foi baseado nas 24 gravuras que o artista produziu quando esteve no Rio de Janeiro em 1840. Paisagens, meio urbano, homens e mulheres: pelo menos uma destas temáticas pode ser observada nas figuras. A exposição feita em 1996 no IMS em São Paulo, e depois no Rio de Janeiro, em 2000, foi intitulada *Paul Harro-Harring: Esboços tropicais do Brasil*.

Mais recentemente, uma obra do mesmo artista foi exposta na exposição Histórias Afro-atlânticas no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, em 2018. A gravura *Escravo recebendo punição*, segundo Pedrosa e Toledo (2018, p. 65), está entre muitas obras de variados artistas com temática relacionada a mulheres e homens negros. O fato de Paul Harro-Harring ter sido selecionado para estar na exposição e não Eduard Hildebrandt nem Lopes Cabral – ao se tratar das coleções pesquisadas – é relevante. Por serem artistas que representaram, na mesma década, mulheres negras por meio de suas produções, e fazerem parte do acervo da mesma instituição (IMS Rio), é passível o questionamento sobre qual o motivo da obra de Paul Harro-Harring estar na exposição em detrimento de outros – neste ponto se faz necessário investigar as práticas museológicas ligadas à seleção das obras como, por exemplo, a curadoria das exposições envolvidas.

Ao ter ciência da importância da análise conjunta de inúmeras informações acerca das imagens em questão, é possível afirmar que há dois recortes temporais. Um referente à atualidade e à apropriação das representações – de 2008 a 2019 – e outro que implica na contextualização de produção da iconografia – década de 1840 no Rio de Janeiro. Abordar historicamente as produções dos três artistas não foi o principal objetivo do deste trabalho. O enfoque na atualidade (apropriação das representações) foi a principal questão a ser analisada. As ações relacionadas à iconografia referem-se às instituições museológicas. Trata-se, conseqüentemente, de um estudo voltado para museologia e baseado no tempo presente com produções de séculos atrás.

Sabe-se que a iconografia pesquisada tem como temática as negras que trabalhavam ao ganho no século XIX. Essas mulheres são representadas em situações de extrema submissão e violência em uma época em que o sistema escravista era vigente, legal e normatizado. Portanto, a discussão de como essas imagens são apropriadas torna-se fundamental também pelo caráter social. As práticas museológicas envolvidas implicam na inclusão social (ou não) das mulheres negras nos espaços museológicos e na sociedade.

A viabilidade da pesquisa está ligada à coleta de dados sobre as práticas museológicas por meio das instituições culturais envolvidas. O contato com o Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro foi feito mediante a visitas à área de Iconografia do Instituto, onde é possível o acesso direto às imagens, a dados documentais, a fotos de exposições, aos dados relativos ao que já foi produzido em termos de pesquisa sobre

os três artistas pesquisados e às coleções em que as obras estão inseridas. O IMS Rio também disponibiliza online – no site do Instituto – um sistema de busca onde as gravuras estão documentadas e catalogadas. Tal site também possui breves textos explicativos sobre as coleções, artistas e exposições – inclusive vídeos de palestras sobre as exposições e coleções que também estão disponíveis no canal da instituição no Youtube.

Quanto ao Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, onde foram expostas imagens de Paul Harro-Harring, os dados foram obtidos pela internet. Sobre as exposições *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) e *Histórias Mestiças* (2014), parte das informações foram provenientes do site do Instituto. A outra parte, pôde ser verificada nos catálogos sobre as duas exposições. Ambas possuem duas publicações para cada exposição: uma com artigos (pesquisa museológica) e outra com fotos das obras expostas. No site do Instituto encontram-se vídeos, audioguias e palestras sobre as exposições, com os curadores e artistas participantes. Sobre o aspecto teórico – de caráter histórico, respectivo às mulheres negras de ganho ou aos artistas – relacionado à museologia, foram encontrados online ou em bibliotecas de instituições culturais. A soma das fontes e bibliografia sobre a temática proposta garantiu a exequibilidade do trabalho.

A respeito do aporte teórico, foi vital para análise do referente objeto a compreensão de que as imagens estudadas são representações. Representam a ótica de cada um dos artistas e, por conseguinte, as gravuras contêm cenas interpretadas – são interpretações do real. Ao encontro do raciocínio precedente, define Chartier (2002, p. 20) “...a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado.” O conceito torna notável a ideia de diferenciação do que é “ausente” e se torna “presente” sob a ótica do autor da representação referida.

A visualidade composta pelos artistas carrega uma série de simbolismos. O discurso, portanto, torna-se mais evidente ao analisar as questões que envolvem as cenas representadas. Ainda no âmbito das representações do mundo social, Chartier (2002, p. 19) menciona “...que à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.” Analisar as imagens em que negras de ganho são representadas pelos três artistas escolhidos, levando em consideração o contexto de produção, conduz a importantes discussões.

Paul Harro-Harring, por exemplo, era abolicionista e vinculado a um jornal também de temática abolicionista. Eduard Hildebrandt, por sua vez, foi patrocinado pelo rei da Prússia. Portanto, as obras dos dois têm estéticas distintas a serviço de ideias distintas.

O conceito de representação pode ser utilizado também nos processos de musealização. Sobre as práticas e apropriação, disserta Chartier

A apropriação, tal como a entendemos, tem como objetivo uma história social das interpretações, remetidas para duas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais e culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem (CHARTIER, 2002, p. 26).

Por intermédio de práticas museológicas, pelos Instituto Tomie Ohtake e o IMS Rio, houve apropriação da iconografia citada que resultou em representações – referentes a um contexto específico. Por conseguinte, a análise crítica das apropriações institucionais e práticas museológicas é necessária para o entendimento das representações em âmbito museológico.

Para o aprofundamento da discussão sobre a temática principal das representações foi necessário abordar questões relativas à diáspora. Sobre a diáspora africana, disserta Hall (2006, p. 36) “É importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação.” A diáspora cultural trata de processos gerados pela diáspora africana. Muitos desses processos culturais desencadeados pelo sistema escravista deram-se de forma conjunta e variada e, portanto, complexa. Tal complexidade impede o entendimento da diáspora cultural somente por meio da análise que colocam nações como foco central. Gilroy (2001, p. 57) aponta a importância da centralidade do atlântico negro e enfoca os aspectos interculturais no estudo da diáspora africana. O conceito de atlântico negro dá maior enfoque aos processos culturais envolvidos – o próprio mar sugere uma ideia de estar entre um lugar e outro, sem definição linear de fronteiras.

A análise dos processos culturais torna-se ainda mais necessária ao observar como melheres negras eram representados nas gravuras dos artistas. Sobre as identidades, Hall (2006, p. 26) estabelece “O que denominamos nossas identidades poderia provavelmente ser mais bem conceituado como as sedimentações através do

tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos viver...”. Sobre as identidades e circunstâncias, Bhabha (1998, p. 301) aponta que “negociações” irão nortear a formação das identidades culturais em novas conjunturas. No processo de “negociação” e “delimitação de fronteiras” estiveram as mulheres negras, colocadas diante de novas situações de extrema dificuldade e violência de inúmeras ordens. Essa delimitação gera uma relação tensa entre a cultura dominante e a cultura dominada.

As diferentes identificações proporcionadas por novas conjunturas motivam negociações que se dão por meio de posições quando se refere à vida das negras de ganho. Suas identidades foram influenciadas pela cultura local e, concomitantemente, procuraram manter algumas de suas características originárias. A religiosidade e o vestuário são fatores onde o aspecto cultural pode ser observado nas representações: elementos de origens e culturas diferentes vivem conjuntamente e fazem parte de uma nova identidade – a de mulher negra que trabalha ao ganho no Rio de Janeiro em torno de 1840.

É necessário afirmar que a sobrevivência das mulheres negras implicava em como se davam as “negociações” em suas atividades cotidianas. Tão importante quanto apontar essas negociações, é explicitar o contexto de extrema violência que existia em ser mulher e ser negra durante a vigência do sistema escravista. Sobre os aspectos de gênero e raça, Crenshaw (1991, p. 1243) defende a necessidade de serem analisados de forma conjunta quando se trata de mulheres negras – “interseccionalidade”. A maneira que se refere a esses dois aspectos dá-se evidenciando a relação entre um e outro e, portanto, ao modo complexo que se deram. Vinculadas a práticas e etapas museológicas, a interseccionalidade contribui para uma abordagem crítica sobre a temática racial e de gênero. Ao considerar tal perspectiva, é possível compreender como as instituições culturais abordam a temática racial e de gênero atualmente.

Apesar do objeto de análise – iconografia do século XIX – o principal objetivo é compreender sua apropriação no tempo presente pelas instituições culturais. Segundo Chagas (2009, p. 61) “O que está em jogo é a tentativa de construção de uma tradição que possa vincular o presente ao passado (e quem sabe, por uma vereda de memória insubmissa, o passado ao presente?)”. A compreensão das imagens e seus respectivos contextos permite que se possa fazer o caminho inverso ou “insubmisso”

por meio de um debate atual sobre as imagens e seu contexto de produção e apropriação – seleção, documentação e comunicação museológicas.

As referidas representações foram elaboradas com o intuito de colocar em imagens como era a vida em meio urbano no Rio de Janeiro. Em cada representação, mulheres negras estão representadas de maneira individual e expostas (ou não expostas) ao público de distintas formas. Segundo Cunha

Não podemos perder de vista que estamos falando de preservação de referências culturais, de indicadores de processos culturais e não exatamente da preservação de culturas. Ou seja, os processos de patrimonialização, na perspectiva da identificação, registro e mesmo apropriação de elementos da cultura material por acervos e coleções oficialmente instituídos, não implicam a preservação destas culturas em si, mas podem e devem contribuir para reflexões sobre dimensões sociais de tal produção. (CUNHA, 2006, p. 2)

O autor destaca que as representações não são “culturas em si”. Com relação a musealização e patrimonialização, é possível que as instituições se apropriem de “referências culturais” de modo a não favorecer a preservação das culturas representadas no objeto em questão. As “dimensões sociais” no que implica a difusão da iconografia de mulheres negras estão conectadas com apropriação dessas representações pelas instituições.

A biografia de cada artista é importante para o entendimento do universo que cerca as obras pesquisadas no que infere ao estilo individual das imagens. Um dos artistas é Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (1816-1863), que assina como Lopes Cabral (LEVY; FERREZ, 2000, p. 343) e produziu aquarelas que representavam as negras de ganho no meio urbano do Rio de Janeiro. Foi aluno da primeira turma da Academia Imperial de Belas Artes (CABRAL, 2018) – AIBA – e participou de aulas ministradas por Debret (pintura) e Grandjean de Montigny (arquitetura).

Figura 1 - Lopes Cabral Teive. Preta de Ballas, c. 1840.

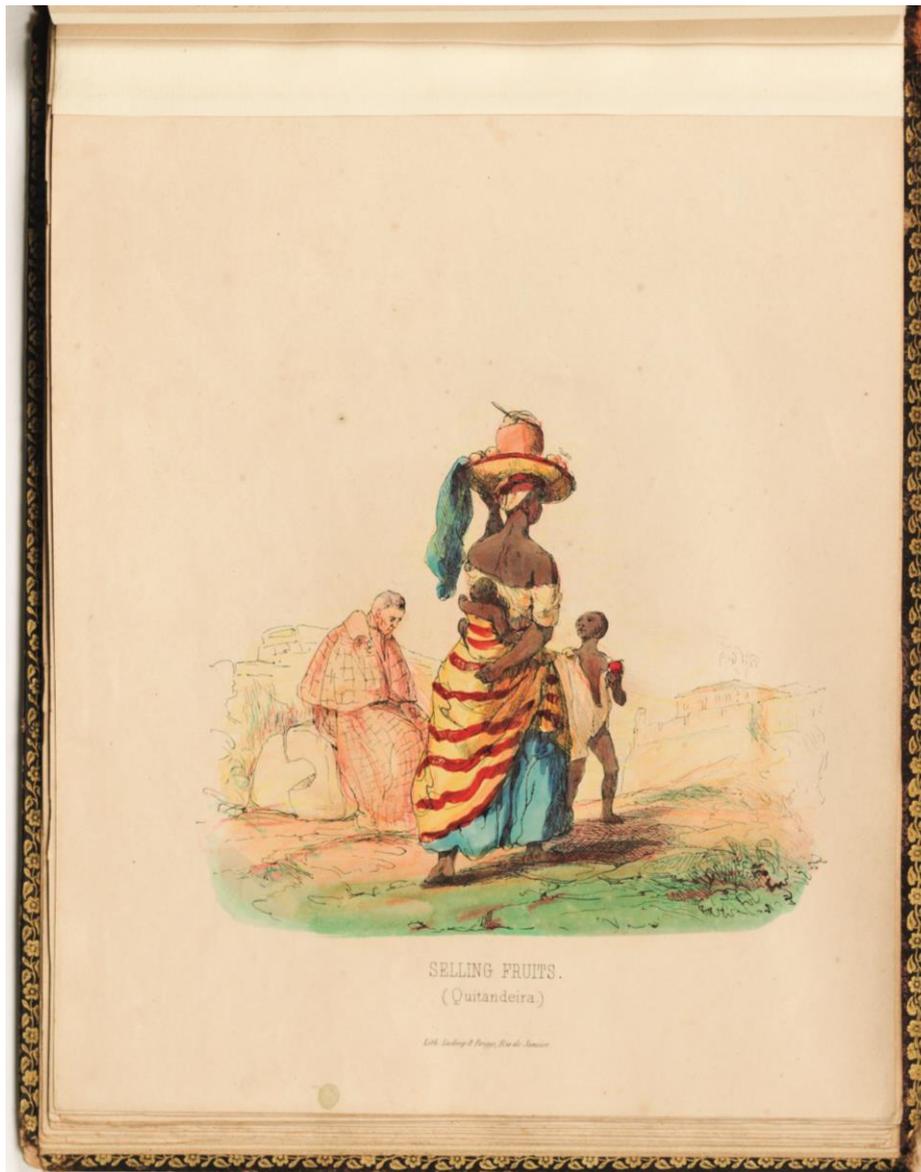


Fonte: IMS Rio, 2019.

Tornou-se professor de desenho na Academia Imperial de Belas Artes; era cenógrafo, desenhista e caricaturista. As obras selecionadas para estudo encontram-se na publicação *Costumes do Brasil*, com data de produção no ano de 1840.

Uma das características que mais se pronuncia na obra de Cabral Teive é o gestual das mulheres negras de ganho. Em muitas imagens, é notável a delicadeza dos movimentos dessas vendedoras ambulantes – remete a um retrato posado, inerte e proposital. As mulheres negras de ganho também foram representadas por Eduard Hildebrandt (Dantzig, Prússia, atual Alemanha, 1818 - Berlim, Prússia - 1869). Era pintor e aquarelista – estudou pintura em Paris, em 1842. Sua viagem ao Brasil foi patrocinada pelo rei da Prússia (EDUARD, 2018).

Figura 2 - Eduard Hildebrandt. Quitandeira, c. 1846-1849



Fonte: IMS Rio, 2019.

As obras de Hildebrandt mostram também o entorno da cena retratada onde personagens podem ser vistos também ao fundo – como o padre sentado (figura 2). A iconografia de Hildebrandt e Cabral encontra-se na coleção Martha e Érico Stickel no acervo do IMS Rio.

Paul Harro-Harring (1798-1870) era dinamarquês, abolicionista e era associado a um semanário abolicionista inglês (HARRO-HARRING, 1996, p. 5). Suas 24 gravuras encontram-se no conjunto de imagens *Esboços Tropicais do Brasil* – coleção Paul Harro-Harring (IMS Rio).

Figura 3 - Paul Harro-Harring. A negra acusada de roubo, c. 1840.



Fonte: IMS Rio, 2019.

A estética apresentada por Paul Harro-Harring diferencia-se dos dois artistas citados precedentemente. O uso de poucas cores em tons de preto, iluminados com um feixe de tonalidade azulada, distingue-se do uso das cores vibrantes amplamente utilizadas nas representações dos outros dois artistas. Harro-Harring viajou para Áustria, Alemanha, França, Brasil, Dinamarca, Estados Unidos entre outros locais. Em 25 de Maio de 1870, cometeu suicídio nas Ilhas de Jersey – Inglaterra.

Os três artistas foram selecionados devido a diferentes maneiras de representar as negras de ganho em um curto período de tempo e em um mesmo local. As distintas interpretações sobre a mesma temática, promoveram abordagens diferentes acerca de como era o cotidiano das negras de ganho. Cada autor tem nacionalidade, formação e estética própria e, conseqüentemente, olhares particulares ao abordar o mesmo objeto. A conjunção dos três artistas em uma mesma pesquisa considera que diferentes narrativas sobre o mesmo ponto podem contribuir para um entendimento plural e crítico sobre uma temática.

Os artistas citados foram selecionados principalmente pela falta de pesquisas direcionadas a obras em que as negras de ganho são representadas em âmbito museológico. Não foram encontradas, até o momento, exposições que tivessem como

temática principal as negras de ganho, entre os anos de 2008 a 2019, em que a iconografia pesquisada estivesse presente.

Sobre os métodos e procedimentos que envolvem a análise da iconografia, o primeiro dado a ser informado tratou das imagens que foram apropriadas (utilizadas) por instituições culturais por meio de alguma(s) da(s) etapa(s) de musealização – seleção, documentação e comunicação. Por intermédio de visitas presenciais ao IMS Rio e troca de e-mails, foi possível obter essas informações. Esse processo tornou possível o contato, de forma presencial, com as gravuras na área de Iconografia do Instituto.

Já com os dados referentes às práticas museológicas em questão, foi feita a pesquisa sobre a biografia das produções dos três artistas. Essa parte do estudo implicou em informações provenientes do IMS Rio e publicações – periódicos, livros entre outros – sobre os três artistas. Os agendamentos no Instituto continuaram, mas de modo concomitante à pesquisa fora do Instituto. O estudo sobre a biografia das obras foi complementado com dados históricos sobre a cidade do Rio de Janeiro oitocentista, assim como a pesquisa teórica, que embasa processos e práticas museológicas com a finalidade de contextualizar o objeto.

A parte final da análise foi sobre um aprofundamento sobre as instituições que se apropriaram das representações. Nesse momento, o estudo foi feito com foco nas informações provenientes dos sites referentes às instituições – IMS Rio e Instituto Tomie Ohtake. Os dados provenientes de palestras sobre a exposição *Um Passeio pelo Rio – a cidade nas andanças de Joaquim Macedo* (IMS Rio), *Histórias Mestiças e Histórias Afro-Atlânticas* (Instituto Tomie Ohtake) foram analisados. No caso do IMS Rio, essa etapa foi realizada por meio de visitas agendadas ao setor de iconografia e pelo material disponível online. As informações oriundas do Instituto Tomie Ohtake foram adquiridas online, mas também por meio de catálogos das exposições que contêm pesquisa teórica e imagens de todas as obras utilizadas nas mostras. A conjunção dos processos e dados em questão proporcionaram a realização da pesquisa.

A organização das ideias, aliada a informações previamente adquiridas, deu-se por meio da estruturação dos capítulos. A estrutura é alinhada com objetivos gerais e específicos da pesquisa. O primeiro capítulo teve como finalidade desenvolver perspectivas teóricas acerca do principal objeto da pesquisa – apropriação das representações pelas instituições museológicas. Aspectos como apropriação e

representação cultural e processos de musealização – seleção, documentação e classificação – contextualização histórica e biografia das obras foram abordados. A teoria objetivou ser relacionada com os dados que correspondem a práticas museológicas nesse capítulo.

O contexto de produção das obras de Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral é abordado no segundo capítulo da dissertação. Aspectos referentes à conjuntura das representações de negras de ganho feitas pelos artistas anteriormente citados foram abordados. O meio urbano do Rio de Janeiro na década de 1840; as negras de ganho; aspectos sociais, políticos e econômicos; questões de gênero, étnicas e diaspóricas são temáticas desse capítulo. Ainda acerca da contextualização, está a observação das relações e diferenças na iconografia de Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral em que as negras de ganho são representadas. A estética das obras e a biografia de cada artista foram pontuadas para a compreensão da maneira como individualmente cada um elaborou sua própria interpretação de temática semelhante (negras de ganho) na década de 1840.

Por fim, o terceiro capítulo dissertou de forma específica sobre a apropriação das representações de negras de ganho dos artistas Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral na década de 1840, no meio urbano carioca, feita pelas instituições museológicas envolvidas de 2008 a 2019. Por intermédio da biografia das obras dos artistas, foi possível apontar desde a incorporação das obras ao acervo até exposições. Nessa parte, os dados que dizem respeito a práticas museológicas foram desenvolvidos de maneira a compreender os processos de seleção, documentação e comunicação museológicas de modo mais incisivo. Os três capítulos complementam-se – há o foco respectivo a cada um, mas há aspectos teóricos no capítulo referente à contextualização e há contextualização histórica no capítulo sobre práticas museológicas, entre outros intercruzamentos que a análise museológica (ou não) da apropriação das imagens.

CAPÍTULO 1

A APROPRIAÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES: ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE AS PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS

Capítulo 1 – A apropriação das representações: aspectos teóricos sobre as práticas museológicas

Pode-se entender o termo apropriar como “tomar para si” (APROPRIAR, 2015). A definição de apropriação, portanto, pode transmitir a ideia de posse ou salvaguarda de algo dependendo do contexto. De distintas maneiras, as instituições museológicas “tomam para si” os objetos – sejam estes componentes de acervo próprio, de exposições ou objetos de estudo. Certamente, é possível analisar o perfil das instituições por meio de como e de quais objetos são apropriados.

De que maneira foram utilizadas as representações de mulheres negras ao ganho produzidas por Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral Teive no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro? Como foram apropriadas por outras instituições museológicas? A análise dos processos relacionados à musealização torna-se necessária para a compreensão da trajetória desses objetos tanto quanto das instituições culturais em questão.

O estudo da apropriação da referida iconografia – produzida na década de 1840 no Rio de Janeiro – contempla o período de 2008 até 2019. Tais práticas museológicas dizem respeito ao Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro em relação aos processos de seleção e documentação das obras pertencentes ao seu acervo. No que tange a comunicação museológica, o Instituto Moreira Salles e o Instituto Tomie Ohtake foram pesquisados por terem utilizado as imagens em exposições. São essas: *Um Passeio pelo Rio – a cidade nas andanças de Joaquim Manoel Macedo* (em 2015, no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro), *Histórias Mestiças* e *Histórias Afro-Atlânticas* (ambas no Instituto Tomie Ohtake, em 2014 e 2018, respectivamente).

Não se trata somente de uma apropriação meramente física. A materialidade existe no museu, entretanto, o museu não trata somente da materialidade dos objetos em suas práticas – o que faz com que os objetos que compõem uma exposição estejam ali? Com interesse em estudar e analisar o contexto do que se dá no Museu, Stránský explicita

Nossa teoria de conhecimento deve ser direcionada mais profundamente, ou seja, à sua substância. Devemos perceber que o que “pode ser visto como um fenômeno de museu” é a expressão e manifestação de uma certa necessidade, o interesse demonstrado pelo homem. Como certa relação específica do homem com a realidade é objetivada no teatro, uma situação semelhante existe

também nos assuntos do museu - é uma expressão de algo. (STRÁNSKÝ, 1983, p.127, tradução minha)

O entendimento de Museu como fenômeno (SCHEINER, 2013, p. 358) vai além da materialidade dos objetos de museus e das práticas ligadas as suas atividades cotidianas. A relação do homem com o objeto é o que faz ser objeto de museu. Trata-se de uma relação “específica do homem com a realidade” que se dá no contexto museológico de maneira particular. Portanto, para abordar um objeto de estudo a partir de práticas museológicas é imprescindível que se considerem aspectos simbólicos que esses objetos contêm. A respeito da musealização dos objetos, Bruno Brulon disserta

Musealizar é mudar algo de lugar; às vezes no sentido físico, mas sempre no sentido simbólico. É recolocar, ou dispor para revalorizar. Reordenar, sem a perda de sentidos, mas visando a aquisição de informação ou a sua potencialidade. Processo este que escapa aos limites do museu. (BRULON, 2018, p. 190)

Ao enfatizar que o ato de musealizar trata-se de realizar “uma mudança de lugar” não necessariamente num sentido físico, “mas sempre no sentido simbólico” vai ao encontro da compreensão de que o ambiente museológico é uma “relação específica do homem com a realidade”. Ao aprofundar o mesmo conceito de modo mais específico, Stránský (1983, p. 130) aponta que a relação “entre o homem e a realidade” é o que “diferencia os aspectos museológicos dos não-museus...”. O autor, assim, afirma que é necessária esta “relação específica” para o museu ser Museu – ou fenômeno Museu.

O entendimento dessa especificidade de relação entre o homem e a realidade deu margem para um olhar também específico para o contexto museológico. Stránský (1983, p. 128), afirma a respeito do fenômeno Museu “...seu conhecimento não pode ser apenas no nível empírico...”. O estudo do contexto museológico dos objetos abrangeria seu conteúdo simbólico, que se relaciona com suas características relativas a outros campos do saber – físicas, biográficas entre outras.

A apropriação das representações de negras de ganho executada pelos museus foi abordada considerando que nos Museus se dão relações complexas e simbólicas. Para a compreensão destas relações, as contextualizações que perpassam a iconografia das negras de ganho – sejam estas institucionais, históricas, documentais, biográficas ou artísticas – basearam a pesquisa. Os dados referentes às

práticas institucionais sobre os três artistas pesquisados, provenientes do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (IMS Rio), respaldam a análise dos processos e etapas da musealização das referidas imagens. Foi pretendido, dessa maneira, analisar a “relação específica com a realidade” (Museu) por meio da compreensão do que de “simbólico” se dá nesta relação no que implica a iconografia em questão.

A musealização, ou a reordenação do sentido simbólico a partir da inserção do objeto no contexto museológico, dá-se a partir de alguns procedimentos que Stránský nomeou de seleção, tesauroização e comunicação museológica. Com base nos conceitos e teoria básica de Stránský, Brulon aponta

Por seleção, ele entendia a teoria básica que permitiria identificar o “potencial de musealidade” nos objetos (...) A seleção em si mesma, isto é, a retirada de um objeto “portador” de uma situação original, seria dependente do reconhecimento de seu “valor museal”. A tesauroização poderia ser compreendida como o processo de inserção do objeto no sistema documental da nova realidade de uma coleção ou museu. Por fim, a comunicação museológica é o processo por meio do qual uma coleção ganha sentido, tornando-a acessível e disseminando o seu valor científico, cultural e educativo. (BRULON, 2017, p. 414)

No caso da musealização das representações de negras de ganho: a instituição que detém as obras (IMS Rio) constatou que havia “potencial de musealidade” ou um “valor museal” nas gravuras e as adquiriu. O valor museal, no momento da seleção, seria o que determina o interesse específico da instituição pelo objeto em questão – seleção essa, uma das etapas de musealização. A coleção Paul Harro-Harring, por exemplo, foi adquirida pelos seguintes aspectos

Além da importância histórica e estética, as obras facilitaram e incentivam a pesquisa, abrindo possibilidades de relação entre os acervos, não só no que diz respeito às imagens, mas também a outros temas, como a escravidão. (UM GUIA..., 2008, p. 314)

Após “selecionar” as obras, deu-se o processo de “tesaurização” ou documentação e, após isso, inseriu-se as gravuras no sistema documental e em uma coleção no IMS Rio. A comunicação museológica é referente ao modo expor/comunicar ao público por meio de exposições, catálogos, acervo online, entre outros.

Mas no que o processo de “seleção” de itens influencia na “relação específica do homem com a realidade” apontada pela Museologia? A escolha institucional do que adquirir para o acervo, do que expor e de como documentar está diretamente relacionada com a difusão e acesso à referida iconografia – por exemplo. A “intenção” de Brulon (2018, p. 199), individual ou institucional, torna-se palpável por meio da observação das ações referentes às instituições museológicas.

Seria a “intenção” da instituição museal a única referência para escolha de objetos para acervos, para expor, para comunicar, para documentar e para elaborar o setor educativo, por exemplo? Acerca das pesquisas nas diversas práticas museológicas, Brulon disserta

(...) vemos que a pesquisa (que em nossos esquemas configura o princípio e fim do ciclo da musealização) deve, com efeito, se fazer presente em todas as etapas – seja ela pesquisa empírica no campo onde os objetos são selecionados, pesquisa documental, pesquisa terminológica, pesquisa de técnicas e métodos de conservação, pesquisa expográfica aplicada à comunicação... Trata-se de pesquisa museológica (...) (BRULON, 2018, p. 199)

A pesquisa, mesmo quando não tem como referências disciplinas que não a Museologia, é considerada pesquisa museológica. São pesquisas museológicas por fazer parte do ambiente museológico, direcionadas às práticas museológicas e podem ser apontadas em todas as etapas da musealização. É possível afirmar que a pesquisa pode embasar o “potencial de musealidade” ou “valor museal” de um objeto em uma determinada instituição e até que possa ser referência para a área educativa dos museus – comunicação museológica, por exemplo.

Para a compreensão de como se deram as apropriações em questão, é necessário que se contextualize o objeto – a apropriação exercida pelos museus. De forma a fomentar essa análise, foram escolhidos três artistas distintos – Paul Harro-Harring (1798-1870), Eduard Hildebrandt (1818-1869) e Lopes Cabral (1816-1863) – para promover o estudo de diferentes abordagens acerca das negras que labutavam ao ganho. No caso do tema principal da pesquisa, a consciência de que cada sujeito tem um olhar ou uma interpretação sobre o cotidiano foi fundamental. Tais características individuais também têm relação com as práticas museológicas. Atributos estéticos e biográficos relativos a cada artista influenciaram a apropriação das representações – a seleção para exposições pode ser um exemplo.

Sobre o estudo das apropriações culturais, o historiador Roger Chartier (2002, p. 28) entende “...as práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação”. A apropriação, portanto, está para além de “tomar para si” conforme o explicitado. Este conceito enfatiza que um objeto pode ser apresentado de distintas maneiras e interpretado de diferentes modos, dependendo do contexto em que está inserido. A “prática” e “interpretação” mostram-se conectadas. As práticas que perpassam um objeto dentro do museu – exposição, pesquisa ou aquisição para o acervo entre outras – influenciam a percepção e a interpretação sobre este mesmo objeto pelo público, em uma determinada situação. No sentido oposto, a interpretação prévia do objeto também influencia a prática no museu – por meio de pesquisa anterior e forte identificação com a instituição museológica, pode-se almejar expor, estudar ou até adquirir determinado objeto para o acervo.

Em vista disso, analisar a apropriação cultural torna-se tão (ou mais) importante quanto a analisar as características plásticas, biográficas, físicas e históricas do objeto de estudo. Legitima-se, portanto, que a apropriação cultural possa ser “...colocada no centro de uma abordagem...”, segundo Chartier (2002, p. 26).

A questão principal do trabalho também tem a representação cultural em museus como um dos conceitos mais importantes. A respeito desse aporte teórico, Chartier (2002, p. 20) define a representação como “uma coisa ausente”, o que estabelece diferenças entre quem representa e quem é representado. O autor evidencia, por meio da citação, a diferença entre “representação” e “aquilo que é representado” – dando importância ao papel do autor das representações.

Por conseguinte, as representações são interpretações individuais sobre a “coisa ausente”. As representações das negras de ganho são interpretações individuais e traduzem uma visão bastante particular do tema por cada artista. Em sequência, a apropriação da iconografia citada feita pelas instituições museológicas resulta em outra representação em âmbito museológico. O resultado da utilização das imagens como suporte implica na ressignificação das obras e produz, como resultado, uma representação dentro desse contexto específico. Ainda sobre o conceito de representação cultural Chartier (2002, p. 19) explicita que os atores sociais “...traduzem as suas posições e interesses...” conforme suas convicções. Os “atores sociais”, desse modo, imprimem na representação a interpretação do mundo em que vivem.

No caso específico da pesquisa é possível que a partir da iconografia, que por si se trata de uma interpretação, sejam elaboradas outras interpretações – da iconografia para curadoria, da curadoria para expografia e pesquisa, destas para o educativo até chegar ao público do museu que terá impressões/interpretações também individuais e coletivas. Pela complexidade dessas relações – interpretações e práticas museológicas – ambos os conceitos de apropriação cultural e representação cultural de Chartier basearam teoricamente a análise da apropriação da iconografia em questão.

A compreensão de como as instituições culturais se apropriaram da iconografia produzida por Eduard Hildebrandt, Paul Harro-Harring e Lopes Cabral é um dos objetivos principais da pesquisa. Para este fim, é relevante que se tenha entendimento de como as instituições museológicas trabalham com conceitos relativos às negras de ganho. Em sua publicação *O negro no museu brasileiro* Lody explicita

Embora quantificado no cotidiano de milhares de brasileiros, esse patrimônio material ganhou uma capa de abrasileiramento compactuante com o exercício da dominação. Assim, convencionou-se conferir-lhe antes do reconhecimento de vertentes explícitas africanas um dócil e harmônico abrasileiramento. (LODY, 2005, p. 256)

O autor expõe de maneira irônica como os objetos ligados à cultura africana são utilizados pelos museus. Entende-se essa utilização como práticas que reforçam um discurso de dominação mesmo na atualidade. O “dócil e harmônico abrasileiramento” é explicitado por meio do “patrimônio material” – por intermédio da materialidade aplica-se, então, um discurso específico. Discurso este que, frequentemente, induz a uma ideia de que a convivência de negros no Brasil era pacífica, dócil, harmoniosa e sem fricções.

O brusco processo de adaptação e do cotidiano de mulheres e homens negros no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX deve-se a uma realidade imposta pela metrópole. Junto ao processo diaspórico, está a imposição de hábitos sociais oriundos da Europa Ocidental de forma extremamente violenta. Ao referir-se à dominação cultural, disserta Hall

Os Estados-nação impõem fronteiras rígidas dentro das quais espera que as culturas floresçam. Esse foi o relacionamento primário entre as comunidades políticas soberanas e suas “comunidades

imaginadas” na era do domínio dos Estados-nação europeus. (HALL, 2006, p. 34)

A imposição de “fronteiras rígidas” à população gera conflitos. Os governantes, ao tentar ter o controle sobre a sociedade, esperavam que não houvesse reações negativas acerca do que estava sendo imposto. As revoltas podem se enquadrar nessa insubmissão ao que foi compelido. Com relação à diáspora, os conflitos intensificaram-se. No caso do colonialismo no Brasil, foi imposta uma realidade onde os negros e negras eram escravizados.

É evidente que a vinda de forma coercitiva para a colônia não anulou a bagagem cultural africana no que implica mulheres e homens negros. Sobre a diáspora cultural, Hall (2006, p. 26) disserta “...a questão da Diáspora é colocada aqui principalmente por causa da luz que ela é capaz de lançar sobre as complexidades, não simplesmente de se construir, mas imaginar a nação e a identidade...”. Sobre a diáspora no mundo atlântico, disserta Gilroy (2001, p. 57) “...assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transcultural e intercultural.” Ao analisar o cotidiano das mulheres negras na década de 1840, foi levado em consideração os processos culturais envolvidos e não “fronteiras rígidas” limitadas a ideia de uma passagem ou troca de ambiência – no caso, da África para o Brasil.

Sobre o Atlântico Negro, Hélio Menezes (um dos curadores de *Histórias Afro-Atlânticas*) disserta “Entender o atlântico negro – na expressão de Paul Gilroy (...) traz em seu entendimento, ajuda a entender que as culturas nacionais que se construíram nas Américas se constituíram em relação.” (MENEZES; CERQUEIRA, 2018). O conceito Atlântico Negro de Gilroy também foi utilizado como base teórica na concepção da referida exposição – pesquisa museológica de *Histórias Atlânticas*. Ao dissertar sobre as representações dos negros nos museus brasileiros, Santos afirma

Considerando que um dos papéis dos museus nacionais é conferir aos cidadãos brasileiros o sentimento coletivo de pertencer à nação, podemos concluir que esse sentimento de “nação” pode ser reproduzido de diferentes maneiras. Os museus nacionais representam imagens de pessoas negras de uma forma que qualquer pessoa teria vergonha de ser identificada. Enquanto a humilhação continua, a subordinação se reproduz no presente. (SANTOS, 2005, p. 60, tradução minha)

Conforme o explicitado, os negros não teriam como se sentir representados nos grandes museus nacionais devido à maneira como as representações e os objetos em questão são apropriados por tais instituições museológicas. A falta de identificação de mulheres e homens negros com esses museus, portanto, é causada por essas práticas museológicas – seleção, documentação e comunicação das obras.

Para a análise da iconografia pesquisada, é importante que se analise também o lugar que ocupavam as mulheres negras nos oitocentos. Não há como dissociar o fato de serem negras e mulheres para o entendimento nesse contexto no Rio de Janeiro. Com base nesses dois fatores – ser mulher e ser negra – constatou-se a necessidade de análise conjunta para abordar racismo e sexismo contra essas mulheres. Ao dissertar sobre a temática, Crenshaw (1991, p. 1243) “Concentrando-se em duas dimensões da violência masculina contra as mulheres – espancamento e estupro - considero como as experiências das mulheres de cor são frequentemente o produto da interseção entre racismo e sexismo...”. A autora exemplifica o espancamento e estupro como ações relativas a questões de gênero e cor somadas.

A importância da análise conjunta de fatores que oprimem mulheres negras dá origem ao conceito de interseccionalidade entre o final dos anos 1980 e começo dos anos 1990. Sobre este termo, Crenshaw (1991, p. 1243) especifica “...a interseccionalidade como forma de enquadrar as várias interações de raça e gênero no contexto da violência contra as mulheres de cor.”, mas, em que o conceito de interseccionalidade é importante para a análise da apropriação das representações das negras de ganho feitas pelos museus? O conceito pode ser aplicado ao observar como a iconografia foi produzida e exposta pelos artistas e, a partir de práticas museológicas, identificar se há discursos que reforçam a violência contra a mulher negra nessas instituições. Segundo Akotirene, interseccionalidade é (AKOTIRENE; RIBEIRO, 2020) “...uma política anti-discriminação, uma teoria crítica feminista de raça.” A autora destaca que a questão racial e de gênero analisadas separadamente “...não dão conta das nossas experiências” – refere-se às experiências cotidianas de mulheres negras na atualidade, reafirmando a importância do conceito.

As negras de ganho, escravizadas ou libertas, traziam consigo uma bagagem cultural anterior à vinda da corte para o Brasil – tanto relativas ao Rio de Janeiro (do Brasil, caso já vivessem na colônia) quanto da África. O choque cultural dá-se de forma evidente no cotidiano das culturas dominadas – no caso, as negras de ganho. Tratando de aspectos culturais, sociais e raciais Bhabha exemplifica

As hifenações híbridas enfatizam os elementos incomensuráveis – os pedaços teimosos – como a base das identificações culturais. O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, contingencialmente, se abrindo, retratando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença - seja de classe, gênero ou raça. (BHABHA, 1998, p. 301)

O termo “hifenações híbridas” significa a junção da ideia de hífen (HÍFEN, 2015) – ou “Sinal gráfico (...) empregado para ligar elementos de palavras compostas...” – com o termo hibridismo – sendo híbrido (HIBRIDISMO, 2015) “...que é composto por elementos distintos ou disparatados.” A junção de elementos distintos no contexto da citação trata de um confronto cultural e de como as diferentes identidades lidam em contato umas com as outras. Por meio do audioguia da exposição Histórias Mestiças, Schwarcz (HISTÓRIAS MESTIÇAS) disserta sobre “falta de lugares” que proporcionam “lugares híbridos” por meio da diáspora africana no Brasil escravista – pesquisa museológica.

Os “pedaços teimosos”, ou o que fica da bagagem cultural das mulheres negras, esteve em constante negociação com os limites ou “fronteiras” impostos pelo governo português. Somente “negociando” seria possível a sobrevivência da cultura dominada. A relação das negras de ganho com seus senhores implicava em ser propriedade e, de forma concomitante, a trabalhar com comércio ambulante de itens.

O modo com que a maioria dos artistas representou as negras de ganho vai ao encontro desse discurso com base em uma relação pacífica. A estética empregada em muitas das obras em que apareciam negras de ganho na primeira metade do século XIX reforçavam este olhar – trata-se de uma representação que favoreceu as classes dominantes no Rio de Janeiro dos anos 1840. Sobre as instituições criadas a partir da chegada da corte portuguesa, Chagas (2009, p. 58) define “Entre as instituições criadas no Brasil em decorrência direta da presença da família real, destacam-se (...) a Biblioteca Real (1810), a Academia Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816), e o Museu Real (1818).” Esses espaços não foram elaborados para os menos favorecidos, segundo Chagas

De certo, a Instituição criada não está orientada para negros, índios e brancos. Ela destina-se à qualificação da coroa portuguesa junto às outras nações; mas também atende aos interesses da aristocracia

luso-brasileira (...). Para estes indivíduos é que a instituição de memória funciona como dispositivo de poder disciplinar, indicando o que se pode saber, o que se pode lembrar e esquecer, o que se pode e como se pode e como se pode dizer e fazer. (CHAGAS, 2009, p.58)

A construção de um Museu Real não era só mais uma instituição para tornar o Rio de Janeiro em uma capital digna da corte portuguesa. Tratava-se de um poderoso dispositivo onde se dita o que “se pode dizer ou fazer”. Poder: esta palavra, não ao acaso, aplica-se neste caso – o poder como autoridade e como possibilidade. Por meio da memória, a coroa tentou a construção de uma identidade luso-brasileira baseada no eurocentrismo. O poder, por conseguinte, deu-se no sentido de autoridade como algo imposto e como uma etiqueta velada indutora de práticas sociais específicas que beneficiam a dominação cultural no museu. A ideia de possibilidade enfatiza o museu como meio pelo qual o discurso é produzido. Portanto, o Museu Real é uma possibilidade – um meio que pode/tem capacidade de ser utilizado – para o exercício do poderio da coroa. O museu é capaz (pode) de legitimar autoridade (poder).

Sobre os museus na atualidade, é importante que o contexto em que estão inseridos objetos relativos à cultura afro-brasileira seja observado. Sobre os espaços museológicos e tradições, disserta Cunha

(...) os espaços museológicos e suas exposições caracterizam-se como de grande importância para a formação das mentalidades, à medida que apresentam conceitos sobre as sociedades e os grupos que as constituem, suas características e traços históricos, utilizando-se de objetos da cultura material como bases essenciais de um processo de comunicação e preservação de idealizadas tradições culturais. (CUNHA, 2006, p. 29)

A conjunção de “traços históricos” com “objetos de cultura material” dá-se nos espaços museológicos para a manutenção de tradições – conforme o texto. Essa relação com os objetos também enfatiza a comunicação a serviço de um determinado discurso. Segundo Cunha (2006, p. 29) “...imagens construídas no âmbito de instituições e suas exposições, pressupõe entender estas ações de um processo de articulação de sentidos, valores e conceitos, em um sistema de dinâmicas e efêmeras representações sociais...”. A articulação dos sentidos é utilizada ao se apropriar de imagens produzidas no passado e dá força às representações resultantes dessa apropriação (musealização).

Para uma crítica sobre a maneira como as instituições culturais se apropriaram da iconografia é fundamental apontar as circunstâncias de elaboração das referidas imagens. A partir de tais informações, é possível compreender como as características das imagens influenciaram as práticas museológicas.

1.1 As representações e o Rio de Janeiro

Para melhor entendimento das imagens em si, foi necessário adicionar um outro recorte que trata da contextualização de produção dessas imagens – século XIX e os artistas de forma individual. O Brasil ainda era um país que utilizava amplamente os escravizados como mão-de-obra principal para trabalhos ditos subalternos na década de 1840. Sobre o comércio de almas, Peixoto aponta

Em 7 de novembro de 1831, o governo brasileiro promulgou uma lei que aboliu o comércio brasileiro de africanos para o país. De autoria do marquês de Barbacena, Felisberto Caldeira Brant de Pontes Oliveira Horta, sabemos que a mesma acabou por não "pegar" – o infame comércio de carne humana só foi abolido duas décadas depois, em 1850, através da Lei Eusébio de Queiróz --, assim sendo, foi descumprida e deu forma à expressão "para inglês ver" (...) (PEIXOTO, 2012, p. 9)

Esse período foi marcado por uma tensão entre a “classe dominante senhorial” – esta, detentora de escravizados – e o governo britânico que almejava o fim do tráfico de escravizados no Brasil. “Para inglês ver” é o termo que faz referência a lei de 1831 – conhecida como lei Feijó. Devido à tensão de ordem política, o tráfico de escravizados aconteceu de maneira ilegal durante o período de 1831 a 1850. Sobre a ironia contida na expressão, é importante ressaltar que a lei Feijó dificultou substancialmente o acesso do tráfico de escravizados pelo mar.

Em 1831, D. Pedro I retorna a Portugal dando início a um período chamado Regência – já que D. Pedro II não tinha idade suficiente para reinar. A “...consolidação do poder nas mãos do jovem imperador...” (KARASCH, 2000, p. 20) deu-se em 1840 com apenas 14 anos – este evento histórico ficou conhecido como “golpe da maioridade”. O governo, a partir de então, teve a tarefa de lidar com a tensão entre a coroa britânica e a elite agrícola/escravista no Brasil além das tensões que implicaram escravizados e senhores brancos.

Em meio a este impasse, viviam também os escravizados – tema de tensões políticas no Brasil. O período pesquisado foi marcado por levantes e revoltas protagonizados por escravizados na época da regência – entre 1830 a 1840. O Levante das Malês, em Salvador, em meados da década de 1830, e os ideais republicanos franceses influenciaram negros em todo o país. Sobre este tema Soares e Gomes especificam

Quando um preto mina é preso por estar levantando uma “bandeira tricolor”, símbolo da França revolucionária, em pleno centro do Rio de Janeiro, é sintoma de que a politização chegou a um grau intolerável para as camadas conservadoras da sociedade. (SOARES; GOMES, 2001, p. 12)

Esse clima de tensão que ocorreu no Rio de Janeiro influenciou o cotidiano da população negra que lá trabalhava. A desconfiança causou, principalmente aos libertos, prisões arbitrárias na capital da corte. A “rebeldia” negra foi temática constante na imprensa local. Sobre o período em que se deram os conflitos, Soares e Gomes (2001, p. 12) explicitam “A Corte assiste, nestes dias aflitos, a uma verdadeira caça aos minas. Mesmo aqueles que aparentemente nada podiam contra o poder policial são presos como potenciais incitadores de possíveis levantes...”.

Em meio a este período conflitante, o governo decidiu que em 1840 D. Pedro II assumiria o trono para resolver ou pelo menos aliviar as acirrações referentes ao sistema escravista. Apesar de esforços e estratégias, segundo Soares e Gomes (2001, p. 31) “No apagar das luzes da primeira metade do século XIX a sombra ameaçadora do levante malê ainda era percebida nas ruas do Rio de Janeiro.”. Por mais dicotômico que possa parecer, as articulações políticas arbitrárias contribuíram para que houvesse conflitos. Tanto os ecos da Revolução Francesa, o Levante das Malês e a Cabanagem – ou Guerra dos Cabanos no Grão-Distrito do Pará – colaboraram para as revoltas negras quando o governo brasileiro tentou apaziguá-los.

Em meio aos acontecimentos políticos, estavam os três artistas que interpretaram a realidade das mulheres negras que trabalhavam ao ganho de formas distintas. São eles: Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral Teive – todos eles representaram as negras de ganho na década de 1840, no Rio de Janeiro.

O artista Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (1816-1863) foi aluno da primeira turma da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e participou de aulas

ministradas por Debret (pintura) e Grandjean de Montigny (arquitetura) (LEVY; FERREZ, 2000, p. 450). Chegou a expor na Exposição Geral de Belas Artes nas edições de 1843 e 1850. Tornou-se professor de desenho na AIBA; era cenógrafo, desenhista, caricaturista.

Figura 4 Lopes Cabral Teive. Preta vendendo bonecas, c. 1840.



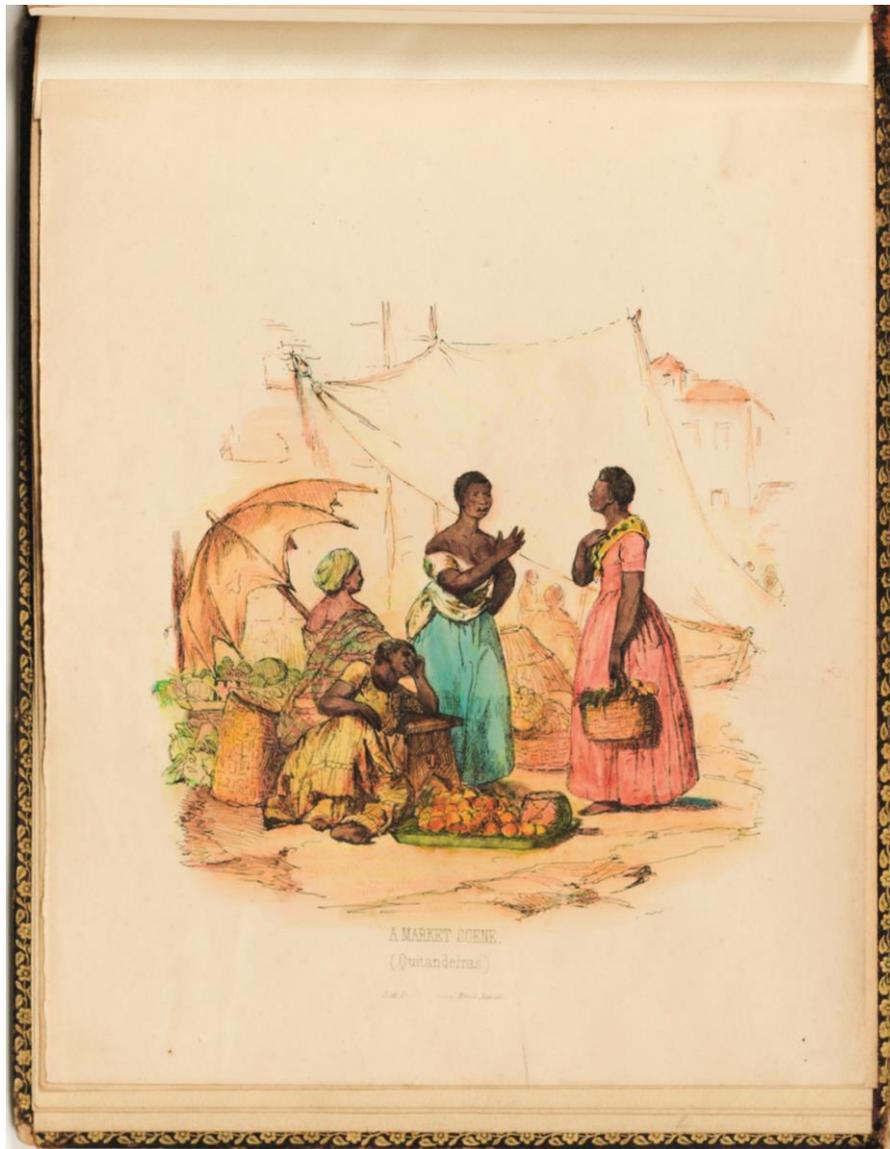
Fonte: IMS Rio, 2019.

As obras escolhidas para estudo encontram-se na publicação *Costumes do Brasil*, de 1840. Uma das características que mais se pronuncia na obra de Cabral é o gestual delicado das negras de ganho. Os dedos da mão direita na figura 4 podem ser um exemplo.

Eduard Hildebrandt (Dantzig, Prússia, atual Alemanha 1818 - Berlim, Prússia - 1869) também representou as negras de ganho (LEVY; FERREZ, 2000, p. 456). Ele

era aquarelista -- estudou pintura na Europa, em 1842. O rei da Prússia, atual Alemanha, financiou suas viagens a outro continente. Chega ao Brasil em 1844 e esteve em Pernambuco, Rio de Janeiro e Bahia.

Figura 5 - Eduard Hildebrandt, Quitandeiras, c.1846-1849.

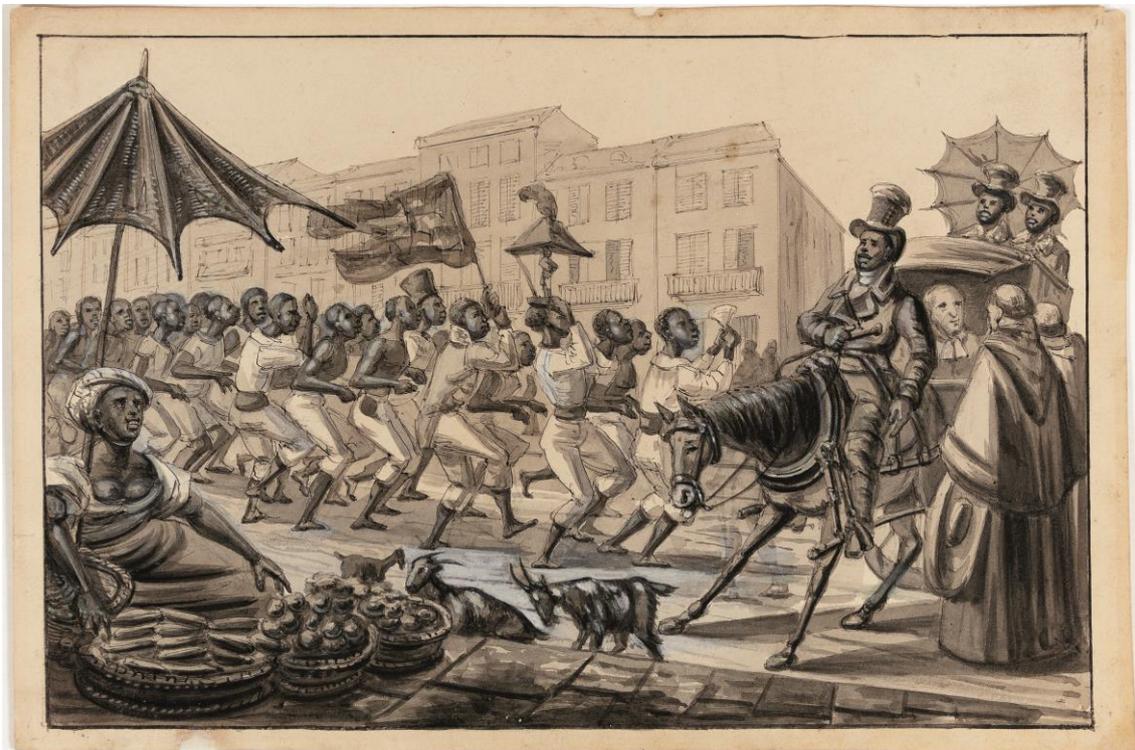


Fonte: IMS Rio, 2019.

As obras de Hildebrandt em que estão representadas as negras de ganho mostram também o entorno da cena retratada. O título da gravura corresponde ao primeiro plano da cena e ao que há de mais colorido na gravura. Dessa maneira, o artista retrata uma relação interessante de observar: entre a negra de ganho quando faz parte da temática principal da imagem e quando faz parte do plano de fundo da imagem.

O artista Paul Harro-Harring (1798-1870), dinamarquês, era defensor “extremado da causa da liberdade” e chegou ao Rio de Janeiro em 1840. Os “Esboços Tropicais do Brasil” contém suas 24 aguadas que foram produzidas com a temática relativa ao meio urbano carioca e, dentre elas, as negras de ganho (HARRO-HARRING, 1996, p. 15). Romancista, produzia descrições de cenas carregadas de emoção “O duro destino do povo negro, eternamente exposto ao extremo insulto e à baixaza dos brancos, me perseguia, conquanto este mesmo sentimento era aliviado pelo contraste representado pelos bons e nobres atos daquela irmandade negra.”

Figura 6 Paul Harro-Harring, Cena da Rua Direita – Negros carregadores de café exigindo o pagamento pelo trabalho do dia. Negras vendendo bananas e laranjas. Padres em carruagem entretidos com dois frades de Santo Antônio (tradução minha), c. 1840.



Fonte: IMS Rio, 2019.

O aspecto rugoso, pedregoso, sem preocupação com um contorno linear vai de encontro à proposta das outras imagens de mesma temática da época: a de representar o negro e o Brasil em si como algo confortável à sociedade dominante escravista. Entretanto, Paul Harro-Harring estava fortemente conectado com os ideais abolicionistas disseminados pela elite protestante inglesa.

1.2. O Instituto Moreira Salles

Para a compreensão do processo de musealização e da apropriação das representações das negras de ganho, foi necessário ter um panorama geral da instituição que as abriga: o Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. A partir do Instituto de Artes Moreira Salles, fundado em abril de 1991, foi desenvolvido o atual Instituto Moreira Salles (SILVA, 2000, p. 56) – financiado na época pelo banco Unibanco (INSTITUTO..., 2019). O IMS (Instituto Moreira Salles) teria como objeto (SILVA, 2002, p. 57) “realizar, patrocinar e promover, direta ou indiretamente, todas as formas de produção intelectual ligadas à cultura, em ampla acepção, abrangendo seus mais variados campos de manifestação”. Atualmente possui centros culturais em três cidades: Poços de Caldas (MG), São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ).

Walther Moreira Salles foi presidente do conselho de administração do Unibanco e, em 1991, desligou-se das atividades empresariais. A partir de então, pôde dedicar-se inteiramente a atividades culturais no campo das artes e museus. De modo a prosseguir nesse sentido (PAULA, 2018) “...em 1988 criara o Instituto Moreira Salles, que em 1991 se consolidou na Casa da Cultura de Poços de Caldas...” – a unidade Poços de Caldas foi a primeira a ser inaugurada seguidamente por São Paulo (1996), Belo Horizonte (1997) – que no atual momento não funciona – e Rio de Janeiro (1999).

No Rio de Janeiro, o IMS proporciona entrada gratuita para visitação do centro cultural e exposições (PROGRAMAÇÃO..., 2019). A instituição oferece atividades educativas por meio de visitas mediadas (VISITAS MEDIADAS, 2019), como o programa “Família em foco”, que propõe atividades sobre as exposições e sobre os jardins do IMS Rio – requer marcação prévia. O “Encontro com professores” d -se uma vez por mês e sua proposta é contribuir para atividades com os alunos na exposição e em sala de aula – também requer marcação prévia. A  rea de pesquisa é aberta gratuitamente para marcação presencial e a base de dados disponibilizada para consulta online. O IMS Rio também oferece atividades pagas como cinema, cursos e oficinas. Loja, restaurante, biblioteca e reserva técnica também fazem parte do corpo do Instituto.

O centro cultural encontra-se em um edifício que por si só é um atrativo, segundo o próprio site do IMS

Em 1999, a casa no bairro da Gávea onde viveram Walther Moreira Salles e sua família tornou-se a sede do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro. Apresenta exposições, filmes e shows, além de abrigar os acervos de Fotografia, Música, Literatura e Iconografia. A

própria casa, marco da arquitetura moderna dos anos 1950, é um atrativo para os visitantes. (O CENTRO..., 2019)

A residência, projetada em 1948, precisou de algumas adaptações e reformas para abrigar um centro cultural do porte do IMS – segundo Sousa e Silva

Em 1995, os arquitetos Luiza Dutra e Walter Menezes desenvolveram o projeto de restauro, reforma e adaptação do espaço para abrigar o Instituto Moreira Salles, respeitando-se inteiramente o projeto original. Foram feitas pequenas adaptações para torná-lo um centro cultural, com quatro salas de exposição, galerias, biblioteca, reserva técnica para pinacoteca, sala de pesquisa, auditório, sala de aula, atelier, cafeteria, loja de arte e dependências para hóspedes. (SOUSA E SILVA, 2000, p. 71)

Embora se trate de um projeto inicial de residência, o IMS Rio é composto por salas amplas e com pé-direito alto que comportam exposições de maneira confortável e para a acomodação relativa às demais atividades do referente centro cultural. Sobre as reformas, é possível apontar que (O CENTRO..., 2019) “...reservou-se uma área para a construção de um edifício (...) para abrigar a reserva técnica com as principais coleções de fotografia do Instituto, além dos laboratórios de restauro, estúdios e áreas de pesquisa”.

1.2.1. As coleções Paul Harro-Harring e Martha e Erico Stickel

Além de ser referente à mesma década (1840 a 1850), a iconografia pesquisada compõe o acervo do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. O fato de as obras estarem presentes na mesma instituição proporciona comparativos relevantes sobre a musealização das obras de Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral. Ao analisar a trajetória das gravuras, pode-se compreender melhor as escolhas feitas pelo IMS Rio. As imagens produzidas por Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral fazem parte da coleção Martha e Erico Stickel, por exemplo. Sobre esta coleção

Adquirida pelo IMS em 2008 e já totalmente catalogada, a coleção Martha e Erico Stickel reúne cerca de 1.500 obras que retrataram o Brasil desde o século XVI (em cartografia) até o século XIX (em paisagens e registros do cotidiano feitos por artistas viajantes) (...) (UM GUIA..., 2008, p. 308)

As informações sobre as coleções levam a questões que auxiliam na contextualização da época e do caráter interpretativo de cada criador. Outro fato importante é a biografia das obras (UM GUIA..., 2008, p. 308) “Por se tratar de uma coleção particular, a maioria das obras nunca foi exposta – muitas delas são raras ou inexistentes em coleções análogas.” A iconografia de Paul Harro-Harring, por sua vez, faz parte da coleção Paul Harro-Harring

O conjunto é formado por 24 aguadas da série Esboços Tropicais do Brasil (...), produzidas pelo dinamarquês Paul Harro-Harring (1798-1870) durante sua visita ao Rio de Janeiro, de 2 de maio a 5 de agosto de 1840. Elas foram adquiridas pelo embaixador Walter Moreira Salles 125 anos depois, em 1965, na França. (UM GUIA..., 2008, p. 314)

O caráter distintivo entre as coleções Martha e Erico Stickel e Paul Harro-Harring suscitam questionamentos importantes. Sobre a origem das coleções: uma arrematada na França e outra de colecionadores brasileiros. Uma adquirida em 1965 e outra em 2008 – será que a coleção com mais tempo no IMS Rio foi de fato mais utilizada pela instituição? E de Hildebrandt e Cabral, que fazem parte da mesma coleção (Martha e Erico Stickel)? Há possibilidade de um comparativo mais igualitário entre esses dois artistas por fazerem parte da mesma coleção? As questões precedentes auxiliaram o estudo de como os museus se apropriaram dessas representações.

Ao pesquisar sobre as obras da série Costumes do Brasil, que foi produzida por Lopes Cabral Teive, podemos afirmar, segundo o Jornal do Commercio, que foi uma das primeiras edições de obras destinadas ao Brasil. Por meio do anúncio, Cunha exemplifica

O Jornal do Commercio de 15 de fevereiro de 1840, anunciava a série que sairia às terças e sábados: “Costumes do Brasil. Não tendo até aqui sido publicada huma colleção de costumes do paiz, Frederico Briggs com lithographia na rua do Ouvidor, n. 130, se propõe a lithographar huma coleção de 50 números, sahindo cada semana dous números, terças e sábados (...) (CUNHA, 1970, p. 17)

Baseado na informação anterior, há possibilidade de suscitar uma premissa: não era usual que obras de artistas viajantes permanecessem no Brasil. O fato destas obras (Costumes do Brasil) serem geradas a partir de desenhos de um brasileiro torna

ainda mais relevante a informação que, muito possivelmente, as imagens foram elaboradas com o objetivo de aqui ficarem. Ao se referir às mesmas obras, Cunha (CUNHA, 1970, p. 17) informa “Dêsse conjunto, assinalam-se três coleções em mão de particulares: a de J.F. de Almeida Prado, Moacyr Briggs e Gilberto Ferrez.”. Ao considerar os nomes dos proprietários das obras, é possível que os exemplares de *Costumes do Brasil* tenham ficado no país.

Eduard Hildebrandt, autor das litografias de *Brasilian Souvenir*, era prussiano e veio ao Brasil patrocinado pelo rei da Prússia. Acerca da totalidade das obras de Hildebrandt, disserta Ferrez

De volta a Berlim, trazia um material iconográfico dos mais impressionantes, pela originalidade e alta fidelidade, aliadas a uma arte perfeita. Esse material, que Frederico Guilherme IV devidamente apreciou e adquiriu, no seu todo, para o Gabinete de Gravuras, seria o núcleo da coleção do pintor na Galeria nacional de Berlim. (FERREZ, 1980, p. 13)

De modo distinto a Lopes Cabral (*Costumes do Brasil*), Hildebrandt veio ao Brasil representar os trópicos. Tal viagem, patrocinada por Frederico Guilherme IV, teve objetivo bem definido e típico de artistas viajantes: representar o Brasil (Rio de Janeiro) para europeus. Com o passar dos anos, mais ou menos um século, as obras de Hildebrandt foram encontradas em Berlim. Segundo Bispo

Das suas palavras, constata-se que o autor realizou à sua época estudos pormenorizados dos materiais guardados no departamento de desenhos e gráfica da Galeria de Berlim, um total de 170 documentos, dos quais mais do que 50 do Rio de Janeiro, 15 das circunvizinhas, 20 da Bahia, igual número de Pernambuco e do litoral, além daqueles que retratam africanos, vendedores de rua, canoieiros, nativos, plantas e frutas. (BISPO, 2013, p. 146)

A partir das informações explanadas, pode-se supor que as obras pesquisadas de Hildebrandt foram para o exterior. Porém, nas publicações pesquisadas não há referências diretas sobre as imagens que compõem *Brasilian Souvenir* – estas atualmente no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e alvo do recorte da pesquisa sobre o artista. Além de *Brasilian Souvenir*, há outras representações do artista de mesma temática, o que dificulta a identificação se as imagens selecionadas para o recorte da pesquisa foram ou não para Berlim. Muito provavelmente, as obras

referidas – de Lopes Cabral e Hildebrandt – originaram-se em coleções distintas e adquiridas por Erico Stickel antes do Instituto Moreira Salles.

Os Esboços Tropicais do Brasil de Harro-Harring; Brazilian Souvenir de Eduard Hildebrandt e Costumes do Brasil de Lopes Cabral, integram o que o IMS Rio insere na área Iconografia Brasileira, dentro de uma subdivisão chamada Brasiliana. Iconografia Brasileira (ICONOGRAFIA.) é dividida em dois assuntos: “artistas e naturalistas viajantes” (Brasiliana) e “imprensa ilustrada”, referente a obras produzidas partir da década de 1920.

As coleções Paul Harro-Harring e Martha e Erico Stickel estão, portanto, inclusas em Brasiliana. Na década de 1960, os primeiros artistas a serem adquiridos para o Unibanco e depois IMS foram Paul Harro-Harring, Franz Keller, Frans Post e John Ogibly. É sabido que a Iconografia Brasileira (KOVENSKY, 2008, p. 301) forma com o acervo de fotografias “...um dos maiores e mais valiosos acervos iconográficos sobre o Brasil imperial disponíveis no país.”.

A aquisição das obras pesquisadas se iniciou muito tempo antes da inauguração do IMS na década de 1990. Em 2008, com a aquisição da coleção Martha e Erico Stickel a área de Iconografia foi criada. Mesmo depois da criação da área Iconografia Brasileira, outras peças foram incorporadas ao acervo. A partir de então, duas subdivisões na área por assunto foram criadas – Brasiliana e Imprensa Ilustrada. Diante das informações citadas, cabe analisar os critérios de seleção para aquisição das obras para área de Iconografia.

Há traços em comum nas obras sobre inseridas em Iconografia. A grande maioria tem base papel e trata de temáticas ligadas à cidade do Rio de Janeiro. Em Brasiliana, o período histórico de produção das imagens é anterior a década de 1920 e a estética é definida por artistas viajantes. Como a coleção Martha e Erico Stickel (artistas viajantes, base papel e período colonial/imperial brasileiro) foi adquirida após o falecimento Walter Salles, é possível afirmar que há certa linearidade nos critérios de aquisição.

1.2.2. A difusão das coleções: duas propostas

No IMS Rio, para a documentação e classificação foi necessário obter informações sobre o objeto – pesquisa museológica. A maneira como a informação é difundida no sistema de dados e como as coleções são separadas, são características

referentes a essa etapa da musealização. No caso específico da coleção Martha e Erico Stickel, disserta Kovensky

A coleção Stickel demandou a criação de uma equipe para atender às necessidades de conservação e pesquisa que suas obras exigiam (...) desenvolvemos um sistema de catalogação e uma metodologia de trabalho que permitiram, ao longo de um ano e meio, catalogar toda a coleção. (KOVENSKY, 2008, p. 300)

A catalogação, conservação e pesquisa direcionadas para a coleção Stickel (KOVENSKY, 2008, p. 301) contribuiu para que “...o mesmo trabalho fosse realizado com as coleções anteriores” – que também fazem parte do acervo de Iconografia Brasileira. Mesmo a coleção Martha e Erico Stickel (UM GUIA..., p. 308) já sendo “...totalmente catalogada...” pelos antigos proprietários, houve a criação de uma equipe para o estudo das obras adquiridas.

As fichas catalográficas das obras que compõem o acervo são facilmente acessáveis pelo site do IMS. No caso das obras pesquisadas, são informados os seguintes itens em ordem sequencial: a casa impressora, autoria, título, data, local retratado, década, dimensão da mancha, dimensão do suporte, parte de coleção e tipo documental. O modo como as obras são agrupadas, nomeadas e difundidas é definido pelas coleções em que se encontram. Sobre esta temática, Dissertam Schwarcz e Dantas

É a estrutura geral que define uma coleção e lhe dá personalidade, e não os objetos em particular. Isso significa dizer que, numa coleção, objetos ganham novas intenções e fazem sentido quando entendidos coletivamente. (SCHWARCZ; DANTAS, 2008, p. 126)

O agrupamento e a difusão das iconografias pesquisadas dão “personalidade às peças”. Por conseguinte, o IMS Rio, por meio do colecionar, imprime sua “personalidade” sobre as obras ao unificá-las em coleções. Ocorre que há outras maneiras de agrupar e difundir peças em geral. Ao tomar como exemplo o sistema do IMS Rio e o Projeto Brasileira Iconográfica, pode-se verificar alguns aspectos sobre a difusão de acervo direcionado à pesquisa – museológica ou não.

O projeto citado inclui, por meio de uma plataforma da web, vários acervos e coleções com a mesma temática. Sobre o site, criado em 2017, é explicitado

O projeto *Brasiliانا Iconográfica* propõe-se reunir em um mesmo portal web fontes iconográficas – desenhos, aquarelas, pinturas, gravuras e impressos – dispersas por coleções públicas e privadas no Brasil e no exterior, tornando-as acessíveis à consulta virtual de um público amplo e internacional. (SOBRE O PROJETO)

A plataforma reúne obras de várias instituições com um conteúdo similar: “Essas imagens devem configurar-se como descrições do território (incluídas a paisagem e a cartografia), da natureza (imagens de botânica, zoologia etc.) ou da sociedade (cenários de costumes, de etnografia, ou registros de fatos históricos).” Muitas dessas peças foram produzidas por artistas viajantes até o final do século XIX no Brasil. Grande parte das pinturas são em base papel produzidas por artistas como Debret, Félix-Émile Taunay e os artistas pesquisados. As instituições participantes de *Brasiliانا Iconográfica* (SOBRE O PROJETO) “Fundação Biblioteca Nacional e Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), Pinacoteca de São Paulo e Instituto Itaú Cultural (São Paulo).”

É necessário apontar que o site *Brasiliانا Iconográfica* é um projeto – não uma instituição que promove exposições e que salvaguarda um acervo fisicamente como o IMS Rio. Pretende-se, nesse caso, apontar diferentes maneiras de apresentação documental e distintos modos de separação/agrupamento das mesmas obras – As gravuras pesquisadas dos artistas Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral Teive encontram-se disponíveis no site do IMS Rio e no projeto *Brasiliانا Iconográfica*.

Ambos os sites de busca possuem em primeiro plano uma lacuna para digitação de palavras-chave. Porém, algumas diferenças podem ser apontadas já na primeira janela dos sites de busca do acervo do IMS Rio (PORTALS CATEGORIES) e de *Brasiliانا Iconográfica* (BRASILIANA ICONOGRÁFICA). A página do IMS Rio expõe as áreas para pesquisa: Fotografia, Iconografia, Literatura e Música – ao clicar, inicia-se a pesquisa a partir das áreas. Em *Brasiliانا Iconográfica* aparecem textos produzidos elaborados pela equipe de curadoria que abordam temáticas comuns a um grupo de imagens. Alguns exemplos são *A guerra sem fim contra a população indígena brasileira*, *Queimadas e desmatamento: destruição ambiental x desenvolvimento econômico*, *Valongo e a memória da escravidão*, entre outros. Tais artigos são ilustrados pelas imagens de mesma temática; sem necessariamente pertencer à mesma coleção, instituto ou terem sido produzidas pelo mesmo artista.

Outra diferença adotada pelo portal *Brasiliiana Iconográfica*, é que, após encontrar um artista que compõe uma das obras, a tela da pesquisa é acompanhada por lacunas onde é possível selecionar as temáticas relacionadas às imagens produzidas. Como exemplo, se for selecionado “Debret”, neste espaço pode-se escolher na lacuna *Assunto* os temas *Aclamação, Casamento, Cena de viagem, Indumentária, Ilustração cívica, Escravidão* e etc. Da mesma forma é possível conduzir a pesquisa por meio das lacunas *Tipo de obra, Período, Local retratado, Acervo e Autoria*.

Trata-se de propostas diferentes de difusão de acervo. O site de pesquisa do IMS Rio conduz o pesquisador a consultar por meio das coleções previamente separadas pela instituição. A plataforma *Brasiliiana Iconográfica* induz o visitante a explorar as obras por temática através dos artigos expostos já na página de abertura. Segundo Dantas e Schwarcz (2008, p. 126) “Os objetos constituídos em coleções, dentro de um espaço museológico, passam, assim, a cumprir papéis específicos, no interior de um sistema que lhes é próprio e que precisa ser analisado como tal.” O lugar que os objetos ocupam dentro das instituições – ou dentro de sistemas criados pelas instituições – torna distinta, também, a difusão dos objetos. Portanto, são apropriações que envolvem ações de caráter museológico dentro dos espaços museológicos e que definem as características das instituições culturais.

1.2.3. A expografia e as representações de mulheres negras de ganho no IMS Rio

As “intenções” de cada instituição também podem ser apontadas por meio da observação de como expor. Na maioria das exposições do IMS Rio, a expografia dá-se de forma simples. As tonalidades escolhidas para as paredes das salas onde se dão tais mostras – conforme os vídeos disponíveis no site do IMS – são sóbrias e, em muitos casos, compõem ambientes que inspiram bastante seriedade. Sobre os espaços expositivos, desenvolve O’Doherty

A eternidade implícita nos nossos recintos de exposição é ostensivamente a da posteridade artística, da beleza imortal, da obra-prima. Mas na verdade glorifica-se uma sensibilidade específica, com limitações e condicionamentos específicos. Induzindo à ratificação eterna de certa sensibilidade, o cubo branco induz à ratificação eterna das exigências da casta ou do grupo que compartilha tal sensibilidade. (O’DOHERTY, 2002, p. 18)

A expografia é um modo de comunicar os objetos expostos. O conjunto visual composto pela museografia, por textos da curadoria, pela escolha das obras expostas, pelos artifícios decorativos das salas de exposição podem ser entendidos como um convite a entrar ou sair do espaço – entende-se museografia como o que diz respeito à comunicação na instituição museológica e expografia como recursos estéticos utilizados na exposição. Portanto, as práticas que envolvem as decisões de como expor (comunicação museológica) são fundamentais: elas difundem o acervo aos visitantes que podem se sentir representados, desfavorecidos, desconfortáveis, orgulhosos, confusos, desorientados e, por fim, pertencentes ou não ao espaço visitado.

As exposições realizadas no IMS Rio, de forma geral, têm temáticas que correspondem a muitos artistas que compõem o acervo do Instituto – não só na filial do Rio de Janeiro – e a temas relacionados à fotografia. As mostras não costumam mesclar mais de um artista em uma mesma exposição – o que fica nítido ao entrar em contato com os títulos das exposições (EXPOSIÇÕES / RIO DE JANEIRO) desde 1999 (abertura do IMS Rio). O histórico das exposições está disponível no site do IMS e desde 2014 está disponível para acessar fotos e vídeos dos eventos – o que auxilia na análise das características expográficas próprias do Instituto em um panorama geral.

O IMS Rio, quando trata de exposições históricas, segue a narrativa individual de cada artista na grande maioria das vezes. Desse modo, parece ser intencional o conjunto das obras que é exposto. Raramente procura expor obras de artistas distintos a partir de uma determinada temática/narrativa. Mesmo quando o centro da narrativa não é o próprio artista em questão, a visão de somente um artista sobre determinada questão é exposta.

Em 2014, o IMS Rio abriu para visitação a exposição *Araújo Porto-Alegre: singular & plural* – de 19 de fevereiro a 13 de abril (ARAÚJO PORTO-ALEGRE..., 2019). Neste caso, a exposição apresentou obras do artista produzidas em datas diversas, dando assim uma ideia geral da carreira e do próprio artista. A mostra era composta por obras do próprio acervo do IMS Rio e por outros acervos fora do Instituto. A expografia tratava-se de vitrines centrais e imagens nas paredes de tons claros de cinza. Manuel Araújo Porto-Alegre foi contemporâneo aos artistas escolhidos para pesquisa – Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral. Porto-Alegre foi considerado importante para a Academia Imperial de Belas Artes por ter

implementado uma metodologia de ensino da arte na instituição. A iconografia de autoria de Porto-Alegre faz parte da coleção Martha e Erico Stickel – a mesma em que se encontram as obras de Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral.

São Paulo, fora de alcance – Mauro Restiffe (SÃO PAULO FORA..., 2019) foi uma exposição que também foi aberta à visitação em 2014 no IMS RIO e de 08 de junho a 28 de setembro de 2014 – sua primeira mostra individual na cidade do Rio de Janeiro. Mauro Restiffe fotografou cenas da cidade de São Paulo em diversos bairros. As fotografias foram reveladas em tamanhos distintos e as paredes da sala de exposição eram de tonalidades brancas e acinzentadas. Painéis brancos foram espalhados na sala de exposição onde ficavam penduradas as fotografias, que foram reveladas em preto e branco. Em ambos os casos, de Restiffe e Porto-Alegre, representam bem a estrutura e a narrativa das exposições do IMS Rio. Logicamente há exceções, como a exposição *Rio: primeiras poses – visões da cidade a partir da chegada da fotografia (1840-1930)*, em que constam inúmeros fotógrafos.

O fato de o centro cultural ser a antiga residência de um grande banqueiro pode ter sido decisivo na escolha do local para abrigar o IMS Rio. Segundo o arquiteto Guilherme Wisniky (WINSKY, 2011), a antiga residência da família Moreira Salles seria uma “...construção monumental, elegante e austera, projetada para abrigar tanto uma família numerosa quanto uma intensa vida social, marcada por frequentes recepções para convidados ilustres”. A imponência dos jardins e edifício é facilmente notada mesmo antes de adentrar as portas dos salões do IMS Rio. A escolha de um lugar com essas características é fato recorrente no âmbito dos museus. Sobre isto, disserta Chagas

Não é fruto do acaso o fato de muitos museus estarem fisicamente localizados em edifícios que um dia tiveram uma serventia diretamente ligada a estâncias que se identificam e se nomeiam como sedes de poder ou residência de indivíduos “poderosos”. (CHAGAS, 2009, p. 64)

A suntuosidade do espaço onde se localiza o IMS Rio e a história do lugar têm relação com o poder. A simples reafirmação do passado ou de uma tradição, envolve os discursos praticados nas instituições museológicas que podem se dar pela composição desses espaços: trata-se de, como sintetiza Hobsbawm (1997, p. 13) “...conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins.” Também é recorrente que construções relacionadas ao poder e ao passado promovem uma sensação de não pertencimento ao próprio centro cultural,

mesmo antes de entrar e conhecer. Em contrapartida, não significa que os museus que têm ligação com o poder e com o passado estejam destinados a reproduzir discursos que legitimam tradições hegemônicas ou, conforme disserta Chagas (2009, p. 64) “...estejam maculados por pecado original e fadados à reprodução de modelos que eliminam a participação social e a possibilidade de conexão com o presente.”.

A museografia e expografia em que imagens em que as negras de ganho foram submetidas; o aparato teórico sugerido; o recorte do projeto baseado em três artistas; a observação das escolhas pautadas nas características da instituição museológica em questão – escolha do que e como comunicar, escolha do que adquirir para acervo... São muitos os itens que tornam possível a análise do principal objeto que é a musealização e, de forma mais direta, de como as instituições museológicas se apropriaram das imagens em que negras de ganho são representadas da década de 1840 no Rio de Janeiro.

De modo geral, pode-se supor que há o hábito de olhar e de apresentar iconografia de época maneira automática. Vemos, apreendemos – tudo muito simples. Com relação às imagens das negras de ganho no Rio de Janeiro, ainda se discute pouco sobre as questões que envolvem a produção das gravuras, como representam o passado e como são utilizadas como perpetuação de uma ideia de passado. Aí está a doce e cruel dicotomia que envolve essas imagens: a harmoniosa pose da sílfide negra, a delicadeza do tecido ao toque do corpo da quitandeira, o gracioso encostar do pé da africana no chão de pedra... Tais aparatos estéticos que fazem parte das imagens reforçam a necessidade de utilizar de forma crítica a iconografia em contexto museológico. Segundo Cury

(...) a exposição é a ponta do iceberg que é o processo de musealização, é a parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade de experiência poética por meio do patrimônio cultural. É, ainda, a grande chance dos museus de se apresentarem para sociedade e afirmarem a sua missão institucional.
(CURY, 2005, p. 35)

Por intermédio da exposição, é possível que as instituições se posicionem sobre as temáticas propostas. Não foi encontrada nenhuma exposição elaborada com a finalidade de abordar de modo direto as mulheres negras no século XIX no período e com a iconografia pesquisados. Foram encontradas, sim, imagens expostas em que mulheres negras são representadas em um contexto – ou narrativa – museológico que

priorizam um artista, uma época ou um lugar como temática. O IMS Rio não se “apresenta para sociedade” com uma abordagem específica sobre as mulheres negras representadas nas imagens pesquisadas. Por meio de um panorama geral sobre o IMS Rio com relação às práticas museológicas de seleção, documentação e comunicação, é possível compreender algumas das características do Instituto. As mulheres negras de ganho em meio urbano do Rio de Janeiro no século XIX não são abordadas como temática principal/específica nos processos de musealização – apesar de as obras em que elas aparecem serem apropriadas nesses processos.

CAPÍTULO 2

A PRODUÇÃO DAS IMAGENS: MULHERES NEGRAS, TRÊS ARTISTAS E O RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA

Capítulo 2 – A produção das imagens: mulheres negras, três artistas e o Rio de Janeiro oitocentista.

Para a compreensão contexto de produção das obras de Paul Harro-Harring, Lopes Cabral e Eduard Hildebrandt é necessário estabelecer relações dos artistas com o espaço/temporalidade (Rio de Janeiro na década de 1840) e temática (mulheres negras de ganho) das imagens pesquisadas. Mais que simplesmente representar, os artistas citados tinham como objetivo contar suas experiências no Rio de Janeiro por meio de sua produção.

Sobre a abordagem individual dos produtores, é necessário pontuar qual o lugar social que esses artistas – como artistas viajantes – ocupavam. A temática comum às imagens pesquisadas era as mulheres negras que trabalhavam em meio urbano carioca e precisam ser também contextualizadas. O cotidiano dessas mulheres, seus rendimentos, origem, o papel que desempenham no Rio de Janeiro urbano em meados do século XIX, questões relacionadas a gênero e raça são necessárias para o entendimento de como os artistas viajantes em questão as interpretaram por meio imagético. A maneira como as imagens foram apropriadas pelas instituições culturais (etapas de musealização) está intimamente conectada (também) com o uso das pesquisas museológicas feitas por essas instituições.

2.1. Mulheres negras de ganho no Rio de Janeiro

As negras de ganho foram amplamente interpretadas, por meio de imagens, por muitos artistas viajantes. Essas mulheres constam nas representações de Paul Harro-Harring, Lopes Cabral e Eduard Hildebrandt de maneiras distintas – óticas individuais.

Trabalhar ao ganho era uma atividade corriqueira nas ruas das capitais brasileiras como Rio de Janeiro, Recife e Salvador no século XIX. Essa atividade era executada por homens negros e mulheres negras, escravizados ou libertos, nesse contexto. No caso dos escravizados, o sistema consistia em prestação de serviços e na divisão dos rendimentos provenientes do trabalho com o eventual proprietário. Uma parte era destinada ao senhor e o rendimento excedente permanecia com o homem negro ou mulher negra de ganho. Este sistema possibilitou que acumulassem rendimentos e que seus senhores brancos obtivessem renda considerável, segundo Karasch (2000, p. 260) “Com frequência, os senhores viviam dos proventos de seus escravos ou faziam-nos trabalhar de “negros de ganho”, recebendo uma parte do que

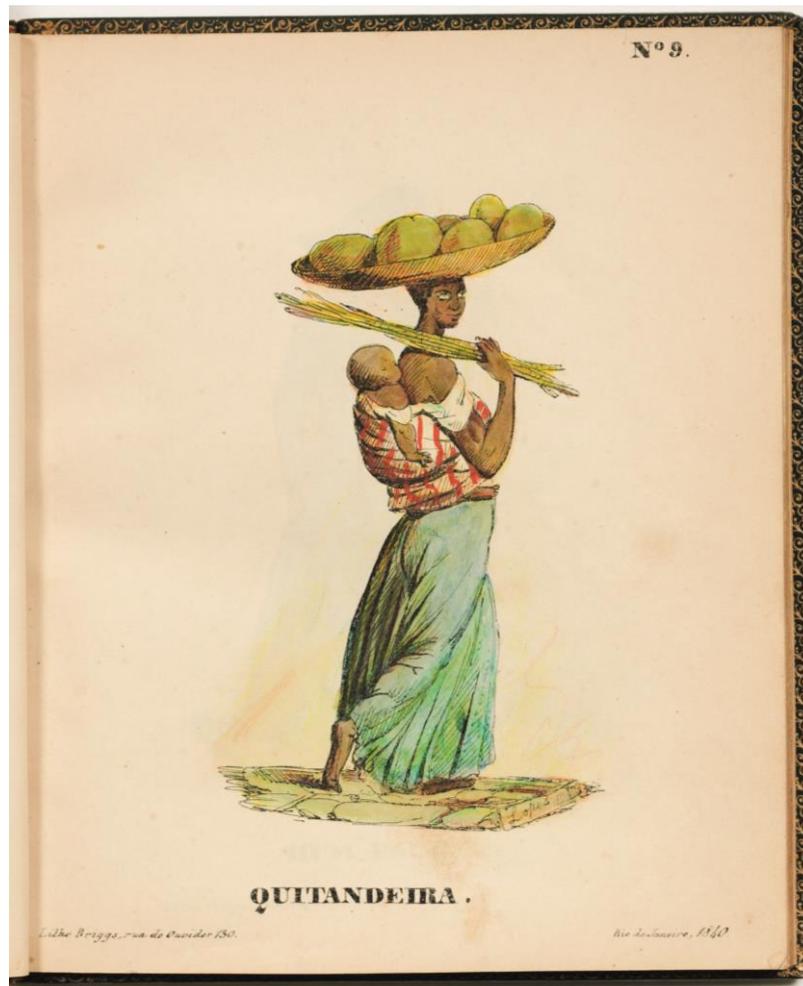
eles obtinham.”. O acúmulo desses rendimentos poderia acarretar na compra de alforria com o decorrer do tempo.

Quando liberta, a mulher negra poderia exercer atividades ligadas ao comércio, só que tendo os rendimentos para si. Algumas dessas mulheres negras alcançaram um considerável sucesso financeiro e chegaram a possuir bens caros. Segundo Farias (2012, p. 26) “... para incrementar seu próprio negócio, os minas da praça optavam por escravizar sua própria gente, ou seja, outros africanos da Costa da Mina.”. O “negócio” referido trata da venda de alimentos como “... verduras, legumes, aves e ovos.”

Nas imagens pesquisadas, as mulheres negras de ganho retratadas são identificadas pelo título ou por, na cena em foco, estar vendendo algo. Associações também são possíveis por meio da observação das gravuras. Similaridades nas roupas e no gestual torna possível supor que uma mulher negra trabalhe ao ganho mesmo se na gravura ela não esteja comercializando algo. Nos títulos, não há indicações de nomes das mulheres negras representadas, o que indica uma falta de individualidade/pessoalidade/humanidade na interpretação dos produtores das obras. A forma individual que cada artista deu ao título e a interpretação visual das cenas/negras torna distinta, igualmente, a maneira de identificar traços característicos das mulheres negras em questão.

O uso do gestual nas representações de Lopes Cabral Teive é um dos aspectos que mais sobressaem em relação às negras ao ganho. No caso das negras quitandeiras (figura 7), isso é bem perceptível. O olhar de meio perfil, a tangência dos dedos do pé ao chão, o arco formado pela perna até o tornozelo, o toque da mão ao segurar o ramo da planta, o pousar delicado desta no ombro direito – todos esses elementos visuais combinados comunicam harmonia e transmitem uma ideia de tranquilidade. A harmonia também pode ser assimilada por meio do toque do tecido no ombro direito da mulher, da suavidade com que o tecido da saia toca o corpo – o que faz o material parecer leve – e pelo ângulo simétrico que os ramos fazem com o cesto equilibrado na cabeça.

Figura 7 - Lopes Cabral Teive. Quitandeira, c. 1841.



Fonte: IMS Rio, 2019.

A harmonia presente na obra de Lopes Cabral sugere que as negras de ganho tinham uma vida tranquila – havia uma romantização dessa realidade cotidiana. Segundo Faria (FARIA, 2000, p. 80) “Mulheres negras, portanto, quando ainda escravas, exerciam uma (ou mais de uma) atividade que era contemporaneamente admitida como rentável por seus senhores.” A partir da premissa, pode-se concluir que o cotidiano das negras escravizadas que trabalhavam ao ganho envolvia muito laboro e esforço físico – em contrapartida à gravura de Lopes Cabral. Ao referir-se a algumas das atividades, disserta Faria

Para complementar os ganhos (...) as escravas eram obrigadas ou se predispunham à prostituição. Inúmeros depoimentos em devassas eclesiásticas e várias denúncias de autoridades alertavam sobre a venda do corpo de escrava sob aquiescência ou estímulo de seus proprietários. (FARIA, 2000, p. 80)

Tal “estímulo”, supõe-se, trata-se do fomento ou imposição de atividades como a prostituição. Atividades como esta poderiam fazer parte de uma dupla jornada de trabalho – afazeres domésticos mais outro trabalho complementar. Sobre as atividades cotidianas das mulheres negras, disserta Nascimento

(...) além da sua capacidade produtiva, pela sua condição de mulher, e, portanto, mãe em potencial de novos escravos, dava-lhe a função de reprodutora de nova mercadoria, para o mercado de mão-de-obra interno. Isto é, a mulher negra é uma fornecedora de mão-de-obra em potencial, concorrendo com o tráfico negreiro. (NASCIMENTO, 2006, p. 103)

Além de exercer suas atividades cotidianas, a condição de mulher negra colocava as escravizadas de ganho como potenciais produtoras de mão-de-obra, o que as coloca muito vulneráveis à violência sexual – a posse e o poder sobre o corpo da mulher negra lhe é negado em muitas instâncias. As mulheres negras de ganho que estão representadas nas imagens de Lopes Cabral encontram-se muitas vezes exercendo seu trabalho com um ar de pacatez – figura 7, mas não só o clima harmonioso e quase inerte da “modelo” se faz notar. Ao ser mostrada comercializando artigos ou serviços, fica implícita na gravura, ou deduz-se, que se lida com ou se ganha dinheiro. Obter ou lidar com rendimentos no cotidiano faz com que o escravizado de ganho se diferencie bastante da ideia do escravizado rural – associado sempre ao trabalho mais braçal, que exige maior exploração da força física.

Em Portugal, o comércio ambulante de alimentos, segundo Faria (2000, p. 75) era um “...meio de vida de mulheres pobres e honestas...” – mulheres brancas. Esta atividade, era inclusive protegida pelo governo português para assegurar que as “vendedoras portuguesas” continuassem dominando o comércio ambulante de alimentos na primeira metade do século XIX. Em Lisboa, as vendedoras tinham, inclusive, que ser portuguesas e não estrangeiras para obter a licença para o comércio.

A placidez com que são retratadas as negras de ganho combina dois aspectos fundamentais: a tranquilidade idealizada e o acesso ao capital como resultado desse trabalho. Como o comércio ambulante de alimentos era exercido por mulheres brancas na metrópole, pode se supor a associação provocada pela imagem: as mulheres negras representadas desfrutavam de um lugar social semelhante ao da mulher branca vendedora em Portugal. Esta associação, ou suposição, é viável ao imaginar o

olhar de um português ou europeu ocidental branco ao entrar em contato com essas representações.

Da mesma maneira, a imagem (figura 7) pode ser interpretada do mesmo modo no presente. A tranquilidade somada à atividade geradora de rendimentos pode suscitar o mesmo tipo de abordagem pelo expectador, só que na atualidade. Sobre a presença de representações de negros e a exposição Histórias Afro-Atlânticas, Menezes aponta

Um dos efeitos, portanto, que queríamos trazer com essa exposição, além de uma presença massiva de corpos negros na autoria, uma presença dos corpos negros na representação. Ou seja, que as imagens sejam convidativas para que boa parte da população brasileira, aliás a maioria (...), ao entrar na exposição pessoas que lembrem de si mesmas. (MENEZES; CERQUEIRA, 2018)

Por meio de práticas museológicas, a exposição objetivou a ressignificação de representação de corpos negros produzidas nos séculos XIX ou anteriores. Seja pela ordenação, pela autoria, pelo conteúdo ou pela data de produção, a mostra teve propósito de ressignificar a iconografia de artistas viajantes em que negros e negras foram representados.

Figura 8 - Paul Harro-Harring. Escrava recebendo punição, c. 1840 (tradução minha).



Fonte: IMS Rio, 2019.

Paul Harro-Harring era abolicionista, o que é bem visível em sua produção. A denúncia dos maus tratos em que se encontravam os negros e negras no Rio de Janeiro oitocentista é bastante presente em suas obras. Além da evidente violência da cena representada (figura 8), um dos aspectos notáveis é a interpretação do corpo da mulher negra. A silhueta em formato de ampulheta – cintura pequena com relação às medidas de busto e quadril – é exageradamente acentuada.

Outro fator que chama a atenção é o modo como a mulher está posicionada e o tecido excessivamente esticado, que dão ideia de um corpete por baixo da roupa – o

que limitaria os movimentos, proporcionaria a diminuição das medidas de cintura e moldaria o corpo. É importante apontar que a cintura formada por espartilhos estava tão difundida na moda europeia que a tradução da palavra cintura para o inglês (waist) poderia significar corpete (KÖLER, 1993, p. 526) no século XIX. A cintura extremamente fina era um padrão de beleza para as mulheres brancas da época e os espartilhos impossibilitavam qualquer atividade que envolvesse esforço físico. Qual seria o motivo dessa forma de representação do corpo da mulher negra? A valoração do corpo da mulher negra era atribuída pelos senhores brancos e, por conseguinte, sob uma estética branca. Essa ótica branca é visível na representação do corpo da negra na gravura de Paul Harro-Harring. A análise é necessária para perceber que apesar do caráter abolicionista do artista (figura 8), há em sua produção aspectos que tornam igualmente evidente essa ótica branca sobre a temática negra. É também possível, por meio do exagero da forma de ampulheta do corpo da mulher negra, perceber como esse corpo era importante no sentido de valoração de uma propriedade.

Figura 9 - Eduard Hildebrandt. Uma negra livre, c. 1846-1849 (tradução minha).



Fonte: IMS Rio, 2019.

Nas imagens de negras de ganho produzidas por artistas viajantes, não há como afirmar de forma específica se a mulher negra retratada é escravizada ou forra. Na gravura de Eduard Hildebrandt (figura 9), a alforria está explícita por meio do título – *Uma negra livre*. Na obra de Lopes Cabral (figura 7) a atividade fica evidente pelo título – *quitandeira* – porém não fica informado se a mulher negra em questão é liberta ou cativa.

Em grande parte das representações dos artistas pesquisados, as negras de ganho que estão trabalhando, estão comercializando alimentos. Pode-se exemplificar as mercadorias como hortaliças, carne ou alimentos preparados. Entre estes “...guisados com azeite de dendê, peixe frito, cane-seca grelhada, balas e doces e

refrescos. Mascateavam de porta em porta e vendiam em restaurantes ao ar livre montados ou perto deles.” conforme explicita Karasch (2000, p. 285).

A trajetória para conseguir a alforria pôde ser alcançada de inúmeras maneiras – todas estas, à mercê da aprovação do senhor branco, mesmo as negras escravizadas possuindo a quantia necessária em caso de compra. Quanto a alforria de mulheres negras no Rio de Janeiro, disserta Faria

As alforrias gratuitas, mesmo sob condição, muito provavelmente referem-se ao grau de afetividade ou de sexualidade estabelecido entre senhores e escravas, incluindo a gestação de filhos. Mas está evidente, há distinções entre as mulheres nascidas na África e as nascidas no Brasil. Crioulas mulatas e pardas estabeleceram com mais frequência laços desse tipo. As da África tiveram que pagar pela liberdade. (FARIA, 2000, p.73)

A grande questão é o porquê de mulheres africanas terem conseguido sua alforria por meio da compra, em maior quantidade, que as mulheres negras nascidas no Brasil. Pode-se supor que as crioulas – negras nascidas no Brasil – poderiam estabelecer relações/acordos com seus senhores a partir dessa experiência por terem uma vivência de escravização desde sempre. As mulheres negras africanas tinham o costume do comércio de alimentos na África e é provável que em sua terra natal não fossem escravizadas. Como cativas no Brasil, é possível que tenham inclinação para exercer a mesma atividade por mais que fossem cativas, que prosperassem e fossem reconhecidas por isso. Segundo Faria “Diversos estudos sobre a África indicam que o pequeno comércio era um monopólio feminino, que se trate da Costa da Mina (...) ou da região Banto, Congo e Angola (Centro Africana)”. (FARIA, 2000, p. 90).

O comércio de alimentos na colônia – ambulantes, nas quitandas ou barracas do mercado – não era somente exercido por mulheres negras. Sobre mulheres negras e homens negros que trabalharam ao ganho vendendo alimentos, disserta Karasch

As licenças revelam que eles eram, em sua maioria, africanos do sexo masculino, um fato que contradiz as descrições dos observadores estrangeiros, que enfatizavam a presença das mulheres africanas, minas em particular, como vendedoras ambulantes. (KARASCH, 2000, p. 285)

Eram necessárias licenças para trabalhar com o comércio de alimentos no Rio de Janeiro – essas licenças demandavam taxas a favor do governo. Os licenciados eram, em maior parte, homens. Este dado confronta-se com os relatos de estrangeiros que visitavam o Rio de Janeiro. Karasch (2000, p. 285) conclui que grande parte das mulheres negras usavam essa atividade como complementar ao serviço doméstico e, por esse motivo, não obtinham licença. O fato é que, quando se trata de trabalhar ao ganho e comercializando alimentos, os três artistas pesquisados representam mais mulheres negras que homens negros. Em contraponto a Karasch, Farias aponta sobre as mulheres negras da nação Mina

E não se tratava simplesmente da *reprodução* de tradições de suas “terras de origem”, onde as mulheres dominavam um pequeno comércio. No Rio de Janeiro, e notadamente no Mercado da Candelária, os homens africanos vendiam quitandas tanto quanto mulheres. Assim, para além das alegadas habilidades (femininas, ressalta-se) comerciais que *traziam* de diferentes lugares na costa ocidental da África, decerto estamos falando de estereótipos e formas de identificação que se reconstruíam, e eram constantemente realimentados na própria experiência diaspórica. (FARIAS, 2012, p. 32)

Tanto homens negros quanto mulheres negras trabalhavam em quitandas ou vendendo alimentos. A diferença era que mulheres negras africanas eram mais identificadas como detentoras do pequeno comércio de alimentos – por suas habilidades no pequeno comércio em África. Trata-se de características identitárias a partir da nação de origem, que se reafirmam por meio de processos culturais ao chegar na colônia. Sobre os processos que envolvem a diáspora, Gilroy aponta que são

(...) formas geo-políticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem. (GILROY, 2001, p. 25)

A “interação entre sistemas comunicativos e contextos” amplificam a percepção e estudo sobre a diáspora. Por meio desse conceito, é possível compreender de forma ampla os processos culturais complexos que envolvem o sistema escravista.

Era possível, porém difícil, a obtenção de rendimentos e bens consideráveis por meio do trabalho ao ganho relacionado ao comércio de alimentos. Algumas mulheres negras conseguiram ser proprietárias de prédios, joias, terrenos, bancas no mercado da Candelária, como Emília Soares do Patrocínio – segundo Farias (2012, p. 34). Referindo-se às mulheres que alcançavam maior sucesso financeiro, Faria (2000, p. 86) disserta "As mulheres forras, especialmente a mulher forra de origem africana, portanto, em vários locais e períodos, eram um grupo relativamente favorecido em termos de fortuna." Sobre os bens de mulheres negras abastadas, aponta Faria (2000, p. 86) "Concluo, portanto, o seguinte: homens "brancos" e mulheres forras foram os que detiveram as condições mais favoráveis de serem possuidores dos maiores conjuntos de bens do período escravista."

As mulheres negras africanas tinham maior probabilidade de sucesso financeiro. Mesmo com o contexto de violência em que se davam as relações escravistas, as negras de ganho conseguiam inserir-se, objetivando a sobrevivência na colônia e algumas conseguiam rendimentos consideráveis. Apesar de chances de obter bons rendimentos, o lugar social que as mulheres negras estavam fadadas a ocupar era de extrema miséria – uma perpétua e "...paupérrima condição social..." como explicita Faria (2000, p. 82).

Esta condição social, pode ser observada na obra de Eduard Hildebrandt (figura 9). Em meio a indumentária de cores vibrantes e ao elemento decorativo ornando a parte inferior da saia, encontram-se os pés nus. Sabe-se que pés descalços, desde a antiguidade, são um símbolo de servidão e escravidão. A falta do calçado e a alforria – exposta no título da imagem – enfatiza a condição social em que grande parte mulheres negras estavam inseridas no período escravista, mesmo se chegassem a obter alforria.

A raça, o corpo feminino – gênero – e a exploração máxima do trabalho são importantes pontos a serem abordados atualmente. Sobre a importância do conceito de interseccionalidade no presente, disserta Akotirene "A interseccionalidade nos mostra como e quando mulheres negras são discriminadas e estão mais vezes posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis à colisão das estruturas e fluxos modernos" (AKOTIRENE, 2018, p. 37). Sobre a possível "transformação" de representações de mulheres negras na atualidade, disserta Hooks¹⁷²

¹⁷² HOOKS, 2019, p. 36.

Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo (...) (HOOKS, 2019, p. 36)

A ideia de transformação de imagens e de criação de alternativas está alinhada às etapas de musealização. Por meio da pesquisa (museológica) sobre as representações é possível apontar o que subverter nas figuras, e assim, fomentar maneiras de ressignificar as obras por meio de práticas museológicas – apropriações das representações pelas instituições.

2.2. Rio de Janeiro e a escravidão

Não é possível falar de Rio de Janeiro oitocentista e em mulheres negras sem mencionar os processos que envolviam a diáspora africana no Brasil. A intensidade com que se deu o comércio de escravizados é notável pela quantidade de africanos que chegaram por essa via. O Rio de Janeiro exercia papel importante nessa comercialização por ser um ponto de rota fundamental para a colônia. Sobre o comércio de escravizados, pontua Alencastro

De fato, de 1556 a 1850, a América do Sul Atlântica, incluindo o Brasil e portos do Rio de la Plata, receberam 4.970.000 pessoas escravizadas, principalmente sob navios de bandeira portuguesa e brasileira. O Brasil foi o principal destino de escravizados nas Américas: 4.864.000 africanos, 43% de todo o Atlântico comércio de escravos, desembarcou lá. A migração forçada mais longa e mais intensa da era moderna ocorreu abaixo do equador. (ALENCASTRO, 2015, p. 6, tradução minha)

O grande número de africanos que aportaram no Rio de Janeiro na condição de escravizados faz do Brasil "...a maior comunidade nacional de descendência africana fora da África", conforme exemplifica Alencastro (ALENCASTRO, 2015, p. 12). Sabe-se que o tráfico negreiro foi meio de fornecimento de mão-de-obra para as lavouras e foi peça importante na consolidação da agricultura no Brasil, na colônia e no Império. Em 1840, o destino dos escravizados era, em sua maioria, o campo. No caso da região que corresponde hoje ao estado do Rio de Janeiro, o Vale do Paraíba

foi o destino de muitos africanos para o trabalho na agricultura cafeeira. É fundamental apontar que a menor parte dos africanos escravizados ficava nas cidades. Segundo Karasch (2000, p. 83) "...a maior semelhança de um escravo com os padrões brancos de beleza determinava muitas vezes se ficaria no Rio ou se seria mandado para as províncias." O critério baseado em padrões de beleza hegemônicos indicava quais escravizados estariam destinados ao meio urbano. Lidar com os senhores brancos, fosse como escravizados domésticos, fosse trabalhando ao ganho, demandava uma aparência física específica conforme os padrões brancos. O físico poderia determinar o quão braçal seria a atividade exercida.

Ao chegar na capital, era usual que escravizados e escravizadas, mesmo que domésticos, circulassem pelo meio urbano. Ao comprar utensílios para abastecer a casa que trabalhavam, ao vender manufaturas nas ruas, ao acompanhar seus senhores, ao carregar coisas pesadas – entre outros serviços – os negros e negras estavam muitas vezes em contato com o exterior das casas: não estavam isolados dentro destas.

Figura 10 - Paul Harro-Harring. Cena em uma venda: marinheiros negociam com negras, c. 1843 (tradução minha).



Fonte: IMS Rio, 2019.

O contato, mesmo que somente visual, com as ruas era comum entre os africanos e afro-descendentes que habitavam a cidade do Rio de Janeiro. Ao referir-se a essas interações, disserta Silva

Repito: muito do que se passava na África Atlântica repercutia no Brasil, e vice-versa. Os contatos através do oceano eram constantes: os cativos que chegavam traziam notícias de suas nações, e os marinheiros, os mercadores e ex-escravizados de retorno levavam as novas do Brasil e dos africanos que aqui viviam para uma África que era ainda, no início do século 19, um continente sem senhores externos. (SILVA, 2018, p. 100)

A imagem de Paul Harro-Harring (figura 10) representa uma cena em que marinheiros interagem com mulheres negras com o objetivo de comprar alimentos. Conjectura-se que uma das mulheres indique o número dois com uma das mãos, e em resposta, um dos marinheiros indica o número três com a mão – pode-se supor que negociava-se levar três itens pelo preço de dois, como sucedem as relações comerciais entre feirantes e clientes no Rio de Janeiro atualmente.

Na mesma imagem, não se percebe tensão entre as negras – que poderiam ser libertas ou cativas – e os marinheiros. A interação parece-se dar de forma corriqueira e dentro da normalidade de um cotidiano de trabalho. Sabe-se que a promoção de um ambiente favorável à venda de produtos é necessária para o sucesso do comércio tanto quanto é sabido que por detrás das aparências há um cotidiano – e um lugar social específico – que implica em muitas tarefas e dissabores.

Na representação, as negras estão “bem trajadas” com roupas coloridas que misturam o turbante e o pano da costa com a silhueta acinturada usada pelas mulheres brancas nas metrópoles. No braço direito da mulher de vestido azul encontra-se uma manga bufante levemente deslocada para baixo e que termina em babados de tonalidade branca, conforme a tendência dos vestidos de passeio (LAVIER, 1999, p. 168) da década de 1840. A veste tipicamente branca, convive com panos da costa e turbante – estes, elementos da cultura africana.

A análise da cena por meio da imagem e de elementos visuais, como a indumentária e o gestual dos personagens, torna evidente a ideia de interação. As interações no quadro – sejam visuais ou por meio de diálogo – tratam de “contatos através do oceano”, em que os negros e negras que viviam em meio urbano estavam envolvidos no cotidiano. O modo de representação e de comunicação dessas conexões, por meio do quadro, parece ser expressado pelo artista de forma intencional. A partir da vinda da corte portuguesa – e abertura dos portos – para o Brasil, a interação entre pessoas do outro lado do oceano Atlântico intensificaram-se. Sobre o tráfico negreiro e o mundo atlântico, disserta Thompson

Desde o século XV a “escravidão atlântica” e o comércio atlântico de escravos produziram mudanças em linhagens africanas, suas estruturas políticas e suas relações de gênero, e ajudaram a construção de identidades “creoles” variadas no Mundo Atlântico. (THOMPSON, 2012, p. 96)

As “mudanças” explicitadas referem-se à reação/resposta a uma nova realidade na colônia a que os africanos recém-chegados foram submetidos. Para a sobrevivência, a adaptação à colônia era necessária. A imposição de novos hábitos por meio de processos culturais (diáspora cultural, capítulo 1), acabou proporcionando novas identificações, inclusive entre os próprios africanos e negros brasileiros – crioulos. As irmandades são um bom exemplo da reação a novas circunstâncias impostas pela metrópole. Segundo Karasch

Além de enterrar os mortos, as irmandades de negros e pardos desempenhavam outro papel importante: o de auxiliar os membros escravizados, quando eram maltratados por um senhor cruel ou o de ajudá-los a obter alforria, ainda que apenas guardando suas economias em um cofre. No Rio de Janeiro a irmandade de Nossa Senhora dos Remédios oferecia proteção jurídica aos escravizados, especialmente em casos de crueldade ou de prisão injusta. (KARASCH, 2018, p. 438)

Tais instituições abrigavam negros, pardos, e até brancos – sendo que em uma irmandade de pessoas brancas, os negros geralmente não participavam e vice-versa. Tratava-se de uma congregação que se reunia em igrejas católicas e que tinha cada qual seu santo de devoção. Essas comunidades, em particular as irmandades negras no Brasil colonial e imperial, viviam por intermédio de trabalhos voluntários exercidos pelos próprios participantes e, também, por meio de “esmolas”. Celebrações em ação de graça, missas de temáticas, como a do dia do padroeiro da irmandade e de sétimo dia de morte, são exemplos de eventos das irmandades. Para a arrecadação das esmolas, fazia-se procissões onde negros e negras eram trajados como reis, rainhas, condes – como uma corte. Na cidade do Rio de Janeiro, essa prática foi reprimida a partir da chegada da família real portuguesa no início do século XIX. Seria inapropriado este tipo de comportamento em uma cidade que, a partir de então, abrigaria a corte.

O fato é que, em meio a uma formatação católica e branca, a comunidade negra organizava-se de forma institucional não só para obter um enterro digno. Nas irmandades, cerimônias eram promovidas a partir da ritualística de origem africana. Africanos recém-chegados eram auxiliados com o objetivo de inseri-los e acolhê-los na colônia. Línguas nativas africanas eram faladas nas celebrações.

As nações africanas de origem muitas vezes eram critério de formação das irmandades, sendo cada nação uma referência para participação de componentes nas referidas organizações. Portanto, as irmandades eram espaços onde os negros encontravam um sentimento de pertencimento e de ligação com a cultura africana de origem, mesmo que para isso, essas instituições precisassem ter uma configuração branca – igreja católica. As irmandades são bons exemplos da maneira como a comunidade negra lidou com as adversidades do sistema escravista para exercer sua cultura. Sobre a liderança comunitária de mulheres negras e espaços expositivos, aponta Silva

(...) criam-se e recriam-se as exposições inspiradas no exótico e a mulher negra passa a emoldurar as telas das grandes galerias e museus como quituteiras, lavadeiras, amas de leites, que dentro ou fora da Casa-Grande, nas feiras livres, ocupavam seus espaços no processo de crescimento e desenvolvimento econômico do país, mas que sempre buscou mudar a sua realidade tornando-se líderes comunitárias e de movimentos sociais além das conquistas que não são divulgadas, o que as tornam figura de uma sociedade branca e excludente. (SILVA, 2015, p. 53)

As representações de mulheres negras de ganho são geralmente apropriadas por instituições culturais de modo a perpetuar o aspecto exótico das imagens, conforme o explicitado. Trata-se de reforçar o olhar do artista viajante – no caso dos três artistas pesquisados – sobre os trópicos por meio de práticas museológicas.

Por mais que a comunidade negra procurasse artifícios para a sobrevivência, a possibilidade de punições severas era um fator presente na vida dos escravizados no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX. A ameaça de humilhação pública, castigos físicos e morte são algumas delas, como aponta Karasch

Havia ameaças mais terríveis que a palmatória para controlar escravos. Os senhores podiam ameaçá-los com chibatadas em praça pública ou no temível Calabouço; abandono numa masmorra; uma visita ao domador de “escravos refratários”, que se especializava em torturas mais exóticas; aprisionamento com ferro nas pernas, máscaras de ferro ou tronco; diversas formas de humilhação públicas; castração, desmembração, enforcamento; venda fora da cidade ou para África; e finalmente assassinato. (KARASCH, 2000, p. 174)

A partir da existência de um ofício de “domador de escravos” é possível concluir que os castigos eram frequentes. A palavra domador empregada no contexto apresentado denota a maneira que negros e negras eram encarados pelos senhores brancos. Tanto os coloca como animais, como estabelece a necessidade da domesticação para bom convívio de todos. Em meio a uma constante expectativa de violência, vivia a comunidade negra. Determinadas comunidades negras eram mais visadas quando se trata de violência e insubmissão. Segundo Gomes e Soares

Na Corte, o medo da rebelião generalizada diminuía com o correr da década, mas os ataques contra os senhores por escravos minas reforçavam a aura de rebeldes e incorrigíveis que estes africanos gozavam entre a população branca e proprietária. Os casos se sucediam, reforçando a fama de incontroláveis que tinham as minas. (SOARES, 2019, p. 23)

A proveniência dos africanos não era somente um aspecto fundamental para a identificação entre os negros e negras. A nação cujos africanos eram nativos influenciava na compra e nas atividades que iriam ser destinadas. Sobre as mulheres africanas da nação Mina, aponta Farias (2012, p. 32) “... a associação preta minaquitandeira já estava tão difundida na cidade, que era muito natural comprar uma quando se precisava de um auxiliar para negócio dos mercados ou nas ruas da cidade...”. Os minas tinham notabilidade nas insubmissões, mas também habilidades no que infere ao serviço que prestaria ao senhor branco.

Em um de seus núcleos, a exposição Histórias Afro-Atlânticas explora a insubmissão da comunidade negra e a luta pela liberdade. Na parte “Emancipações” (PEDROSA; TOLEDO, 2018, p. 52), onde se encontra uma obra de Paul Harro-Harring (figura 8), a curadoria objetivou evidenciar “enfrentamentos entre escravizados e o poder senhorial” – ação curatorial em âmbito museológico com a finalidade de abordar uma temática específica dentro da mostra.

Por mais que houvesse muitos processos que envolvessem identificações dentro e fora da comunidade negra – africana ou crioula – os homens negros e mulheres negras estavam à mercê do tráfico de escravizados e da condição social que era imposta mesmo em negros e negras libertos. Em lavouras ou cidades, desempenhando diversos serviços ou de origens distintas, homens negros e mulheres negras estavam diretamente ligados ao sistema escravista.

O comércio de escravizados era uma grande preocupação para os governantes portugueses. A economia brasileira baseava-se, no século XIX, na lavoura de café que utilizava amplamente a mão-de-obra escravizada. Com respeito à independência do Brasil, aponta Alencastro (2015, p. 9) "...a independência brasileira de 1822 frustrou o abolicionista e princípios republicanos despertados pela Revolução Americana, Francesa e Haitiana e representavam uma genuína contra-revolução atlântica." O Brasil, embora já independente politicamente de Portugal, continuou sob o comando de um soberano que fazia parte da família real portuguesa – D. Pedro II. O então jovem imperador só tinha 5 anos e até seus 14 anos o Brasil viveu um período regencial, que terminou por meio do "golpe da maioria", segundo Karasch (2000, p. 20).

Por um lado, a independência, por outro a manutenção de um monarca oriundo da corte portuguesa e a escravidão. Em meio a pressões do governo britânico para a abolição do tráfico, encontrava-se a regência e o governo do jovem imperador. O período entre 1830 e 1850 foi marcado por providências que objetivaram o fim do tráfico negreiro. Segundo Peixoto (2012, p. 9), em 1830 foi decretada a lei Feijó, que ficou amplamente conhecida como lei para "inglês ver" – essa lei aboliria o tráfico de escravizados no Brasil.

Apesar de, para o senso comum, a lei não ter implicações práticas, providências foram tomadas para o fim do tráfico. Segundo Karasch (2000, p. 74) "O próprio Valongo foi declarado ilegal em 7 de novembro de 1831, mas boa parte do negócio de escravos continuou como antes, presumidamente até depois de 1850." Como o explicitado, o Valongo foi interdito – o Valongo era o principal porto de chegada de escravizados africanos e encontra-se em uma região que corresponde a zona portuária do Rio de Janeiro. O comércio de escravizados continuou de forma ilegal, o que implicou em mudanças em sua sistemática: teria que, a partir de então, funcionar às escondidas. Com o passar dos anos, constatou-se que a lei Feijó não foi suficiente para findar o tráfico de escravizados na prática, mas atrapalhou o funcionamento do tráfico de forma significativa. A respeito da política externa brasileira, disserta Macedo

No âmbito externo, o Brasil estava envolvido em uma intensa crise nas relações com a Inglaterra. Na década de 1840, o parlamento britânico intensificou suas medidas contra o tráfico de escravizados no Atlântico Sul, medidas que se desdobrariam na lei Bill Alberdeen, aprovada pelo parlamento britânico em agosto de 1845 e resultando

em uma atuação mais repressiva, da marinha britânica, na costa brasileira. (MACEDO, 2014, p. 59)

Em meio a fortes repressões ao comércio de escravizados pelo mar – que finda, na prática, em 1850 – está a década de 1840, no Rio de Janeiro. Nesta década, os escravizados seguem prestando os mesmos serviços.

Figura 11 - Lopes Cabral Teive. Carregadores de café, c. 1841.



Fonte: IMS Rio, 2019.

A gravura Carregadores de café (figura 10), de Lopes Cabral Teive, denota a importância da lavoura de café para economia brasileira na década de 1840. Transportar objetos/manufaturas pesadas foi uma ocupação exercida amplamente pelos escravizados no Rio de Janeiro oitocentista. Na imagem, é possível observar a perspectiva em que se encontram os nove homens que transportam os sacos de café – a fileira dos nove negros. O artista opta por representar a fileira de carregadores sem muita distinção visual entre eles, sem individualidade. Por conseguinte, a representação destes homens dá uma sensação de que pertencem a um só

organismo, como se fossem uma única “coisa” ou um único “ser”. Pés, pernas, dorso e braços desenhados em sucessivas linhas paralelas dão a impressão de um corpo só – como um grande inseto carregando um peso bem superior ao seu próprio. Defronte a este grupo de nove homens, há um homem negro com uma bandeira. É comum nas imagens dos artistas pesquisados, ao representar carregadores de café, que se tenha um “líder” com uma bandeira guiando os outros carregadores.

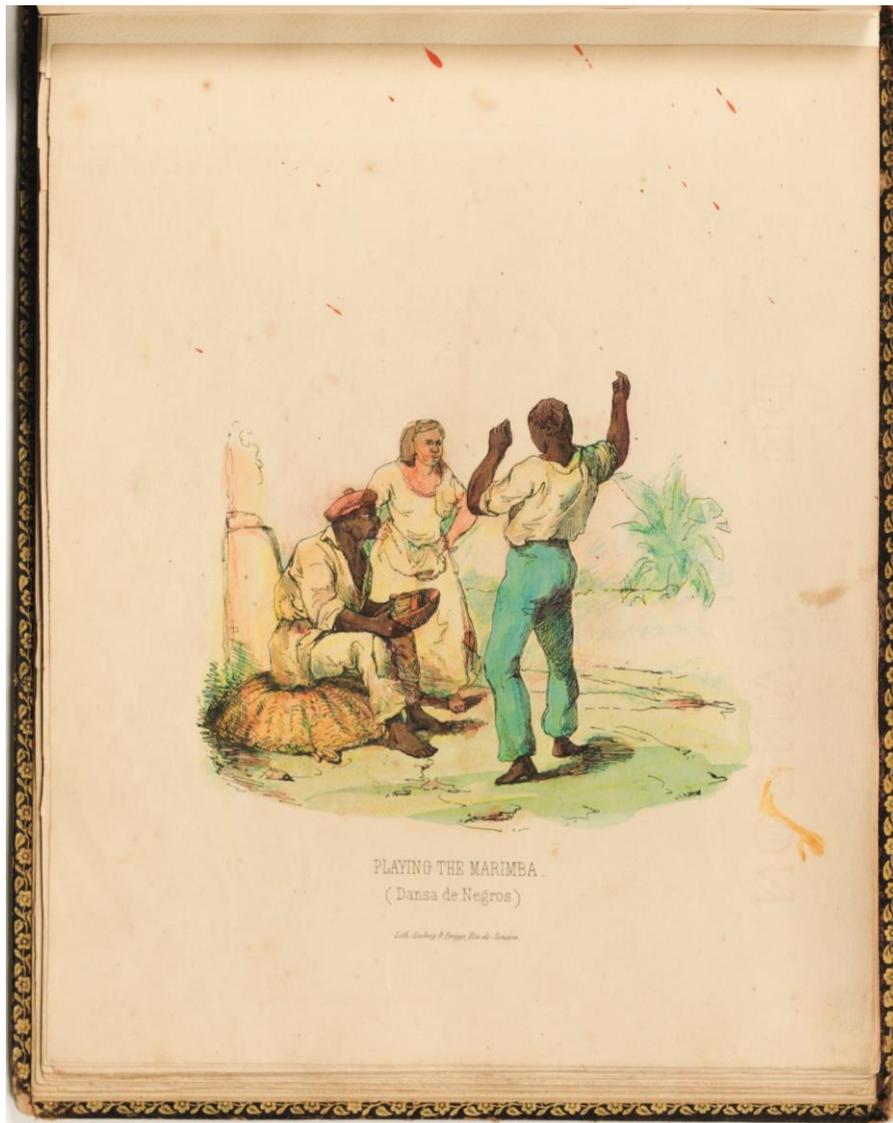
Pode-se estabelecer distinções entre as figuras 9 e 10. As mulheres negras ao ganho (figura 9) são visualmente bem distintas entre si. Por intermédio da indumentária e das poses, fica perceptível a intenção do artista de demonstrar a individualidade de cada uma. Na figura 10, a individualidade dos negros não parece ser um critério na hora da confecção da imagem. O trabalho ligado à força física é associado a uma falta de individualidade na gravura. Como se todos os carregadores de café fizessem parte de uma única célula, esta capaz de exercer tarefas, mas sem expressão de humanidade – na gravura, até seus rostos são encobertos pelos sacos e braços provocando uma visão de corpos sem face.

Nem só de aspectos referentes ao trabalho viviam os homens e mulheres negros. Os escravizados e libertos que circulavam em meio urbano carioca interagiam entre si, e esta interação era feita de diversas formas – a língua nativa e a música podem ser dois exemplos. Ao se referir aos idiomas, Karasch explicita

Muitos escravos preferiam claramente trabalhar, ter a vida social, ou fazer devoções em seus próprios idiomas, e restam poucas dúvidas de que a cidade do Rio antes de 1850, era um rico “museu” de línguas faladas em toda África. (KARASCH, 2000, p. 293)

O grande número de idiomas africanos dá noção da diversidade cultural oriunda de diversas nações africanas no Rio de Janeiro oitocentista. A língua africana era essencial para negros e negras se comunicarem sem serem entendidos pelos senhores brancos. Ao abordar um caso específico, exemplifica Slenes (1991-1992, p. 61) “Nos documentos referentes a um plano de rebelião de escravos no vale do Paraíba em 1847, revela-se que os líderes dos pequenos grupos em que estavam divididos os conspiradores eram chamados de “tates”.” Segundo o autor, “tates” significa “pais” e era um termo comum ao se colocar diante de uma pessoa mais velha – portanto, a palavra tem um sentido simbólico, porque foi designada para os líderes de conspirações.

Figura 12 - Eduard Hildebrandt. Playing the Marimba (Dansa de negros), c. 1846-1849.



Fonte: IMS Rio, 2019.

A gravura produzida por Eduard Hildebrandt (figura 12) representa uma cena em que um homem negro toca um instrumento chamado marimba e outro dança com as mãos para cima. O acontecido parece ocorrer em um lugar onde não há construções, ou um lugar mais isolado das vias urbanas – isso pode ser percebido pelo fundo da cena, onde há plantas e não construções e pelo gramado verde do chão. Sobre a marimba, disserta Karasch

Feito também de cuias grandes ou cabaças, a marimba era um dos instrumentos mais comuns do século XIX. Naquela época, os viajantes eram eloquentes sobre a qualidade do instrumento, comparando seu som até mesmo ao da harpa; pelo menos um em

cada casa divertia a si mesmo e aos outros com ela. (KARASCH, 2000, p. 316)

Conforme o apresentado, os negros tocavam marimba porque, por meio destas, “...reviviam lembranças de sua terra natal” (KARASCH, 2000, p. 315). Esse instrumento musical poderia ser também um meio de afirmação cultural entre os africanos e seus descendentes, já que, conforme especifica Karasch (KARASCH, 2000, p. 316) “...era possível identificar marimbas congos, angolanas, minas, achantis e moçambiques na cidade.”

A similaridade com o som da harpa era um fator positivo ao olhar de artistas viajantes. O som da marimba, portanto, era “palatável” ao gosto dos brancos e, por esse motivo, o instrumento foi amplamente representado pelos artistas. É possível supor que houvesse uma diversidade de instrumentos musicais que eram amplamente utilizados além da marimba. Os tambores, bastante conhecidos como instrumentos musicais importantes para a música africana, são menos representados por artistas. Segundo Karasch (2000, p. 315) “...havia tambores de muitos tamanhos e formatos. Os maiores, como caxambu, em geral não eram vistos e desenhados pelos artistas estrangeiros, por que a perseguição policial levava os escravos a escondê-los e só usá-los a noite.”

O motivo da proibição do uso dos tambores deve-se ao fato de que atraíam escravizados de outras vizinhanças. A aglomeração de negros para dançar chegava às centenas – o que desagradava as autoridades da época. Sobre a resistência dos negros, Karasch (2000, p. 328) disserta “...a correspondência da polícia é eloquente sobre a incapacidade de impedir que os escravos dançassem. Ademais, a polícia encontrava com frequência resistência armada quando tentava interromper uma dança.” A impossibilidade de deter a dança de negros e negras era uma realidade tanto quanto a possibilidade de um confronto violento era real. Havia, portanto, resistência pelo direito de expressar sua cultura por parte das comunidades negras no Rio de Janeiro.

A cultura oriunda da África era vivenciada por meio de música e dança, como foi explicitado. Ao chegar no Rio de Janeiro, a troca cultural era inevitável para se conviver em um novo local. Mesmo que de forma imposta, os africanos aprenderam uma nova língua, uma nova religião e novos hábitos sociais. Os senhores brancos, apesar de fazerem parte da classe hegemônica, também não ficaram imunes à cultura

africana devido à grande quantidade de africanos que à cidade chegavam e nela residiam. Sobre as danças, aponta Karasch

Há referências de ocasionais de escravos que dançavam polca, valsa e modinha, quadrilha ou outras danças europeias. De um modo geral, porém preferiam danças africanas. O lundu é uma dança particularmente interessante porque foi adotada também pelos portugueses e levada para Portugal, onde se tornou popular. Quando estava em Portugal “A.P.D.G” observou que o lundu era dançado elegantemente pela melhor sociedade de Lisboa, mas que era indecente quando dançado pela gente comum. (KARASCH, 2000, p. 328)

Por meio do das danças anteriormente apontadas, é possível afirmar que os processos culturais se davam em ambas as direções – africanos dançavam polca, brancos portugueses dançavam lundu. Mesmo o lundu sendo de origem africana, por meio deste há uma distinção social no que implica à maneira de dançar. A classe hegemônica domina o dançar de modo elegante e as classes menos favorecidas, a maneira vulgar – distinção social. Os processos culturais se deram de maneira complexa, onde referências misturaram-se e ressignificaram-se.

A intensa convivência cotidiana entre brancos europeus, brancos brasileiros, “pardos”, crioulos e africanos derivada do mundo atlântico pode ser percebida por elementos como linguagem, música e dança. Sobre as trocas culturais, explicita Thompson

O resultado desta interação entre as culturas no Atlântico – tanto aquelas da costa quanto as que se encontravam no interior dos continentes – não foi “uma sociedade atlântica”, mas uma variedade delas, fundamentalmente diferentes umas das outras e daquilo que seriam caso não tivessem sido envolvidas nessa experiência atlântica. (THOMPSON, 2012, p. 84)

A interação cultural se deu entre diversas camadas sociais, mas nem por isso a classe hegemônica deixa de estabelecer seu poder, porque é sob perspectiva da classe dominante que outras culturas são assimiladas e dominadas. As três imagens anteriores são representações feitas por homens brancos, o que resulta em uma interpretação de homens brancos sobre as cenas referidas. Retornemos à gravura

Carregadores de café (figura 10): os portugueses puderam dançar lundu, mas quem está carregando o peso?

2.3. Três artistas dos oitocentos

A localização no tempo e no espaço é necessária para a contextualização da produção das obras tanto quanto aspectos que envolvem individualmente cada artista pesquisado. Pretendeu-se, assim, analisar informações sobre a biografia de cada artista – Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral Teive –, a visualidade de suas produções/imagens e negras de ganho na década de 1840 no Rio de Janeiro de forma conjunta.

Entende-se que as imagens produzidas são representações de cenas passadas em meio urbano do Rio de Janeiro nos oitocentos. Essas interpretações do cotidiano foram elaboradas para serem consumidas pela classe hegemônica – mesmo no caso do abolicionista Paul Harro-Harring. As obras em questão funcionavam como uma crônica visual da cidade para atender a este público.

Trata-se de três formas, distintas e individuais, de produção com o alvo similar – além do símile temático, o aspecto espaço-temporal das imagens. Sobre o século XIX e representações de artistas viajantes no Brasil, explicita Kovensky (2018a) “... tinham até certas formas de você colocar a informação bem padronizada (...) eles dão quase uma ficha do que que era essa gravura.” Kovensky (2018a) também evidencia que se “...tem que pensar essas imagens num contexto de produção coletiva e industrial”.

De forma prévia à biografia de cada artista, identificar que os produtores das obras eram artistas viajantes foi necessário. A compreensão do que implica ser artista viajante foi, portanto, fundamental. Ao observar as representações desses artistas, é possível notar que são cronistas de um cotidiano específico de uma localidade longe da terra natal ou do lugar onde vive o produtor da obra. Sobre os artistas viajantes, Mattos aponta (2007, p. 409) “Logo percebemos que o conceito de “viajante” aplica-se apenas àqueles artistas que se aventuraram por lugares distantes, localizados para além das fronteiras da própria Europa.”

Conclui-se que o artista viajante não o seria ao representar a Europa – o que leva a afirmar que as suas representações são interpretações europeias acerca do

mundo fora do continente europeu. Trata-se de uma viagem intercontinental na situação referida – geralmente com destino às colônias europeias.

Esse tipo de iconografia (artistas viajantes) tinham um rigor estético maior quando elaboradas antes do século XIX. O caráter científico das expedições de que os artistas participavam foi determinante no modo de produção. Sobre Humboldt, explicitam Dener e Costa²⁰²

Foi ele quem - apesar de não ter usado a expressão artista-viajante - definiu um espaço claro para o trabalho dos ilustradores alforriando-os dos ditames impostos pelas expedições científicas dos Setecentos, nas quais eram submetidos a desempenhar um papel totalmente subordinado. Foram as suas ideias que outorgaram autonomia ao registro visual realizado pelos viajantes e deram a esse trabalho o status mais condizente com as pretensões de um artista do XIX. (DIENER; COSTA, 1990, p. 77)

A estética dos artistas viajantes no século XIX estava se desprendendo de uma rigidez científica – probabilidade maior de diferenciação da estética visual entre cada artista. Apesar de maior flexibilização na parte plástica, tais imagens possuíam ainda caráter informativo. Sobre o público que consumia tais representações, disserta Mattos

Do ponto de vista do público consumidor dessas imagens, no entanto, não interessava o processo envolvido em sua construção, assim como não interessava a formação do artista (ou amador) que realizou a imagem. A imagem, reduzida à documentação de um trecho novo do planeta funcionava para o observador como a própria natureza, provocando o sentimento do pitoresco, ao mesmo tempo em que (...) podia servir no processo político de domesticação das regiões colonizadas do globo. (MATTOS, 2007, p. 410)

O aspecto que realmente importava nas representações era o apelo pitoresco pois era reduzida a uma documentação. O processo de construção dessas obras não era valorizado e, talvez por isso, o artista viajante não era tão valorizado como artista, conforme explicita Christo (2009, p. 1153).

A discussão sobre o que define o artista viajante além de representar locais distantes da Europa é possível. Há, atualmente, uma dificuldade em estabelecer e

²⁰² Humboldt foi um cientista e artista viajante prussiano que viajou pela América do Sul entre os séculos XVIII e XIX.

apontar tais valores – o debate é menos simples do que parece inicialmente. Lopes Cabral Teive, um dos artistas selecionados para pesquisa, era brasileiro. Suas representações assemelham-se esteticamente com as imagens de artistas viajantes vindos da Europa. Por meio de similaridade estética e olhar europeizado, seria possível categorizar Lopes Cabral Teive como um artista viajante, embora fosse nascido no Brasil.

O estabelecimento desses critérios gera um debate sem respostas por enquanto. Acerca dos adjetivos que caracterizam um artista viajante, explicita Mattos (2007, p. 415) “O discurso sobre os “viajantes” desvia ainda o pesquisador da necessidade de compreender a inserção real de cada um desses artistas, compreender as negociações e os intercâmbios próprios a tais viagens.” A compreensão do contexto de produção das imagens se contrapõe em importância à classificação dos artistas em determinada categoria. O entendimento da “inserção real” de cada produtor das obras torna-se mais importante que nomeá-lo como artista viajante ou não. Sobre os estudos de tais iconografias por brasileiros, disserta Mattos

Tanto na literatura sobre o tema, quanto na organização dessas coleções, notamos uma tendência marcante a contrapor o “olhar estrangeiro” do viajante ao “nosso olhar”, revelando claramente que por trás do interesse pela produção dos viajantes encontra-se um desejo de construir uma identidade “nossa” em oposição à identidade “deles”. (MATTOS, 2007, p. 415)

É a partir do “nosso olhar” que se pretende analisar as imagens construídas por “eles”. Do contexto da produção à musealização da iconografia, objetiva-se apontar de forma crítica como foram elaboradas por “eles” e como foram apropriadas por “nós” – ou como as submetemos às obras de três artistas ao “nosso olhar” por meio das instituições museológicas.

2.3.1. Estética e olhar individual

Dentre os três artistas pesquisados, Eduard Hildebrandt pareceu usar com mais definição o contorno dos personagens. Ao colocar cor, as delimitações das linhas pretas são respeitadas. Há mais intensidade e variação de tons escuros de mesma tonalidade, o que é facilmente notado nas saias da mulher negra e da menina – variações de tons de amarelo e de azul, respectivamente, dão maior noção de volume ao tecido (figura 13). Hildebrandt utiliza também o contorno para representar a ambiência onde a cena ocorre. Tem-se a impressão de um cenário ao fundo por

somente ter o contorno, quase sem cor. Ao observar as linhas puras, é possível perceber uma preocupação com a perspectiva.

Figura 13 - Eduard Hildebrandt. A procession (Um anjinho), c. 1846-1849.



Fonte: IMS Rio, 2019.

O título da imagem “Um anjinho” (figura 13) prioriza em primeiro plano a menina trajada para a procissão. A mulher negra, na imagem, caminha carregando o tabuleiro sobre a cabeça. Ela está em um plano mais ao fundo, o que dá a impressão de que a passagem das negras de ganho pelo meio urbano é um costume corriqueiro – ela parece caminhar calmamente. As cores que o artista utilizou ao colorir a mulher são menos vibrantes que as utilizadas nos personagens que estão em primeiro plano.

As obras de Hildebrandt, no geral, mostram também o entorno da cena representada. O artista prioriza de forma nítida, por meio das cores e do plano, o alvo de seu interesse. No caso, as negras ambulantes, são representadas com um colorido mais forte que o plano de fundo. O título da gravura corresponde ao primeiro plano da cena e ao que há de mais colorido na imagem.

Hildebrandt (LEVY; FERREZ, 2000, p. 456) nasceu em Dantzig, Prússia, atual Alemanha, em 1818 e faleceu em Berlim, em 1869. Era pintor, aquarelista e estudou pintura em Paris, em 1842. Frederico Guilherme IV – rei da Prússia – patrocinou sua viagem à América. Chegou ao Brasil em 1844 e foi a Pernambuco, Rio de Janeiro e Bahia. O acesso de Hildebrandt à coroa prussiana foi promovido por meio de Humboldt, outro artista viajante. Segundo Diener e Costa

Eduard Hildebrandt foi outro artista que consegue acesso à coroa de Prússia por intermediação do naturalista e até recebe encomendas de pinturas, com vistas a ajudá-lo economicamente na realização de uma viagem ao Brasil, entre 1844 e 1845. (DIENER; COSTA, 1990, p. 87)

A afinidade entre os dois artistas deu-se também com relação ao estilo presente nas obras. Sobre a estética de Humboldt, dissertam (DIENER; COSTA, 1990, p. 77) “... está baseada na tradição classicista. (...) É a partir desta perspectiva que passa a definir o papel que a arte, especificamente a pintura e a literatura, pode desempenhar quando associada às ciências.” Como importante artista viajante e como prussiano, Humboldt possivelmente exerceu bastante influência sobre Hildebrandt. Nas representações de Hildebrandt, é possível apontar características do classicismo. A harmonia clássica é visível principalmente no gestual dos personagens da cena. Por mais que no contexto caiba movimento, os corpos são representados de maneira a dar uma sensação de inércia. Sabe-se, pelo contexto, que a menina (figura 13) está andando, embora o movimento de sua perna direita se assemelhe mais a um exercício de ballet clássico que a uma caminhada.

A preocupação com a perspectiva das construções também é perceptível na imagem de Hildebrandt. Este aspecto também tem conexão com o caráter racionalista do classicismo. Humboldt, defensor desta estética, possuía obras (DIENER; COSTA, 1990, p. 78) de Hildebrandt – o que pode ser mais um indício do caráter clássico e de identificação desses dois artistas.

Figura 14 - Lopes Cabral Teive. Quitandeiras, c. 1841.



Fonte: IMS Rio, 2019.

A figura 14 trata de uma cena em que as quitandeiras estão exercendo seu trabalho de maneira dinâmica. A mulher negra com o guarda-sol – extrema esquerda – está disponibilizando frutas que se assemelham ao mamão tipo Formosa sobre folhas que parecem ser de bananeira. A quitandeira ao centro parece conversar com um jovem rapaz interessado em sua mercadoria que aparentam ser frutas. No canto direito da cena, há uma pessoa que, pela representação, não se pode definir o gênero, mas supõe-se que seja mulher pelo título da imagem: *Quitandeiras*. Esta última está a vender galinhas e veste um traje de tonalidade mais escura, que é diferenciado das demais quitandeiras pelo chapéu de abas largas. Na imagem, há um plano de fundo perceptível onde estão representadas mais mulheres negras trabalhando como quitandeiras.

O artista não costuma representar planos de fundo em suas obras. A representação sai um pouco do padrão estético de Lopes Cabral Teive nesse sentido. As mulheres negras encontram-se todas agachadas ou sentadas, o que dá outra noção de espaço quando são representadas de pé. O dinamismo das personagens é

notável: tédio na mulher à esquerda; a conversa da mulher negra do meio e à direita a interação da mulher com as galinhas – uma delas, a bater asas, parece querer fugir.

Pode-se perceber que as cores das vestes e mercadorias a serem vendidas pelas quitandeiras são as mesmas – principalmente as tonalidades amareladas, avermelhadas e amarronzadas. A imagem das mulheres negras em conjunto encontra-se em formato ovalar, achatado e deitado – forma esta que, por si, parece um cesto. Ao imaginar a figura sem os contornos que definem os desenhos, nota-se a comunhão das cores com os corpos das mulheres negras. Estabelece-se, dessa maneira, um percurso ótico focado nas tonalidades e formas: a saia verde azulada e folhas de bananeira verdes; ave, pele e tecido bege amarronzado; turbante, blusa e a parte interna do mamão vermelhos; as mãos inchadas e os pequenos cestos; a forma da saia e o cesto de galinhas, ambos ocres/amarelados; a pedra e pele marrons; galinha, seio, face, turbante, fruta, saia, mão, folha – a mesma coisa. A sensação de semelhança entre as pessoas e objetos a partir das formas e da cor não parece ser uma característica de Lopes Cabral Teive. Em outras imagens do artista – algumas previamente expostas – há bastante distinção entre esses dois aspectos.

Cabral Teive não teve uma carreira marcada pela pintura apesar de lecionar na Academia Imperial de Belas Artes e ter sido aluno de Debret na primeira turma da instituição. A trajetória profissional do artista teria sido (CABRAL Teive) “...menos marcante como pintor do que como cenógrafo...” apesar de ter sido professor catedrático de pintura histórica de 1857 até 1860. O artista foi exonerado da Academia Imperial de Belas Artes por Araújo Porto-Alegre – diretor da instituição (CABRAL Teive). “Segundo Porto-Alegre, Cabral Teive é autor de caricaturas contra ele que circulam na década de 1850.”

Em 1842 e 1843, Lopes Cabral participou da Exposição Geral das Belas Artes, no Rio de Janeiro, com obras intituladas *Naufração da Medusa* e *Interior de um cárcere*, respectivamente. Ambas as imagens não tinham relação com a estética classicista e com a leveza da iconografia apresentada nas representações das negras de ganho no álbum *Costumes Brasileiros*. Supõe-se que o quadro *Naufração da Medusa*, produzido por Lopes Cabral, foi inspirado em *Le Radeau de La "Méduse"*, de Géricault. Segundo Argan (1992, p. 53) “No quadro de Géricault (...) há uma balbúrdia, uma confusão de corpos enleados: não empenhados numa ação, mas sofrendo da mesma angústia.” A pintura (CABRAL Teive) *Interior de um cárcere* “...é uma boa tela que mostra a ligação do romantismo com a cenografia.”

As imagens expostas nas duas edições da Exposição Geral das Belas Artes e as imagens do álbum *Costumes do Brasil* têm estéticas distintas. Se o artista, por um lado estava afinado com a plástica romântica, por outro fazia referência ao classicismo. Considera-se que a estética desses álbuns de costumes, tão comuns na primeira metade do século XIX, tivessem um visual e técnicas muito próprias – e reproduzidas por Lopes Cabral Teive.

Figura 15 - Paul Harro-Harring. Cena ao pé do morro de Santa Teresa. Parte do archeduto do Rio de Janeiro. Negro liberto dando bebida a seus compatriotas escravos, c. 1840 (tradução minha).



Fonte: IMS Rio, 2019.

Na imagem *Cena ao pé do morro de Santa Teresa* (figura 15), Paul Harro-Harring especifica a cena representada por meio do título. A nomeação da gravura, de início já representa os personagens de forma mais individual, e, por observação, é perceptível quais são os personagens por suas ações. A dinâmica das pessoas envolvidas dá-se de forma também individual. Apesar dos olhares estarem voltados para o homem negro no centro da imagem, os corpos parecem tomar direções diferentes. A mulher negra parada de costas; o homem negro de cartola com o corpo posicionado de frente; dois negros sentados, um interage com o negro de pé; um dos homens negros sentados observa o negro de pé e dois homens brancos – um de braços cruzados e outro atendente da venda – observam o acontecido.

O homem negro no centro da figura, com o instrumento de tortura no pescoço, empunha um copo para cima -- o objeto de metal é evidência de que se trata de um cativo. Sobre os negros sentados, é possível que fossem também escravizados. Os três estão conectados com grandes cestos – dois deles sentados em cima e o de pé, segurando. O homem negro liberto, de capa e cartola, parece ser quem pagou a bebida aos outros três. O artista, por meio do acontecido na cena, certamente procurou explicitar a solidariedade entre os negros escravizados e libertos por meio da oferta de bebida. A mulher negra carrega uma criança e segura um cabo fino que parece funcionar como apoio.

Além da cor preta e do branco vazado, na imagem aparecem pinceladas em tons de azul. O azul, presume-se, foi utilizado com a finalidade de enfatizar elementos. O turbante da negra, o cesto e os braços do homem ao centro, o chapéu ao chão, o peitoral do homem de capa e o braço direito de um dos homens sentados compõem essas partes azuis. Os homens brancos não estão com nenhuma parte do corpo pintada de azul – o que pode indicar, juntamente com o título, que o foco principal da imagem não é os homens brancos. Os personagens da cena estão com os olhos voltados para a direção do homem negro no centro da imagem e os homens brancos encontram-se mais afastados e parecem inertes.

A técnica de Paul Harro-Harring é diferente da de Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral. Hildebrandt e Cabral utilizam a litografia, aquarela e lápis de cor sobre papel e Harro-Harring, nanquim aquarela e guache sobre papel. O estilo de Harro-Harring se destaca pela abundante presença de tonalidades escuras, enquanto os outros artistas utilizam as cores claras e vibrantes de forma mais predominante.

O dinamarquês Paul Harro-Harring (1798-1870) desembarcou no Rio de Janeiro em 1840 (HARRO-HARRING..., 1996, p. 5). *Esboços Tropicais do Brasil* é o título de suas 24 aguadas que foram produzidas com a temática relativa ao meio urbano carioca e, dentre elas, as negras de ganho. O artista tem intenção de denunciar o cotidiano dos escravizados, já que estava associado – por correspondência – à um semanário inglês intitulado *The African Colonizer*.

Itinerante pode ser um adjetivo que descreve bem a vida de Paul Harro-Harring em um panorama geral. O interesse por política moveu o artista para Viena (Áustria), Munique e Dresden (Alemanha), Estrasburgo (França), cidade do Rio de Janeiro (Brasil), Macaé (Rio de Janeiro, Brasil), Hamburgo (Dinamarca), Estados Unidos e entre outros. O caráter abolicionista do artista é presente em suas imagens. Na

maioria destas, o artista objetivou despertar a comoção por meio das cenas, além de informar sobre o cotidiano dos lugares representados. Sua relação com a literatura é evidente por meio da interação entre os personagens envolvidos nas imagens – como na figura 15, por exemplo.

Paul Harro-Harring também escreveu um romance intitulado *Dolores: um romance histórico da América do Sul* (tradução minha). Trata-se de um romance em que o autor, além de representar o cotidiano, procura se posicionar sobre injustiças sociais. Ao se referir a Minas Gerais, Harro-Harring aponta,

A miséria de lugares semelhantes nas montanhas do Brasil, que enriqueceram o mundo com milhões em ouro e diamantes, sem aliviar as misérias das pessoas da Europa, nos países para os quais toda essa riqueza foi transferida, é um assunto para profunda e séria contemplação, que não podemos esgotar aqui. (HARRO-HARRING, 1847, p. 17, tradução minha)

Além de denunciar as consequências da exploração exercidas pelas metrópoles europeias nas colônias, o autor disserta sobre o destino desses recursos para a classe hegemônica europeia, sem melhora em condições básicas das classes menos favorecidas. Sobre a convivência entre brancos, negros e índios, Harro-Harring, por intermédio de personagens, disserta

(...) quando você se familiarizar com o Rio; encontrará aqui negras e mulatas nos bailes da sociedade elegante. O mais célebre ministro de Estado do rei João era um negro. A capacidade de cultivo e os poderes intelectuais do negro nunca me pareceram estranhos; mas uma coisa me surpreende: a intolerância e o preconceito com que os brancos das chamadas nações cristãs tratam pessoas de cor; os entendem como foras-da-lei, enquanto a religião cristã inculca os princípios do amor e da igualdade, e não permite distinção de pessoa nem de cor. (HARRO-HARRING, 1847, p. 174, tradução minha)

Em conversa, outros respondem:

Os protestantes aparentam mais intolerância a esse respeito que os católicos -- observa Alvarez. A opressão intolerante corromperá e desmoralizará qualquer pessoa, mostra a história -- completa Hitango. (...) A tolerância e a humanidade elevarão qualquer pessoa e classe. O futuro de um Brasil melhor baseia-se na tolerância que um

homem encontra aqui, seja qual a religião de que cor ele seja.
(HARRO-HARRING, 1847, p. 174, tradução minha)

Paul Harro-Harring torna explícito o lugar social que os negros ocupam no Rio de Janeiro imperial. Ao mesmo tempo que torna evidente o preconceito, compara os senhores brancos daqui mais “tolerantes” aos negros que os brancos nas metrópoles. O autor exemplifica que não é raro encontrar negras na “sociedade elegante” e, com isso, induz a uma conclusão de que, no Brasil, negros e brancos convivem em melhor condição social. Essa premissa é reiterada com o comparativo entre protestantes e católicos na passagem em que relata que os protestantes aparentam mais intolerância a esse respeito que os cristãos católicos. A “... tolerância que um homem encontra aqui...” enfatiza ainda mais os ideais abolicionistas.

Certamente, o autor defende a “tolerância” religiosa e de raça a partir dos brancos para os negros. Mesmo com a posição abolicionista, no discurso de Harro-Harring está embutido um olhar de branco europeu sobre os trópicos. Por meio de uma leitura mais atenciosa, perceber-se que há uma relação dicotômica sobre o tema racial. Ao mesmo tempo que é relatado um tratamento ruim dos cristãos para os negros, é evidenciado que aqui convivem e dividem os mesmos espaços – e, portanto, que a escravidão se dá de forma branda se todos podem chegar a compartilhar os mesmos lugares com a “sociedade elegante”.

O autor critica a religião protestante quando especifica que é mais “intolerante” a respeito de homens e mulheres negros – Paul Harro-Harring foi enviado ao Brasil por um periódico inglês. Sabe-se que a religião protestante era apoiadora da abolição da escravidão – argumento que vai totalmente ao encontro das pretensões políticas da Inglaterra para o Brasil. Sobre a classe hegemônica inglesa e representações de cunho abolicionista, disserta Macedo

As imagens, normalmente gravuras, eram reproduzidas, nos mais diversos suportes como camafeus, caixas de tabaco, prendedores de cabelo, e botões para roupas e povoavam o cotidiano das famílias inglesas. Algumas mulheres da alta sociedade chegavam a usar colares e prendedores de cabelo com imagens abolicionistas.
(MACEDO, 2014, p. 64)

O consumo, sob diversas formas, de tais representações comprova a popularidade da temática abolicionista na Inglaterra. Nesse ínterim, dá-se uma relação paradoxal no romance de Harro-Harring: há exaltação dos homens brancos católicos

brasileiros em contraponto aos protestantes – mais “intolerantes”, segundo o autor. A intolerância protestante, exposta por um dos personagens do romance de Harro-Harring, vai contra ao que os protestantes britânicos tentam propagar – o periódico associado a Paul Harro-Harring é inglês. Uma hipótese seria que, na tentativa de uma subversão ao protestantismo, o autor transmite a sensação que as relações escravistas no Brasil eram mais brandas ou baseadas na “...tolerância que o homem encontra aqui.”.

Sobre a arte da primeira metade dos oitocentos, o autor Giulio Argan aponta duas características aplicáveis aos trabalhos dos artistas pesquisados. A respeito do conceito de beleza da época, o autor (ARGAN, 1992, p. 17) define “...o ‘belo romântico’ é justamente o belo subjetivo, característico, mutável, contraposto ao ‘belo clássico’ objetivo, universal, imutável.” A objetividade e a universalidade podem ser encontradas na estética de muitos artistas viajantes do século XIX – o caráter universal e objetivo caracterizam padrões científicos das imagens produzidas. O Romantismo tem como particularidade a singularidade de cada artista e a subjetividade que contrapõe os princípios das ciências.

Hildebrandt e Cabral têm similaridades estéticas em suas produções. A técnica – litografia, aquarela e lápis – é similar: o uso das cores quentes e o delineado definido dos elementos nas imagens são as principais similitudes. Estas têm mais em comum com as características do belo clássico. Harro-Harring tem uma menor preocupação com a definição linear das imagens e não utiliza cores vibrantes, que o faz mais cabível na categoria romântica. Transmitir sensações e emoção parece preocupar mais o artista que representar cenas de maneira objetiva. Sobre as propriedades do Neoclassicismo Histórico, afirma Argan (1992, p. 21) “Adotando a arte greco-romana como modelo de equilíbrio, proporção e clareza, condenam-se os excessos de uma arte que tinha sua sede na imaginação e aspirava despertá-la nos outros.” Em contraponto, explicita Argan

A pintura romântica quer ser a expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal; assim, sendo o sentimento o que há de mais natural no homem, não existe sentimento que não seja o sentimento da natureza. (ARGAN, 1992, p. 33)

O classicismo contrapõe o romantismo como objetividade contrapõe o sentimento/subjetividade. Ainda que distintas, ambas as estéticas – romântica e clássica – resultam em representações. Representações estas que implicam maneiras diferentes de homens brancos interpretarem cenas, pessoas e objetos – no caso, as negras de ganho.

O contexto de produção das representações referidas implica em quem as produz, onde produz, em que época são feitas e sobre qual temática abordam. A observação desses fatores pôde contextualizar as imagens de Paul Harro-Harring, Lopes Cabral Teive e Eduard Hildebrandt tanto quanto a compreensão de aspectos históricos sobre a cidade do Rio de Janeiro, sobre as negras de ganho, sobre os artistas e sobre a década de 1840 dos oitocentos.

A partir das obras dos artistas, considera-se que se tratam de uma interpretação individual de homens brancos sobre as negras de ganho. Essas representações, além da individualidade de seus produtores, foram construídas a partir de tendências artísticas que conduziram a escolha de elementos estéticos das imagens. A observação e análise crítica da iconografia pôde tanto auxiliar no entendimento histórico quanto o contrário. Compreendido(s) o(s) contexto(s), é viável que se analise como essas mesmas representações são apropriadas no presente – inclusive, se nas referidas apropriações há uma reprodução e uma legitimação de discursos elaborados pelos artistas viajantes sobre as mulheres negras.

CAPÍTULO 3

MUSEALIZAÇÃO – SELEÇÃO, CLASSIFICAÇÃO E COMUNICAÇÃO

Capítulo 3 – Musealização – seleção, classificação e comunicação

A apropriação das representações do passado pode ser realizada de diversas formas no presente – por si, são elaboradas a partir de um ponto de vista segundo uma contextualização específica. O uso da iconografia pesquisada pelas instituições culturais (museológicas) permite que um novo prisma seja lançado sobre o objeto em questão dando-lhe um novo significado – uma abordagem de caráter específico.

O manejo das imagens pesquisadas pelas instituições culturais, portanto, é parte primordial para compreender o valor museal (capítulo 1) agregado ao objeto a partir da musealização. As etapas ligadas a aquisição e seleção; classificação e documentação e comunicação basearam a análise de apropriações da iconografia em questão. A conjectura sobre as razões pelas quais as imagens foram selecionadas e adquiridas pelo Instituto Moreira Salles foram, de maneira inicial, o ponto de partida para análise. Quais as características que despertaram interesse pela aquisição? No que implicam esses atributos a respeito da instituição que as abriga atualmente? Essas mesmas qualidades são percebidas de maneira similar pelas instituições culturais na atualidade? São reflexões que dizem respeito mais ao presente que ao passado, já que o processo de musealização das obras em questão foi analisado a partir de 2008 até 2019.

Após a aquisição, a iconografia tomou um lugar específico em âmbito institucional no IMS Rio. Por meio da análise da seleção das representações – algumas feitas pelo próprio Walter Moreira Salles, outras pela coordenação do IMS Rio – objetivou-se apontar quais as características determinantes para a aquisição.

A separação em coleções dentro do acervo e a formatação em que se encontram os objetos na documentação influenciam no uso dessas peças dentro e fora (pesquisa) das instituições museológicas. A análise dos critérios utilizados para inserção em coleções e documentação no IMS Rio foi associada à etapa que se intitula documentação e classificação museológica.

Expor é uma das atividades mais conhecidas pelo senso comum em museus, mas não somente por meio desse tipo de narrativa as instituições apresentam seus objetos: divulgação, textos curatoriais e composição do espaço expositivo são exemplos passíveis de análise para o foco dado aos objetos. Por meio dos aspectos referentes à comunicação museológica, objetivou-se a análise de como são apropriadas as imagens pelo IMS Rio tanto quanto por outras instituições em seu

espaço expositivo. Com o intuito de observar as três etapas da musealização, almejou-se dissertar sobre as exposições, aquisições, sistema documental e coleções em que constaram as representações de mulheres negras ao ganho no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro dos oitocentos.

3.1. Seleção e aquisição

A escolha da aquisição de objetos implica em ver algum tipo de valor. A seleção de peças, portanto, é um dos aspectos iniciais que definem a chegada de objetos nas instituições. Ao pesquisar sobre esta etapa, é possível apontar quais características das peças que foram determinantes para aquisição pelo IMS Rio. Selecionar também faz parte da comunicação museológica – a escolha para expor, para compor um livro, estampar panfletos impressos, ilustrar sites entre outros fatores relativos à museografia.

A seleção de obras, no caso as representações de mulheres negras no século XIX, seria a primeira etapa da musealização de Strásnký. O “potencial de musealidade” (Capítulo 1) dos objetos em questão é possivelmente identificável nesta parte do processo – ou qual fator, especificamente, definiu a seleção e aquisição das representações de Paul Harro-Harring, Lopes Cabral Teive e Eduard Hildebrandt em âmbito institucional.

A coleção Paul Harro-Harring (IMS Rio) é composta de 24 desenhos e uma pintura a óleo produzida pelo artista. As 24 imagens compõem os *Esboços Tropicais do Brasil*. Pretendeu-se analisar somente as gravuras em papel em que mulheres negras estão representadas como temática central da imagem ou exercendo alguma espécie de protagonismo na cena representada. A exclusão de alguma peça na pesquisa deve-se ao fato de não pertencer a nenhum álbum ou conjunto de obras como os *Esboços Tropicais do Brasil*, *Costumes Brasileiros* e *Brasilian Souvenir*. Portanto, os critérios para a escolha da iconografia para análise foram: estarem contidas nos três conjuntos de imagens dos três artistas escolhidos, estar dentro do acervo do IMS Rio e ter, em sua temática, mulheres negras no espaço urbano do Rio de Janeiro.

Informações sobre contexto de produção da iconografia (pesquisa museológica) aliaram-se ao processo de seleção das imagens. As gravuras de Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral Teive fazem parte da coleção Martha e Érico Stickel do IMS Rio. As gravuras de Hildebrandt são litogravuras coloridas a lápis de cor e

aquarela sobre papel. As imagens produzidas por Lopes Cabral são também litografias coloridas com uso de aquarela e goma arábica no papel. As técnicas e os materiais empregados por ambos os artistas conferem um resultado com algumas similaridades. Também foram impressas na mesma casa, a casa gravadora Ldwigg & Briggs no Rio de Janeiro.

Imagens sobre papel datadas do Brasil imperial e colonial: essas são as características físicas que compõem a grande maioria das obras do acervo Iconografia Brasileira. Ao considerar esse caráter comum entre as peças, pode-se supor que este foi determinante para a seleção e aquisição. Tais aquisições começaram antes do início do próprio Instituto Moreira Salles – foram executadas pelo próprio Walther Moreira Salles em vida.

Além do trabalho exercido na área financeira, Walther Moreira Salles tinha afinidade com instituições culturais que abrigavam obras de arte. Segundo Paula (PAULA, 2018) a “...experiência como patrono das artes vinha de longe e foi influenciada pelo amigo Nelson Rockefeller, a quem conhecia desde os tempos de Segunda Guerra Mundial e a quem iria se associar em diversos momentos ao longo da vida.” A convivência com os Rockefeller desde meados do século XX e o interesse pelas instituições culturais proporcionaram que Walther Moreira Salles fosse integrante do Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna em Nova Iorque. Sobre a inscrição em tal conselho, disserta Paula

Em agosto de 1985 Walther Moreira Salles envia sua ficha de inscrição no Conselho Internacional – o convite não consta do arquivo. O Conselho Internacional reunia colecionadores e conhecedores de arte de todos os continentes – eram algumas dezenas – e tinha o objetivo de fortalecer as relações entre o MoMA e instituições culturais e colecionadores de todo o mundo. (PAULA, 2018)

O contato com colecionadores e com a arte em âmbito internacional era, portanto, uma prática familiar a Walther Salles. Sobre a história do MoMA, é necessário apontar que teve papel importante para que a fotografia se consolidasse nas instituições museológicas. A esse respeito explicita Guerra

No âmbito internacional, a política de aquisição e exposição de fotografias do MoMA influenciou outros museus. Como exemplo citamos a fundação, na França, do Museu Nacional de Arte Moderna

(Musée National d'Art Moderne), criado em 1947 e do Museu d'Orsay, inaugurado em 1986. (GUERRA, 2012, p. 7)

A influência do MoMA, no que implica a fotografia como obra artística durante o século XX, deu-se por conta da criação de um “departamento exclusivo para a arte fotográfica” no museu e pela promoção de exposições (GUERRA, 2012, p. 7). “Tais presenças revelam o caráter vanguardista do projeto do MoMA em contar a história da fotografia, dando maior destaque à fotografia moderna...”. A exposição *Fotografia 1839 – 1937* foi realizada em 1937 na instituição e contou com 841 peças sobre o primeiro século da fotografia. A seleção e aquisição de fotografias parece ter influenciado o próprio Instituto Moreira Salles. No ano de 2008, o Instituto Moreira Salles já era conhecido como uma referência em acervo de fotografia

O IMS é mais conhecido por seu trabalho com fotografia. Abriga mais de 550.000 imagens e dezenas de coleções de fotografia e possui uma extensa coleção de fotografias do Brasil no século XIX, além de gravações musicais, literatura e obras de arte, incluindo desenhos à tinta e aquarelas. (SOCIAL AND..., Tradução minha)

A partir da aquisição de obras fotográficas e o histórico de Walter Salles conclui-se que foi influenciado pela trajetória do MoMA. O interesse pelas instituições culturais e o crescimento da fotografia como arte no século XX provavelmente fomentou a aquisição desse tipo de imagem. Por meio de entrevista com De Franceschi em 1999, disserta Silva²³⁰

Ter coleções de fotografia, especialmente do século dezenove, passou a ser uma prioridade para o Instituto porque nós entendemos que havia uma, a possibilidade de aquisições interessantes, que o acervo, a memória iconográfica brasileira, no plano da fotografia corria um risco muito grande ou de se perder, porque os materiais são de um certo modo frágeis, com o tempo essas imagens se deterioram, ou perdê-las de um modo ainda mais doloroso, que é perdê-las para o exterior. Porque os colecionadores fora do Brasil, sabendo que o Brasil produziu uma fotografia de grande qualidade no século dezenove, passaram a se interessar e estavam comprando coleções, e nós entendemos que é um papel cultural importante poder manter no Brasil essas coleções. (SILVA, 2000, p. 88)

²³⁰ De Franceschi era Diretor Superintendente do Instituto Moreira Salles em 1999.

O interesse pela fotografia no Brasil foi ao encontro da temática histórica e, consecutivamente, alinhado ao Rio de Janeiro imperial. Sobre a área de fotografia do IMS Rio (UM GUIA..., 2008, p.23) pode se afirmar que “O conjunto se inicia com o acervo de fotografia do século XIX, formado pela coleção Gilberto Ferrez e por duas coleções adquiridas do colecionador Pedro Corrêa Lago.” O acervo de fotografia iniciou-se, em 1995, com Walter Moreira Salles ainda na gestão do Instituto Moreira Salles e no cargo de diretor executivo até seu falecimento, em 2001.

A coleção Paul Harro-Harring foi adquirida também por Moreira Salles, porém muito tempo antes, em 1965. Essa aquisição pode ser um exemplo do interesse por peças/imagens com temáticas afins ao Brasil do século XIX, como no caso da coleção Gilberto Ferrez. O período de tempo entre a aquisição dos dois tipos de imagem (fotografia e desenho sobre papel), com recorte espaço-temporal similar, faz concluir que Walter Salles objetivava construir um acervo ligado à história do Rio de Janeiro no século XIX e em obras de base de papel.

A coleção Martha e Érico Stickel – onde se encontram as gravuras de Hildebrandt e Cabral Teive – foram adquiridas em 2008 de forma a impulsionar a criação de uma coleção Brasileira. Mesmo após o falecimento de Walter Moreira Salles, a intenção de compra dessas imagens permaneceu no Instituto. Ao se referir às obras da área de Iconografia, Kovensky

Esses conjuntos, adquiridos em diferentes momentos, conforme as oportunidades que se apresentaram, vinham ao encontro da grande coleção de fotografia do século XIX, e acabaram por formar um dos maiores e mais valiosos acervos iconográficos sobre o Brasil Imperial disponíveis no país. (KOVENSKY, 2008, p. 301)

A respeito do plano de criação de uma instituição (UM GUIA..., 2008, p. 8) é possível supor que “A ideia de Walther Moreira Salles de criar uma instituição cultural sem fins lucrativos germinou e tomou corpo em relativamente pouco tempo” – as obras de Paul Harro-Harring foram arrematadas em 1965 em Paris e a coleção Martha e Érico Stickel adquiridas em 2008 – esta considerada ponto marcante para a formação da área de Iconografia pela quantidade – aproximadamente 1.500²³⁶ imagens (ACERVOSb). Conforme o explicitado, Moreira Salles objetivava a construção de uma instituição cultural. A seleção e aquisição de peças, portanto, fazia parte desse projeto para um acervo com essa finalidade. Ao considerar que, o primeiro Instituto Moreira

²³⁶ Constam 1.484 imagens na coleção – banco de dados online do IMS Rio.

Salles (Poços de Caldas) foi criado em 1992, por Walter Salles ainda em vida, pode-se constatar que havia a intenção de criar uma instituição cultural.

A afirmação de que as obras do Instituto foram adquiridas por intermédio de “oportunidades que se apresentaram” é cabível a premissa da construção de um acervo sobre papel com a temática Brasil no século XIX. Não é citado um interesse particular sobre algum artista ou alguma temática mais específica – o que é verificável no conjunto de obras da área iconografia do IMS Rio. Conforme a disponibilidade de mercado, as obras foram adquiridas – o que se supõe que a finalidade de construção de uma coleção para um (futuro) instituto foi um motivo relevante para a aquisição das obras. Constata-se que a possível criação de um instituto pode ter fomentado, de maneira principal, a compra das obras. A finalidade, ou *para que* a iconografia de Paul Harro-Harring foi arrematada por Walther Salles, pode ter sido mais decisivo do que o *que* de específico havia nas imagens, ou menos o *que* nas imagens em si foi determinante para sua seleção. Não foram encontrados documentos que explicitam de forma específica os critérios que levaram à aquisição.

Segundo Júlia Kovensky²³⁷ (2018a) a área de iconografia “É uma área que foca muito em obras que têm papel como suporte. E isso é uma questão comum a todos esses diferentes artistas, (...) o forte é a conservação desses objetos em papel.”. Em sua palestra defende que há algumas poucas exceções como algumas pinturas a óleo. No ano de 2013, por intermédio de um contrato de comodato, a área de iconografia incorporou obras do desenhista Millôr Fernandes a seu acervo (KOVENSKY, 2018b) -- trata-se de obras do século XX. Sobre a área de iconografia a partir de então, explicita o site do Instituto

Seus arquivos e coleções se dividem em dois assuntos principais: uma Brasileira, voltada para a iconografia brasileira, onde estão incluídas obras realizadas por artistas e naturalistas viajantes, entre eles Charles Landseer, Rugendas, Debret, Von Martius. E outro, voltado para a imprensa ilustrada, com acervos de artistas gráficos como J. Carlos e Millôr Fernandes. (ICONOGRAFIA)

O crescimento recente do setor e as subdivisões que se tornaram necessárias para seu funcionamento reforçam ainda mais a hipótese de que para a área de iconografia o suporte em papel é um critério determinante na seleção e aquisição de peças pelo Instituto. Assim, os critérios de seleção e aquisição de Walther Salles

²³⁷ Coordenadora da área de iconografia do IMS Rio.

anteriormente explicitados perpetuam-se no Instituto – em específico, na área de iconografia.

A parte Brasileira da área de iconografia é composta de diversas temáticas: mapas, cotidiano do meio urbano e rural, paisagens, panoramas, batalhas, edifícios, monumentos, interiores, membros da nobreza, militares, homens e mulheres brancos, negros e indígenas, entre outros. O recorte temporal, a materialidade e as técnicas utilizadas na produção da iconografia em questão parecem ser aspectos que foram decisivos para seleção e aquisição – mas além desses, existem outras particularidades das imagens que precisam ser consideradas. A temática em si parece não ter sido o principal atrativo para a seleção e aquisição por parte de Walter Moreira Salles e do Instituto Moreira Salles ao se tratar das coleções e imagens que compõem a área Iconografia Brasileira. *Quem*, nessa iconografia, foi representado?

A população de homens e mulheres negros é amplamente representada em muitas obras que constam na parte Brasileira da área de iconografia – além dos artistas pesquisados. Sendo temática principal ou coadjuvante, mais detalhadamente ou minúsculos em grandes paisagens, as pessoas negras aparecem com maior ou menor destaque. Essa ampla representação deve-se certamente ao fato de negros e negras terem trabalhado em meio urbano das grandes cidades e no interior brasileiro no período colonial e imperial. Charles Landseer, William John Burchell, Rugendas, Debret e Felix Émile Taunay são exemplos de artistas produtores de tais obras.

Embora negros e negras estarem amplamente, a temática negra parece não ter sido um dos principais aspectos para a aquisição do acervo em questão. Além das obras serem em suporte de papel e serem produzidas no período colonial e imperial brasileiro, há a representação da população negra no conteúdo (temática) da produção de muitos artistas. Por conseguinte, a temática relacionada a negros e negras nas obras é um aspecto que, de certa maneira, as unifica já que é uma característica comum em muitas imagens.

Julia Kovensky palestrou sobre o Instituto em 2018, em São Paulo. O título da palestra é *O acervo de Iconografia do Instituto Moreira Sales* (KOVENSKY, 2018a). A apresentação tem como finalidade dar um panorama geral sobre o acervo e seu funcionamento. Foram expostas entre 30 e 40 obras – capas de álbuns, cartas,

mapas, caricaturas, charges, paisagens, panoramas, representações de pessoas, entre outros – o acervo de Iconografia possui cerca de 2.200²⁴² imagens.

A minoria das imagens mostradas, da parte Brasileira do acervo de Iconografia, tinha pessoas como temática principal. A primeira, produzida por Rugendas (*Grupo de índios acampados*), representava uma comunidade indígena; uma caricatura de perfil, elaborada por Araújo Porto-Alegre; mulheres negras lavando roupas (*Lavadeiras*), de Landseer; uma cena dentro de um aposento de navio (*Salão comunitário no navio* – tradução minha) e duas imagens referentes a Debret que representavam rostos de escravizadas (*Escravas negras de diferentes nações*) e o que se pode considerar como indígenas dançando (*Dança selvagem na missão de São José* – tradução minha). Os artistas Lopes Cabral Teive e Eduard Hildebrandt não foram citados, mas houve uma breve menção a Paul Harro-Harring, sem o uso de imagens do artista.

Conforme o explanado, predominaram as representações que têm paisagens e botânica como temática principal. Para obras apresentadas, foi direcionada uma contextualização histórica a respeito das missões no século XIX, principalmente a partir da chegada da corte e de D. João VI ao Rio de Janeiro. As missões foram encaradas como circunstâncias fundamentais para produção das obras que compõem a Brasileira. O conteúdo explicitado na palestra aborda mais a iconografia com temas acerca de paisagens, mapas e panoramas e menos sobre as pessoas que, por vezes, até nas paisagens encontram-se, mesmo que de maneira “coadjuvante”.

Mulheres negras trabalhando é a principal temática em uma imagem na palestra. Trata-se da obra *Lavadeiras*, de Landseer – um desenho do artista onde nitidamente essas mulheres exerciam esse trabalho. Na coleção Martha e Érico Stichel, estão contidos dois dos artistas pesquisados: Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral Teive. Os 24 desenhos de Esboços Tropicais do Brasil estão contidos na coleção Paul Harro-Harring e, também, inseridos em Brasileira. Cada um desses artistas, como muitos outros, não foram compartilhados na palestra.

Os artistas em questão, como alguns outros, representaram pessoas como temática principal. Há, nas coleções que compõem a Brasileira, uma quantidade numerosa de obras em que são retratadas. Na iconografia dos três artistas estudados, 84 imagens representam pessoas de alguma maneira. Portanto, é passível a

²⁴² No banco de dados online do IMS Rio constam 2.235 imagens no acervo da área de Iconografia.

conclusão que o Instituto apresenta o acervo em questão de forma a priorizar as paisagens e abordagens relacionadas à natureza dos trópicos em detrimento às pessoas representadas.

A área de iconografia, e conseqüentemente a Brasileira, tem como critério a base das obras ser sobre papel para seleção e aquisição das obras. Também é passível a conclusão de que, de certa maneira, atualmente “seguem os passos” de Walther Moreira Sales desde sua primeira aquisição em papel na década de 1960. Ao analisar fora da materialidade do papel, há possibilidade de apontar o aspecto histórico imbricado em gravuras e desenhos. A temática naturalista (paisagens) e dos artistas produtores são mais explorados pelo Instituto que as pessoas que são representadas nas imagens.

As mulheres negras, como já abordado, foram amplamente representadas pelos artistas viajantes no século XIX no Brasil. Sabe-se que, em sua maioria, os produtores dessas obras eram estrangeiros. A perspectiva estrangeira, de mais de 150 anos, branca e de elite são ponto de partida na maioria dos desenhos que compõem a Brasileira. A análise desse modo de representar as pessoas é aspecto de suma importância para que as instituições sejam inclusivas – já que as mulheres negras foram representadas em um período em que a escravidão era normatizada e legal.

Segundo Miranda (MIRANDA; ARAÚJO, 2019, p. 384) “...é preciso democratizar não só o acesso aos museus, mas a própria concepção de memória. Em outros termos, entra em debate o tema do acesso à memória, mas com novas perguntas sobre que memória(s) estamos legitimando.”. A musealização é capaz de ressignificar objetos no âmbito museológico. O processo de seleção e aquisição faz parte da musealização de maneira inicial. Brulon, (2018, p.199) aponta que a “intenção” que envolve o começo do processo de musealização sempre é “acompanhada de pesquisa”. Como exemplo, pode-se apontar a seleção (em 2013) de obras do cartunista Millôr Fernandes para a área de iconografia – não inserida, porém em Brasileira (artistas pesquisados). Sobre estas imagens, disserta Kovensky

A gente já fazia um trabalho de preservação e pesquisa nessa área de iconografia com acervos em papel e decidimos incluir e abrir a nossa área de atuação que antes estava mais circunscrita ao século XIX com a chegada desse acervo do Millôr. (KOVENSKY, 2018b)

Em palestra, Kovensky disserta que no processo de seleção incluiu a visita ao ateliê após o falecimento do autor das obras “... a gente foi lá, abrir as gavetas junto com a família; determinou-se o que ia ser guardado...” – “a gente” se refere a própria coordenadora junto à equipe de pesquisa e conservação do Instituto Moreira Salles. Kovensky também apontou que uma das preocupações era manter o agrupamento dos desenhos feitos pelo próprio Millôr e, concomitantemente, “entender a lógica” de trabalho do cartunista. Essa compreensão foi possível por intermédio de pesquisa da área de iconografia.

Sobre a Brasiliana, também inserida na área de iconografia, explicita Kovensky (KOVENSKY, 2018a) “...a gente faz todo um trabalho de pesquisa para atribuir as informações que vocês vêm na base de dados. Elas não estão dadas.”. A área de iconografia é a mesma responsável pelo acervo Millôr Fernandes e pelas coleções compreendidas em Brasiliana. A aquisição (divulgada) mais recente da área de Iconografia do IMS Rio é de um cartunista do século XX – Millôr Fernandes. Sendo assim, o interesse institucional por temáticas ligadas ao Rio de Janeiro e obras sobre papel, confirmam-se atualmente. Não há indícios de temáticas específicas inseridas nas imagens serem aspectos definidores da seleção. Mulheres negras que trabalhavam ao ganho no século XIX, como temática, não são abordadas no adquirir e selecionar.

Conforme já apresentado, os processos museológicos têm o poder de ressignificação da memória já (pré) estabelecidas no objeto. Com relação a mulheres negras e representações, Hooks (2019, p. 240) disserta “Ao olharmos e nos vemos, nós mulheres negras nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e reinventar o futuro.” A “reinvenção” vai ao encontro da ideia de “ressignificação” (musealização) das representações produzidas há séculos. Apesar das imagens representarem também pessoas, esse não parece ser um motivo definidor de aquisição das peças. A promoção de “contramemórias” no que implica as mulheres negras representadas também não é apontado como aspecto determinante no momento da compra para o acervo – no que diz respeito ao material que provém do instituto em questão.

Em palestra (KOVENSKY, 2018a) sobre a Brasiliana, a coordenadora da área de Iconografia disserta sobre sua equipe “...não tem a pretensão de maneira alguma de ser a verdade sobre esses artistas (...) essa informação não tem de ser definitiva ou

dogmática...”. Mais do que a “verdade” sobre os artistas é imprescindível que se procure a “verdade” sobre *quem* está sendo representado nas imagens. A busca por essa “verdade” implica (ou não) na “intenção” (BRULON, 2018, p. 199) institucional nas ações relativas à seleção de obras.

3.2. Classificação e documentação

Após a iconografia em questão ser selecionada e adquirida, cabe à instituição museológica dar-lhe uma posição em seu acervo. Dentro de que setor estará estabelecida? Qual sistema ou modo de documentar o objeto será empregado? Estará inserida em que coleção? Esses são questionamentos importantes para estudar e pensar o *lugar* que o objeto ocupa dentro do IMS Rio. A observação desse *lugar* se deu por meio da documentação e classificação. O lugar designado ao objeto no sistema documental do museu define como as pessoas vão acessá-lo.

Por meio dos sistemas atuais de busca, é possível a consulta de peças dos acervos mais variados. As obras presentes em Brasiliana da área de iconografia do IMS Rio estão disponíveis em alguns tipos de acesso: pelo agendamento prévio no próprio Instituto onde se observam os originais, pelo sistema Cumulus no site do Instituto, pelo site Brasiliana Iconográfica e pelas exposições em que as obras fizeram parte. Os artistas pesquisados foram encontrados, de forma inicial, pesquisando o próprio site do Instituto no sistema de busca²⁵⁰ do IMS (CUMULUS, 200?).

Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral Teive foram encontrados, antes do sistema online do IMS, em um catálogo analítico (LEVY; FERREZ, 2000) que dissertava sobre a iconografia do Rio de Janeiro do século XVI ao XIX. Ciente do recorte espaço-temporal da produção das obras – cidade do Rio de Janeiro entre os anos 1840 a 1850 – foi realizada a consulta a esse catálogo. Neste, havia um breve texto introdutório e indicação do acervo em que se encontravam as obras. Por essa via, o caminho para o IMS Rio foi indicado.

Uma pequena triagem foi feita por meio do site do sistema Cumulus até a definição dos três artistas para pesquisa. O sistema dispõe, no caso das 24 aquarelas de Paul Harro-Harring, informações a partir dos seguintes itens: autoria, título, data, local retratado, tipo documental, técnica, dimensão da mancha, dimensão do suporte, parte de e coleção – em ordem. “Parte de” e “tipo documental” referem-se ao conjunto

²⁵⁰ Trata-se do sistema de busca do acervo contido no site do Instituto.

de imagens (álbuns de gravuras dentro das coleções) de que as imagens fazem parte e o tipo de documento de que se trata – no caso, imagem.

Figura 16 – Ficha catalográfica.

	0519.jpg	
	COLABORADOR:	Ludwig, Pedro (gravador); Ludwig & Briggs Lithographers - Rio de Janeiro (editor)
	CASA IMPRESSORA:	Ludwig & Briggs Lithographers - Rio de Janeiro (editor/publicado por)
	Autoria:	Hildebrandt, Eduard, 1818-1869 (atribuído a)
	TÍTULO:	Selling Poultry (Quitadeira de Gallinhas)
	DATA:	1846-1849
	LOCAL RETRATADO:	Brasil
	TÉCNICA:	Litografia, aquarela e lápis de cor sobre papel
	DIMENSÃO DA MANCHA:	14,0 x 14,0 cm
	DIMENSÃO DO SUPORTE:	23,7 x 19,1 cm
	PARTE DE:	"Brazilian souvenir : a Selection of the most peculiar costumes of the Brazils", editado por Ludwig & Briggs
	Coleção:	Martha e Erico Stickel
TIPO DOCUMENTAL:	Imagem	

Fonte: IMS Rio, 2019.

É significativo apontar que essa mesma ficha disponível online é utilizada dentro da área de iconografia no trato com os objetos. Há no Instituto um sistema de documentação próprio onde são inseridas essas informações. Por intermédio de um software onde se colocam os dados sobre as obras, constrói-se as fichas disponíveis online.

Quando – pelo mesmo site do IMS – se pesquisa sobre Lopes Cabral Teive, destaca-se que além dos itens relatados de forma precedente, encontra-se o item “casa gravadora”. Este aparece primeiro que todos os demais itens informados e trata-se de onde foi impressa a litografia – Oficina de Frederico Guilherme Briggs, Rio de Janeiro. Ao procurar Eduard Hildebrandt da mesma maneira, os dois primeiros itens são “colaboradores” e “casa impressora”, respectivamente. São apontados como colaboradores Pedro Ludwig – como gravador – e Ludwigg & Briggs lithografers, Rio de Janeiro – como editores. A casa impressora seria Ludwigg & Briggs. No caso dos dois artistas é possível visualizar a capa dos álbuns, o que dá forte indício visual de um conjunto de obras fazer parte de uma única publicação.

Os itens “colaborador” e “casa gravadora” são colocados como os dois primeiros itens na ficha – antes do nome do artista e do título das imagens, ao se tratar

dos artistas Lopes Cabral Teive e Eduard Hildebrandt. Sobre a impressão de gravuras no Rio de Janeiro e vinda da família real portuguesa, explicita Kovensky

O que não era permitido até então, que era a impressão de imagens, é liberado inclusive de uma forma super às pressas por que rapidamente tinha que se criar as condições de você ter um país ali, e tinha que imprimir mapas, imprimir comunicados oficiais, imprimir documentos (...) E ali começa então a nossa imprensa. (KOVENSKY, 2018a)

A informação sobre a casa impressora, ao vir antes dos produtores das obras, vem confirmar a importância que a equipe da área de iconografia dá a aspectos históricos – a ponto de serem informados com maior destaque que o artista produtor. Por conseguinte, vem antes de indicar *quem* produziu a obra e *do que* (temática, título) se trata a gravura.

No banco de dados está descrita a coleção em que se encontram as obras de cada artista. Os *Esboços Tropicais* de Paul Harro-Harring estão contidos na coleção Paul Harro-Harring; o álbum *Brasílian Souvenir* de Eduard Hildebrandt, na coleção Martha e Érico Stickel e o álbum *Costumes Brasileiros* igualmente contido na coleção Martha e Érico Stickel – o banco de dados aponta essa informação no item Coleção. Todas essas gravuras estão inseridas em *Brasiliana* dentro de Iconografia do IMS Rio – como já explicitado. Não há menção de *Brasiliana* e nem da área de iconografia na ficha disponibilizada pelo site do IMS.

A *Brasiliana* é formada por um conjunto de coleções. São elas: Highcliffe Album, Martha e Erico Stickel, Paul Harro-Harring e John Ogilby. Essas e outras (sub) coleções estão intimamente conectadas à maneira com que as obras foram arrematadas. Sobre Highcliffe Album

Charles Stuart mandou construir um castelo em Highcliffe, na costa sul da Inglaterra, para onde se mudou em 1835, levando consigo os desenhos de Landseer. Quase um século depois, em 24 de dezembro de 1924, um de seus descendentes permitiu o acesso do historiador brasileiro Alberto do Rêgo Rangel aos documentos de Stuart. (UM GIUIA..., 2008, p. 304)

O Álbum Highcliffe é composto também por obras de Debret, Henry Chamberlain e William Burchell. O conjunto de peças foi comprado por Guilherme Guinle, assim iniciando um processo que o levaria a leilão na Christie's, em 1999,

quando foi arrematado pelo IMS. O nome da coleção permanece atualmente e faz referência ao lugar do castelo em que as imagens foram encontradas – Highcliffe. Vale apontar que o castelo Highcliffe é uma atração turística visitável e conhecida.

O conjunto de obras, também inserido em Brasiliana, referente a Martha e Erico Stickel, teve seu nome relacionado a seus antigos proprietários – como Highcliffe Album. Conforme o Instituto

O advogado de prestígio Erico João Siriúba Stickel (1920-2004), filho de imigrantes alemães, foi, junto com sua mulher Martha, um dedicado colecionador de arte brasileira. O casal tinha um olhar firmemente voltado para o panorama, exemplo disso são as duas aquarelas do Rio de Janeiro assinadas por Henry Chamberlain, seis gravuras de Alfred Martinet (...) (UM GIUIA..., 2008, p. 312)

O conjunto dos colecionadores Stickel permaneceu na coleção Martha e Erico Stickel no IMS Rio – as obras já estavam previamente catalogadas, segundo o Instituto (UM GIUIA..., 2008, p. 308). Esta coleção tem fundamental importância para o IMS Rio, já que sua entrada nas coleções de Iconografia deu-se em 2008. A coleção dos Stickel reúne cerca de 1.500 obras, que somadas a outras coleções adquiridas, proporcionou um número de peças suficiente para a criação de uma área específica dentro da instituição. A questão que se apresenta, no âmbito da investigação da musealização das obras, é a do porquê a coleção ter sido nomeada pelo Instituto com o nome dos antigos proprietários das obras.

Em âmbito institucional, a nomeação das coleções implica em uma apropriação específica do conjunto de representações em questão. Sobre a função-autor, disserta Foucault

(...) a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce, se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2001. p. 20)

Conforme o apresentado, o uso da “função-autor” implica na articulação do “universo dos discursos”. O estabelecimento de um discurso dá-se por intermédio da apropriação das referidas representações – em seus agrupamentos e na nomeação desses agrupamentos (coleções). Trata-se de uma série de “operações específicas e complexas” conferidas ao objeto museológico. Ainda no que se refere ao autor, explicita Chartier

É Foucault que sugere que numa determinada sociedade, certos gêneros, para circular e serem recebidos, têm necessidade de uma identificação fundamental dada pelo nome de seu autor, enquanto outros, não. Se considerarmos um texto de direito ou uma publicidade no mundo contemporâneo, alguém os escreveu, mas eles não têm autores, nenhum nome próprio lhes é assegurado. (CHARTIER,1999, p. 33)

Sobre a classificação das coleções em questão, pode-se afirmar que a apropriação se deu de forma a priorizar o contexto de origem das imagens. A nomeação das coleções colocou os produtores das obras em segundo plano. Tanto a coleção Highcliffe quanto na coleção Stickel há referência à origem dos antigos proprietários das peças envolvidas. O critério – que intitula coleções a partir dos antigos donos – pode ser contrastado com as coleções John Ogilby e Paul Harro-Harring. Estas duas últimas, também inseridas em Brasiliana, são nomeadas a partir dos artistas produtores das obras e possuem um número mais reduzido de peças que a coleção Stickel e Highcliffe – a coleção John Ogilby possui 46 obras e Paul Harro-Harring, 25 (ACERVOSc).

Os nomes das coleções Stickel e Highcliffe não dão protagonismo aos artistas produtores das obras e igualmente não evidenciam a temática das imagens. É fato que o título do conjunto de obras facilita o acesso às mesmas quando são nomeadas/agrupadas usando como critérios os artistas produtores ou temáticas relativas às produções. Afrodescendência, paisagens, cartografia, mapas, exército, naturalismo, corte – todos esses conteúdos fazem parte das obras tanto quanto os artistas produtores.

O objeto documental tem uma importante função no que implica o âmbito museológico. A organização e a nomeação das coleções em um acervo tem o poder de promover, em muitos momentos, o primeiro contato com as obras mesmo antes de

vê-las. O nome relacionado aos antigos proprietários das peças não promove o conhecimento sobre os artistas e nem sobre os representados nas gravuras.

A discussão sobre as apropriações das representações em questão extrapola a observação das narrativas expositivas. É sabido que, especificamente no caso da pesquisa, as gravuras não foram elaboradas pelas mulheres negras ali representadas. Ciente disso, é necessário um cuidado ainda maior no que implica o uso dessas imagens. Outro fato relevante é que a maioria desses álbuns temáticos do século XIX foram confeccionados para o consumo da classe hegemônica europeia – um olhar branco europeu para um público branco também europeu. Sobre as representações dos negros no Brasil, a artista Rosana Paulino disserta

Um país que "não se olha" porque as produções são feitas para fora. País feito "de fora para dentro" e que se perpetua nas representações durante o tempo. Só muito atualmente que a arte contemporânea está estudando isso. (PAULINO, 2019)

A autora utiliza o termo “atualmente” para se referir a produções artísticas ligadas a questões raciais e ao racismo por meio da arte brasileira do século XXI. Paulino também reforça que neste século esse movimento começou com mais força. A necessidade de a arte questionar o racismo de forma mais incisiva somente no século atual torna ainda mais importante o processo de musealização das representações de mulheres negras no tempo passado.

Coleções podem ser organizadas de diversas formas para não reforçar o olhar “de fora para dentro”. Para a ressignificação dessa representação estrangeira das negras de ganho é necessária uma abordagem específica sobre a arte no campo museológico. Sobre as peças de arte no Museu, aponta Brulon

Uma tal ruptura (...) foi decorrente do questionamento da autonomia da arte no campo da cultura e da busca, em diversos contextos incluindo o europeu, por relações renovadas entre a arte e a sociedade – o que faria dos museus, palcos de performances inacabadas, e dos objetos, suportes para dinâmicas sociais transformadoras das relações com o patrimônio. (BRULON, 2019, p. 203)

O “valor documental” (BRULON, 2019, p. 204) e de “testemunho” das obras, segundo o autor, dá lugar ao contexto social da produção das imagens em questão. O

objeto seria, dentro das instituições museológicas, um suporte para as discussões no âmbito social inferidos. O aspecto social, torna-se então, o principal a ser abordado nas imagens pela instituição – inclusive na documentação e classificação dos objetos que implicam no *lugar* que ocupam nas instituições. A escolha desse *lugar*, por conseguinte, deve estar associada ao que de social há nas figuras: no contexto de sua produção e na temática que representa.

Na prática, há instituições que classificam e separam suas coleções de formas distintas. A coleção Desenho Estrangeiro do Museu Nacional de Belas Artes usa critérios diferenciados para agrupamento das obras

(...) possui obras datadas dos séculos XVI ao XX composta por artistas franceses, italianos, portugueses, espanhóis e alemães. Entre os destaques figuram o autorretrato do pintor francês Nicolas Antoine Taunay, os quase trezentos estudos arquitetônicos e plantas-baixas para diversos edifícios e monumentos realizados pelo arquiteto francês Grandjean de Montigny para cidades europeias e também para o Rio de Janeiro (...) (DESENHO ESTRANGEIRO, 2019)

O nome da coleção deixa evidente sua intenção. Trata-se de desenhos de artistas estrangeiros – ou não brasileiros. Em grande parte da iconografia, a temática está relacionada ao Brasil – seja nas representações de paisagens, personagens ilustres, construções entre outros. O termo desenho faz referência à base papel característica das imagens. Um aspecto importante no título da coleção é que infere, dentre obras com temáticas relativas ou não ao Brasil, a um olhar estrangeiro sobre diversos temas – representações produzidas sob uma perspectiva europeia sobre o representado. A intitulação da coleção dá força a esses dois aspectos: a base papel e a origem dos produtores das imagens.

O Museu Afro Brasil utiliza outras formas para organizar a coleção – o tema é determinante para a separação em coleções. O museu, que trabalha com aspectos culturais ligados a África e Brasil, usa critérios relativos ao que é representado nas peças

Dividido por meio de núcleos temáticos, o acervo procura abranger aspectos da arte, da religião afro-brasileira, do catolicismo popular, do trabalho, da escravidão, das festas populares, registrando assim, a trajetória histórica, artística e as importantes influências africanas na construção da sociedade brasileira. (ACERVO DIGITAL, 2019)

É crível o aspecto social na classificação das peças – *do que* tratam? Dentro da perspectiva específica do museu (cultura africana) há um desdobramento em coleções que promove as “relações renovadas entre a arte e a sociedade”. As coleções do Museu Nacional de Belas Artes e Museu Afro Brasil contemplam aspectos que têm relação com o contexto de produção das peças e temática das obras – respectivamente.

Há, inseridas em Brasiliana, coleções com os nomes dos artistas produtores das obras: coleção Paul Harro-Harring e coleção John Ogilby – este editor, de livros e ilustrações no século XVII. A nomenclatura homônima aos produtores das imagens certamente dá certo protagonismo aos artistas de forma inicial. Mas, de forma também precedente, a intitulação não evidencia qual a relação dos produtores das obras com o Brasil – trata-se de um olhar estrangeiro sobre o representado, relação esta indispensável para estudo de fontes e ponto de partida para qualquer abordagem crítica a respeito das imagens produzidas.

A relevância histórica das instituições museológicas como detentoras da salvaguarda de objetos e documentos é notória. Sobre arquivos, museus e a modernidade, Jesus disserta

O museu é um nome pra gente dar conta da qualidade do arquivo (...) E o arquivo é estruturado da experiência de civilização e da experiência moderna. Só pra pensar, isso que nós chamamos de ciência moderna – que emerge entre nós a partir do século XVI seria impossível sem a presença do arquivo. (MUSEUS E CULTURA..., 2019)

Conforme o texto, o museu é centro de difusão de saber há séculos. Dentro desta perspectiva, é explicitada a importância da detenção de documentos para a consolidação da ciência moderna. Em dias atuais, a salvaguarda e a catalogação de objetos e documentos é também função de muitos museus. A questão é que, em grande parte, para esses objetos é dirigida uma perspectiva institucional moderna que coloca os objetos em um *lugar* ligado à ideia de modernidade e, por conseguinte, da empreitada colonial. Ao tratar de imagens que abordam temáticas históricas que, por si, foram construídas a serviço dessa modernidade é indispensável que esteja declarada e evidente a contextualização de produção e da temática da iconografia – sobre *o que* falam e de *quem* fala. Apontar o olhar “estrangeiro” como no Museu Nacional de Belas Artes e conferir protagonismo aos representados nas obras como

no Museu Afro Brasil são mecanismos de ressignificação de imagens, de mudança de *lugar* na escrita da história por meio da musealização.

3.3. Comunicação

A ideia de transmissão de conhecimento, propagação e transmissão de bens, de ligação e de tornar amplamente algo sabido são aspectos que permeiam o comunicar. Essas denominações também podem ser empregadas na comunicação do objeto de museu. Entendê-lo como um bem cultural e, em sequência, promover a difusão deste com mais pessoas, faz parte da comunicação museológica.

A comunicação em âmbito museológico trata de como se apropria do objeto de museu, com o objetivo de expandir seu conhecimento de forma mais ampla. Enquanto a seleção define o que *entra* na instituição museológica e a documentação torna evidente qual o *lugar* ocupado pelo objeto dentro do acervo, a comunicação aponta para o lado de *fora*: o que no objeto em questão intenta ser propagado em ampla escala?

A partir da comunicação é possível apontar tais intenções institucionais tanto quanto as outras duas etapas já analisadas. As instituições comunicam o objeto por intermédio dos meios de comunicação destinados ao público – divulgação de exposições por internet, folhetos, espaços expositivos entre outros. Os recursos visuais utilizados nas apropriações da iconografia pesquisada tornaram-se aspecto importante a ser considerado para a observação da comunicação museológica.

As representações de mulheres negras produzidas pelos artistas pesquisados não foram somente apropriadas pelo Instituto Moreira Salles nesse sentido – deram-se deus por meio de exposições dentro e fora do IMS Rio. Desde 2008 – ano de criação da área Iconografia Brasileira do IMS RIO – até 2019, três exposições utilizaram as representações pesquisadas: *Histórias Mestiças* e *Histórias Afro-Atlânticas* – ambas no Instituto Tomie Ohtake e *Um Passeio pelo Rio – a cidade nas andanças de Joaquim Manuel de Macedo* no IMS Rio. Nessas exposições, a análise de como as representações foram expostas em distintas circunstâncias, espaços, instituições e contextos foi apontada para a compreensão da comunicação museológica da referida iconografia.

3.3.1. Exposição *Um Passeio pelo Rio*

A exposição intitulada *Um Passeio pelo Rio – A cidade nas andanças de Joaquim Manoel Macedo*, no IMS Rio, teve duração de 24 de janeiro a 26 de julho de 2015, em um espaço chamado Pequena Galeria. A mostra fez parte de uma programação (RIO 450...) especial elaborada pelo Instituto com a temática relativa aos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro.

Joaquim Manoel Macedo foi amplamente conhecido por seu romance *A Moreninha*. Crônicas desse autor sobre o patrimônio da cidade do Rio de Janeiro no século XIX basearam a narrativa da exposição em questão – no periódico *Jornal do Commercio*, na década de 1860. Nos textos semanais, Macedo – segundo um dos curadores, Pires – disserta sobre passeios pelas ruas da cidade e mescla a ambiência urbana carioca com romance (ficção). Ao citar a obra de Macedo, Pires (EXPOSIÇÃO UM PASSEIO..., 2015) explicita “A cidade dele é muito peculiar, por exemplo: uma cidade sem negros quando a cidade era lotada de negros – a exposição mostra isso e há (no escrito de Macedo) pouquíssimas referências aos escravos.” O curador da exposição aponta que, nos relatos de Macedo, a arquitetura da cidade é a principal temática. Macedo condena o abandono às construções e relata as feições coloniais do Rio de Janeiro mesmo já sendo independente da metrópole – feições coloniais estas, denunciadas por meio das crônicas.

Ilustrações sobre papel que representam o Rio de Janeiro no século XIX: essas foram as características encontradas na maioria das imagens expostas em *Um Passeio pelo Rio*. Como em descrições de passeios a pé pela cidade, é notável a intenção das peças que reproduzem o Rio de Janeiro. As casas, edifícios e paisagens urbanas são as temáticas centrais na seleção das imagens para compor o conjunto de peças. Nessas gravuras e desenhos, pessoas também são representadas. Mulheres e homens, na maioria das representações, aparecem em escala mínima comparado a construções – são imagens que primam pelos edifícios e as pessoas parecem ser uma composição, quase um sinal de habitação daquele espaço.

Mesmo sendo mínimas e com pouco detalhamento pelo seu tamanho, são perceptíveis o gênero e o tom de pele dos representados. Mesmo com temática principal outra, essas características pessoais faziam parte das representações – e, por conseguinte, da exposição. Como já explicitado, a narrativa escrita de Macedo não contemplava a população negra que habitava a cidade. A escolha das imagens certamente está alinhada com a proposta de Macedo: prioriza os edifícios e paisagens. Em contrapartida, nas gravuras expostas, há presença de mulheres e

homens negros. Estabelece-se, então, uma necessidade de abordagem sobre a escravidão no espaço expositivo.

Para as paredes da exposição, foram escolhidas tonalidades cinzas claro, laranja e um tom forte de vermelho. A seleção das cores vibrantes evidencia o caráter solar do Rio de Janeiro. As imagens que representam paisagens como principal temática aparecem alinhadas de forma horizontal uma ao lado da outra e ocupam as paredes de tonalidade cinza e alaranjadas e todas aparecem com legendas com descrições técnicas das peças.

Figura 17 - Exposição Um Passeio pelo Rio – A cidade nas andanças de Joaquim Manoel Macedo.



Fonte: Canal ImoreiraSalles, 2019.

Na exposição, foram também utilizadas imagens de homens negros e mulheres negras para contextualizar as pessoas que habitavam a cidade. É nesta parte que entram as gravuras pesquisadas – representações de Lopes Cabral Teive. Entre os negros e negras, estão também brancos representados em meio urbano. A parede sobre a qual se localizam essas representações tem o tom mais vibrante da exposição – vermelho. O conjunto dessas gravuras também se destaca ao que se refere à posição das obras. Ao invés de uma composição linear horizontal – como a das paisagens –, a distribuição ocupa toda a parede de maneira a formar um grande quadrado/quadrante de imagens: são mais de quarenta.

Figura 18 - Exposição Um Passeio pelo Rio – A cidade nas andanças de Joaquim Manoel Macedo.



Fonte: Canal ImoreiraSalles, 2019.

Uma diferença notável é a legenda com as informações dessas peças de modo geral. Nas imagens sobre as paredes vermelhas, onde estão representadas pessoas como principal temática nas peças, não há informação individual – seção *Tipos do Rio*. Ao lado, na parede está uma única legenda descrevendo o álbum em que estão as imagens – *Costumes Brasileiros*; mencionando a data – c. 1840, 1841; especificando o autor – Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive e atribuindo a gravação à casa impressora Litho. Briggs, Rio de Janeiro. Talvez, por já obter informações na própria figura, tenha sido escolhido não colocar descrições em etiquetas individuais. Em meio a elas estão pequenos textos de Macedo que descrevem o cotidiano das pessoas que viviam na cidade.

A exposição era notavelmente dividida em setores – eram estes: *Passeio Público, Morro do Castelo, Rua do Ouvidor e arredores, Praça XV, Morro de Santo Antônio e arredores, Quinta da Boa Vista, Campo de Santana, Tipos do Rio, Santa Teresa e Vistas Gerais* – todos indicados por escrito e no alto das paredes. No núcleo *Tipos do Rio* (parede vermelha, figura 18) encontram-se as obras de Cabral Teive. Nesta parte, ao invés das legendas individuais para cada imagem, há citações das

crônicas de Joaquim Macedo impressas e espalhadas entre os desenhos. A única passagem que se refere a negros, segundo Macedo²⁷²

Então, o pretinho que passava na rua gritando – li! – fazia pagar por um preço relativamente fabuloso o pote d'água que levava à cabeça, e isso era um tormento para os pobres e um motivo de lamentação para os ricos. Se não compreendeis bem a significação desse grito dos vendedores d'água, que ainda se ouvia no Rio de Janeiro em uma época muito recente, eu vo-lo explico. Logo depois da fundação da cidade de São Sebastião, eram os índios gentios que vendiam água aos colonos, e a anunciavam em sua língua – Ig! Ig! – palavra que foi corrompida mais tarde pelos africanos e escravos.

Por intermédio do fragmento das crônicas de Macedo impressa na parede, é possível contextualizar o Rio de Janeiro do século XIX. Pode-se apontar aspectos importantes como os processos culturais por meio da língua, a origem da água potável para consumo e sobretudo a submissão sob a qual se encontravam os escravizados. O preço “fabuloso” da água dá uma conotação de esperteza ao “pretinho” – o aspecto “ladino” de negros de nações africanas específicas era difundido no Brasil nos oitocentos (capítulo 2). É importante destacar que a expressão “Ig” aparece como sendo corrompida pelos “africanos e escravos”.

Foram selecionadas cinco representações de mulheres negras de Lopes Cabral Teive; duas de Paul Harro-Harring e nenhuma de Eduard Hildebrandt. Em uma visão geral, pode-se perceber a predileção pelas obras de Cabral Teive que se encontram em maior número – inclusive nas representações de mulheres e homens brancos e negros. É possível afirmar que essa predileção pelo artista se deve à quantidade de informações inseridas nas imagens – ano, cidade representada e título em português – de forma muito visível. No caso, como não há etiquetas individuais para cada imagem, esse fator poderia ser um dos critérios de seleção para as obras do artista. As obras de Eduard Hildebrandt possuem títulos, data e local similares a Teive, só que em inglês.

Um aspecto comum às imagens de Cabral Teive é a representação das pessoas de maneira isolada e sem paisagens ao fundo, somente o chão, além do personagem que se encontra na gravura. Eduard Hildebrandt, em contrapartida, apresenta sinais – mesmo que muito sutis em alguns desenhos – do entorno da cena

²⁷² Em visita ao IMS Rio, pôde-se acessar o material expositivo como esse texto.

retratada – há notável intenção em contextualizar o ambiente da cena representada. As obras de Eduard Hildebrandt podem não ter sido selecionadas para a exposição por não ter foco restrito no entorno (edifícios e paisagens) e nem necessariamente nos personagens. Como é notável a divisão nas partes que compõem a exposição – pessoas na parte *Tipos do Rio* e paisagens e edifícios nos demais setores – é possível que esse aspecto tenha sido decisivo na (não) seleção da iconografia de Hildebrandt. As gravuras de Paul Harro-Harring, que aparecem fora do setor *Tipos do Rio*, representam mulheres negras, mas representam o meio urbano/cena de forma suficientemente nítida para compor a parte *Rua do Ouvidor e Arredores*.

Os títulos das imagens de autoria de Cabral Teive em que mulheres negras são representadas e que compõem a exposição são: *Quitandeira*, *Preta de Ballas*, *Preta vendendo bonecas*, *Quitandeiras* e *Preta vendendo carvão*. Em algumas outras imagens, aparecem mulheres negras, mas sem protagonismo na cena – como por exemplo em procissões, entre outras atividades que não o “ganho”. Dois desenhos de Paul Harro-Harring são intitulados *Cena da Rua Direita. Negros carregando café - Negociantes libertos, viajante africano* (tradução minha) e *Cena da Rua Direita – Negros carregadores de café recebendo pagamento pelo trabalho do dia. Negras vendendo bananas e laranjas. Padres em carruagem entretidos com dois frades de Santo Antônio* (tradução minha) – figura 6. Ambas as gravuras de Harro-Harring têm legendas individuais e estavam localizadas na parte *Rua do Ouvidor e Arredores*.

Figura 19 - Paul Harro-Harring. Cena da Rua Direita. Negros carregando café - Negociantes libertos. Viajante africano, c. 1840 (tradução minha).



Fonte: IMS Rio, 2019.

Na cena, negros e negras desempenham diferentes atividades. Com base no título dado pelo autor, é possível afirmar que há carregadores, negras ao ganho e negociantes libertos – um deles, aponta o artista, é viajante africano. Paul Harro-Harring, além de representar as três atribuições diárias de negros e negras nas figuras, descreveu-as por intermédio do título.

A representação de dois comerciantes negros, um deles de sapatos, e o reforço de que um deles era um viajante africano, não é facilmente encontrada em artistas viajantes. Há na imagem uma criança negra bem trajada, porém sem os sapatos. Na outra imagem de Paul Harro-Harring (Figura 6) em que os negros carregadores de café vão ao encontro de seu pagamento, há outro aspecto a ser apontado: os trabalhadores parecem estar exigindo o recebimento pelo dia trabalhado. Isso pode ser percebido na expressão corporal que remete a protesto – mão para cima indicando gestos mais fortes, principalmente. O caráter de denúncia não é evidenciado no título da imagem, embora Paul Harro-Harring tenha sido abolicionista (capítulo 2).

Trata-se de um aspecto importante a ser observado e evidenciado: existiam, sim, comerciantes negros em uma perspectiva atlântica. Sobre Francisco Ferreira Gomes – negro e negociante de escravizados – aponta Ferreira

Entre 1809 e 1831, o velho Gomes enviou quase 7 mil cativos de Benguela para o Brasil, cerca de 7% do número total de cativos embarcados naquela cidade na época. Ele chegou ao mais alto escalão da sociedade de Benguela, tornando-se chefe do tesouro real, juiz do juízo que administrava os bens de comerciantes falecidos (o Juízo dos Defuntos e Ausentes), e comandante da milícia local (o batalhão dos Henriques). Em 1834, ele retornou ao Rio de Janeiro, levando sua família africana com ele – incluindo a mãe de Mesquita. (FERREIRA, 2013, p. 681)

A partir do relato sobre Ferreira Gomes, é possível afirmar que as conexões comerciais entre africanos e brasileiros se dava de forma intensa e que comerciantes negros poderiam ser encontrados em meio urbano carioca. As representações de negros comerciantes são menos frequentes nos artistas viajantes – sejam mascates ou negociantes de maior escala. Esse olhar específico pode ser apontado mais fortemente na obra de Harro-Harring que em outros artistas pesquisados. É importante apontar que os negros comerciantes e as mulheres negras foram colocados em primeiro plano pelo artista.

A narrativa da exposição em questão foi inspirada em crônicas de Macedo e focada no aspecto urbanístico, nas construções e monumentos da cidade. De fato, a narrativa do autor prima por esse ponto segundo os próprios curadores da exposição. Sobre os escritos de Joaquim Macedo, disserta Paulo Pires

O Brasil era um país independente, mas tinha uma feição colonial óbvia, arquitetônica colonial muito marcada. Tanto que ele reclama que o Paço Imperial não era um lugar – o Paço da Praça XV – que não estava à altura de um soberano. (EXPOSIÇÃO UM PASSEIO..., 2015)

As crônicas do autor, conforme a perspectiva do curador, denunciaram que as construções e planejamento urbano não estavam à altura de um chefe de estado de linhagem europeia. Além desse fator, Macedo apontava o abandono e falta de manutenção das construções e monumentos da capital. Segundo Pires (EXPOSIÇÃO UM PASSEIO..., 2015), Macedo apontava “...o desrespeito pelo patrimônio” e o

“...desconsiderar completamente que a cidade tem uma memória afetiva. Desconsiderar não de uma forma ativa, mas da pior forma possível que é o desleixo.”

Um dos aspectos necessários a serem apontados é a concepção de Macedo sobre patrimônio. Cabe a pergunta: patrimônio a partir da perspectiva de quem e para quem? O olhar de Macedo para o patrimônio e memória vai ao encontro da ausência de negros e negras nas crônicas. Pires, em apresentação da exposição, selecionou um trecho das crônicas do referido autor

No Brasil ainda, não começou a demonstrar-se verdadeiro empenho em conservar igrejas, capelas, simples casas ou simples objetos que se recomende por algumas recordações históricas. Destruímos esse tesouro do passado sem dó nem piedade. Quando os não destruímos, deixamos que o tempo os destrua sem nos lembrarmos que há uma espécie de indiferença que um pouco se aproxima do vandalismo. (EXPOSIÇÃO UM PASSEIO..., 2015)

O que o autor considera “tesouros do passado”? Sobre a atualidade: este patrimônio leva em consideração a memória de que parte da população? Há, no presente, perpetuação de antigas práticas patrimoniais e de memória que privilegiam certa parte da sociedade? Estas são questões a serem levantadas para a compreensão e contextualização da narrativa do autor de *A Moreninha*.

Joaquim Macedo parece estar alinhado com as práticas relativas ao patrimônio de metrópoles europeias. Sobre os museus no século XIX, aponta Chagas

No século XVIII e durante um longo período do XIX os museus, as artes e os monumentos desempenharam um tríplice papel: educar o indivíduo, estimular o seu senso estético e afirmar o nacional. Os “bárbaros” e os “escravos” estavam, portanto, colocados fora do alcance desse tríplice objetivo. Em outros termos: os museus da modernidade são também dispositivos disciplinares, eles individualizam seus usuários, qualificam seus visitantes e exigem saberes, comportamentos, gestos e linguagens específicas para a fruição de seus bens e o aproveitamento de seus espaços. (CHAGAS, 2009, p.50)

Edifícios, monumentos e arte europeus colaboraram com a disseminação de padrões estéticos de maneira a suprimir outras culturas e saberes não europeus. O

museu, ferramenta de difusão desses ideais, utilizou “linguagens específicas” de modo a excluir os que não fossem detentores dessa linguagem.

Os artistas pesquisados produziram obras sobre papel com o objetivo de representar o cotidiano em meio urbano da cidade do Rio de Janeiro. A perspectiva dos produtores das obras – mesmo a de Paul Harro-Harring veiculado a um periódico abolicionista – é um olhar eurocêntrico e, no caso de Harro-Harring e Hildebrandt, estrangeiro. O aspecto exótico é visível nas imagens desses artistas – nos indígenas, nos negros e na natureza exuberante, principalmente. Sobre os museus no século XIX, dissertam Schwarcz e Dantas

Não à toa, portanto, nessa época surgiram grandes coleções, primeiro privadas e depois públicas: de arte, mas também de etnografia. Nesse momento, não só as pinturas e esculturas neoclássicas faziam a alegria dos novos colecionadores e passavam a ser expostas em grandes museus públicos, em sua boa parte antigas residências reais, como antigos “gabinetes de curiosidades” se converteram em museus de etnografia, dispondo a humanidade em prateleiras e estantes. Stocking Jr. chamou de “era dos museus” a esse período em que a excentricidade era catalogada e alocada em etiquetas, prontas para a exposição e deleite de uma população ansiosa por conhecer as novas terras e colônias do Novo Mundo. (SCHWARCZ; DANTAS, 2008, p.125)

Tais “gabinetes de curiosidades” expunham objetos de caráter exótico atraentes ao público europeu. Com esta intenção, a produção artística e a construção dos espaços expositivos funcionaram indo ao encontro um do outro. O contexto da produção dos artistas pesquisados é definido também por esta finalidade. Por esse motivo, a escolha expográfica é extremamente importante porque ressignifica a imagem – musealização. Em vídeo (KOVENSKY, 2018a) sobre a área Iconografia Brasileira, Kovensky (curadora da exposição *Um Passeio pelo Rio*) refere-se à Pequena Galeria do IMS Rio “Lá é um espaço que a gente usa muito que se chama Pequena Galeria. Que é uma área (...) é pequenininho e ele tem um jeitinho de gabinete que funciona bem para esse tipo de acervo.”

A premissa de que a sala escolhida para expor obras produzidas antes do término do século XIX é ideal por se assemelhar a um gabinete – seja pelo tamanho ou disposição do espaço – é questionável. Grande parte das obras que compõem a

Iconografia Brasileira do IMS Rio já possui uma contextualização de produção que envolve a normatização da escravidão no Rio de Janeiro.

De maneira mais específica, as representações das mulheres negras de Lopes Cabral Teive não estão com etiquetas como as imagens que têm como principal temática as paisagens. Sobre expografia e representações de mulheres negras, disserta Silva

Parte deles traz reproduções ou mesmo a disposição de objetos que delegam hierarquicamente o poder da branca sobre a negra, ainda que seja, dando aos objetos, o lugar de menor visibilidade e circulação de pessoas, ou mesmo, através de legendas com informações imprecisas e incompletas, quando não, reproduzem cenograficamente o cenário da escravidão em local de grande circulação, ao utilizar, por exemplo, uma obra em óleo sobre tela, que traz a figura de uma mulher negra. (SILVA, 2015, p. 51)

A exposição *Um Passeio pelo Rio* não tem mulheres negras como temática principal – são inseridas em uma outra narrativa baseada nas crônicas de Joaquim Macedo. As imagens de mulheres negras são escolhidas e dispostas com o objetivo de contextualizar a cidade. A escolha do artista Cabral Teive é muito significativa nesse sentido – é o artista que possui mais representações dessas mulheres na exposição. Harro-Harring, abolicionista, possui somente dois de seus desenhos e estes não possuem o caráter solar e vibrante presente nas imagens de Teive. Quarenta e quatro imagens produzidas por Teive ocupam a totalidade de uma das paredes. A temática dessas imagens era variada – mulheres e homens; negros e brancos.

A parede de tonalidade vermelha vibrante combina com as cores das representações de Teive. De certa forma, as peças e as paredes dão o tom solar tão celebrado pelos artistas viajantes do século XIX. Ao juntar esses dois aspectos estéticos – a cor vermelha da parede e os tons vibrantes nas imagens – reforça-se o exótico clima dos trópicos nas cores que, visualmente, passam das imagens para a decoração do ambiente.

O enfoque dado ao tema, o foco dado por meio da pesquisa, a sala onde se deu a exposição, as cores utilizadas, a disposição das imagens, a distribuição das legendas e os textos escolhidos para expografia são aspectos importantes para a análise da museografia da exposição *Um Passeio pelo Rio*. Sobre as representações

de mulheres negras apropriadas neste caso, percebe-se que as imagens contextualizam as construções e as paisagens em meio urbano carioca do século XIX, mas não são abordadas como temática.

3.3.2. Exposições Histórias Mestiças e Histórias Afro-Atlânticas

As exposições Histórias Mestiças e Histórias Afro-Atlânticas deram-se na mesma instituição – Instituto Tomie Ohtake na cidade de São Paulo – de 16 de agosto a 5 de outubro de 2014 e de 30 de junho de 2019 a 21 de outubro de 2018, respectivamente. A exposição Histórias Afro-Atlânticas foi apresentada quase que simultaneamente no Instituto Tomie Ohtake e no Museu de Arte de São Paulo (MASP), onde foi iniciada na data de 28 de junho de 2019.

A análise conjunta das duas mostras deve-se não somente à localização no mesmo Instituto. Trata-se de uma concepção sequencial entre Histórias Mestiças e Histórias Afro-Atlânticas – sobre esta, disserta o site o Instituto

Trata-se de um desdobramento da exposição “Histórias mestiças”, realizada em 2014, no Instituto, por Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz, que também assinam a curadoria desta nova mostra, junto com Ayrson Heráclito e Hélio Menezes, curadores convidados, e Tomás Toledo, curador assistente. (HISTÓRIAS AFRO-ATLÂNTICAS, 2018)

Conforme o demonstrado, Histórias Mestiças trata da mestiçagem com enfoque não somente em questões relativas à afro-descendência no Brasil. Histórias Afro-Atlânticas – como desdobramento da exposição anterior -- tem foco em questões raciais no Brasil e abrange outros aspectos além da mestiçagem relacionados à diáspora africana.

Histórias Mestiças é dividida em sete núcleos: *Máscaras e Retratos; Trilhas e Mapas; Encontros e Desencontros; Ritos; Cosmologias e Emblemas Nacionais; Trabalho e Grafismos e Tramas*. Histórias Afro-Atlânticas é ramificada pelos seguintes núcleos: *Emancipações; Ativismos e Resistências; Mapas e Margens; Vida Cotidiana; Festas e Religiões; Retratos; Modernismos Afro-Atlânticos e Rotas e Transes: África, Jamaica, Bahia*. Por meio dos núcleos temáticos em ambas as exposições, alguns nomeados de forma semelhante, é crível afirmar que há similaridades na intenção da narrativa/concepção das mostras. Relevante, também, é destacar que a exposição Histórias Afro-Atlânticas foi dividida entre o Instituto Tomie Ohtake e o MASP e que no

Instituto Tomie Ohtake encontravam-se os núcleos *Ativismos e Resistências e Emancipações*.

No caso de Histórias Afro-Atlânticas, a escolha de quais núcleos temáticos iriam se localizar em cada instituição é um ponto importante a se observar. Ao perfil de cada instituição, é possível associar os núcleos apresentados. *Ativismos e Resistências e Emancipações – Instituto Tomie Ohtake* – tratam de comportamentos de insubmissão por parte dos negros no Brasil (capítulo 2). Sobre o setor intitulado *Emancipações*, Pedrosa e Toledo dissertam

Os motins podiam começar durante a viagem, com os cativos se rebelando a bordo dos navios negreiros, e continuavam no cotidiano das senzalas. Em todo o eixo afro-atlântico, desde o século 16, ocorreram revoltas, fugas, insurreições, formações de quilombos, envenenamento de senhores. Essas experiências evidenciam que as emancipações não foram apenas em decorrência de atos oficiais e alforrias, mas conquistados num longo processo de enfrentamentos entre escravizados e o poder senhorial. (PEDROSA; TOLEDO, 2018, p. 52)

Nessa parte de Histórias Afro-Atlânticas, arte contemporânea e obras de artistas viajantes são colocadas lado a lado. Em grande parte das imagens, a violência – física ou não – é a temática principal em obras de artistas contemporâneos como Rosana Paulino, Sidney Amaral, Nona Faustine e Paulo Nazareth que contrastam com imagens de Debret e Rugendas, por exemplo. Como ao longo de toda a exposição, é perceptível a intenção de promover um diálogo/contraponto por meio da disposição de obras de séculos atrás junto a peças de arte contemporânea produzidas por negros e negras.

Segundo Pedrosa (EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS..., 2014), na exposição Histórias Mestiças “Não há cronologia, não há hierarquia entre os objetos...”; há “...mestiçagem de várias histórias...” e não se trabalha com denominações como “...arte popular, arte naif, arte ingênua...”. A intenção dos curadores é perceptível na expografia por meio da ausência de oscilação de cores nas paredes que servem de suporte às obras – sempre na cor branca. Não há aparente destaque para uma ou outra obra na configuração dos espaços que ocupam – em grande maioria formam em conjunto uma linha horizontal na altura da visão de um adulto. O chão é escuro, sem muita alteração estética no percurso expositivo. A expografia de Histórias Mestiças se mantém similar

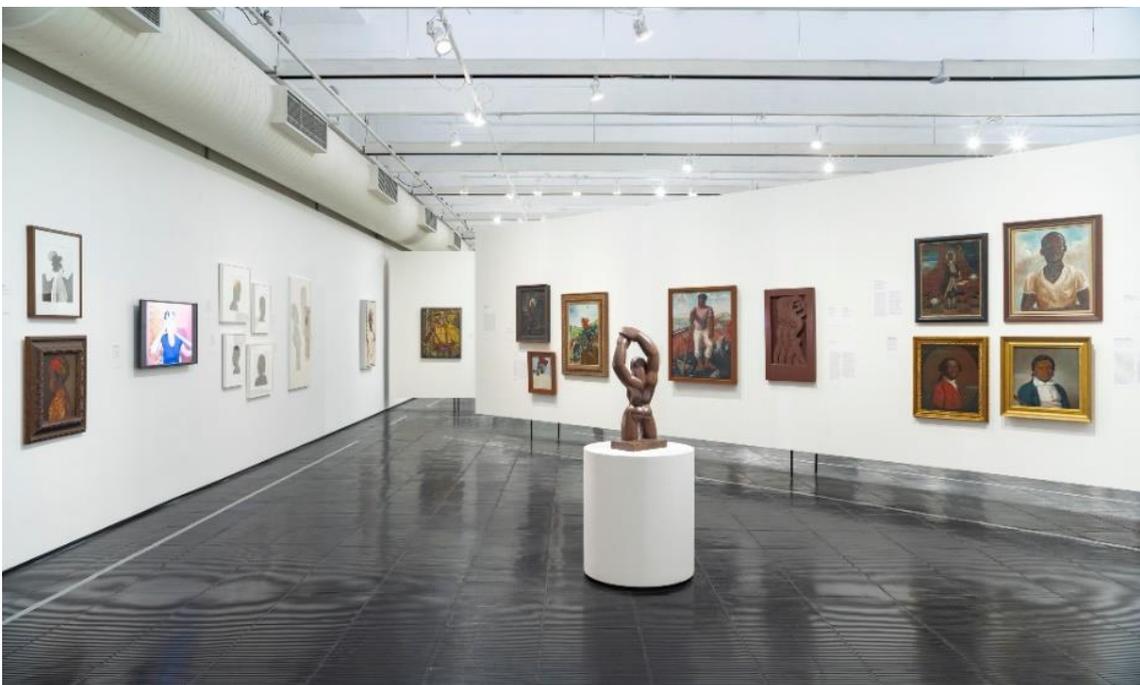
em Histórias Afro-Atlânticas. No MASP, mantém-se a proposta expográfica alinhada ao Instituto Tomie Ohtake, em Histórias Afro-Atlânticas.

Figura 20 - Imagem da exposição Histórias Mestiças.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake²⁸⁵, 2019.

Figura 21 - Imagem da exposição Histórias Afro-Atlânticas.



Fonte: MASP²⁸⁶, 2019.

²⁸⁵ Site do Instituto Tomie Ohtake. EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS MESTIÇAS, 2014.

A similitude entre as duas exposições, História Mestiças e Histórias Afro-Atlânticas, não se encontra somente na expografia. Alguns artistas em comum, e até obras, foram selecionados para as duas exposições. É o caso das obras *O navio*, de Emanuel Araújo, e *Um lugar para chamar de lar*, de Hank Willis Thomas – esta última ilustra a capa da publicação *O Atlântico Negro* de Gilroy (capítulo 1). A apropriação da obra de Thomas é exemplo de como a pesquisa pode influenciar nas práticas museológicas de múltiplas maneiras.

Paul Harro-Harring foi um desses artistas escolhidos para ambas as exposições. Dentre as imagens pesquisadas, foi exposto em História Mestiças *Inspeção de negras recém-desembarcadas da África* – no núcleo *Trilhas e Mapas* – e em Histórias Afro-Atlânticas foi exposta a imagem *Escrava recebendo punição* no núcleo *Emancipações* (figura 8).

Figura 22 - Inspeção de negras recém-desembarcadas da África. Homem de negócios da Sra. Quickly. Moderno Sr. Quickly e Dolly (tradução minha).



Fonte: IMS Rio, 2019.

Na figura 22, é perceptível que o homem da extrema esquerda inspeciona a mulher negra com finalidades sexuais e ela, em resposta, se esquivava. Há também o

²⁸⁶ Site do MASP. HISTÓRIAS AFRO-ATLÂNTICAS, 2018b.

comerciante de escravizados que procura mostrar uma das mulheres negras às senhoras presentes – uma dela toca outra mulher negra com o guarda-sol. A violência sexual está evidente na imagem principalmente quando se trata do homem branco à esquerda da gravura. A perspectiva sobre a imagem por parte dos curadores pode ser apontada por meio do catálogo de Histórias Mestiças. Sobre a gravura, Pedrosa e Toledo dissertam

(...) a cena – a despeito de seu objetivo abolicionista e feita para escandalizar – traz negras corpulentas, com bustos fartos e envoltas em panos, ao lado dos brancos vestidos em trajes elaborados cheios de adornos, e pouco lembra a violência deste tipo de cena. Vista assim, e quando comparada aos documentos escritos, mais parece com uma ilustração de um terrível conto infantil. (PEDROSA; TOLEDO, 2015, p. 320)

Apesar de Harro-Harring estar vinculado à imprensa abolicionista inglesa, a forma como o desenho é executado torna explícito o olhar do artista sobre a temática representada. Segundo o texto exposto, isso se dá por meio da construção da imagem, reforçada pela indumentária e pela representação dos corpos das mulheres negras. O apelo à emoção e à compaixão é facilmente identificável na imagem e na intenção do artista ao escolher recursos estéticos no momento de elaboração da obra. No audioguia da exposição, explicita Schwarcz sobre Paul Harro-Harring

É evidente nas aquarelas que nós apresentamos (...) como esse pintor tem a intenção de denunciar o tráfico de almas, o comércio negreiro numa postura coerente com a política inglesa nesse contexto que começava a pressionar pelo final desse tipo de atividade. (HISTÓRIAS MESTIÇAS, 2014)

Ao considerar os dois textos precedentes, é possível apontar que a curadoria de Histórias Mestiças leva em conta aspectos históricos como o interesse do governo inglês pela abolição da escravatura (audioguia) e pontos que relacionam a estética no desenho de Harro-Harring a uma visão eurocêntrica, ainda que de cunho abolicionista. Ambas as informações dão sinais do interesse da curadoria pelo artista e sua obra por meio de conteúdo da observação da referida imagem e de pesquisa museológica para contextualização da produção da iconografia.

Em Histórias Afro-Atlânticas, foi selecionada a obra de Harro-Harring *Escrava recebendo punição* (figura 8). Segundo Pedrosa e Toledo

O pintor viajante e abolicionista dinamarquês Harro-Harring (1798-1870) esteve no Brasil em 1840 e sua aquarela mostra um padre testemunhando o açoite de uma mulher, registrando a convivência da igreja para com o sistema, em uma construção em que um pelourinho e as cordilheiras ao fundo não condizem com a arquitetura e paisagens brasileiras. (PEDROSA; TOLEDO, 2018, p. 53)

A curadoria objetiva explicitar a atitude passiva da igreja católica em relação à escravidão. De fato, o padre ou frade, na imagem, observa a mulher negra sendo chicoteada com aparente tranquilidade. Ao lado do padre estão duas crianças negras ajoelhadas uma ao lado da outra, rezando. A dinâmica da imagem, com a mulher negra ao centro defronte ao pelourinho e as crianças, remete a religião católica onde a negra agredida pode ser comparada – pelo lugar que ocupa – a Nossa Senhora. Como na obra de Harro-Harring *Inspeção de Negras*, há a intenção por parte do artista de apelar para a emoção na denúncia da violência que implica o sistema escravista. O cenário da imagem também é apontado como diferente do que seria uma paisagem do local onde o desenho supostamente foi feito.

Ainda que sob uma perspectiva branca e europeia, as representações de Harro-Harring têm estética diferenciada da maioria dos artistas viajantes que representaram o meio urbano do Rio de Janeiro – inclusive Lopes Cabral Teive e Eduard Hildebrandt. As obras de Harro-Harring não possuem o caráter solar presente nas gravuras produzidas por outros artistas viajantes. As cores escuras escolhidas dão um outro enfoque sobre o cotidiano dos escravizados e sobre as cenas descritas. Paul Harro-Harring era abolicionista, e essa característica, possivelmente, interessou a curadoria de ambas as exposições. A singularidade da estética e o fato de ser abolicionista podem ter sido dois fatores responsáveis pela seleção nas duas exposições. A curadoria, por meio das práticas museológicas, parece ter intencionado a denúncia da violência de várias ordens, em se tratando das mulheres negras.

Algumas outras obras que dizem respeito aos artistas pesquisados também foram expostas nas duas mostras. No núcleo Trilhas e Mapas em Histórias Mestiças foi apresentada a aquarela *Ilhas de Sant'ana – Desembarque de escravos negros* (tradução minha). Embora a obra faça parte da coleção Paul Harro-Harring, na imagem as mulheres negras aparecem junto a homens em um grupo em tamanho reduzido – não tendo assim, um protagonismo temático na obra. Uma gravura de Hildebrandt também foi exposta em Histórias Mestiças: trata-se da pintura a óleo *Largo de Santa Rita*. Esta imagem não foi analisada pela pesquisa por pertencer a

outro acervo – não o Instituto Moreira Salles. Em histórias Afro-Atlânticas, *Preto de Lixo*, produzida por Lopes Cabral Teive, foi mostrada no núcleo *Emancipações*. A obra, além de não representar a mulher negra, igualmente não faz parte do acervo do Instituto Moreira Salles.

Em meio a representações produzidas por brancos há séculos atrás estão obras de artistas contemporâneos negros no núcleo *Emancipações*. A seleção das peças foi um grande diferencial da exposição Histórias Afro-Atlânticas. Segundo Menezes, um dos curadores da exposição

Eu via seguidamente várias instituições públicas ou privadas fazendo ao longo do ano (...) cinco exposições de artistas brasileiros seguidas ou uma exposição geral coletiva e quando você pegava a listagem de artistas: todos cem por cento brancos. E eu falava: não é possível que só tenha artista negro do terreno da arte dita popular; ou não é possível que só tenha artista negro no terreno da área religiosa, de arte afro-religiosa. Então fui começar um processo de busca, de pesquisa, de entendimento. (OFFTOPIC..., 2019)

A seleção de obras da exposição trataram o processo diaspórico mediante diversas linguagens. Como não há linearidade cronológica e a exposição é dividida em núcleos temáticos, peças que têm mesma proposição são expostas conjuntamente. O objetivo da junção de distintas estéticas é provocar a reflexão sobre a temática proposta.

Além da plástica em si, um aspecto relevante para a seleção das peças é quem as produziu. A escolha de artistas negros e a promoção de um contraponto entre as obras foi uma forma de ressignificá-las por meio da musealização. Sobre esse tema, aponta Miranda

Os sujeitos dessas memórias são protagonistas de suas próprias reinvenções, que por sua vez refletem a representação do outro e indicam novas potencialidades. Tais memórias e saberes se perpetuam nas redes educativas do cotidiano, e construir memórias muitas vezes “esquecidas” pelas classes dominantes é um dever, uma necessidade jurídica, moral e política (...) (MIRANDA; ARAÚJO, 2019, p. 386)

A reinvenção ou a produção de memórias por meio da produção de obras dá representatividade no âmbito da temática pesquisada na exposição. Também sobre representatividade e visibilidade, Carvalho aponta

(...) por mais cumplicidade que uma pessoa branca pode ter com relação aos negros, ele não tem essa experiência corporal; por mais que se tente é sempre a partir de do intelecto (...). Por mais que seja muito importante que a branquitude seja cúmplice, a representatividade, ela importa até para gente não cair nesse problema da visibilidade enquanto visibilidade. (MUSEOLÓGICAS..., 2019)

O critério utilizado para a seleção das imagens é extensivo à composição da equipe de curadoria da exposição Histórias Afro-Atlânticas. Hélio Menezes e Ayron Heráclito são negros e foram curadores convidados da mostra. Sobre a curadoria de Histórias Mestiças, não há divulgação de participantes negros ou indígenas na curadoria.

A musealização, como ferramenta conectada à memória, é capaz de promover a visibilidade de “sujeitos” como participantes de “conquistas” importantes para a sociedade atual. Sobre as imagens de mulheres negras, disserta Hooks

Consideraríamos cruciais o tipo de imagens que produzimos, o modo como escrevemos e falamos criticamente a respeito delas. E, sobretudo, encararíamos o desafio de falar sobre aquilo que não foi falado. (HOOKS, 2019, p. 36)

É possível “falar sobre aquilo que não foi falado” nas representações de mulheres negras no século XIX por meio dos processos e práticas que envolvem a musealização. Tanto nas três etapas apontadas, quanto na pesquisa museológica pôde-se ter um enfoque outro sobre as imagens de caráter eurocentrista – “escrever” e abordá-las de maneira “crítica”, como o explicitado, em diversos sentidos. Sobre as representações de mulheres negras produzidas pelos artistas pesquisados, é importante afirmar que já carregam uma visão estereotipada que envolve submissão e violência em diversos níveis. Em relação às representações de mulheres negras em espaços expositivos, disserta Silva

Dessa forma, na ótica do objeto documental e no universo dos museus, a responsabilidade de não mais enaltecermos determinadas coleções que traduzam grupos hegemonicamente dominantes na

história da sociedade, mas invertermos a ordem dos sentidos e dar ao documento (o objeto), o papel que lhe cabe ao representar sujeitos e fatos históricos como narrativas simbólicas. Assim, é pensarmos no contexto de significação do objeto, a sua participação na teia de relações estabelecidas entre o homem e a sua realidade(...) (SILVA, 2015, p. 53)

O texto torna evidente o caráter documental do objeto de museu. Esse aspecto está intimamente conectado ao museu como espaços de salvaguarda de objetos produzidos há muito tempo. A formação de coleções também é citada como um meio de “representar sujeitos”. As representações referidas já possuem um “contexto de significação” e, por si, só já são uma interpretação eurocentrista das mulheres negras. Tendo a iconografia pesquisada como suporte, é possível pela musealização promover a “inversão da ordem dos sentidos”.

Sobre as práticas museológicas e instituições culturais, é crível afirmar que a seleção define a *entrada* ou não nos espaços; que a classificação e documentação determinam o *lugar* que ocupam por meio de sistemas e categorias e que a comunicação *expõe/apresenta* objetos de museu direcionados ao público. Tais ações envolvem escolhas e discursos compostos por critérios e particularidades de cada instituição museológica. A respeito das etapas da musealização, pode-se afirmar também que os objetos são apropriados com base nas referidas características institucionais e são formatados, portanto, a partir desses padrões que interferem no “contexto de significação do objeto”.

A análise das práticas museológicas relacionadas às imagens pesquisadas tem importância por abordar tais ações. Estudar como se deram pode apontar reflexões sobre as diversas maneiras de enxergar essa iconografia e compreender o que move tais apropriações – complexas, porém de caráter específico. Sobre as representações que resultam da musealização (capítulo 1) das referidas obras conclui-se que é viável a promoção de novas maneiras de interação entre o “homem e sua realidade” e proporcionar novos olhares sobre esses objetos, inserindo-os em diferentes e atuais contextos.

CONSIDERAÇÕES

O presente trabalho teve como objetivo a análise das apropriações de representações de negras de ganho no Rio de Janeiro oitocentista por instituições museológicas. O manejo de tais representações por meio de práticas museológicas foi baseado em três etapas da musealização, segundo teorizado por Stránský (capítulo 1). A utilização ou manipulação das obras de três artistas escolhidos conferiu a elas um novo contexto em âmbito institucional e resulta, portanto, em outra representação de caráter museológico e específico tendo as obras como suporte.

As práticas museológicas – seleção, classificação e comunicação – que foram estudadas abordam representações produzidas pelos artistas Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral. O espaço representado foi o meio urbano do Rio de Janeiro, com temporalidade delimitada à década de 1840 e como temática principal as negras que trabalhavam ao ganho. O recorte temporal definido para analisar as apropriações das imagens foi de 2008 até 2019.

Duas instituições utilizaram as peças referidas – Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (IMS Rio) e Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. As imagens estão sob salvaguarda do IMS Rio, que além de promover a aquisição das peças para o acervo, as documentou, as separou em coleções e também as expôs na mostra *Um Passeio pelo Rio – A cidade nas andanças de Joaquim Manoel Macedo* em 2015. O Instituto Tomie Ohtake teve algumas das obras pesquisadas em duas exposições: *Histórias Mestiças* (2014) e *Histórias Afro-Atlânticas* (2018).

Ao se tratar da seleção e aquisição de objetos no acervo do IMS Rio, o interesse pelo período colonial e imperial no Rio de Janeiro foi um dos critérios principais. A base em papel e o aspecto naturalista foram também características decisivas. As referidas peças começaram a ser adquiridas pelo próprio Walter Moreira Salles em vida (coleção Paul Harro-Harring) e continuaram a ser adquiridas pelo Instituto sob essas bases – coleção Martha e Erico Stickel. Conclui-se que o Instituto segue os parâmetros de Walter Moreira Salles no que infere a seleção das peças atualmente.

A aquisição da iconografia pesquisada teve início em meados do século XX, até fazer parte da área de iconografia brasileira do IMS Rio, em 2008. Mesmo após o falecimento de Walther Moreira Salles, pode-se apontar aquisições recentes em base papel e referentes a artistas viajantes – é o caso da aquisição da coleção Martha e

Erico Stickel em 2008. Os critérios de seleção permanecem tendo forte apelo direcionado à história do Rio de Janeiro e ao fato de serem em base papel. O espaço/temporalidade é fator determinante – o que pode ser verificado na seleção de aquisições mais recentes como os desenhos de Millôr Fernandes (Capítulo 3).

Sobre a classificação é possível afirmar que a origem das obras é decisiva para a composição das coleções. A premissa pode ser verificada por meio da observação dos nomes dos conjuntos de obras que são relativos à antigos proprietários ou ao lugar onde foram encontrados (Capítulo 3). Sobre a documentação, é possível afirmar que enfatiza as casas gravadoras que imprimiram as peças nas fichas catalográficas por meio da ordem em que as informações se encontram – estão colocadas antes do título da imagem e do artista produtor da obra – figura 16.

Tanto na seleção quanto na classificação, o caráter histórico/origem da iconografia para o IMS Rio demonstra-se como característica determinante. As “intenções” (Brulon, capítulo 1) institucionais podem ser observadas nessas etapas de musealização – apropriação da iconografia. Tais características, valorizadas nas duas primeiras etapas da musealização, foram praticadas pelo criador do Instituto – Walter Moreira Salles. Talvez a manutenção desses parâmetros na musealização esteja conectada a uma espécie de continuação do legado de Moreira Salles, principalmente com relação à aquisição. Nas etapas de seleção e classificação, pode se observar que a temática não é evidenciada nas imagens pesquisadas. O que acontece nas representações de mulheres negras produzidas pelos referidos artistas? As pessoas representadas não parecem ser prioridade principalmente na classificação das peças contidas na área iconografia e dentro de Brasiliana – o que é perceptível na ficha catalográfica do Instituto (figura 16).

A exposição *Um Passeio pelo Rio* teve como narrativa as crônicas do escritor Joaquim Macedo atuante na segunda metade do século XIX. A escolha de um escritor de época próxima à produção da maioria da iconografia exposta evidencia o caráter histórico do Brasil imperial. As crônicas de Macedo são narrativas particulares e misturam ficção com cenários da cidade. Fragmentos dessas narrativas são dispostos junto a imagens de Lopes Cabral Teive (Capítulo 3). De fato, ao entrar em contato com as imagens da exposição, sentimos como se assumíssemos o lugar do próprio Macedo, mesmo que nos dias atuais.

Apesar de ser notável a intenção da curadoria de ilustrar com imagens, é necessário que alguns aspectos sejam explicitados. As imagens de Lopes Cabral

Teive expostas não apresentam legenda individual, e sim uma legenda para todas as imagens do artista expostas na mesma parede. As representações de mulheres negras de ganho encontram-se também nesse espaço. Entre as imagens, estão descrições de Macedo – dentre elas, uma descrevendo um menino negro (Capítulo 3). No trecho, um menino negro superfatura o preço da água que está vendendo -- segundo Macedo.

As representações de mulheres negras de ganho apresentavam-se nessa mesma parede com descrições. As imagens representam cenas que envolvem submissão, em que as mulheres negras se encontravam no Rio de Janeiro imperial, onde a escravidão era normatizada. Ao comparar essas mulheres negras com as mulheres brancas também representadas nessa parte da mostra, é notável a diferença em aspectos como a vestimenta, por exemplo. As mulheres negras são representadas descalças, vestidas de maneira pobre e, principalmente, sempre à serviço de homens e mulheres brancos. A força da descrição de Macedo em meio às representações dessas mulheres reafirma o caráter de submissão. E por evidenciar o caráter malicioso do menino negro, ainda coloca como se tirasse proveito do lugar que ocupa.

Conclui-se, por conseguinte, que por intermédio da exposição *Um Passeio pelo Rio* o IMS Rio, sua equipe de curadoria não ressignifica as representações em que negras de ganho estão inseridas. Por meio da falta de legendas individuais dessas gravuras e do trecho escolhido para contextualizá-las, é crível a afirmação de reforço dos parâmetros da época em que as imagens foram produzidas. Nesta etapa referente à comunicação museológica é também correto afirmar que o aspecto histórico é prioridade na execução da mostra em questão. Além da escolha de Macedo que viveu no século XIX como fio condutor, foram colocadas suas descrições como base para contextualização das imagens.

Em *Um Passeio pelo Rio* estão também expostas duas imagens de Paul Harro-Harring. São elas (figura 19) *Cena da Rua Direita. Negros carregando café - Negociantes libertos, viajante africano* e (figura 6) *Cena da Rua Direita – Negros carregadores de café recebendo pagamento pelo trabalho do dia. Negras vendendo bananas e laranjas. Padres em carruagem entretidos com dois frades de Santo Antônio*. Tais imagens possuem legenda individual e fizeram parte do núcleo *Rua do Ouvidor e arredores*. Além das pessoas representadas nas imagens, as edificações e o aspecto urbano são bem visíveis.

De mesma autoria, as duas imagens possuem homens negros carregadores de café trabalhando. A utilização das duas peças, posicionadas perto uma da outra, reforça a importância do café na contextualização da época da produção da iconografia – o aspecto histórico enfatizado na expografia e na seleção das gravuras. O fato de as imagens fazerem parte da *Rua do Ouvidor e arredores* acarreta sua associação com a rua e com os espaços físicos ao contrário do setor *Tipos do Rio* onde se encontram as imagens de Lopes Cabral Teive. Nas duas obras de Paul Harro-Harring mulheres negras são representadas além dos carregadores.

Sobre o contexto de produção da iconografia pesquisada, é notório que o sistema escravista era normatizado e fazia parte do cotidiano brasileiro. A exposição *Um Passeio pelo Rio*, não atua no sentido de ressignificar a situação de submissão em que se encontram as mulheres negras representadas. Ao se apropriar de tais imagens, o IMS Rio não as ressignificou ou “reordenou” (BRULON, capítulo 1) por meio das práticas museológicas nesse sentido. Em sequência, é necessário apontar que “memórias são legitimadas” (MIRANDA, capítulo 2) por meio de tais ações institucionais. A “preservação de idealizadas tradições culturais” (CUNHA, capítulo 1) vai de encontro à possibilidade de propor uma nova leitura sobre as referidas imagens em um contexto social atual e da promoção de um debate contemporâneo sobre as mulheres negras representadas.

A exposição Histórias Afro-Atlânticas é um desdobramento da mostra Histórias Mestiças. Em ambas as exposições, a expografia é similar. A disposição das imagens não tem padrões cronológicos e são organizadas por núcleos temáticos. Peças de diferentes estéticas e datas são colocadas lado a lado. Dentre os artistas estudados, Paul Harro-Harring foi selecionado nas duas exposições – figuras 8 em Histórias Afro-Atlânticas e 22 em Histórias Mestiças. A iconografia de Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral Teive (acervo IMS Rio) não foi selecionada nesses dois casos.

A estética e o caráter abolicionista de Harro-Harring certamente foram determinantes para a seleção para as exposições do Instituto Tomie Ohtake. Tais características diferenciam a obra do artista dos demais artistas viajantes pesquisados. Em duas imagens escolhidas, mulheres negras estão em situação de violência. Por intermédio da disposição das imagens na mostra, é perceptível a intenção de ressignificar o conteúdo da iconografia de Harro-Harring pelo do confronto de diferentes representações – de variados artistas, épocas e estéticas – de mulheres e homens negros.

A representatividade (CARVALHO, capítulo 3) foi levada em consideração na equipe de curadoria e artistas (Capítulo 3) da exposição Histórias Afro-Atlânticas. Ayrson Heráclito e Hélio Menezes são negros e foram curadores da exposição. Em Histórias Mestiças o aspecto da representatividade não se encontra evidenciado como em Histórias Afro-Atlânticas ao se tratar principalmente da curadoria. É possível apontar, a partir dessa premissa, que o crescimento dos movimentos sociais relacionados às minorias contribuiu para que as instituições tivessem uma preocupação com esse quesito – já que Histórias Mestiças se deu anos antes de Histórias Afro-Atlânticas.

Na exposição Histórias Mestiças foi exposta *Inspeção de negras recém-desembarcadas da África* (figura 22) e em Histórias Afro-Atlânticas foi exposta *Escrava recebendo punição* (figura 8) – ambas de Paul Harro-Harring. As mulheres negras representadas estavam em situações de submissão e violência. Constata-se que em ambas as exposições – Histórias Afro-Atlânticas como desdobramento de Histórias Mestiças – o tema violência foi decisivo para a seleção das peças.

Como os núcleos das duas exposições foram separados com base nas temáticas das obras, os desenhos de Paul Harro-Harring ficaram lado a lado com obras de autorias diversas, estéticas distintas e épocas distintas. É cognoscível a intenção da curadoria em promover contrastes por meio da disposição dos objetos. Graças a preocupação com a cronologia ao posicionar as peças, afirma-se que ambas as exposições têm também intenção de trabalhar com o deslocamento de espaço-temporalidade a favor da temática principal da exposição e, principalmente, de cada núcleo dentro da mostra. Por fim, a narrativa procura abordar a violência contida nas imagens pesquisadas, promovendo um contraponto entre diferentes pontos de vista sobre uma mesma temática.

As três exposições pesquisadas se apropriaram das representações de negras de ganho de formas diferentes. Com relação a exposição *Um Passeio pelo Rio*, a temática principal é a cidade do Rio de Janeiro, no que diz respeito ao espaço. Em Histórias Afro-Atlânticas e Histórias Mestiças, a narrativa das mostras é conduzida a partir de relações humanas – representação de corpos negros. Nas duas últimas, apenas pelo título, é possível supor que a temática relacionada às minorias será abordada. Em *Um Passeio pelo Rio*, não necessariamente.

Os títulos das duas exposições do Instituto Tomie Ohtake chamam a atenção das minorias referentes – comunidade negra e indígena. Pela nomeação das mostras

(comunicação museológica) que expõe a temática principal, o Instituto atrai a atenção de interessados pela temática abordada. A instituição, então, coloca-se diante de uma avaliação crítica de um público que tem afinidade com o assunto. A apropriação das representações de negras de ganho torna-se mais sujeita às considerações de um público específico, que vai desde interessados pela temática até pesquisadores e movimentos sociais ligados à comunidade negra e indígena.

No caso da exposição realizada no IMS Rio, a temática principal não diz respeito às mulheres negras ou à comunidade negra, apesar de ocorrer apropriação de representações diretamente relacionadas ao tema. As imagens encontram-se como contextualização de uma narrativa principal outra que é relacionada à paisagens e edificações. Como parte de um todo, as referidas imagens estão dispostas de maneira a não abordar os representados nas obras.

Devido a existência de um público que tem interesse em questões raciais, principalmente quando se trata de grandes centros urbanos brasileiros, exposições sobre a temática racial serão visitadas, observadas e criticadas. Mas e quando as representações de mulheres negras (iconografia pesquisada) são apropriadas em outros contextos – quando a exposição não tem a temática principal relacionada às mulheres negras? É possível que essas imagens estejam em uma multiplicidade de circunstâncias que reforçam discursos conforme a sua musealização – no caso, a mostra *Um Passeio pelo Rio*.

Já que a musealização promove uma mudança de “sentido simbólico” (BRULON, capítulo 1) é necessária a observação do que foi ressignificado nas imagens por meio das “práticas de apropriação” (CHARTIER, capítulo 1) institucionais. Conforme o explicitado, as ações acerca das referentes representações implicam em interpretação de cunho específico sobre as mulheres negras no século XIX e sua inserção em um contexto atual. Trata-se de um compromisso (institucional) de caráter social e de “...transformar imagens (...) transformar nossas visões de mundo...” (HOOKS, capítulo 2). E, por fim, a discussão sobre a apropriação dessas imagens implica nas mulheres negras no presente, como são vistas e tratadas e; de modo geral, em suas vidas – vidas que importam.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ACERVO DIGITAL. **Museu Afro Brasil**, 2019. Disponível em <http://www.museuafrobrasil.org.br/acervo-digital> Acesso em 15 ago. 2019.

ACERVOSa. **Instituto Moreira Salles**. Disponível em <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateld=24> acesso em 20 mar 2020.

ACERVOSb. **Instituto Moreira Salles**. Disponível em <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateld=44> acesso em 20 mar 2020.

ACERVOSc. **Instituto Moreira Salles**. Disponível em <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateld=11> acesso em 20 mar 2020.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen, 2019.

AKOTIRENE, Carla; RIBEIRO, Djamila. Interseccionalidade. **Feminismos Plurais**, 25 mai. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KFncigGbDeE>. Acesso em 07 mai. 2020.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Introduction: The Ethiopic Ocean - history and historiography, 1600-1975. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). **The south Atlantic, past and present**. Dartmouth, Mass: Tagus Press, 2015, p. 1-79.

APROPRIAR. **Michaelis Moderno Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/apropriar>. Acesso em 01 abr. 2019.

ARAÚJO PORTO-ALEGRE: SINGULAR E PLURAL. **Instituto Moreira Salles**, 2019. Disponível em <https://ims.com.br/exposicao/araujo-porto-alegre-singular-plural/>. Acesso em 11 mai. 2019.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BHABHA, Homi K. Capítulo XI: Como o Novo entra no Mundo. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BISPO, Antônio Alexandre. O ar e a luz do Báltico no paisagismo alemão, Danzig/Gdańsk e a imagem do Brasil em Eduard Hildebrandt (1817-1868). In: **Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira** 146/7 (2013:6). Disponível em <http://revista.brasil-europa.eu/146/Eduard-Hildebrand.html> acesso em 15 jun. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura no campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASILIANA ICONOGRÁFICA. **Brasiliana Iconográfica**. Disponível em <https://www.brasilianaiconografica.art.br/> Acesso em 20 mar 2020.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Revista Museologia e Patrimônio**, Vol. 11, no 2, p.189-210, 2018. Disponível em <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722/657> Acesso em 06 jun. 2019.

_____. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 25, n.1 p. 403-425. jan.-abr 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v25n1/1982-0267-anaismp-25-01-00403.pdf>. Acesso em 10 abr 2019.

_____. Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaio sobre as bases da museologia experimental. In: **Museologia e Patrimônio** – Revista do Instituto Politécnico de Leira, v. 1, p. 199-231, 2019.

CABRAL Teive. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22407/cabral-teive>. Acesso em: 24 de set. 2019. Verbete da Enciclopédia.

CHAGAS, Mário. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 19, n. 19, 43-81, jun. 2009. ISSN 1646-3714. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>. Acesso em: 23 jan. 2019.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Unesp, 1999.

_____. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Difel, 2ª Ed, 2002.

CHRISTO, Maraliz. **ARBOR**. Ciencia, pensamiento y cultura, v. 185, n.740, p. 1147-1168, 2009. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. Disponível em <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386/387>. Acesso em dez. 2018.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity, Politics and Violence Against Women of Color. **Stanford Law Review** 43, 1241-99, 1991.

CUMULUS. **Instituto Moreira Salles**. 200?. Disponível em <http://acervos.ims.com.br/#/categories> acesso em 06 jan 2019.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. **Lembrança do Brasil: Ludwig and Briggs**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1970.

CUNHA, Marcelo. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições**. Tese de doutoramento em História Social. São Paulo: Universidade Católica de São Paulo, 2006.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DANTAS, Regina; SCHWARCZ, Lilia Mortiz. **O Museu do Imperador: quando colecionar é representar a nação**. IEB, n. 46, p. 123-164, fev. 2008.

DESENHO ESTRANGEIRO. **Museu Nacional de Belas Artes**, 2019. Disponível em <https://mnba.gov.br/portal/colecoes/desenho-estrangeiro> Acesso em 15 Ago 2019.

DESVALLEÉS, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-Chave de Museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Armand Colin e Conselho Internacional de Museus (ICOM), 2013. Disponível em http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf acesso em 3 jan 2019.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **A Arte de Viajantes: de documentadores a artistas-viajantes**. Perspectivas de um novo gênero. Revista Porto Arte, v.1, n.1, p. 75-90, jun. 1990. Disponível em <https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/10537/6207> Acesso em 22 set 2019.

EDUARD Hildebrandt. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23332/eduard-hildebrandt>. Acesso em: 16 de jun. 2019. Verbetes de Enciclopédia.

EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS MESTIÇAS, 2014. **Instituto Tomie Ohtake**. Disponível em <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/historias-mesticas> Acesso em 20 dez 2019.

EXPOSIÇÃO UM PASSEIO PELO RIO – A CIDADE NAS ANDANÇAS DE JOAQUIM MANOEL MACEDO, 2015. **Canal Imoreiraslles**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TYuPRgmVtQ&t=153s> acesso em 02 dez. 2019.

EXPOSIÇÕES / RIO DE JANEIRO. **Instituto Moreira Salles**, 2019. Disponível em <https://ims.com.br/exposicoes-historico/rio-de-janeiro/> Acesso em 11 mai. 2019.

FARIA, Sheila de Castro. Mulheres forras – riqueza e estigma social. **Tempo**. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, vol. 5, n. 9, jul 2000.

FARIAS, Juliana Barreto. De escrava a Dona: A trajetória da africana mina Emília Soares do Patrocínio no Rio de Janeiro no século XIX. **Locus**: Revista de História. Juiz de Fora: Programa de Pós-Graduação em História/ Departamento de História, vol. 18, n. 2, 2012.

FERREIRA, Roquinaldo. **Biografia como história social: o clã Ferreira Gomes e os mundos da escravização no Atlântico Sul**. In: *Varia História*, vol. 29, n. 51, p. 679-719. Belo Horizonte: 2013.

FERREZ, Gilberto. **O Brasil de Eduard Hildebrandt**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.264-298. Disponível em

aevdigital.pt › download › O QUE E UM AUTOR_ - Michel Foucault Acesso em 02 fev. 2020.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GUERRA, Claudia Bucceroni. **Fotografias em museus e fotografias de museus**: o caso do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e as novas abordagens fotográficas. In: ENANCIB 2012 - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (13), 2012, Rio de Janeiro. Anais XIII ENANCIB, 2012, GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação. Rio de Janeiro: ANCIB, FIOCRUZ, 2012. p.1-18. Disponível em: <http://www.eventosecongressos.com.br/metodo/enancib2012/arearestrita/pdfs/19476.pdf> Acesso em 15 set. 2019.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução Adelaine Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HARRO-HARRING, Paul. **Dolores**: a historical novel of South America. New York: published by the author, 1847. Disponível em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hny89n&view=1up&seq=7> Acesso em 20 ago 2019.

HARRO-HARRING, PAUL: **ESBOÇOS TROPICAIS DO BRASIL. Instituto Moreira Salles**. Catálogo de Exposição. São Paulo: Espaço Higienópolis, 1996.

HIBRIDISMO. In: **Michaelis Moderno Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/h%C3%ADbrido/> 19 abr. 2019.

HÍFEN. In: **Michaelis Moderno Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/h%C3%ADfen/> em 19 abr. 2019.

HISTÓRIAS AFRO-ATLÂNTICAS. **Instituto Tomie Ohtake**, 2018a. Disponível em <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/historias-afro-atlanticas> Acesso em 20 dez. 2019.

HISTÓRIAS AFRO-ATLÂNTICAS. **Museu de Arte de São Paulo**, 2018b. Disponível em <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em 10 mar. 2020.

HISTÓRIAS MESTIÇAS. Audioguia. **Instituto Tomie Ohtake**, 2014. Disponível em <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/historias-mesticas>. Acesso em 15 mar. 2020.

HOBSBAWM, Eric; RANGER Terence. **A invenção das tradições**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

ICONOGRAFIA. 201?. **Instituto Moreira Salles**. Disponível em <https://ims.com.br/acervos/iconografia/> Acesso em 09 nov. 2019.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (Bela Vista, São Paulo, SP). In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao112153/instituto-moreira-salles-bela-vista-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 10 de mai. 2019. Verbete da Enciclopédia.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808 – 1850**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Africanos escravizados: identidade e trabalho nas cidades do Brasil. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs). **Histórias Afro-atlânticas** [vol. 2] Antologia, p. 433-448. São Paulo: MASP, 2018.

KÖLER, Carl. **História do Vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KOVENSKY, Julia. A iconografia no IMS, 2017?. Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://ims.com.br/2017/08/03/a-iconografia-no-ims/> Acesso em 09 nov. 2019.

_____. Iconografia. In: **Um guia para o Instituto Moreira Salles**. Editora: IMS, 2008.

_____. O acervo de iconografia do IMS. **Imoreirasalles**, 2018a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=C7BcZ2dw40Q> acesso em 09 nov. 2019.

_____. O arquivo de Millôr no acervo de Iconografia, com Julia Kovensky | Por dentro do acervo. **Imoreirasalles**, 2018b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2RUosMF1ptc&t=234s>. Acesso em 02 fev. 2020.

LAVER, James. **A Roupas e a Moda: uma história concisa**. São Paulo: Schwarcz, 1999.

LEVY, Carlos Roberto Maciel; FERREZ, Gilberto. **Iconografia do Rio de Janeiro, 1530-1890: catálogo analítico**. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2000.

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro: construindo identidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MENEZES, Hélio; CERQUEIRA, Flávio. **Museu de Arte de São Paulo**. MASP Professores - História Afro-atlânticas: caminhos do saber, maneiras de expor, 11.8.2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7tfHOrS5upU&t=1440s> Acesso em 20 mar. 2020.

MACEDO, Rafael Gonzaga de. **Paul Harro-Harring: visualidade melancólica da escravidão no Rio de Janeiro – 1840**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC, São Paulo, 2014.

MATTOS, Cláudia Valladão de. **Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte**, Comunicação apresentada no III Encontro de História da Arte do IFCH, UNICAMP, 2007.

MIRANDA, Cláudia; ARAÚJO, Helena Maria Marques. **Memórias contra-hegemônicas e educação para as relações étnico-raciais: práticas decoloniais em contextos periféricos**. In: Perspectiva – Revista do Centro de ciências da educação, v. 37, n. 2, abr-jun 2019 – Florianópolis. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175795X.2019.e58787/pdf> f 24 out. 2019.

MUSEOLÓGICAS PODCAST 12. Museus e cultura patrimonial do racismo. Programa de bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pernambuco, 2019. Disponível em <https://soundcloud.com/user-594324043/12-museus-e-cultura-patrimonial-do-racismo>. Acesso em 25 nov. 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. Jornal Última Hora, Rio de Janeiro, domingo, 25 de julho de 1976. In: RATTTS, Alex. **Eu sou atlântica**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Trad. Thomas McEvilley. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OFFTOPIC 17. Arte, ativismo e representação. 10 set. 2019. Disponível em <https://open.spotify.com/episode/0k1mlwL65W0E8QCPcv2X1G?si=ERgsU8EHTi-XZ0MZt47GFg> Acesso em 20 dez. 2019.

O CENTRO CULTURAL. **Instituto Moreira Salles**, 2019. Disponível em <https://ims.com.br/unidade/rio-de-janeiro/> Acesso em 10 mai. 2019.

PAULA, Sérgio Góes de. Por dentro dos acervos: Walther Moreira Salles e os museus [1]. **Instituto Moreira Salles**, 2018. Disponível em <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/walther-moreira-salles-e-os-museus-1/> Acesso em 10 mai. 2019.

PAULINO, Rosana. Presença do negro nas artes visuais no ocidente: o caso brasileiro. In: **Curso Arte, Ação e Pensamento Anticoloniais**. Museu de Arte do Rio. Rio de Janeiro: 2019.

PEIXOTO, Rafael Cupello. **O poder e a lei**: o jogo político no processo de elaboração da "lei para inglês ver" (1826-1831). Niterói, Dissertação (Mestrado em História), UFF/PPGH, 2012.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. **HISTÓRIAS MESTIÇAS**. Catálogo de Exposição. São Paulo: Cobogó, 2015.

PORTALS CATEGORIES. **Instituto Moreira Salles**. Disponível em <http://201.73.128.131:8080/portals/#/search?filtersStateld=13> Acesso em 20 mar. 2020.

PROGRAMAÇÃO / RIO DE JANEIRO. **Instituto Moreira Salles**, 2019. Disponível em <https://ims.com.br/programacao/?evento-tipo=filmes#rio-de-janeiro> Acesso em 10 mai. 2019.

RIO 450 ANOS NO IMS. Instituto Moreira Salles, 200?. Disponível em <https://siteantigo.ims.com.br/ims/visite/programacao/rio-450-anos-no-ims> acesso em 02 dez. 2019.

SANTOS, Myriam Sepulveda. Representation of black people in Brazilian Museums. **Museum Society**, Leicester, v.3, n.1, p.51-65, 2005. Disponível em <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/64/81>. Acesso em 21 abr. 2019.

SÃO PAULO FORA DE ALCANCE: FOTOGRAFIAS DE MAURO RESTIFFE. **Instituto Moreira Salles**, 2019. Disponível em <https://ims.com.br/exposicao/sao-paulo-fora-de-alcance-fotografias-de-mauro-restiffe-ims-rj/> Acesso em 11 mai. 2019.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. Museu, museologia e a 'relação específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. **Revista Ciência da Informação**, v. 42, n. 3, p.358-378, set.-dez., 2013. Disponível em <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1368/1547> acesso em 02 mai. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; DANTAS, Regina. **O Museu do Imperador**: quando colecionar é representar a nação. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros [en linea]. 2008, n.46, 123-164. Disponível em <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=405641268005> 10 dez 2019.

SILVA, Alberto da Costa e. O Brasil, a África e o Atlântico no século 19. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs). **Histórias Afro-atlânticas** [vol. 2] Antologia. São Paulo: MASP, 2018.

SILVA, Joana A. Flores. A representação das mulheres negras nos museus de Salvador: uma análise em branco e preto. Dissertação de mestrado, **Universidade Federal da Bahia**, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18548/1/JOANA%20SILVA.pdf> Acesso em 25 out 2019.

SILVA, Liliana Sousa e. O público e o privado: a política cultural brasileira nos casos dos Institutos Moreira Salles e Itaú Cultural. Dissertação de Mestrado, **Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2000.

SLENES, Robert W. "Malungo ngona vem": África coberta e descoberta do Brasil. **Revista USP**, n. 12, pp. 48-67, dez-fev, 1991-1992.

SOARES, Carlos Eugênio L. e Gomes, Flávio. "Com o pé sobre o vulcão": africanos minas, identidades e a repressão anti-africana no Rio de Janeiro (1830-1840). **Estudos Afro-Asiáticos**, 23. n.2, 2001, 1-44.

SOBRE O PROJETO. **Brasileira Iconográfica**, 201?. Disponível em <https://www.brasileiraiconografica.art.br/sobre-o-projeto>. Acesso em 10 jan. 2020.

SOCIAL AND CULTURAL INVESTMENTS. In Annual Sustainability Report 2008 – **Itaú Unibanco Múltiplo S.A.** Disponível em <http://www.itaunibanco.com.br/relatoriodesustentabilidade/en-us/investimentos-sociais/> acesso em 19 dez. 2019.

STICKEL, Erico J. Siriúba; ARAUJO, Emanuel. **Uma pequena biblioteca particular**: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2004.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. Methodology of Museology and professional training. **ICOFOM Study Series – ISS**, n. 1, Londres, 1983, p.126-132.

THOMPSON, Estevam C. O.. Atlântico Sul para além da miragem de um espaço homogêneo (séculos XV-XIX). In: **Temporalidades**. v. 4, n. 2, ago-dez 2012, p. 80-102.

UM GUIA PARA O INSTITUTO MOREIRA SALLES. Editora: IMS, 2008.

VISITAS MEDIADAS. **Instituto Moreira Salles**, 2019. Disponível em <https://ims.com.br/unidade/rio-de-janeiro/> Acesso em 05 jun. 2019.

WALTER MOREIRA SALLES, UM PERFIL. **Instituto Moreira Salles**, 2019. Disponível em <https://ims.com.br/2017/06/11/acervo-walther-moreira-salles/> Acesso em 15 ago 2019.

WINSKY, Guilherme. Casa Walther Moreira Salles: quadro a quadro. **Instituto Moreira Salles**, 2011. <https://blogdoims.com.br/casa-walther-moreira-salles-por-guilherme-wisnik/> 05/06/2019.