“DAS GALÉS ÀS GALERIAS” E “DO VALONGO À FAVELA”: ENCRUZILHADAS DE NARRATIVAS NEGRAS EM EXPOSIÇÕES DE MUSEUS DE ARTE

por

Larissa Machado Moisés,
Aluna 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 – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código
de Financiamento 001

Orientador: Professor Dr. Ivan Coelho de Sá

UNIRIO/MAST - RJ, Setembro de 2023

ii

FOLHA DE APROVAÇÃO

"DAS GALÉS ÀS GALERIAS ÀS GALERIAS" E "DO VALONGO À FAVELA": ENCRUZILHADAS DE NARRATIVAS NEGRAS EM EXPOSIÇÕES DE MUSEUS DE ARTE

Dissertação de Mestrado de Larissa Machado Moisés submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Ciências, em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

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

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

Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha
(membro externo – PPGMuseu / UFBA)

Rio de Janeiro, 11 de setembro de 2023

M712 Moisés, Larissa Machado.
"Das galés às galerias" e "Do Valongo à favela": encruzilhadas de narrativas negras em exposições de museus de arte / Larissa Machado Moisés.
2023.
201 f.: il.

Orientador: Prof Dr Ivan Coelho de Sá.
Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins/
Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2023.
Bibliografia: f. 201.

1. Museus de arte 2. Exposições 3. Narrativas negras 4. Identidades afro-diaspóricas 5. Curadoria negra. I.Sá, Ivan Coelho de. 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. "Das galés às galerias" e "Do Valongo à favela": encruzilhadas de narrativas negras em exposições de museus de arte.

CDU – 069

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus: Olorum Modupé, por tudo.

Agradeço a Oxóssi, por ter me escolhido como filha.

Agradeço a minha mãe, Silvia Maria, por ter me permitido – através de muito trabalho e luta – a vir a realizar o sonho que uma vida pautada em sobrevivência não lhe permitiu alcançar: chegar ao ensino superior, concluí-lo e neste momento ter uma filha sendo a primeira da família – e rezo para que não a única – a chegar em uma pós-graduação.

Agradeço ao meu pai, Luís Otávio, que segue vivo em mim e certamente está vibrando lá do Orum com todas as minhas pequenas conquistas.

Agradeço ao meu orientador, Ivan Coelho de Sá, por ter sido mais que um professor e orientador: ter sido um amigo e um exemplo a ser seguido. Obrigada por acolher meu tema desde o início e por nunca ter desistido de mim – mesmo quando eu mesma já estava quase desistindo.

Agradeço aos membros da banca, Marcio Rangel e Marcelo Cunha, por terem aceitado o meu convite e contribuído na minha qualificação com orientações enriquecedoras.

Agradeço aos amigos do grupo de pesquisa “Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades”: Ana Teles, Carlos Henrique Gomes, Claudia Rocha, Cyntia Dias, Edson Souza, Eloisa Souza, Reginaldo Tobias e Renata Rodrigues. Obrigada por todas as vivências de aprendizado e amizade que compartilhamos juntos e pela contribuição de cada um de vocês nessa pesquisa.

Agradeço a museóloga e curadora Mariza Guimarães Dias, por ter me recebido em sua casa e me apresentado ao seu acervo de uma vida dedicada ao estudo das culturas africanas e afro-brasileiras. Escrever sobre você, uma mulher negra suburbana que ingressou no curso de Museologia na década de 70 e reimplementa a partir da década de 80 curadorias sobre narrativas negras em uma instituição como o Museu Nacional de Belas Artes, é uma busca para que cada vez mais pessoas possam conhecer – assim como eu – o seu legado de pesquisa e militância negra.

Agradeço ao meu professor e amigo, Cícero Dias, por ter apoiado esta ideia e ter sempre buscado contribuir com materiais que me ajudaram a refletir sobre esta.

Agradeço ao Museu Nacional de Belas Artes, especialmente a Cintya Callado e João Henrique do Nascimento (do Arquivo Histórico) e Daniel Barretto e Felippe Naus (da Divisão Técnica), que atenderam com paciência a todas as minhas solicitações (e foram muitas!). Obrigada, pois essa pesquisa não teria sido a mesma sem acesso aos

documentos fornecidos.

Agradeço ao Museu de Arte do Rio, especialmente aos curadores Marcelo Campos e Amanda Bonan, pelas entrevistas gentilmente concebidas; e às museólogas Andrea Santos e Bruna Nicolau, à bibliotecária Karen Merlim e ao Gerente de Comunicação Marcelo Henrique Andrade, pelo atenciosa recepção e atendimento.

Agradeço a Clarissa Diniz, que mesmo sem me conhecer, se prontificou a me ceder uma entrevista – que por meio desta trouxe elementos que não conseguiriam ser extraídos de um catálogo ou da lembrança da visita à exposição em 2014.

Agradeço ao apoio dos amigos de longa data, Josiane Ramos e André Luís Perrett. Obrigada por serem meus companheiros de jornada.

Agradeço às amigas de infância Agnes, Maria Luiza e Manoela. Juntas, aprendemos a nos amar enquanto mulheres pretas.

Agradeço aos amigos que a Museologia e a Unirio me deram: André Felipe, Beatriz Cunha, Bianca Luna, Deborah Lins, Flora Hernandes, João Marcelo, Joice Cristina, Joana Oliveira, Julia Maria, Lorhana Serpa, Lorrayne Gabrielle, Maria Clara, Mariana Dora, Paulo Ribeiro, Stefany Nascimento e Vitor Glicério. Sem vocês a Universidade não teria sido tão inesquecível. Obrigada a cada um de vocês.

Agradeço aos amigos (para além dos já citados amigos do grupo de pesquisa) que a minha experiência enquanto estagiária e museóloga do Museu Nacional de Belas Artes me deu: Ângela, Amauri, Felippe, João, Renata e Suellen. Obrigada pelas conversas e risadas diárias.

Agradeço a Flora Hernandes, Leandro Guedes e Paula Trocado, por terem sido meus companheiros nessa trajetória do mestrado.

Agradeço a desafiadora e incrível experiência como museóloga do Museu da História e Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB), pois ainda que hoje me encontre em um outro desafio profissional, certamente o que vivi ali me deu ainda mais “chão” para compreender a importância dessa temática para minha vida. Obrigada especialmente a Bianca Luzia, Joana Penedo, Maiara Costa, Vitória Cristina e Wannie Nascimento, já que vivenciamos mais do que ter trabalhado juntas em uma mesma instituição: compartilhamos vivências de mulheres pretas e a construção de uma amizade tão bonita.

Agradeço a minha ancestralidade feminina: tataravós cujo nomes eu desconheço, às bisavós Etelvina da Silva e Leontina Moysés, à avó Helena Moysés e à minha mãe Silvia Maria. Agradeço a todas essas mulheres pretas que vieram antes de mim, sobreviveram e sopraram nos ouvidos de Deus, de Deusas e Deuses, para que Estes sempre tomassem conta da minha vida e me guiassem aos caminhos da honestidade, do amor e da fé.

Agradeço a artista Musa Mattiuzzi, você é o fio inspirador de toda essa escrita.

RESUMO

MACHADO MOISÉS, Larissa. “Das Galés às Galerias” e “Do Valongo à Favela”: encruzilhadas de narrativas negras em exposições de museus de arte. 2023. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2023. Orientador: Ivan Coelho de Sá.

A presente dissertação possui como objetivo a análise de narrativas negras de dois museus de arte da cidade do Rio de Janeiro: o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu de Arte do Rio. Tendo como ênfase, duas exposições: “Das galés às galerias” (MNBA) e “Do Valongo à favela” (MAR). Como aparato metodológico, a pesquisa tem como base os modelos teóricos de análise do discurso de Michel Foucault; a investigação acerca das representações sociais elaborada por Stuart Hall; o conceito de dispositivo de racialidade de Sueli Carneiro; e termos como negro-tema e negro-vida cunhados por Guerreiro Ramos. Para, a partir disso, traçar o panorama histórico e museológico de ambas as instituições; e enfim, apresentar o mapeamento das seguintes questões: onde estão os negros nesses dois museus de arte? Em quais pontos as exposições “Das galés às galerias” e do “Do Valongo à favela” contribuem na construção de olhares plurais sobre as identidades afro-diaspóricas desse país? E, afinal, quem são os curadores que construíram e vem construindo narrativas negras nestes museus?

Palavras-chave: Museus de arte; exposições; narrativas negras; identidades afro-diaspóricas; curadoria negra

ABSTRACT

MACHADO MOISÉS, Larissa. "From Galés to Galleries" and "From Valongo to Favela": encruzilhadas of black narratives in art museum exhibitions. Dissertation (Master's) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2023. Supervisor: Ivan Coelho de Sá.

This dissertation aims to analyze black narratives from two art museums in the city of Rio de Janeiro: the National Museum of Fine Arts and the Museum of Art in Rio. With emphasis on two exhibitions: "From the galleys to the galleries" (MNBA) and "From Valongo to the favela" (MAR). As a methodological apparatus, the research is based on the theoretical models of discourse analysis by Michel Foucault; the investigation about the social representations elaborated by Stuart Hall; Sueli Carneiro's racial device concept; and terms such as negro-theme and negro-vida coined by Guerreiro Ramos. To, from this, trace the historical and museological panorama of the two institutions; and finally, present the mapping of the following questions: where are the black people in these two art museums? At what points do the exhibitions "From galleys to galleries" and "From Valongo to Favela" contribute to the construction of plural perspectives on the Afro-diasporic identities of this country? And, after all, who are the curators who built and are building black narratives in these museums?

Key-words: Art Museums; exhibitions; black narratives; afro-diasporic identities; black curating

.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

CCJB – Centro Cultural José Bonifácio

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

ICOM – *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

MAN – Museu de Arte Negra

MAR – Museu de Arte do Rio

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

MUHCAB – Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira

TEN – Teatro Experimental do Negro

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UNESCO – *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Pág.

Figura 01	“Redenção de Cam” (1895), Modesto Brocos (Acervo MNBA)	19
Figura 02	Carta de Abdias do Nascimento para Zora Seljan (Acervo NUMMUS)	26
Figura 03	“O Fugitivo” (1934), Hugo Adami (Acervo MNBA)	46
Figura 04	Exposição “Máscaras”, setembro/outubro de 1971 (Arquivo Histórico MNBA)	51
Figura 05	Exposição “Joias Afro-Brasileiras”, junho de 1973 (Arquivo Histórico MNBA)	54
Figura 06	Folder da exposição “Joias Afro-Brasileiras” (Arquivo Histórico MNBA)	55
Figura 07	Exposição “Arte Africana”, outubro/1983 - março/1984 (Arquivo Histórico MNBA)	56
Figura 08	Exposição “Arte Africana”, outubro/1983 - março/1984 (Arquivo Histórico MNBA)	57
Figura 09	Folder da exposição “O Traje Cerimonial Afro-Brasileiro” (Arquivo Histórico MNBA)	58
Figura 10	Folder da exposição “O Traje Cerimonial Afro-Brasileiro” (Arquivo Histórico MNBA)	59
Figura 11	Folder da exposição “Xangô - O mito-herói africano no Brasil” (Arquivo Histórico	61
Figura 12	Catálogo da exposição “Onde somos África?” (Acervo Pessoal)	63
Figura 13	“Igreja de São Cosme e São Damião em Igarassu” (circa 1637/1680) (Acervo MNBA)	66
Figura 14	"Um mercado na Bahia [do album] Cenas Americanas" (s/d), Léon Pallière (Acervo MNBA)	67
Figura 15	“Engenho da Mandioca” (1892), Modesto Brocos (Acervo MNBA)	67
Figura 16	"Baianas na ciranda" (1998), Léa Dray de Freitas (Acervo MNBA)	68
Figura 17	Composição, [do álbum] "Sete lendas africanas da Bahia" (circa 1984), Carybé (Acervo MNBA)	69
Figura 18	“Maracatu” (circa 1973), Manuel Eudócio (Acervo MNBA)	71

Figura 19	“Composição abstrata” (1974), Emanoel Araújo (Acervo MNBA)	72
Figura 20	“Não acho crime neste homem” (circa 1980), Manoel Messias (Acervo MNBA)	73
Figura 21	“Ogó de Exu: bastão cerimonial” (s/d), Grupo Cultural Yorubá (Acervo MNBA)	74
Figura 22	Catálogo da exposição “O Rio do Samba: Resistência e Reinvenção” (Acervo Pessoal)	76
Figura 23	Catálogo da exposição “A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia” (Acervo Pessoal)	79
Figura 24	Acima do nível do mar (2007), Waléria Américo. Exposição “Do Valongo à Favela”. Disponível em: <encurtador.com.br/nFRX8>. Acesso em: jan. 2022	86
Figura 25	Núcleo “A Praia Formosa”: “Segredos Íntimos” (2009), Ayrson Heráclito. Exposição Do “Valongo à Favela” (Acervo Setor Comunicação MAR)	87
Figura 26	Núcleo “Rua do Valongo”: “Brasil Atlântico no Período Colonial” (2014), Arjan Martins; “Bori” (2008), Ayrson Heráclito. Exposição “Do Valongo à Favela” (Acervo Setor Comunicação MAR)	88
Figura 27	Núcleo “Pequenas Áfricas”: “Três Orixás” (1966), Djanira. Exposição Do Valongo à Favela (Acervo Setor Comunicação MAR)	90
Figura 28	Núcleo “Praça Mauá”: Série “Morro da Favela” (2009), Maurício Hora. Exposição “Do Valongo à Favela”	92
Figura 29	Série “Morro da Favela” (2009), Maurício Hora. Exposição “Do Valongo à Favela”	95
Figura 30	Série “Morro da Favela” (2009), Maurício Hora. Exposição “Do Valongo à Favela”	96
Figura 31	Núcleo “Problema Social”: Exposição “Do Valongo à Favela”	97
Figura 32	Núcleo “Fato Estético”: Fotos da Capa P4 (Nildo da Mangueira veste Parangolé) de 1964. Exposição “Do Valongo à Favela”. (Acervo Setor Comunicação MAR)	98
Figura 33	Núcleo “Periferia é Periferia”: Exposição “Do Valongo à Favela” (Acervo Setor Comunicação MAR)	99
Figura 34	Folder da exposição “Todo Menino é Um Rei” (Acervo Pessoal)	103
Figura 35	Folder do evento “A presença do negro no teatro brasileiro” (Acervo Pessoal)	103
Figura 36	Folder da exposição “Abdias do Nascimento – Vida e arte de um guerreiro” (Acervo pessoal)	104
Figura 37	Folder da exposição “Onde somos África?”	104

SUMÁRIO

Pág.

INTRODUÇÃO 01

Cap. 1 **Museus de arte no Brasil: entre discursos e representações**

1.1 - Discursos museológicos: perspectivas metodológicas 8

Cap. 2 **Museu Nacional de Belas e Museu de Arte do Rio: um panorama histórico e museológico**

2.1 – Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) 31

2.2 - Museu de Arte do Rio (MAR) 40

Cap. 3 **Encruzilhadas de narrativas negras no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte de Rio**

3.1 - Onde estão os negros no Museu Nacional de Belas Artes? 47

3.1.1 – Das galés às galerias: Representações e Protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes 65

3.2 - Onde estão os negros no Museu de Arte do Rio? 76

3.2.1 – Do Valongo à Favela: Imaginário e Periferia 84

3.3 – Se há narrativas negras, quem as constroem? 102

PARÁGRAFOS FINAIS, CONSIDERAÇÕES INICIAIS 124

REFERÊNCIAS 135

ANEXOS 139

Há o tema do negro e há a vida do negro.
Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escalpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”.
Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira.
Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida.
O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção.
O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, profético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje. (GUERREIRO RAMOS, 1955, p. 215)

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Por que falar sobre narrativas negras em museus de arte?

Antes de responder a essa pergunta, que não possui uma resposta única e talvez possa ser respondida por meio do relato dos próprios atravessamentos de vida da pesquisadora.

E começar dizendo que a mestranda é uma mulher preta retinta filha de uma cozinheira e de um mecânico naval. Nasceu em Jacarepaguá, no subúrbio do Rio de Janeiro, e estudou grande parte da sua vida em colégios públicos. Seus pais não tinham como hábito frequentar museus e em função disso nunca sequer pisou em um durante a infância. Já na dita pré-adolescência, através de um passeio escolar, entrou pela primeira vez em uma instituição museológica: o Museu Casa do Pontal. Nessa época, o museu ainda era localizado na Estrada do Pontal, no Recreio dos Bandeirantes.

Recorda até hoje o encantamento provocado por essa primeira experiência "museal". A primeira obra que lhe chamou atenção foi uma instalação que representava o Sambódromo da Marquês de Sapucaí: "Carnaval no Sambódromo", do artista fluminense Adalton Fernandes Lopes, que retrata centenas de personagens em cerâmica os quais se movimentam com o ritmo do Samba. Além desse trabalho, anestesiou-se diante das representações de São Cosme e São Damião do mineiro Antônio de Oliveira; dos anjos negros do goiano Zé do Carmo; dos orixás do baiano Otávio; e da estética negra do baiano Mestre Didi. Isso se deu devido à proximidade que as temáticas ali apresentadas tinham com a sua própria vivência: o samba, o carnaval, os santos negros católicos, as festas dos erês nos terreiros, ou seja, tudo aquilo que ambientava a vida daquela menina preta, carioca e suburbana.

No Museu Casa do Pontal esta menina preta entendeu que, ainda que seus pais não frequentassem museus, todos aqueles conhecimentos que eles haviam lhe transmitido, além de inspirar diversos artistas, eram também "assuntos de museu": os desfiles da Portela e do Império Serrano, as festas e ensaios nas quadras de escolas de samba, o Pagode da Tia Doca, o carnaval de rua da Avenida Intendente Magalhães, os doces de São Cosme e São Damião e dos erês, o Quilombo Agbara Dudu, a feijoada de São Jorge, a procissão de São Sebastião, as imagens de Santa Efigênia e Santo Onofre, a Feira das Yabás, as festas juninas e as ervas do Mercadão de Madureira.

À medida que essa menina foi crescendo e chegou à adolescência, começou a poder passear pela cidade junto aos seus amigos. E tratou de querer conhecer outros

lugares como aquele que tanto a encantou: o Museu. No entanto, se aquelas temáticas eram tão comuns ao Museu Casa do Pontal, descobriu que o mesmo não acontecia de modo tão habitual nos museus de arte, por exemplo.

Aos 18 anos, por ter sempre se destacado nas ciências exatas durante a trajetória escolar, presta vestibular para Astronomia e Física. É aprovada em ambos, mas opta por estudar Física na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Durante seu primeiro ano, é apresentada à Arqueometria por meio de um Seminário, e tal área do conhecimento se debruça – resumidamente – sobre a datação de objetos arqueológicos, a qual é realizada por físicos. Logo após, consegue um estágio na área de Arqueologia e nesse momento conhece uma museóloga, a Guadalupe do Nascimento Campos. Apesar de desde os 12 anos ter iniciado um certo fascínio pelo universo dos museus, até aquele momento não sabia da existência de uma graduação no ensino superior. Como consequência disso, faz a prova do vestibular novamente e ingressa no curso de Museologia, da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no segundo semestre de 2015.

E de onde surge esse interesse da então graduanda de falar de debruçar-se sobre as questões de arte em museus e de museus de arte? No primeiro semestre do Curso de Museologia, a graduanda realiza a disciplina Introdução à Filosofia com a professora Ângela Donini. Ao longo das aulas, esta professora apresenta artistxs contemporânexs, conceitos como *arte política* e até leva os alunos para uma visita à extinta Casa Daros, na exposição *Cuba – Ficción y Fantasía*. Como avaliação, nos indica a escrever um texto sobre os temas abordados.

Ainda que tenha entregado um trabalho sobre a importante artista cubana Ana Mendieta, a que mais lhe chamou a atenção foi a performance *Merci Beaucoup, blanco!* da artista brasileira e negra Musa Mattiuzzi. Neste trabalho de Musa, a artista pinta-se de branco, depois passa a desamarrar as fitas entrelaçadas em seu cabelo (*dreads*), e então cuidadosamente começa a retirar as agulhas de sua testa e bochechas. Este é o primeiro momento em que apresenta o seu rosto por inteiro e termina a performance olhando em direção à câmera com sangue escorrendo pela testa e com os olhos lacrimejando. Segundo Musa, a própria artista:

> “Ao tratar do próprio corpo o porco, aproximo-me do sentimento desentendimento de não pertencimento abatimento esquecimento, ainda como metralhadora máquina tanque de guerra me coloco a provocação racial social escrita discursiva no intuito de desmascarar mascarar arrastar a falsa alva colonial interlocução entre quem são os sujeitos subjetivados defeitos senhores e sábios doutores que legitimam o pensamento fazer

> artístico na vida cotidiana de uma mulher negra em uma metrópole fundamentalista católica escravocrata colonizada aterrorizada horrorizada. Penso que a (in)funcionalidade radicalidade ambiguidade necessária dessa escrita não está na individualização ou essencialização da opressão, ou numa sistematização de casos provocados pelo fato de ser oprimida, mas na percepção sutil do corpo o porco acionada pelo experimento em performance arte e que, qualquer indivíduo, seja ele homem mulher branco alvo privilegiado, ou homem mulher escuro negro assimétrico, foi socializado a partir de regimes militares religiosos coloniais que subalternizam o corpo, principalmente de uma mulher negra, eu sinto. A questão inicial infinita é que temos uma árdua missão de desmantelar essa ordem da "verdade", e não trucidar os indivíduos euro centrados, mas desestruturar as ideias eurocêntricas egocêntricas." (MATTIUZI, 2014, p. 3-4)

Para Musa, uma mulher artista preta, o objetivo de sua performance não era apresentar a sua experiência individual de opressão, mas romper com a subalternização do corpo-sujeito oriunda de uma lógica colonial-militar-religiosa vigente e assim então desestruturar essa "verdade" eurocêntrica egocêntrica. E a então graduanda ao ver a performance de Mattiuzi e deparar-se com a reflexão da própria artista, fez essa relação com o próprio campo da Museologia: tendo em vista que o Museu foi construído pelo mesmo aparado dialético, esta instituição, não sendo algo isento-estático-apolítico, também pode se colocar como um espaço de estruturação de novas narrativas acerca de corpos-sujeitos.

Norteada por essas questões, no trabalho de conclusão de curso - TCC, a então graduanda estudou a relação entre museus e representações da nação a partir de um objeto de estudo: a pintura "Primeira Missa no Brasil", de 1861, do artista catarinense Victor Meirelles. E já que tratava-se de um trabalho de arte amplamente difundido em livros didáticos e que ocupava um espaço de destaque na Galeria de Arte Brasileira do Século XIX, do Museu Nacional de Belas Artes, era, portanto, inserida no imaginário social brasileiro ao que se refere a temática do "descobrimento" do Brasil. Baseada em uma série de reflexões, principalmente as do historiador da arte Jorge Coli, em suas considerações finais, chegou aos seguintes apontamentos: esta pintura surge da construção de uma "verdade" desejada; o indianismo forjou uma imagética de brasilidade que não buscou de fato representar o indígena no âmbito individual ou plural; e ao apresentar os povos originários em "comunhão" com os colonizadores portugueses durante um rito católico, tinha como intuito excluir as populações negras da imagem oficial do emergente Estado-nação Brasil. Diante dessas possibilidades críticas em relação à representação, havia outro ponto que esta estudante de Museologia buscava entender: de que modo o MNBA coloca-se como um lugar de desestruturação dos cânones simbólicos que emergem de um trabalho de arte como a "Primeira Missa no Brasil" e diante disso fomenta a construção de

novas narrativas visuais e discursivas acerca dos discursos daquela imagem?

Ao mesmo tempo em que a graduanda estava escrevendo o TCC citado, também estava fazendo o estágio curricular no Setor de Registro do Museu Nacional de Belas Artes - MNBA. E nesse período, foi convidada a integrar o grupo de pesquisa “Artistas negros e representações do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes”, atualmente intitulado “Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades”. Antes de sua entrada, este grupo surge como desdobramento da ideia de se fazer uma exposição sobre artistas negros e representações do negro para ser inaugurada no ano em que se “comemorava” os 130 anos de assinatura da Lei Áurea, em 2018. Somando os atravessamentos teóricos e artísticos e a convivência e trocas com membros e palestrantes convidados do grupo de pesquisa, chegou-se a este tema: narrativas negras em museus de arte. No entanto, consciente de que suas inquietações de hoje perpassam décadas, era importante mapear tais exposições, seus curadores e entender como estas contribuem no projeto vislumbrado por Musa: desestruturar a hegemonia eurocêntrica.

Entretanto, este é um processo gradual marcado por continuidades e descontinuidades no âmbito das instituições museológicas, tanto nos museus de arte da cidade do Rio de Janeiro quanto no Brasil. Contudo, se Hélio Oiticica apontou que “o Museu é o mundo, é a experiência cotidiana” (OITICICA, 1965-1967, p. 80) e sendo o próprio Museu “uma instituição que aplica e realiza a relação específica homem-realidade” (GREGOROVÁ, 1980, p. 20-21), de que modo então os museus de arte abarcam as vivências individuais e experiências coletivas de pessoas negras em suas narrativas?

Certamente, não seria possível em uma dissertação, na qual a mestranda ainda precisa dividir-se entre trabalho em um Museu e o estudo sobre museus, dar conta de uma historicização e reflexão a nível nacional. Por isso, estabeleceu-se os seguintes recortes: quando e como surgem estas narrativas negras em dois grandes museus de arte da cidade do Rio de Janeiro, o Museu Nacional de Belas Artes e os Museus de Arte do Rio? Recortando ainda mais: de que modo as exposições “Das Galés às Galerias” (MNBA) e “Do Valongo à Favela” (MAR) articulam narrativas negras nestes museus de arte? E afinal, quem são os agenciadores dessas narrativas?

Para tentar mapear possíveis respostas, a dissertação divide-se em três capítulos; o primeiro, intitulado “Museus de arte: entre discursos e representações”; o segundo, “Museu Nacional de Belas Artes e Museu de Arte do Rio: panorama histórico e museológico”; e o terceiro, “Encruzilhadas de narrativas negras no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte do Rio”.

O primeiro capítulo, que tem como subtítulo “Discursos museológicos: perspectivas metodológicas", busca apresentar, com base em Foucault, Stuart Hall e Sueli Carneiro, o que é o discurso, os procedimentos pelos quais os discursos se cercam tanto no âmbito interno quanto externo, e quais conjuntos analíticos devemos recorrer a fim de analisá-lo. E à luz de Carneiro, de que modo trazer à tona outras vozes e testemunhos. Tratando-se de museus de arte, a partir da perspectiva de Chagas, entender a especificidade do discurso museológico e de que modo este se aplica ao tratar de narrativas negras, baseando-se em conceitos como *negro-vida* e *negro-tema* de Guerreiro Ramos e *identidades de diáspora* de Hall.

No segundo capítulo, *Museu Nacional de Belas Artes e Museu de Arte do Rio: panorama histórico e museológico*, baseando-se em planos museológicos e catálogos das respectivas instituições, compreender esses museus em suas especificidades e traçar de que forma eles se pensaram e repensaram-se ao longo de suas trajetórias.

Já no terceiro e último capítulo, *Encruzilhadas de narrativas negras no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte do Rio*, por meio de cinco subcapítulos, buscou-se apresentar um mapeamento das seguintes questões: onde estão os negros nesses dois museus de arte? Em quais pontos as exposições “Das galés às galerias” e do “Do Valongo à favela” contribuem na construção de olhares plurais sobre as identidades afro-diaspóricas desse país? E, afinal, quem são os curadores que construíram e vem construindo narrativas negras nestes museus? Tais questões postas, para refletir sobre de que maneira foi e tem sido feito em termos de mostras acerca dessas narrativas negras nos ajuda a pensar em formas de se observar e apresentar as subjetividades das pessoas negras em museus de arte, a fim de aproximá-las cada vez mais do negro-vida – despistador, profético e multiforme – de Guerreiro Ramos.

CAPÍTULO 1
MUSEUS DE ARTE NO BRASIL: ENTRE DISCURSOS E REPRESENTAÇÕES

1 - Museus de arte no Brasil: entre discursos e representações

1.1: Discursos museológicos: perspectivas metodológicas

De acordo com Greet e Tarver (2018, p. 26), desde o século XIX, os museus de arte desempenham um papel social, político e econômico crucial em toda a América Latina devido à forma como estes estruturam a representação. Segundo as autoras, por meio de sua arquitetura, coleções, exposições e programas públicos, os museus de arte latino-americanos promoveram – e até mesmo promovem – ideologias de grupos particulares e representações para moldar comunidades, incluindo também as "comunidades imaginadas"[1].

Posto isto, entende-se que os museus de arte, a partir da estruturação de representações, são instituições de construção de narrativas tanto nacionais quanto identitárias. E, se por um lado, estes museus, através de suas respectivas exposições, reproduzem discursos hegemônicos sobre determinados grupos; por outro, também podem ser espaços de contestação de uma visão elitista e eurocêntrica, fomentando assim a diversidade cultural presente em lugares multiétnicos, como é o caso do território brasileiro.

E, se o objetivo deste trabalho é analisar as narrativas negras do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu de Arte do Rio, então, antes de nos atermos ao tema em si: o que seria o discurso e como afinal analisá-lo?

Michel Foucault, em sua aula inaugural no *Collège de France*, pronunciada em dezembro de 1970, e posteriormente organizada em um livro intitulado *A Ordem do discurso*, discorre sobre as práticas discursivas e as relações que delas permeiam, e logo no princípio o autor pontua que:

> Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível. (FOUCAULT [1970], 2008, p. 5-6)

[1] Conforme a perspectiva de Benedict Anderson, o conceito de "comunidades imaginadas" fundamenta-se na ideia de que uma nação consiste em uma comunidade política *imaginada*, *limitada* e *soberana*. *Limitada* em função das delimitações geográficas; *soberana* a fim de garantir a liberdade diante do pluralismo religioso e ontológico; e *imaginada* como comunidade visto que a concepção do Estado-nação ampara-se numa noção de fraternidade, apesar da desigualdade e exploração que possa vir a ocorrer em seu interior (ANDERSON, 2008, p. 33-34).

Seguindo essa linha de raciocínio, Foucault propõe uma metáfora entre o *desejo*, que seria essa vontade de compreender um discurso sem necessariamente refletir sobre essas outras vozes que o precedem e consequentemente se tornam inerentes a ele; e a *instituição*, que exerceria um poder simbólico acerca desse discurso. E cabe pontuar que a ideia de poder para o autor não é algo necessariamente negativo, mas intrínseco às instituições e micro relações dos discursos.

> O desejo diz: “Eu não queria ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso; não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem à minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar, nela e por ela, como um destroço feliz”. E a instituição responde: “Você não tem por que temer começar; estamos todos aí para lhe mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra, mas o desarme; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém”. (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 7)

Desta forma, o autor aponta que ao se iniciar um discurso, outras vozes anteriores a ele, o atravessam e reverberam através dele. Assim sendo, para Foucault, um discurso não começa em si mesmo e, na verdade, é reflexo de um mecanismo inserido nas micro relações ou nas instituições que garantem que ao proferir um discurso, esta prática discursiva retome outros discursos que a precedem e que consequentemente interessam a alguém ou a alguma instituição, e estas teriam o poder de legitimá-lo ou não. A "estreita lacuna” citada refere-se a pessoa que o discursa, pois, a lacuna em um sentido macro diz respeito a uma ideia maior que o próprio discurso e esta será capaz de influenciar o modo como percebemos a realidade.

No entanto, Foucault questiona se tanto o *desejo* quanto a *instituição* não partiriam de uma mesma ideia que caminha a lados opostos: o desejo tentando entender o discurso a partir da sua linguagem (supostamente transparente) enquanto a *instituição* já ciente de que este se integra a “ordem das leis”. E essa inquietação comum seria entender o que é o discurso em sua realidade material assim como tentar analisar “(...) lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades" (FOUCAULT, 2008, p. 8).

Partindo dessa reflexão, o autor pontua que

> (...) em toda sociedade a produção de discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos,

> dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 7)

De modo a explicitar como ocorre esse processo de controle, seleção, organização e redistribuição do discurso, que possui, dentre seus propósitos, o de evitar esse embate com a realidade material daquilo que é dito, Foucault aponta três procedimentos de *exclusão*: a *interdição*, a *separação* e a *rejeição*.

O mais comum entre esses processos de *exclusão* seria a *interdição*. A interdição parte da ideia de que em uma sociedade existem assuntos que não podem ser abertamente discutidos, ou que não podem ser ditos a qualquer momento ou até mesmo que existem pessoas que não podem falar sobre determinadas coisas. Dessa forma, o autor aponta que isso se trata de:

> Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de modificar. (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 9)

À vista disso, nota-se que o discurso, assim como as narrativas expositivas dos museus, estão longe de ser um elemento neutro ou transparente. Por se tratar de uma especificidade de prática discursiva, a qual está amparada por uma instituição (o Museu), esta também é atravessada por interdições que não são estáticas, mas que se alteram com o tempo, possivelmente formando outras. E se o discurso não é isento e apolítico, tampouco é a estrutura institucional que o ampara. Como pontua Foucault na seguinte afirmação:

> Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso - como a psicanálise nos mostrou - não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar. (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 10)

Isto posto, percebe-se que o discurso não se trata somente de um tradutor da realidade, ora ocultando-a, ora manifestando-a; mas consiste também - a partir da análise das interdições que o atravessam – em um espaço de disputa de narrativa. E sendo o discurso um lugar de confluência entre tradução, interdição e disputa, neste trabalho busca-se analisar

quais são, afinal, as narrativas negras que os museus ocultam, manifestam, excluem e/ou legitimam.

Os outros dois procedimentos de exclusão que Foucault indica são a *separação* e a *rejeição*. O autor recorre ao exemplo da oposição entre razão e loucura para explicar esses dois conceitos. Já que o louco é aquele cuja materialidade do discurso deve ser separada das demais; e ainda que ouvida dentro de um aparato institucional, lhe retiram esse poder. Ou seja, a *separação*/*rejeição* consiste na exclusão, segregação ou anulação de alguém ou de um determinado saber. Trazendo essa reflexão para o campo museológico: quais seriam os sujeitos e os saberes cujo museus, no caso os de arte, não estariam considerando regularmente em suas narrativas? E quem são aqueles que possuem o que o autor vai chamar de *direito privilegiado* ou *exclusivo do sujeito que fala*[2]?

De acordo com a concepção foucaultiana de discurso, que cabe salientar que não consiste em uma compreensão limitada a linguagem, mas que também se estende a uma dimensão prática do mesmo, os três sistemas de exclusão que o atingem são: a *palavra proibida*; a *segregação* (no caso da análise que o autor propõe, da loucura); e a *vontade de verdade*.

A p*alavra proibida* e a *segregação* consistem em sistemas de exclusão anteriormente comentados. Esse conceito de *palavra proibida* refere-se a uma interdição: a ideia de que há assuntos em uma determinada sociedade que não podem ser amplamente falados, ou que não podem ser ditos a qualquer momento, ou nem mesmo por qualquer pessoa (*tabu do objeto*, *ritual da circunstância* ou *direito privilegiado*). Enquanto a *segregação* relaciona-se a *separação*/*rejeição* de um grupo de sujeitos e seus respectivos saberes.

Já a *vontade de verdade* seria, segundo Foucault, um sistema histórico, de base institucional, que estabelece uma separação entre o discurso verdadeiro e o discurso falso, e rege de tal modo a nossa vontade de saber.

> Ora, essa vontade de verdade, como outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema de livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios de outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 10)

[2] *Direito privilegiado* ou *exclusivo do sujeito que fala*, para Foucault, diz respeito à ideia de que qualquer um não pode falar de qualquer coisa (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 9). Dito isso, as instituições e os sujeitos que podem falar, e terem suas respectivas falas legitimadas pelo maior número de pessoas possíveis, são aqueles que estão amparados por uma rede de aparatos institucionais e de saberes.

E essa *vontade de verdade*, amparada no suporte institucional Museu, também não seria reconduzida pelo modo como a formação em Museologia (antes) era/ (hoje) é aplicada, pelos saberes que eram/são valorizados ou até mesmo pelos debates que ocorreram/ocorrem no campo museológico? Possivelmente, sim. No entanto, segundo a ótica foucaultiana, o contexto é uma determinação e nada está determinado para este autor.

Sendo o discurso uma rede de enunciados, e os enunciados formas simbólicas com sentido que se compõe e se apresentam em um determinado momento histórico-espacial, o discurso então atua na composição de diversos enunciados: em conflitos, paralelos, concordantes, discordantes.

Desta maneira, esta rede simbólica (de discursos e enunciados) cria o acontecimento e assim este só poderia acontecer no momento no qual ele existe. O acontecimento é sempre discursivo – aparece, some, se desfaz. Não se repete e está localizado em um determinado lugar, circunscrito. Portanto, o acontecimento é a negação do próprio contexto. Porque o contexto dialoga com as formas determinantes, e estas podem acontecer em qualquer lugar – perdendo assim a dimensão da especificidade.

Neste trabalho de pesquisa, pretende-se analisar as narrativas negras em museus como acontecimentos, já que o interesse é nas especificidades das mesmas – o que não significa deixar de atentar-se, como alertam os procedimentos de exclusão, para seus apagamentos e descontinuidades nestas trajetórias institucionais.

Dentro da perspectiva foucaultiana, os conceitos de *interdição*/ *separação*/ *rejeição*, no qual cada um desses exemplificam um processo de exclusão, consistem em procedimentos externos ao discurso, e estes estão inseridos em uma lógica de poder e desejo.

> Existem, evidentemente, muitos outros procedimentos de controle e de delimitação do discurso. Aqueles de que falei até agora se exercem de certo modo do exterior; funcionam como sistemas de exclusão; concernem, sem dúvida, à parte do discurso que põe em jogo o poder e o desejo. (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 21)

Contudo, há também procedimentos internos ou princípios de rarefação do discurso. Enquanto os princípios externos exerciam uma função de exclusão de certos enunciados de um discurso, estes internos têm como objetivo a limitação do mesmo, a partir dos seguintes procedimentos: o *comentário*, o *autor*, e a *organização das disciplinas*.

> Pode-se, creio eu, isolar outro grupo de procedimentos. Procedimentos internos, visto que são os discursos eles mesmo que exercem seu próprio

> controle; procedimentos que funcionam, sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, como se tratasse, desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso. (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 21)

O *comentário*, segundo Foucault, se coloca como um paradoxo discursivo: ora acompanhando um determinado discurso (repetindo-o), ora o expandindo, ao expor articulações que estavam silenciosamente inseridas nesse discurso anterior. Dessa forma, o comentário constrói uma outra narrativa acerca desse discurso - inclusive, esta dissertação também se trata de um *comentário*: por um lado, repetindo discursos; por outro, articulando o que estava oculto nestes a partir de um novo recorte, de uma nova perspectiva – neste caso, uma análise acerca das narrativas negras do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu de Arte do Rio.

Visto que, segundo o autor,

> (...) não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos ritualizados que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza. Em suma, pode-se supor que há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que "se dizem" no correr dos dias e das trocas, e que passam como ato mesmo que os pronunciou, e os discursos que estão na origem de certo número de novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer. (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 22)

Por se tratar de um princípio ligado à dimensão de acaso e acontecimento do discurso, cabe salientar que estas relações se modificam com o tempo, e podem em uma certa época apresentar formas variadas e discrepantes; como, por exemplo, a retomada de um discurso africanista em museus de arte, em um dado momento histórico, pode tanto reforçar estereótipos e abordagens exotizantes sobre o continente africano quanto apresentar africanos como agentes de seus meios e histórias, como apresenta o museólogo e historiador Marcelo Cunha (2006) em sua tese *Teatro de memórias, palco de esquecimentos: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições*[3].

[3] Em sua tese de doutorado, o museólogo e historiador Marcelo Cunha analisou exposições que tinham como tema as culturas africanas e as diásporas negras. Entre as instituições e exposições, foram analisados o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (Salvador); o Memorial Mãe Menininha de Gantois (Salvador); Museu da Cidade (Salvador); Casa do Benin (Salvador); Memorial das Baianas Vendedoras de acarajé e mingau (Salvador); Museu do Homem do Nordeste (Recife); Museu da Abolição (Recife); a exposição temporária *A arte de curar em África: Entre a tradição e a modernidade* do Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa (Portugal); a exposição de longa duração e as exposições temporárias *A Memória do Congo – O tempo colonial e Congo* e *Congo, Natureza e Cultura* do Museu da África Central em Tervuren (Bélgica); as exposições temporárias *Palavras*

> O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado. A multiplicidade aberta, os acasos são transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que arriscaria de ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição. O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta. (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 26)

O segundo princípio de rarefação, de certa forma, complementa o primeiro: o do *autor*. Não se trata do indivíduo que fala ou que escreve um determinado texto, mas refere-se a um "(...) princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência" (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 26).

Foucault não nega a existência do sujeito, porém aponta que este jogo entre o que ele escreve ou não escreve, o seu rascunho e o que passa em conversas no dia a dia, é regulado pela função do *autor*: esta rede simbólica de discursos e enunciados que atravessam uma dada época; ou até mesmo a forma como este indivíduo os modifica, intervindo sobre estes, através do princípio do *comentário*.

> O comentário limitava o acaso do discurso pelo jogo de uma *identidade* que teria a forma da *repetição* do *mesmo*. O princípio do autor limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma identidade que tem a forma *individualidade* e do *eu*. (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 29)

Segundo a perspectiva foucaultiana, é exigido que este autor preste contas da sua unidade: por meio da sua história, experiências, e ainda sustente uma coerência simbólica a fim de sustentar a sua inserção no real. No que diz respeito aos museus, o autor poderia ser entendido como a instituição em si: é necessário que haja caracterização da mesma (histórico e estrutura organizacional); diretrizes para aquisição, manutenção, expansão e atualização do acervo; estratégias de difusão e divulgação; valores; projetos; e visões de futuro; enfim, todo um aparato que justifique a sua existência institucional.

> Bem sei que vão dizer: "Mas você fala do autor tal como a crítica o reinventa após o fato consumado, quando sobreveio a morte e não resta senão uma massa confusa de escritos ininteligíveis; é preciso, então, repor um pouco de sua ordem em tudo isso; imaginar um projeto, uma coerência, uma temática

do Corpo e *Signos do Corpo* do Museu Dapper (Paris); a exposição temporária *O Homem e suas Máscaras* do Museu Jacquemart-Andrés (Paris); e a exposição temporária *África Remix* do Centro de Arte Moderna Georges Pompidou (Paris). O objetivo do autor é analisar como estas instituições e exposições abordam questões de alteridade e diversidade cultural, tendo como recorte as temáticas afro centradas.

> que se pede a consciência ou à vida de um autor, na verdade talvez um pouco fictício. Mas isso não impede que ele tenha existido, esse autor real, esse homem que irrompe em meio a todas as palavras usadas, trazendo nelas seu gênio ou sua desordem". (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 28)

Desta forma, Foucault atenta para a ideia de que capturar a existência ou consciência em um sentido macro de um *autor* é um tanto fictícia, já que o processo do mesmo não é estático (e contém em si genialidades, desordens e escritos ininteligíveis). Por isso, para se debruçar sobre a vida de um *autor*, é preciso que se estabeleça um recorte: temporal e/ou temático. Assim como, nesta dissertação, não será possível analisar o Museu Nacional Belas Artes nem o Museu de Arte do Rio em sua totalidade, apenas em uma especificidade. Neste caso, no que tange às narrativas negras, principalmente de duas exposições: "Do Valongo à Favela" (2014) no MAR e "Das Galés às Galerias" (2018) do MNBA.

O terceiro e último procedimento de rarefação do discurso é a *organização das disciplinas*. Este princípio parte da ideia de que os discursos são arbitrariamente organizados e categorizados em uma certa área do conhecimento. Apondo-se ao *comentário*, que consiste em uma repetição ou reformulação de um determinado discurso: "(...) Para que haja uma disciplina é preciso, pois, que haja possibilidade de formular, e de formular indefinidamente, proposições novas" (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 30).

> (...) uma disciplina não é a soma de tudo o que pode ser dito de verdadeiro sobre alguma coisa; não é nem mesmo o conjunto de tudo o que pode ser aceito, a propósito de um mesmo dado, em virtude de um princípio de coerência ou sistematicidade. (FOUCAULT [1970], 2008, p. 31).

Assim, Foucault salienta que qualquer área do conhecimento se constitui tanto de erros quanto de verdades. No entanto, para uma proposição pertencer a uma disciplina, é necessário que esta se alinhe a uma específica base teórica. Isto posto, pode-se pensar que a Museologia não é a soma de todas as verdades sobre os museus, porém, para desenvolver um conhecimento/informação de caráter museológico, é preciso que este esteja fundamentado em um determinado horizonte teórico.

Para o autor, este enquadramento do discurso em uma disciplina consiste em um princípio de controle da produção do mesmo. Já que, ainda que as regras metodológicas sejam constantemente atualizadas, este princípio opera em uma lógica de restrição e coerção no que tange a criação de discursos – de modo que as verdades ou não verdades sobre os museus devem ser ditas dentro de um certo aparato de saber: o do campo museológico.

Há um terceiro grupo de procedimentos de controle do discurso:

> Desta vez, não se trata de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões dos discursos são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala. (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 37)

Os seguintes princípios consistem, dentro de uma concepção de coerção do discurso, na seleção dos sujeitos que falam: o *ritual* e as "sociedades de discurso". Uma vez que Foucault não ignora o sujeito, ele dispositiva o sujeito. O sujeito não é o elemento a-histórico.

Assim, o *ritual* indica qual o nível e/ou o tipo de qualificação que devem ter os indivíduos que falam e "(...) que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados" (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 39). Nota-se, dessa forma, que outros princípios de coerção atravessam o indivíduo que fala por meio da sujeição do discurso aos rituais da palavra. E é esta ritualização que estabelece quem diz, assim como a partir de qual estágio de competência/titulação pode-se dizer (*direito privilegiado* ou *exclusivo do sujeito que fala*), e até mesmo como se diz (*autor* e *organização das disciplinas*).

Enquanto as "sociedades de discurso" possuem como objetivo "(...) conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição" (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 39). Estas sociedades institucionalizam os saberes e definem seus métodos, designam seus integrantes, assim como ordenam sua organização e divulgação.

Segundo o autor, a forma como o sistema de edição e o personagem do escritor operam o próprio ato de escrever pode ser interpretada como uma "sociedade de discurso" – ainda que difusa, coercitiva. E será que o meio acadêmico quanto a produção e difusão de conhecimento (e portanto de enunciados e discursos) também não atuaria a partir de uma lógica profusa, todavia limitante do mesmo? Ou até mesmo os museus de arte, quando estes não se articulam de forma a apresentar essas narrativas visuais e conceituais de formas mais acessíveis a todos os públicos?

Em suma, em *Ordem do Discurso*, que se trata como já dito anteriormente de uma transcrição da aula inaugural de Foucault no *Collège de France*, o autor ressalta que em suas

investigações no decorrer dos cursos pretende analisar os discursos a partir de quatro aspectos: o da *inversão*, que ao invés de tentar entender o discurso a partir do seu escopo, opta por ir na direção contrária: escavar os seus princípios; o da *descontinuidade*, que consiste em desarticular os discursos a fim de entendê-los enquanto práticas individuais, mas sem deixar de considerar que são atravessados por vozes anteriores assim como reverberam em outras; o da *especificidade*, reconhecendo assim a violência que os discursos podem provocar nas coisas e nas pessoas, já que são uma prática orientada (afastando-se da ideia de um elemento neutro ou transparente); e por fim, o da *exterioridade*, que busca compreender os discursos para fora: a partir do que este gera, produz.

Já Stuart Hall, teórico cultural e sociólogo jamaicano radicado na Inglaterra, considerado um dos fundadores do campo de investigação interdisciplinar intitulado Estudos Culturais, debruçou-se em parte relevante de suas obras sobre as seguintes questões: De que modo as imagens com as quais nos deparamos frequentemente nos ajudam a entender a sociedade na qual vivemos? Partindo da premissa de que as imagens representam identidades, valores e realidades, o que essas representações nos dizem sobre quem ascende ou descende socialmente, sobre quem é incluído ou excluído? E onde estão os negros neste processo? (ITUASSU, 2016, p. 10)

Organizado pelo professor e pesquisador Arthur Ituassu, do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, a Editora PUC-Rio publicou, no ano de 2016, o livro *Cultura e Representação*, que apresenta dois textos de Hall: “O papel da representação” e o “O espetáculo do Outro”, que discutem a relação entre as representações sociais e os discursos sobre estas na contemporaneidade.

Buscando apresentar de que modo o conceito de representação articula o sentido e a linguagem à cultura, o autor traz a seguinte definição:

> Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos, e imagens que significam ou representam objetos. Entretanto, esse é um processo longe de ser simples e direto, como descobriremos a seguir. (HALL, 2016, p. 31)

Devido não se tratar de um processo simplista ou objetivo, Hall aponta três abordagens que explicam como essa representação do sentido pela linguagem se dá: a *reflexiva*; a *intencional*; e a *construtivista*.

> A linguagem simplesmente reflete um significado que já existe no mundo dos objetos, pessoas ou eventos (reflexiva)? A linguagem expressa somente o que o falante, o escritor ou o pintor quer dizer, o significado intencional pretendido por ela ou ele (intencional)? Ou o significado se constrói na linguagem e por meio dela (construtivista)? (HALL, 2016, p. 32)

A abordagem construtivista é a que terá mais relevância nos Estudos Culturais e também a que Hall, um acadêmico negro, terá como suporte metodológico para analisar a representações de pessoas negras nas imagens da cultura inglesa, assim como os discursos construídos a partir destas.

Nesta abordagem, as coisas não significam por si só: são os sujeitos, individuais e coletivos, que constroem o sentido, por meio do uso de sistemas representacionais, sejam estes conceitos ou signos. No entanto, esta perspectiva não nega a preexistência de um mundo material (onde coisas e pessoas existem), mas pontua que não é este que transmite um sentido – mas, na verdade, o processo simbólico no qual um sistema de linguagem ou outro aparato é utilizado para representar conceitos. E é neste processo em que a convergência entre representação, sentido e linguagem constrói enunciados, proposições, discursos e narrativas.

Sendo assim, de acordo com o autor,

> São os atores sociais que usam os sistemas conceituais, o linguístico e outros sistemas representacionais de sua cultura para construir sentido, para fazer com que o mundo seja compreensível e para comunicar sobre esse mundo, inteligivelmente, para outros. (HALL, 2016, p. 49)

Com o intuito de exemplificar essa ideia, Hall cita o exemplo que Roland Barthes apresenta no ensaio “O mito hoje”, no qual diz que: durante uma visita à barbearia, alguém mostrou a Barthes uma cópia de uma revista francesa cuja capa tinha a imagem de um homem negro trajando um uniforme militar francês e prestando continência, e seus olhos possivelmente vislumbravam a bandeira da França (HALL, 2016, p. 72).

E qual seria o sentido desta representação? No primeiro momento, o primeiro significado palpável é que se trata de um soldado francês saudando a bandeira de seu respectivo país. Porém, Barthes argumenta que se deve perguntar o porquê de uma revista francesa está querendo dizer ao usar a imagem de um homem negro, no caso militar, saudando a bandeira francesa. Assim, sugere que esta revista quer nos contar a seguinte narrativa: de que todos os franceses, sem nenhum tipo de distinção de cor, se prostram diante da bandeira do Império francês; e inclusive, para aqueles que se opõem ao colonialismo, não

há resposta melhor do que mostrar um negro servindo aos que estes críticos chamam de opressores.

Deste modo, Barthes mostra em seu ensaio que um processo de significação possui dois estágios: no primeiro se forma um signo ou uma mensagem simples (um soldado negro saudando a bandeira da França); e no segundo, o qual o autor denomina de *mito*, é quando este primeiro estágio passa a ser associado a um conjunto de outros significados, isto é, a um conteúdo mais amplo (neste caso, sobre o colonialismo francês), tornando-se assim um signo completo (e complexo).

Assim como a capa da revista francesa citada por Barthes em “O mito hoje”, uma obra de arte musealizada também pode ser analisada a partir de dois estágios de significação. A título de exemplo, a pintura *Redenção de Cam*, do pintor espanhol Modesto Brocos (1852-1936), exposta na Galeria de Arte Brasileira do Século XIX, do Museu Nacional de Belas Artes.

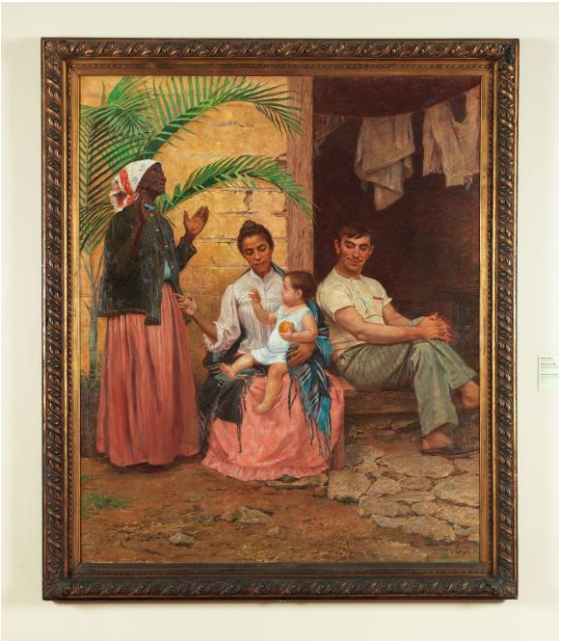


Figura 01

MODESTO BROCOS

Santiago de Compostela, Espanha 1852 - Rio de Janeiro, RJ 1936

Pintura Brasileira

Redenção de Cam, 1895

óleo sobre tela,

199 x 166 cm

assinada M. Brocos

Rio de janeiro 1895

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Foto: Rômulo Fialdini

Ao olhar esta imagem, observa-se, em um primeiro momento, da esquerda para à direita, uma senhora negra de pé com as mãos erguidas em direção ao céu, como se estivesse suplicando ou agradecendo por algo; ao lado dessa senhora, uma mulher jovem, aparentemente parda, sentada em um banco e segurando um bebê de pele clara em seu colo; e, ao lado dessa mulher jovem, um homem também jovem, possivelmente mestiço, sentado na entrada de uma casa e olhando de lado para esse bebê. Além dessas quatro figuras, a pintura também é composta de um chão de terra e pedra, uma planta chamada areca-bambu (ou palmeira de jardim) em um vaso e uma construção de taipa ao fundo.

Mediante a esse primeiro estágio de significação, nota-se que essa pintura retrata uma possível família de diversos tons de pele em frente a uma moradia de taipa – técnica construtiva à base de barro e madeira, típica de casas das populações pobres, desde os tempos coloniais. Isto posto, constata-se que o artista quis simbolizar uma família multiétnica, modesta e miscigenada (a avó negra, a filha parda, o genro mestiço e o neto branco), inserida em seu cenário cotidiano.

Porém, essas informações consistem em uma mensagem ou signo simples da imagem. Se, no entanto, o observador questionar o porquê de um pintor estrangeiro (no caso, espanhol), posteriormente radicado no Brasil, representa em sua obra uma senhora negra ao lado de sua família, erguendo as mãos ao céu em postura de agradecimento, e intitula esta pintura de *Redenção de Cam*, este conjunto de informações desencadeará uma série de outros significados.

Partindo para um segundo nível de significação, que Barthes conceituou como *mito*, estes signos se apresentam na articulação entre linguagem, imagem e sentido – ou seja, um sistema de representação, uma metalinguagem.

Em relação à obra *Redenção de Cam*, quanto a uma primeira ordem de linguagem, o título da pintura faz referência a um personagem bíblico: Cam. Na Bíblia, em Gênesis (9: 18), Cam é descrito como filho de Noé, irmão de Sem e Jafet, e pai de Canaã. Nessa passagem bíblica (GÊNESIS 9:20-27), narra-se que Noé, um agricultor, plantou uma vinha e ao beber o vinho, embriagou-se, e ficou nu em meio à sua tenda. Cam, seu filho, ao depara-se com o pai nu, saiu da tenda e foi contar o que viu para seus irmãos Sem e Jafet. Ao saber da nudez do pai, Sem e Jafet entraram na tenda com uma capa e cobriram o corpo de Noé, sem nem mesmo olhá-lo. Quando despertou, Noé descobriu o que Cam, seu filho mais novo, havia feito (visto a nudez do pai e revelado aos irmãos) e lhe rogou uma praga: que Canaã, filho de Cam, torna-se escravo de seus tios, Sem e Jafet.

Retomando Hall, que tem como base teórica para sua análise uma perspectiva foucaultiana de discurso: a qual desloca o foco da *linguagem* para o *discurso*, e pontua que o conceito de *discurso* não é estritamente linguístico, pois relaciona-se com linguagem e prática.

> O discurso, argumenta Foucault, constrói o assunto. Ele define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma como com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros. Assim como o discurso “rege” certas formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma aceitável e inteligível, então também, por definição, ele “exclui”, limita e restringe outros modos. (HALL, 2016, p. 80)

Sendo assim, Hall pontua que o *discurso* se apresenta em uma série de textos assim como em diversos campos institucionais de uma sociedade, e estes significados e práticas significantes constroem-se dentro do discurso.

Isto posto, retorna-se à pintura *Redenção Cam* e sua relação com a *linguagem* (de primeira ordem: a passagem bíblica), *imagem* (o que esta representa) e *sentido* (a linguagem de segunda ordem, o *discurso*), para mapear quais os discursos construídos a partir desta linguagem, sem deixar de atentar-se para a dimensão prática deste processo de significação.

O historiador estadunidense Winthrop Jordan (1968, p. 54-56) salienta que havia certas suposições para explicar a origem da escravização de pessoas e, dentre essas, a do jurista inglês Edward Coke (1552-1634), de que após o dilúvio narrado no sétimo capítulo de Gênesis (7: 1-24) da Bíblia, pois até então “todas as coisas eram comuns a todos”, surge o conceito de propriedade privada e consequentemente as batalhas: então quem fosse apanhado, deveria servir ao “dono” daquele território. Esta perda de uma guerra, de um espaço territorial, significava também o fim da reivindicação de uma pessoa à vida como um ser humano. Então, ao ter sua vida teoricamente poupada, essa pessoa capturada também perde o poder e controle de sua própria vida, que é passada simbolicamente para outra (que detém o domínio daquele lugar).

Jordan pontua que, em meados do século XVII, o clérigo inglês Jeremy Taylor enfatizava que a passagem bíblica (Gênesis 9) teria como objetivo mostrar às crianças que estas deveriam temer desonrar e/ou revelar as desonras de seus pais – assim como supostamente teria feito Cam. Devido a isso, Taylor defende que a “maldição de Cam” seria o marco fundador da servidão e da escravidão. Sendo a escravidão entendida como um reflexo do mal nos homens, já que foi o castigo de Deus, rogado por Noé, pela desobediência de Cam – e dessa forma, o escravo era visto como um infiel ou um pagão.

De acordo com Jordan, a partir de um agrupamento de equações grosseiras e ilógicas, os negros foram “identificados” como os descendentes de Canaã e, portanto, mediante a esta ordem divina, teriam a obrigação de servir aos herdeiros de Sem e Jafet – que dentro dessa lógica, não lógica, seriam hipoteticamente brancos.

O antropólogo Andreas Hofbauer (2006, p. 97) aponta que reinterpretações sobre a “maldição de Cam” foram aos poucos sendo construídas durante a Idade Média por muçulmanos, judeus e cristões, a partir de uma relação entre imoralidade, culpa, escravidão e cor negra. Dessa forma, o autor enfatiza que o conceito de “raça” surge como uma referência conceitual para diferenciar seres humanos e este se materializa em várias concepções:

categoria científica; pensamento iluminista; discurso racial; e biologização das diferenças (darwinismo e evolucionismo social).

Já especificamente no Brasil, Hofbauer pontua que essa construção discursiva de cunho racista irá embasar a ordem escravocrata; as visões jesuíticas; a ideologia de branqueamento; e o dilema da elite brasileira quanto a população negra: segregá-la ou dizimá-la.

Dessa forma, percebe-se que ao relacionar o conjunto de enunciados e narrativas que atravessam uma determinada imagem ou discurso, como no caso da pintura *Redenção de Cam*, pode-se notar que a análise complexa não se restringe a dimensão da linguagem imagética ou linguística, mas estende-se também a um sentido prático do discurso: que pode produzir uma lógica (não lógica) de legitimação de um sistema escravocrata; atuar em prol de um projeto de embranquecimento da população brasileira; e até mesmo reiterar um processo de segregação socioespacial e/ou de um genocídio sistemático. E, assim como a obra de arte musealizada, a narrativa expositiva em Museu, como dito anteriormente, não é isenta e transparente como aponta Foucault, tampouco simples e direta como pontua Hall, pois como salienta Mário Chagas:

> As instituições que tratam da preservação e difusão do patrimônio cultural, sejam elas arquivos, bibliotecas, museus, galerias de arte ou centros culturais, apresentam um determinado discurso sobre a realidade. Compreender esse discurso, composto de som e silêncio, de cheio e vazio, de presença e ausência, de lembrança e esquecimento, implica a operação não apenas com o enunciado da fala e suas lacunas, mas também a compreensão daquilo que faz falar, de quem fala e do lugar de onde se fala. (CHAGAS, 2002, p. 43)

Tendo como princípio de que o Museu é um espaço tanto de memória como de poder, o autor atenta para a necessidade de identificar se estes discursos articulam-se a fim de celebrar a memória do poder ou se propõe a atuar em prol do poder da memória (CHAGAS, 2006, p. 35), no caso dessa pesquisa, ao que se refere à cultura afro-brasileira.

Foucault (2008, p. 60) sinaliza também que para fazer as análises que se propõe, ao longo da sua disciplina no *Collège de France*, é necessário dispor de dois conjuntos analíticos: o *conjunto crítico*, anteriormente discutido, que busca identificar as formas de exclusão, limitação e apropriação do *discurso*; e o *conjunto genealógico*, o qual, segundo o autor, põe em prática os outros três princípios, a partir de uma historicização deste processo – debruçando-se, assim, sobre a formação efetiva dos discursos: “como se formaram, através, apesar, ou com o apoio desses sistemas de coerção, séries de discursos; qual foi a norma

específica de cada um e quais foram as suas condições de aparição, de crescimento, de variação" (FOUCAULT, 2008 [1970], p. 60-61).

Somando-se à perspectiva foucaultiana de *discurso*, a filósofa Sueli Carneiro (2023) propõe uma outra ferramenta de análise: o *dispositivo de racialidade*. O objetivo deste dispositivo, segundo Carneiro, é compreender as dinâmicas das relações raciais no Brasil – pois ainda que Foucault tenha refletido sobre o *racismo de estado* e o modo como este promove a morte da raça estrategicamente inferiorizada por meio do biopoder (uma forma de regulamentação e controle do corpo-espécie) (ADORNO, 1996, p-86-87); o objetivo de Carneiro é analisar os mecanismos de assujeitamento que o dispositivo de racialidade operam naqueles que sobrevivem. Assim, a autora, uma filósofa e militante do movimento negro, busca conversar esse Eu hegemônico, um autor branco francês, e usá-lo a favor da luta.

> A minha proposta é complementar a visão de Foucault, afirmando que esse Eu, no seu encontro com a racialidade e/ou etnicidade, adquiriu superioridade pela produção do inferior, pelo agenciamento que esta superioridade produz sobre a razoabilidade, a normalidade e a vitalidade. O dispositivo de racialidade também produz uma dualidade entre positivo e negativo, tendo a cor da pele o fato de identificação do normal, e a brancura será a sua representação. Constitui-se assim uma ontologia do ser e uma ontologia da diferença. (CARNEIRO, 2023, p. 31)

Partindo disso, Carneiro (2023, p. 13-14) elenca os elementos constitutivos do *dispositivo da racialidade*: começando pelo epistemicídio, que consiste em uma anulação/inferiorização das elaborações intelectuais e saberes produzidos por sujeitos negros; e a inscrição de indivíduos negros e comunidades negras ao âmbito da anormalidade, a qual contribui para a formação de um imaginário político-social que subalterniza essas mentes e corpos negrxs. No entanto, a autora não pretende restringir sua investigação às estratégias de anulação/assujeitamento/inferiorização/subalternidade, mas também trazer as resistências negras que confrontaram (e confrontam) tais mecanismos de subordinação.

> As suas falas revelam que é da força da autoestima, do reconhecimento da própria autonomia, dos exemplos, da conquista da memória e da ação coletiva que se extrai a seiva da resistência. A saída se dá pelo coletivo, onde o cuidado de si e o cuidado do outro se fundem na busca de emancipação. (CARNEIRO, 2013, p. 14)

De acordo com a autora, uma forma de enfrentar o apagamento sistemático das formulações, elaborações e articulações negras, é trazer, para além de uma bibliografia que

atende à especificidade metodológica da pesquisa, o relato de vida de personagens negros, as suas presenças testemunhais (CARNEIRO, 2013, p. 23). À luz desse apontamento de Carneiro, esta dissertação foi buscar essas histórias de vida e de luta, principalmente de sujeitos negros, no âmbito dos museus e da curadoria.

Retomando a indicação de Foucault de estabelecer um mapeamento genealógico do objeto de estudo, antes de debruçar-se nas especificidades de dois museus de arte da cidade do Rio de Janeiro: o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu de Arte do Rio, propõe-se, por meio da seguinte tabela, mapear este processo no Brasil.

BREVE GENEALOGIA DOS MUSEUS DE ARTE NO BRASIL	
Instituição	**Fundação**
Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes (RJ)	1847
Pinacoteca de São Paulo (SP)	1905
Museu Mariano Procópio (MG)	1915
Museu de Arte da Bahia (BA)	1918
Museu Nacional de Belas Artes (RJ)	1937
Museu Antonio Parreiras (RJ)	1942
Museu de Arte de São Paulo (SP)	1948
Museu de Arte Moderna de São Paulo (SP)	1948
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ)	1948
Museu de Arte Moderna de Resende (RJ)	1950
Museu de Imagens do Inconsciente (RJ)	1952
Museu Bispo do Rosário Arte	1952

Contemporânea (RJ)	
Museu de Arte da Pampulha (BH)	1957
Museu de Arte Moderna da Bahia (BA)	1960
Museu Castro Maya (RJ)	1962
Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (SJ)	1963
Museu Lasar Segall (SP)	1967
Museu de Arte Popular do Recife (PE)	1982
Museu Casa Guignard (MG)	1987
Museu de Artes Visuais de São Luís (MA)	1989
Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (PE)	1997
Museu Internacional de Arte Naïf (RJ)	1995-2016
Fundação Iberê Camargo (RS)	1995
Museu Casa do Pontal (RJ)	1996
Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ)	1996
Museu de Arte Sacra de Ouro Preto (MG)	2000
Museu Afro Brasil (SP)	2004
Museu de Arte Murilo Mendes (MG)	2005
Inhotim (MG)	2006
Museu de Arte do Rio (RJ)	2013
Instituto Casa Roberto Marinho (RJ)	2018

Um Museu que não está nessa lista, pois o projeto nunca foi consolidado, ainda que

tenha sido concebido desde 1950, é o Museu de Arte Negra (MAN). Segundo o intelectual, artista e ativista Abdias do Nascimento, o MAN tratava-se de uma instituição museológica com base na teoria da Negritude:

> Ele é - o Museu de Arte Negra - uma resultante da teoria da Negritude. Esta, a Negritude, implica uma visão de arte e de vida - costumes, história, crenças, estética - enfim, um complexo de valores a serem resgatados após quatro séculos de existência na opressão, secundarizados quer no continente africano, ou em terras da América e Europa. Conforme sábia definição de Leopold Sedar Senghor, é na obra de arte que o negro-africano melhor exprime sua cultura.
>
> Nosso museu abriga obras de pretos, de brancos, de amarelos, dos homens de todas as raças e nacionalidades. Importam aqueles valores estéticos que só a raça ou a vivência dos valores da raça negra conferem à obra. Por isso o Museu de Arte Negra guarda a importante colaboração de artistas influenciados pela presença do negro, como um Scliar, Ivan Serpa, B. Giorgi, J. P. M. Fonseca, Mário Cravo, Edelweiss, Inimá; por outro lado, o fato de um Volpi, Mabe, Flávio Carvalho, Décio Vieira, Rubens Gerchman, Iberê Camargo, Fayga, Ana Letícia, Benjamim Silva, Jarbas Juarez, Bonadei, W. Levy, Maria Bonomi, Lígia Clark, Campofiorito, Di Preti, Paulo Chaves, J. Assumpção Souza, L. Azevedo, Darel, figurar como colaboradores espontâneos do MAN, revela o alcance ecumênico como seu trabalho é concebido e dinamizado. Livre de qualquer dogmatismo nos propósitos e na ação, o MAN tampouco se submete a um irresponsável ecletismo que não atenda à exigência de valor. (NASCIMENTO, 1968, p. 21-22)

Quanto ao projeto do Museu de Arte Negra, no 1º Congresso do Negro Brasileiro, que aconteceu no dia 26 de agosto de 1950, no Rio de Janeiro, ocorreram debates acerca do tema “Estética da Negritude”. Com isso, surge a ideia de se criar o MAN, a fim de ser uma instituição que pudesse funcionar como um espaço de destaque para artistas negros invisibilizados pela crítica e museus de arte (CASTRO; SANTOS, 2019, p. 176).

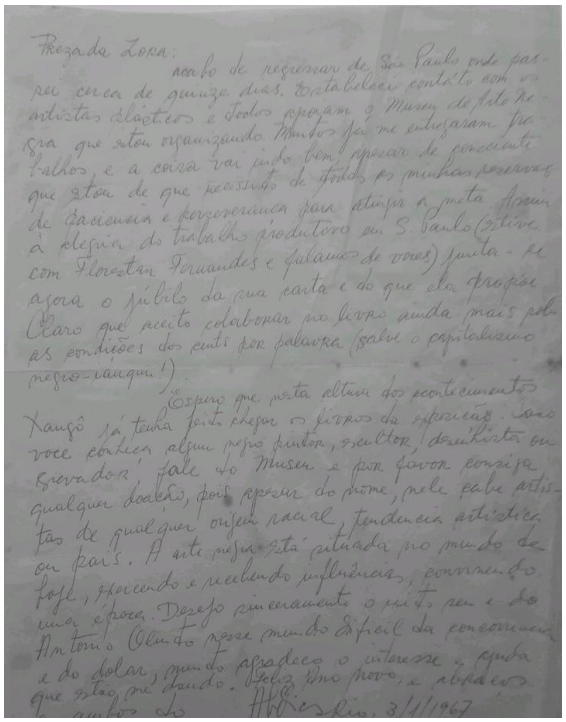


Figura 02

Carta de Abdias do Nascimento para Zora Seljan

Rio de Janeiro, 01 jan. 1967

Acervo do Núcleo da Memória da Museologia no Brasil – NUMMUS.

Prezada Zora,

Acabei de regressar de São Paulo, onde passei cerca de quinze dias. Estabeleci contatos com os artistas plásticos e todos apoiaram o Museu de Arte Negra que estou organizando. Muitos já me entregaram trabalhos, e a coisa vai indo bem, apesar de consciente que estou de que necessito de todas as minhas reservas de paciência e perseverança para atingir a meta. Assim, à alegria do trabalho produtivo em S. Paulo (estive com Florestan Fernandes e falamos de vocês) junta-se agora o júbilo da sua carta e do que ela propõe. Claro que aceito colaborar pro livro ainda mais sob as condições dos cents por palavra (salve o capitalismo negro-ianqui!).

Espero que a esta altura dos acontecimentos Xangô já tenha feito chegar os livros da exposição. Caso você conheça algum negro pintor, escultor, desenhista ou gravador, fale do Museu e por favor consiga qualquer doação, pois apesar do nome, nele cabe artistas de qualquer origem racial, tendência artística ou país. A arte negra está situada pro mundo de hoje, exercendo e recebendo influências, conversando com a época. Desejo sinceramente o êxito seu e do Antônio Olinto[4] nesse mundo difícil da concorrência e do dólar, muito agradeço o interesse e ajuda que estão me dando. Feliz Ano Novo e abraços,

Abdias

Rio, 03/01/1967

Nesta carta de Abdias do Nascimento, pertencente ao acervo do NUMMUS[5], endereçada a Zora Seljan (1918-2006), escritora, teatróloga, estudiosa do folclore brasileiro e

[4] Escritor brasileiro (1919-2009), membro da Academia Brasileira de Letras (ABL).

[5] Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, Escola de Museologia, UNIRIO.

especialista em culturas africanas e afro-brasileiras, Abdias relata a busca por captar recursos para o projeto do Museu de Arte Negra. Em um primeiro momento, Abdias pergunta se Zora conhecia algum pintor, escultor, desenhista ou gravador negro. Logo depois, acrescenta que a Arte Negra, apesar do nome, pode ser produzida por artistas de qualquer origem racial, tendência artística ou país. Assim, Abdias enfatiza que esta Arte Negra está fincada no presente, influenciando e sendo influenciada e em diálogo constante com o período histórico na qual está inserida.

Desse modo, Abdias do Nascimento conceitua, tanto no artigo quanto na carta, que a Arte Negra é para além daquela produzida por pessoas negras, a que tem como influência aspectos culturais e estéticos das culturas africanas e afro-brasileiras. Isto posto, partiremos do princípio de que narrativas negras em museus de arte são aquelas que remetem a algum elemento histórico, artístico e/ou cultural da África negra e das diásporas negras. E, pensando nesse processo de identidade cultural, Hall pontua que:

> (...) tanto é uma questão de “ser” quanto de “se tornar, ou devir”. Pertence ao passado, mas também ao futuro. Não é algo que já exista, transcendendo o lugar, tempo, cultura e história. Mas, como tu o que é histórico, sofrem transformação constante. Longe de fias eternamente a algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples “recuperação” do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado. (HALL, 1996, p. 69)

Ou seja, a identidade cultural não é algo estático e como todo processo histórico, mantém-se em constante transmutação. E, sendo o Brasil um território diaspórico negro, Hall aponta que nas identidades de diáspora, este processo não se enquadra em uma concepção de homogeneidade e sim dentro de uma perspectiva de diversidade e hibridismo.

> A experiência da diáspora, como aqui pretendo, não é definida por natureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidades necessárias; por uma concepção de identidade que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridação. Identidades de diáspora são as que estão em constantemente produzindo-se novas, através da transformação e da diferença. (HALL, 1996, p. 76)

Questionando as velhas narrativas e propondo novas formas de observar a negritude,

e assim apresentar as subjetividades das pessoas negras, Guerreiro Ramos, no ensaio *Patologia social do branco brasileiro*, de 1955, aponta que há duas formas de falar sobre as populações negras:

> Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escalpelação perpetrada por literatos e pelos chamados "antropólogos" e "sociólogos". Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida. O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, profético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje. (GUERREIRO RAMOS, 1955, p. 215)

Sendo assim, pode-se dizer que a abordagem do negro-tema é aquela que engessa o negro em um discurso único e, intencionalmente ou não, por consequência, constrói estereótipos e estigmas sociais. Contrapondo isso, o negro-vida é, segundo o autor, "como o rio de que fala Heráclito, em que não se entra duas vezes" (GUERREIRO RAMOS, 1955, p. 215). O negro-vida dialoga com a concepção das identidades de diáspora e por isso contempla estes sujeitos negros em sua multiplicidade e mutabilidade.

Portanto, diante dessas reflexões, trazer para o âmbito da Museologia uma discussão sobre a importância de narrativas negras que reconheçam a pluralidade e subjetividades das pessoas negras e as marcas da colonialidade em objetos e discursos, não se trata apenas de uma prática reflexiva, mas de uma oposição perante o engessamento do negro-tema.

CAPÍTULO 2
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES E MUSEU DE ARTE DO RIO: PANORAMA HISTÓRICO E MUSEOLÓGICO

2 - Museu Nacional de Belas e Museu de Arte do Rio: um panorama histórico e museológico

2.1 – Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)

Tratando-se dos museus de arte latino-americanos, Greet e Tarver (2018, p. 5) apontam que em um primeiro momento, surgem os museus nacionais de arte e estes assumiram um papel de repositórios da “alta cultura” da identidade nacional. As autoras pontuam que devido a compartilhada história de colonialismo que atravessa a América Latina, as hierarquias que resultam desta, construíram narrativas que posicionavam os americanos de modo inferior aos europeus. E estas elites latino-americanas, também buscando estabelecer uma diferença cultural de Espanha e Portugal, embarcaram na ideia de reforçar tais discursos e corroborar com a concepção de que essas nações são fundadas baseadas principalmente na civilização europeia, com intuito de manter uma posição privilegiada na hierarquia pós-colonial.

Desse modo, as Belas Artes também se adequaram a esse propósito. No Brasil, um dos primeiros museus de arte fundados sob os moldes de uma arte clássica e de influência europeia foi o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

Herdeiro da Academia Imperial de Belas Artes - AIBA (1816) e da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA (1890), o MNBA surge com aspectos de um museu enciclopédico e de uma Pinacoteca atrelada a uma instituição de ensino artístico com uma formação embasada nas Escolas tradicionais de Arte (ROCHA, 2014, p. 23-24).

Por 38 anos, tanto a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), de 1890, e o Museu Nacional de Belas Artes, fundado em 1937[6], coexistiam no mesmo edifício, desde 1908. A partir de 1975, a ENBA é transferida para o c*ampus* universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na ilha do Fundão, e passa a se chamar Escola de Belas Artes (EBA).

> Por mais que o acervo da Escola fosse notável, estivesse em expansão e pudesse ser acessado por estudantes e professores, o Brasil não dispunha de um museu nacional orientado para o campo das artes. A percepção dessa lacuna levou Mário de Andrade a sugerir a criação de uma Galeria Nacional de Belas Artes, em seu anteprojeto, de 1936, para

[6] Segundo o Plano Diretor MNBA (2009), o Museu Nacional de Belas Artes passou o ano de 1937 se organizando internamente, realizando planejamentos de trabalho, assim como outras demandas, a fim de garantir o bom funcionamento da instituição. Em 1938, o MNBA é aberto ao público.

> a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. No dia 13 de janeiro de 1937, por intermédio do decreto nº 378, foram criados o Museu Nacional de Belas Artes e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (CHAGAS, 2013, p. 26)

De acordo com o Plano Diretor do MNBA, de 2009, a missão, a visão e os valores da instituição são as seguintes:

> **Missão**
>
> A Missão do Museu Nacional de Belas Artes é preservar, estudar e divulgar seu acervo, levando ao público, conhecimento capaz de desenvolver ideias e fruições, através de suas obras, proporcionando assim uma maior inclusão por meio da interatividade a toda sociedade brasileira e internacional.
>
> **Visão**
>
> A visão do Museu Nacional de Belas Artes é de ser a memória viva, para visitantes, pesquisadores, sociedade, artistas e colecionadores, onde todos os interessados possam sentir-se tocados a construir expressões artísticas através das obras, expostas permanentemente do seu acervo ou do acervo de terceiros.
>
> **Valores**
>
> Conservação, Segurança, Confiabilidade, Veracidade, Pessoas, Artes e Históricos.
>
> (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 2009, p. 11)

Percebe-se, assim, que segundo este documento de 2009, o objetivo do Museu era a preservação, pesquisa e difusão do acervo, também com intuito de educação no sentido de informar (“levar esse conhecimento ao público”) a sociedade brasileira e internacional. No que se refere à visão da instituição, utiliza-se o termo “interessados”, denotando a ideia de que as pessoas que o frequentam são as que já são, de algum modo, pré-dispostas ao universo da Arte. E reforça os valores do MNBA: conservar; garantir a segurança e veracidade de seu acervo; construir uma imagem de confiança; voltar-se às pessoas (interessadas); assim como promover a Arte e sua história.

Quanto às exposições temporárias, o Plano Diretor do MNBA (2009) pontua a importância das exposições temporárias para a instituição, e informa que há cinco programas de exposições de curta ou média duração: de acervo; de artistas consagrados com mais de cinquenta anos de atividade artística; artistas em meio de carreira (com mais de vinte anos de carreira); retrospectivas nacionais e internacionais; e internacionais.

> As exposições temporárias são um dos mais importantes veículos de dinamização dos museus. No MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, pela importância e riqueza das suas coleções, não poderia deixar de cumprir esta relevante função museológica, proporcionando uma relação mais próxima com a comunidade que o envolve, e oferecendo uma visita mais estimulante. Visando atrair o público e tornar uma relação mais excitante, o MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES iniciou o programa de exposições temporárias das obras de artistas nacionais e internacionais. Por esta razão, o programa de exposições temporárias do MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES organiza mostras temporárias dentro e fora de suas portas, trazendo ainda coleções de outras instituições, a fim de garantir uma maior divulgação de seu acervo e das artes visuais. (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 2009, p. 34)

Ainda que o objetivo das exposições temporárias seja dinamizar a atuação do Belas Artes, com pretensão de atrair o público do Museu, porém, não necessariamente, o não público, os métodos que viabilizaram a mostra são criteriosos: as obras utilizadas deveriam integrar o acervo da instituição; tratando-se de exposições individuais, os artistas deveriam ter em torno de cinquenta a vinte anos de carreira consolidada; ter como proposta uma grande exposição de cunho retrospectivo; e, a com menos empecilhos aparentes: ser internacional.

No que diz respeito a esse olhar para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, o Plano Diretor (2009) pontua a importância, em 1982, da criação da Fundação Nacional Pró-Memória, o qual atuou de modo a atualizar e tornar mais eficiente o regimento interno da instituição no âmbito da documentação e pesquisa das coleções.

> Em 1982, com a criação da Fundação Pró Memória onde, foi instituído o regimento interno do museu. Foi reorganização (sic) as divisões, setores e as coleções por segmentos de curadorias: seções de pintura brasileira, de pintura estrangeira, seção de escultura, seção de desenho, com o objetivo de o MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES gerir melhor o seu acervo e oferecer um estudo mais apurado de sua coleção. Foi criada, ainda, a Seção de Restauração e Conservação, subordinada a (sic) Coordenadoria Técnica. Hoje em dia isso mudou. A Restauração e Conservação ocupam o status de coordenação do MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Esta nova organização e a criação de coleções por curadorias ajudaram muito a organização interna e a gestão das coleções, visando uma maior eficiência e estudo das obras de arte. Anteriormente, os servidores trabalhavam com todo acesso que melhor se identificasse, não havia uma responsabilidade, uma cumplicidade entre técnicos e acervos. (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 2009, p. 25)

Ou seja, até a década de 1980, o estudo continuado das coleções, após o registro e catalogação, ficava a critério dos próprios servidores ou gestores. De acordo com o Plano

Diretor (2009, p. 26) já existiam as seguintes coleções: Arte Africana; Arte Decorativa; Arte Indígena; Arte Popular; Desenho Brasileiro; Desenho Estrangeiro; Fotografia Brasileira; Fotografia Estrangeira; Glíptica; Gravura Brasileira; Gravura Estrangeira; Livro de Artista; Medalhística; Numismática; Pintura Brasileira; e Pintura Estrangeira; totalizando, até este momento, quase 19 mil itens. No entanto, devido ao aprofundamento acerca do valor estético e cultural dessas obras resultarem de uma escolha pessoal, anteriormente à criação da Fundação Nacional Pró-Memória, supõe-se que possivelmente algumas tenham alcançado mais destaque em exposições, tanto de longa como de curta duração, em detrimento de outras.

Em sua conclusão, o Plano Diretor do MNBA (2009), atesta que:

> O Museu Nacional de Belas Artes por sua tradição histórica no panorama da arte brasileira, estabelecida ao longo dos anos, vem revisitando artistas e períodos, rarefeitamente discutidos pela historiografia da arte e proporcionando, assim, o conhecimento por intérpretes de capítulos significativos da nossa cultura. Através de paradigmas de gestão vêm formulando uma reflexão a respeito da arte, dos objetos, seus autores e a economia das exposições de arte. Reafirma a cada dia, o seu compromisso no desenvolvimento das instituições e do patrimônio cultural brasileiro. O museu é um território de memória, da preservação, da educação e da inclusão. É um espaço para novas mídias e tecnologias. Para novas discussões e proposições.
>
> (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 2009, p. 45)

Assim, reafirma um dos principais objetivos da instituição: ser um um espaço de reflexão sobre Arte, debruçando-se nas possibilidades de interpretação desses objetos artísticos, e da trajetória de seus respectivos artistas. Enfatiza a ideia do Museu como um lugar de memória, preservação, educação e inclusão. No entanto, sabe-se que o mesmo também é um espaço de esquecimentos e exclusões (CHAGAS, 2002) (CUNHA, 2006). Portanto, essas novas discussões e proposições, resultam desse jogo de negociações entre memórias e esquecimentos, e de inclusões e exclusões, no âmbito dos atores que compõem tal instituição museológica.

Já no mais recente Plano de Museológico do Museu Nacional de Belas Artes (2016-2020), nota-se que há uma mudança no que se refere a missão, visão de futuro e valores da instituição:

> **Missão**

> O Museu Nacional de Belas Artes tem como missão preservar, estudar, pesquisar, documentar, comunicar, divulgar e ampliar o acervo museológico, bibliográfico, arquivístico e arquitetônico sob sua guarda. Potencializar o diálogo participativo com a pluralidade da sociedade, reconhecer e identificar as relações entre as suas coleções, comunidade e pesquisadores assegurando a democratização do conhecimento e promovendo trocas interculturais que contribuam para o fortalecimento da cidadania, a fim de garantir a acessibilidade física, social, informacional, sensorial e estética de todos os públicos ao Patrimônio Cultural Brasileiro.
>
> **Visão de Futuro**
>
> Ser um museu de excelência na preservação de seu acervo, na pesquisa e na produção do conhecimento no campo da Arte, na promoção de programas educativos que fomentem a fruição estética, a aprendizagem e a cidadania, na articulação entre espaços, instituições e grupos sociais e na acessibilidade física, sensorial e cognitiva de diferentes públicos.
>
> **Valores**
>
> - **Responsabilidade social** – compreensão do papel do setor público no atendimento às necessidades do país e da população.
>
> - **Respeito à integridade dos acervos** – valorização do seu patrimônio artístico, bibliográfico, arquivístico e arquitetônico.
>
> - **Respeito aos princípios éticos de conduta** – seriedade, integridade e transparência das ações e comportamentos.
>
> - **Respeito ao público** – manutenção das condições que garantam o bem estar e satisfação do público.
>
> - **Acessibilidade** – amplo acesso do público aos espaços de visitação e aos produtos e serviços oferecidos pela instituição.
>
> - **Respeito à diversidade cultural** – direito de todas as culturas se expressarem e se fazerem conhecidas, preservando, promovendo e valorizando o patrimônio cultural, manifestado na originalidade e na pluralidade de identidades.
>
> - **Valorização e capacitação dos profissionais da instituição** – aprimoramento, qualificação, troca de experiências e participação nos processos decisórios estimulando a modernização da gestão do museu.
>
> - **Intercâmbio institucional e parcerias** – diálogo fluído e permanente com museus públicos ou privados, instituições culturais, educacionais e a comunidade fomentando o trabalho em rede. (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 2016-2020, p. 12)

Se até o Plano Diretor (2009), a missão do Museu Nacional de Belas Artes estava centrada no âmbito da preservação, pesquisa e difusão do acervo – e da comunicação com o público tanto nacional quanto internacional. Nessa nova definição, além das missões básicas de um Museu: preservar, estudar, pesquisar, documentar, comunicar, divulgar e ampliar o acervo; surgem novos objetivos institucionais no Plano Museológico (2016-2020): a busca por estabelecer um diálogo participativo com a pluralidade da sociedade, reconhecendo deste modo a diversidade da mesma; o reconhecimento da importância da democratização do conhecimento e das trocas interculturais para o fortalecimento da

cidadania; e afirmar como finalidade a garantia da acessibilidade física, social, informacional, sensorial e estética dos públicos com o Patrimônio Cultural Brasileira, o qual integra as coleções do MNBA.

No que tange à visão institucional, no Plano Museológico (2016-2020) esta projeta-se para o futuro, e pontuando propósitos já elencados pela missão (como preservação e pesquisa), soma-se também a ideia do Museu como um espaço de produção de conhecimento; de desenvolvimento de atividades educativas que corroboram com processos de fruição estética, aprendizagem e cidadania; de articulação com outros espaços/instituições e grupos sociais; e fomentador de recursos de acessibilidade física, sensorial e cognitiva entre diversos públicos, a fim de que os mesmos possam vivenciar de fato uma visitação inclusiva.

Quanto aos valores, estes definiam-se pelos seguintes conceitos: Conservação, Segurança, Confiabilidade, Veracidade, Pessoas, Artes e Históricos. Enquanto no Plano Museológico (2016-2020), tais valores são expandidos e passam a abarcar ideias como: responsabilidade social; respeito à integridade dos acervos; respeito aos princípios éticos de conduta; respeito ao público; acessibilidade; respeito à diversidade cultural; e valorização e capacitação dos profissionais da instituição.

O respeito à integridade dos acervos atrela-se aos princípios de conservação e segurança; e o respeito aos princípios éticos de conduta à confiabilidade e veracidade. O respeito ao público, e questões que tangem à acessibilidade e valorização e capacitação dos profissionais da instituição também já haviam sido citadas no Plano Diretor do MNBA (2009). A novidade, quanto aos valores do Belas Artes, no Plano Museológico (2016-2020), é a preocupação no que se refere à responsabilidade social e o respeito à diversidade cultural por parte da instituição.

O que indica, por meio de um documento institucional, que o Museu Nacional de Belas Artes reconhece a importância da função social de um Museu, e que esta se configura em uma prática constante de escuta, diálogo e negociação com os grupos e movimentos sociais; assim como da diversidade cultural, afirmando que é um direito de toda e qualquer cultura poder se expressar e ser reconhecida. Desse modo, o Belas Artes se propõe a ser esse espaço de preservação, promoção e valorização do patrimônio cultural, com base na originalidade e pluralidade das identidades que compõem o território brasileiro (estendendo o mesmo propósito as mostras internacionais).

Se o Plano Diretor do MNBA (2009) apontava condições bem específicas para a realização de exposições temporárias, o Plano Museológico (2016-2020) indica um Programa Anual de Exposições Temporárias do MNBA:

> 1 – Definir até o primeiro trimestre do ano em exercício os projetos de exposição que constarão no Programa Anual de Exposições Temporárias do MNBA.
>
> 2 – Constituir e fomentar até novembro as propostas de exposições elaboradas pelo corpo técnico/curadores do museu, para integrar o Programa Anual de exposições temporárias do ano subsequente.
>
> 3 – Estabelecer ações colaborativas junto a instituições internacionais na co-organização de exposições temporárias.
>
> 4 – Elaborar proposta conceitual e realizar exposições do acervo institucional.
>
> 5 – Elaborar conteúdo para catálogo das exposições temporárias realizadas pelo corpo técnico/curadores do museu.
>
> 6 – Incorporar novos espaços como biblioteca, nichos, pátio interno, áreas de circulação, dentre outros ao circuito expositivo do museu.
>
> (...)
>
> 12 – Promover a itinerância do acervo como parte do Plano de Circulação de obras (Exposições Extramuros). (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 2016-2020, p. 36-37)

Distanciando-se em certa medida dos critérios das exposições temporárias relatadas no Plano Diretor (2009), o Programa Anual de Exposições Temporárias do MNBA, segundo o Plano Museológico (2016-2020), surge com intuito de atender às propostas levantadas pelos técnicos/curadores das coleções do Museu: desenvolver narrativas curatoriais baseadas no acervo da instituição; promover exposições de curta/média duração em conjunto com instituições internacionais; fomentar a realização de catálogos; levar estas exposições a outras ambiências do Museu (biblioteca, pátio, etc.); e potencializar a itinerância do acervo por meio de exposições extramuros.

Se antes, de acordo com o Plano Diretor (2009), a realização de exposições temporárias do Museu estava condicionada ao acervo; ao tempo de atividade de um determinado artista (de 50 a 20 anos de carreira); a uma perspectiva retrospectiva; ou ao fato de ser internacional – a partir do Plano Museológico (2016-2020) são acrescentados outros fatores: ainda que permaneça como base o acervo da instituição, é levantada a importância de se atender às demandas dos técnicos/curadores das coleções (e não apenas a dos respectivos diretores); à concepção de que mostras internacionais devem ser pensadas juntamente a instituição; à busca por incorporar outros espaços do Museu

para fins expositivos (como a biblioteca e o pátio); e, apesar de exposições itinerantes ocorrerem desde a década de 50 no Belas Artes[7], pontuá-las em um documento institucional também é reconhecer a relevância das mesmas no que tange a democratização do acesso ao conteúdo proposto do ponto de vista da diversidade territorial e de públicos.

Já ao debruçar-se, a partir de um diagnóstico interno, sobre as forças e fraquezas do Museu Nacional de Belas Artes, o Plano Museológico (2016-2020) indica que os pontos fortes se apresentam no sistema de informação do acervo museológico (Programa Donato) e do bibliográfico (PHL); qualidade do acervo; estrutura da reserva técnica e laboratórios de restauração; grau de qualificação acadêmica dos servidores; cadernos educativos e oficinas pedagógicas; gestão de risco e brigada de incêndio. Resumindo, o grau de excelência da instituição relaciona-se à composição do acervo e documentação/acondicionamento/segurança da mesma; elaboração de material educativo; e capacitação do quadro técnico.

Em contrapartida, os pontos negativos expressam-se na insuficiência quanto à transversalidade entre coordenações e equipes; à acessibilidade física, atitudinal, cognitiva e informacional; ao material pedagógico; à sinalização; à realização de cursos livres no campo da Arte; e à modernização da expografia e iluminação. Estendendo-se a outros pontos não formalmente constituídos no interior da instituição, como a política de gestão de acervos; planos de conservação preventiva, segurança e emergência; e núcleo de pesquisa.

Em suma, apesar de reconhecer a importância do papel social do Museu Nacional de Belas Artes no que se refere ao diálogo com grupos/movimentos sociais e promoção da diversidade, e pontuar a qualidade do quadro técnico da instituição, o Plano Museológico (2016-2020) aponta para a carência de servidores e orçamentária do Museu, o que dificulta a consolidação de núcleos de pesquisa, ampliação do acervo museológico, modernização/acessibilidade da expografia, entre outras coisas.

Mantendo a missão, a visão de futuro e os valores propostos pelo Plano Museológico (2016-2020), o Plano Museológico (2021-2025) retifica, assim, o

[7] De acordo com o documento “50 anos de Exposições no M.N.B.A (1937 – 1987): Listagem”, a primeira exposição itinerante do Museu Nacional de Belas Artes ocorreu em 1952: “Um século da pintura Brasileira”, e esta foi levada aos estados da Paraíba, Pernambuco e Bahia. Dez anos depois, no ano de 1962, aconteceu a mostra extramuros “Três Séculos e Meio de Pinturas no Brasil”, que foi para Brasília. Um ano depois, em 1963, “Pintura no Brasil” (De Frans Post a nuestros dias), chegou ao Paraguai. E esta prática se perpetuou ao longo dos anos e é um modo de levar o acervo do Museu Nacional de Belas Artes a públicos de outros estados e países.
CAPARELLI, Abbadia; MENDONÇA, Creuza Ribeiro. **50 Anos de Exposições no M.N.B.A (1937 – 1987)**: Listagem. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1986. 161 p.

compromisso do Museu Nacional de Belas Artes em ter como missão o diálogo participativo, o reconhecimento da pluralidade social, a fomentação da acessibilidade universal, e a democratização do acesso ao conhecimento; como visão de futuro: a preservação do acervo da instituição, a promoção de programas educativos que estimulem a aprendizagem e o exercício da cidadania, e a articulação com outras instituições, espaços e grupos sociais; e como valores, ideias que se repetem da missão e visão, como responsabilidade social, intercâmbio institucional/parcerias, respeito ao público, à diversidade cultural e integridade do acervo, e outras que se somam, como respeito aos princípios éticos de conduta e valorização e capacitação dos profissionais da instituição.

O Plano Museológico de (2016-2020) já tinha como meta o levantamento da produção intelectual do Museu Nacional de Belas Artes; o incentivo e promoção de estudos sobre ações institucionais e o acervo do museu, podendo ocorrer tanto a partir de acordos de cooperação técnica quanto por parcerias com universidades e institutos de pesquisa; assim como a intenção de criar conteúdo sobre o acervo da instituição para serem disponibilizados ao público por meio de algum recurso tecnológico. No Plano Museológico (2021-2025), essas metas passam a ser nomeadas como ações, e somam-se a outras: como o desenvolvimento dos projetos de pesquisa “Artistas Negros e Representações do Negro na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes” (Diretório de Pesquisa IBRAM/CNPq/MNBA); Núcleo de Arte Popular (Pesquisa/Mapeamento/Revisão), e Núcleo de Arte Africana (Pesquisa/Mapeamento/Revisão).

Quanto às exposições, anteriormente pontuadas enquanto metas no Plano Museológico (2016-2020), no Plano Museológico (2021-2025) assumem a ideia de ações: a revitalização das mostras de longa duração de arte brasileira moderna e contemporânea, do circuito Século XIX, das Galerias de Moldagens I e II, além da revisão e atualização do projeto do Circuito de Arte Estrangeira. Inclusive desde 2020, foi dado início a uma grande reforma no Museu Nacional de Belas Artes e, paralelo a isso, foi iniciado um trabalho de escuta dos públicos para a reformulação das exposições de longa duração.

Desse modo, nota-se que ideias que nem mesmo eram mencionadas no Plano Diretor (2009), passam a ser metas no Plano Museológico (2016-2020) e se colocam como ações a partir do Plano Museológico (2021-2025). A título de exemplo, a continuidade de grupo de pesquisa como o “Artistas Negros e Representações do Negro na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes”[8] (IBRAM/CNPq/MNBA) e o início de uma escuta no que

[8] Criado em 2018, no ano de 2022, passa a ser intitulado “Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades”. Possui membros internos e externos ao Museu Nacional de Belas Artes, tendo como líderes a antropóloga Ana Silva Teles (MNBA/IBRAM) e a museóloga Eloísa Ramos Sousa (Museu da Vida/Fiocruz). E tem como objetivo debruçar-se sobre assuntos que tratam de narrativas visuais, acervos museológicos e relações étnico-raciais.

se refere à revitalização das mostras de longa duração. Ações como essas alinham-se ao que propõe a atual missão e valores do Museu Nacional de Belas Artes: o reconhecimento da pluralidade, o respeito à diversidade e a construção de um diálogo participativo.

2.2 – Museu de Arte do Rio (MAR)

Greet e Tarver (2018, p. 10-11) apontam que modelos alternativos de museus e formas criativas de se repensar o museu de arte começaram a surgir devido às demandas de artistas, críticos e comunidades. Nesse sentido, segundo as autoras, as revoluções culturais e agitações políticas que começaram a ocorrer no final da década de 1960, colaboram com a crescente pressão que recaiu nos museus de arte: para que estes tornam-se espaços mais inclusivos. Alinhado a essas ideias, a Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972) e as discussões da Nova Museologia na América Latina também se debruçaram sobre essa questão: de que modo os museus podem servir a sociedade? E nas discussões do campo museológico: como lidar com a realidade de populações multiétnicas dos países latino-americanos nos museus? Tais questões irão impactar a forma de pensar o Museu nas últimas décadas e novos tipos de museus vão surgir – e até mesmo museus já existentes irão se reavaliar – para atender as demandas de realidades socioeconômicas e grupos sociais anteriormente negligenciados por instituições museológicas.

Caminhando nessa direção, sem necessariamente estar sob influência dos mesmos referenciais teóricos, o curador e crítico de arte capixaba Paulo Herkenhoff idealiza o Museu de Arte do Rio (MAR) – tendo sido também diretor do Museu Nacional de Belas Artes entre 2002 e 2006. Para articular tal empreitada, foi necessária a colaboração entre a Prefeitura do Rio de Janeiro e a Fundação Roberto Marinho, além do apoio do Governo do Estado do Rio de Janeiro e do Ministério da Cultura/Governo Federal. E, desde o dia primeiro de março de 2013, quando foi inaugurado, o MAR é um equipamento cultural da Prefeitura do Rio sob gestão de uma Organização Social (OS) – sendo o primeiro museu municipal a adotar esse formato de gestão na cidade do Rio de Janeiro.

Além de conceber a ideia da criação do Museu, Herkenhoff tanto idealiza quanto articula a composição de seu acervo museológico, como relata Evandro Salles:

> Idealizada e articulada por Paulo Herkenhoff, a Coleção MAR é ambiciosa, pois busca ser instrumento de reflexão sobre o Brasil através de sua

> história visual. Sua estrutura em processo de construção, desenhada em núcleos, ampla o suficiente para incluir arte e cultura visual, nos leva em trajetória enciclopédia do continente pré-colonial ao século XXI passando pelos séculos XVIII e XIX, pela cultura indígena, pela cultura afro-brasileira, pelas importantes presenças judaica, árabe e japonesa no país, pelo modernismo, pelas vanguardas históricas brasileiras, chegando com força ao universo contemporâneo. (SALLES, 2018, p.11)

Logo, nota-se que se trata de um ambicioso projeto de instituição museológica: a qual busca apresentar e refletir sobre o território brasileiro e as identidades que o compõem por meio de sua história visual: compreendendo indígenas, afro-brasileiros, judeus, árabes, japoneses; e atravessando diversos períodos históricos: dos séculos XVIII e XIX, passando pelo Modernismo, e chegando à contemporaneidade – e reforçando, principalmente, o seu compromisso com a Arte e as abordagens contemporâneas.

> As indagações eram copiosas. Começar do zero, em que direção? Que lugar seria esse que pede para ser construído na cidade farol? Qual o sentido de construir um museu de arte numa cidade como o Rio de Janeiro? O que é o vazio museológico na maior cidade sem um museu municipal de arte? O MAR surge como uma forma de cumprimento das determinações da Constituição Federal (art. 215), como direito da cidadania ao pleno exercício e acesso à cultura. Suas atividades configuram, pois, o cumprimento de um dever constitucional. Índice dos tempos sombrios que correm. Em quase meio milênio de história, o Rio sempre representou o Brasil e manteve contatos abertos com o mundo. Cidade centrífuga em diálogo. O Rio é irredutível a uma imagem, ou à ideia de um destino manifesto, pois é “purgatório da beleza e do caos” (Fernanda Abreu). O MAR é o museu da identificação partida de Zuenir Ventura, numa relação pendular entre autoestima e autocrítica. O MAR é singular. Seu modelo se espelha na Escola de Samba Vila Isabel, celebrada por Noel Rosa em “Palpite infeliz”: “a Vila não quer abafar ninguém / Só quer mostrar que faz samba também”. O MAR só quer mostrar que faz museu também. (HERKENHOFF, 2018, p. 19)

Conforme dito antes, a concepção do Museu de Arte do Rio não seria diretamente inspirada pela Mesa-Redonda de Santiago ou discussões da Nova Museologia. Com base na narrativa de Herkenhoff, percebe-se que ele idealiza o Museu sob influência do referencial teórico da sua própria formação acadêmica: o Direito.

> Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (EC nº 48/2005)
>
> § 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

> § 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.
>
> § 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:
>
> I – defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;
>
> II – produção, promoção e difusão de bens culturais;
>
> III – formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;
>
> IV – democratização do acesso aos bens de cultura;
>
> V – valorização da diversidade étnica e regional. (BRASIL, 1988 EC nº 48/2005, Seção II “Da Cultura”, p. 126)

Herkenhoff compreende o Museu de Arte do Rio como um cumprimento do artigo 215 da Constituição da República Federativa do Brasil e propõe que este seja um espaço de garantia do exercício dos direitos culturais previstos constitucionalmente, isto é, um lugar de valorização e difusão de manifestações artísticas dos diversos grupos étnicos que compõem a cidade do Rio de Janeiro e se estendem pelo território brasileiro – como também promova a democratização do acesso às mesmas. Além disso, a partir do termo *cidade partida*, disseminado pelo jornalista Zuenir Ventura, Herkenhoff sugere que o MAR seja o Museu da identificação partida: que busca identificar as divisões geográficas, econômicas e étnico-raciais que marcam a cidade carioca; e se coloque como um ponto de celebração de tais diferenças tal como de crítica à segregação imposta a estas.

Ao discorrer sobre o projeto de concepção do Museu de Arte do Rio, Herkenhoff (2018, p. 19) enfatiza que no Rio de Janeiro o modelo de museu de arte encontrava-se em crise e que o objetivo do MAR diante disso foi resgatar a crença – supostamente perdida – no formato Museu, colocando-se assim como uma instituição museológica local e suburbana:

> O MAR é um museu local e suburbano. Local porque um órgão municipal concebido para a comunidade do Rio de Janeiro, responsável última pela sustentação da instituição. Certo foco na educação fundamental decorre da responsabilidade reservada pela Constituição aos municípios. Suburbano porque é para aqueles que vivem, trabalham e compartilham a simbologia do Rio como uma megacidade. O MAR é um museu de processos. O MAR é um museu que opera por diagramas (paradigmas) de tecnologia social. O MAR é um museu atento aos valores e prioridades da sociedade carioca. O MAR é um museu para experiências da dúvida, dos riscos e das apostas. O MAR é um museu que se pensa na esfera pública. O MAR é um museu de arte. É um museu de arte sem qualificação temporal, estilística ou geográfica. (HERKENHOFF, 2018, p. 19)

Dessa forma, por ser um equipamento cultural da esfera pública do Rio de Janeiro, o MAR se coloca como um Museu pensado principalmente para os cidadãos cariocas. Embora esteja localizado em uma região central do Rio de Janeiro, a Zona Portuária, o MAR pretende ser suburbano em essência. Assim, conceber exposições, programas educativos e demais práticas museais para aqueles que vivem nos subúrbios e representam a maior parte dos moradores da cidade do Rio e que se debruçam sobre os desafios da acessibilidade geográfica, conceitual e social.

E, para além da idealização de Herkenhoff, qual a missão e objetivos do Museu de Arte do Rio, e como estes são operados por meio de seus programas de exposições, educativos, culturais, e de pesquisa?

De acordo com o Plano Museológico do MAR (2013-2021), a missão do Museu é "inscrever na esfera social processos de articulação entre arte, sociedade e educação, como exercício da Cidadania e à emancipação cultural" (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013-2021, p. 31). Já os objetivos gerais da instituição até o ano de 2021, foram os seguintes:

> 1. Estabelecer um projeto de implantação do MAR que leve em conta sua formação de pessoal, reconhecimento da dinâmica do Edifício, desdobramento paulatino de suas atividades, com vistas à plena realização da missão e de seus objetivos e metas, bem como da eventual correção de rumos porventura necessários ao Projeto.
>
> 2. Constituir um processo social e político de legitimação, apoio e agenciamento do modelo institucional de Museus de Arte, no contexto do Rio de Janeiro. Desenvolver práticas auto-sustentáveis e que diminuam a dependência de fontes únicas de financiamento.
>
> 3. Desempenhar o conjunto de tarefas de um Museu conforme os paradigmas do ICOM - International Council of Museums da UNESCO "Instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade".
>
> 4. Desenvolver uma política de colecionismo público da arte sem limites históricos e geográficos levando em conta a formação de núcleos 31 significativos para os seus objetivos historiográficos e educacionais para o Rio de Janeiro.
>
> 5. Desenvolver uma visão expandida do olhar para abranger a arte e a cultura visual e contemporânea.
>
> 6. Formar um arquivo relativo à arte, cultura visual e a história do Rio de Janeiro e do País, com prioridade para a constituição de núcleos significativos.
>
> 7. Adquirir obras de arte brasileira do período colonial ao contemporâneo para a formação de núcleos ou a incorporação de obras primas.

> 8. Acompanhar o mercado para considerar potenciais aquisições de ofertas inesperadas.
>
> 9. Desenvolver um Plano Diretor para o MAR que abranja a modernização do modelo da administração pública conforme a legislação vigente, a estrutura museológica, suas responsabilidades no processo do sistema público de educação e o sistema de participação da sociedade civil em sua dinâmica.
>
> 10. Criar um Regimento Interno.
>
> 11. Desenvolver políticas e medidas de preservação e registro do acervo museológico, documental e bibliográfico.
>
> 12. Desenvolver um Plano de Pesquisa sobre o seu acervo (inclusive prioridades e lacunas), e exposições de acordo com normas e procedimentos acadêmicos e as necessidades intrínsecas relativas ao conhecimento do campo e objeto da investigação.
>
> 13. Desenvolver um Programa Trienal de Exposições que inclua a destinação de um andar para mostras sobre a cultura do Rio de Janeiro.
>
> 14. Estabelecer Programas de Comunicação Social e Difusão.
>
> 15. Desenvolver um programa editorial que inclua catálogos do acervo e de exposições, a Revista do MAR e material educacional.
>
> 16. Implantar um modelo de Museu prioritariamente voltado para a Educação, como processo de emancipação do sujeito, com destaque para o sistema municipal de ensino.
>
> 17. Avaliação do projeto arquitetônico e sua adaptação, com vistas às funções da Escola do Olhar, em sua integração com a Secretaria Municipal de Educação e da rede de Docentes.
>
> 18. Desdobramento das estruturas museológicas e da biblioteca para atendimento às demandas decorrentes da formação ou expansão dos acervos.
>
> 19. Reavaliar as instalações dos equipamentos e medidas de segurança, bem como de sua eficácia operacional, para que se atinjam os padrões internacionais de segurança e climatização, tendo em vista que o prédio é uma estrutura recentemente adaptada às funções museológicas. (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013-2021, p. 31)

Alinhando-se ao ICOM – *International Council of Museums* no que tange a concepção de Museu, o Museu de Arte do Rio entende, mediante os objetivos, que o processo de legitimação sociopolítico de uma instituição museológica é uma construção que ocorre por meio da relação com o público local, no caso, do Rio de Janeiro; e a garantia da sua continuidade se daria através de práticas auto-sustentáveis, como, por exemplo, parcerias com potenciais redes de financiamento.

Quanto à composição do acervo museológico e bibliográfico, este ocorre a partir de uma política de colecionismo que privilegia temas com objetivos históricos e educacionais voltados ao Rio de Janeiro; e ainda que haja um interesse em se adquirir obras do período colonial e as consideradas obras-primas, há uma predisposição à incorporação de arte e

cultura visual produzidas na contemporaneidade.

De acordo com o Plano Museológico do MAR (2013-2021, p. 38), o ponto fraco da instituição está relacionado à carência de uma coleção que permita o desenvolvimento de exposições/circuitos/galerias de longa duração, restringindo, assim, a atuação do Museu às mostras temporárias. Já os pontos fortes são a localização na Zona Central da cidade do Rio de Janeiro; a articulação com o sistema público de educação por meio da Escola do Olhar[9]; a adesão espontânea da sociedade civil em termos de doações; e a modernização da administração pública de um equipamento cultural, devido à implantação de uma Organização Social (OS). As oportunidades estão relacionadas às doações e à suposta virtuosidade da economia do Rio de Janeiro. As ameaças são as mudanças nas políticas governamentais, como também a ausência da prática do modelo de gestão OS em outros equipamentos culturais da cidade.

Ao contrário do MNBA, no qual os profissionais que atuam no Núcleo de Registro também são responsáveis pela curadoria de uma determinada coleção, ou até mesmo um educador pode vir a sugerir um tema de exposição, como o caso da exposição “Das Galés às Galerias” (2018); no MAR, os setores de Museologia, Educação e Curadoria, ainda que dialoguem entre si, possuem funções bem específicas no que se refere às exposições. Segundo o Plano Museológico do MAR (2013-2021, p. 34-37), o Núcleo de Museologia assessora o planejamento museográfico das mostras, assim como estabelece as condições específicas de conservação e segurança das obras, além de fiscalizar o seu cumprimento; o Educativo elabora conteúdos e ações para o atendimento dos grupos visitantes; e a Gerência Curatorial que realiza pesquisa, propõe e desenvolve as exposições do MAR, como também aprova o planejamento museográfico. No entanto, o programa de exposições temporárias é elaborado anualmente junto à Diretoria Cultural, podendo haver mostras propostas por curadores externos (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2013-2021, p. 66), como ocorreu na exposição “Do Valongo à Favela” (2014).

O Plano Museológico do Museu de Arte do Rio, de 2022 a 2027, já começou a ser desenvolvido e, até 22 de outubro de 2021, a instituição realizou uma consulta pública de avaliação do trabalho e funções do Museu para a elaboração do novo Plano Museológico. Sendo o Plano um instrumento de planejamento institucional, a escuta do público, principalmente o do Rio de Janeiro, configura uma busca por um diálogo participativo nessa construção de um museu de arte local e suburbano. Para assim, o MAR dar continuidade ao que sonhou Paulo Herkenhoff: um Museu para todos.

[9] A Escola do Olhar é um projeto do Museu de Arte do Rio que visa ser um pólo de reflexão e prática a partir das relações entre educação e arte, com base no Programa de Exposições.

CAPÍTULO 3
ENCRUZILHADAS DE NARRATIVAS NEGRAS NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES E NO MUSEU DE ARTE DO RIO

3 – Narrativas negras Museu Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte de Rio

3.1 – Onde estão os negros no Museu Nacional de Belas Artes?

Figura 03
HUGO ADAMI
São Paulo, SP 1899 - 1999
Pintura Brasileira
1
“O Fugitivo”, 1934
óleo sobre tela, 98 x 148 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Onde estão, afinal, os negros no Museu Nacional de Belas Artes?

Ao consultar o banco de dados da instituição, o Donato, para pesquisar o acervo, depara-se com a obra acima: a qual retrata um homem negro sem camisa deitado em um chão de terra em meio a um local de mata, cercado de árvores. O título é *O Fugitivo* e sugere que este homem negro estava fugindo de algo ou alguém.

Esta pintura do artista Hugo Adami (1899-1999), expoente do Modernismo de São Paulo, é o item nº 1 do acervo do Museu. Ou seja, o primeiro objeto inserido no Livro de Registro de uma instituição, o MNBA, que possui um acervo museológico com mais de 20.000 mil itens, segundo o último Plano Museológico (2021-2025). E logo a primeira obra

registrada no Belas Artes expressa a complexa dimensão racial de uma modernidade pós-abolição no Brasil, como aponta o artista, curador e idealizador do Museu-Afro Brasil (MAB) Emanoel Araújo:

> (...) enquanto expressões culturais de origem afro-brasileira são transformadas em símbolo de identidade nacional, pouco falta para que a representação plástica do negro, nas obras de uma Tarsila do Amaral, um Portinari, e mesmo de um Lasar Segall, recaia nos estereótipos que sempre fixaram essa imagem através de um olhar exotizador sobre o corpo negro, longe da força que revelaria a verdadeira expressão de sua alma. (ARAÚJO, 2000, p. 53)

Segundo Ivana Paim (2002, p. 71), a partir da década de 30, Adami influenciou-se pelo nacionalismo e questões sociais da segunda fase do Modernismo brasileiro. Devido a isso, passa a trazer em seus trabalhos aspectos da realidade brasileira.

Paim (2002, p. 92) aponta que a ideia da obra “O Fugitivo’” (1934) surge de um acontecimento que ocorreu em um certo dia com o pintor: um rapaz negro o procurou para pedir abrigo, pois estava fugindo da polícia, e este o acolheu em sua casa e o pintou deitado em seu quintal.

No entanto, como pontuou Araújo (2000 p. 53) quanto às obras destes artistas do modernismo paulistano, grande parte oriundos de famílias estrangeiras e/ou abastadas, como é o caso do próprio Adami, filho de ricos imigrantes italianos: será que, apesar da tentativa de se buscar elementos de uma identidade visual e social brasileira, o pintor em o “O Fugitivo” não recaí em estereótipos (“um homem negro fugindo da polícia”) e se aproxima do estático negro-tema de Guerreiro Ramos?

E de que forma esta dificuldade de debruçar-se sobre as narrativas negras, se reflete na própria história das exposições do MNBA?

Mediante o levantamento da museóloga Mariza Guimarães Dias (1983, p. 25), nota-se que o primeiro passo do Museu Nacional de Belas Artes nesse sentido foi durante a gestão de José Roberto Teixeira Leite, que foi de 1961 a 1964, quando uma Coleção de Arte Africana foi integrada ao acervo da instituição. O diplomata Gasparino da Mata e Silva montou essa coleção através de missões diplomáticas do Brasil em países africanos. Em 3 de janeiro de 1964, o Belas Artes adquire 89 peças de Gasparino da Mata por 2 milhões de cruzeiros. Já em 25 de junho do mesmo ano, o Museu compra mais 5 peças do diplomata: quatro reposteiros e um pote confeccionado com búzios, por 1,3 milhões de cruzeiros. Em agosto do mesmo ano, após a exposição *Esculturas da África Negra*, em

comemoração à visita do então presidente Léopold Senghor, o governo do Senegal doou duas máscaras e algumas presas de marfim ao Museu. Ainda em 1964, no dia 25 de setembro, o MNBA adquire de Clarival do Prado Valladares uma escultura do grupo Senufo, por 3 mil cruzeiros. E, em dezembro do mesmo ano, Carmem Tinguely fez uma doação de duas máscaras rituais Senufo ao Museu. Somando-se, até 1983, 103 obras de arte africana. De acordo com Dias, esta Coleção de Arte Africana é exposta, a partir de 1964, por um período de 7 anos e, após este período, é guardada na reserva técnica da instituição, reaparecendo em exposições temporárias.

Seja por *tabu do objeto* (não pode ser amplamente falado), *ritual da circunstância* (não poder ser dito em qualquer momento) ou *direito privilegiado* (devido aos sujeitos que detinham o poder de falar), ou a junção dessas três interdições, a primeira exposição do MNBA que apresentou aspectos relativos às culturas de matrizes africanas foi uma exposição de longa duração das peças obtidas por meio do diplomata Gasparino da Mata e Silva e *Esculturas da África Negra*, ambas de 1964, época na qual o Museu estava sob direção de Teixeira Leite. Vale lembrar que estas exposições ocorreram 27 anos após a fundação do Museu Nacional de Belas Artes, em 1937.

Na coluna “Artes”, do jornal Diário Carioca, o jornalista e crítico de arte Antônio Bento (1964, p.6) elogia a ideia de uma grande mostra de escultura negra no Museu Nacional de Belas Artes, em função da visita do então presidente do Senegal Léopold Sédar Senghor ao Rio de Janeiro. Bento ressalta que José Roberto Teixeira Leite foi pessoalmente a Dakar (Senegal) para colaborar na curadoria das peças expostas em *Esculturas da África Negra* e este o disse que esta seria a mais importante e completa exposição de arte negra realizada no Brasil e na América Latina, e, eventualmente, uma das maiores do mundo até aquele momento.

Pertencente ao acervo do Museu Etnográfico do *Institut Français de d’Afrique Noire*, da Universidade de Dakar, a seleção de peças trazidas para o Brasil foi composta de máscaras, estátuas, objetos funerários, instrumentos musicais e agrícolas, e ornatos e utensílios de quase 40 comunidades étnicas do continente africano, dentre estas: Dogon, Bobo, Mini Anka, Bambara, Senufo, Baulê, Iorubá, Fon, Webê, Dan, Nagô, Menê e Lobi, abrangendo inclusive grupos da savana e florestas da África Ocidental. E, de acordo com Teixeira Leite, havia peças utilizadas por estas comunidades para sacrifícios religiosos e que ainda apresentavam vestígios de sangue. A exposição foi inaugurada no dia 26 de setembro e ficou até dia 16 de outubro aberta ao público, tendo seguido depois para São Paulo, Curitiba e Porto Alegre. (BENTO, 1964, p. 6).

No dia da inauguração *Esculturas da África Negra*, Donato Mello Júnior substituiu José Roberto Teixeira Leite, já que o mesmo estava na Bienal de Buenos Aires. No entanto, apesar da ausência, este também não poupou esforços para articular, junto à exposição, a presença de artistas e intelectuais negros, como no curso "Introdução ao Teatro do Negro", além de manifestações culturais afro-brasileiras durante a inauguração da mostra, como, por exemplo: a apresentação da bateria da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro e uma sessão literária do grupo "Os Desconhecidos", os quais declamaram poemas e versos de poetas brasileiros e africanos, inclusive do próprio Léopold Senghor, descando-se a "Oração as máscaras", tradução do intelectual mineiro Antônio Olinto.[10]

Paralelo à mostra *Esculturas da África Negra*, em comemoração ao 20º aniversário do Teatro Experimental do Negro, como já citado, ocorreu no Museu Nacional de Belas Artes o curso de "Introdução ao Teatro do Negro". A solenidade de inauguração do curso contou com a presença de Flexa Ribeiro, então Secretário de Educação da Guanabara; Henry Senghor, embaixador do Senegal; embaixador Sousa Dantas, representando o Presidente do Tribunal de Contas do Estado; Flávio de Aquino, crítico de arte; e do ator Grande Otelo (Jornal DO BRASIL, 1964, p. 12).

Ao abrir a sessão, Abdias do Nascimento, presidente do Teatro Experimental do Negro, enfatizou em sua fala a situação marginalizada do negro no Brasil, principalmente no teatro. Abdias também pontuou que, quando fundaram a TEN (1944-1961), falar de negritude no país era quase um pecado mortal, e ainda que tenham sido acusados de segregacionistas, separatistas e até mesmo racistas, nunca recuaram e continuaram lutando pela integração do negro na sociedade brasileira (Jornal DO BRASIL, 1964, p. 12).

Diante de uma plateia numerosa, o professor Flexa Ribeiro ressaltou que o reconhecimento da arte negra está ligado à compreensão dos valores desta pelos artistas da arte moderna e acrescentou que:

> enquanto esteve de pé, como uma verdade absoluta, a ideia de que as artes eram mais ou menos belas, segundo fossem mais ou menos clássicas, o Ocidente estava cego para os valores intrínsecos das artes ditas primitivas, ou selvagens, entre as quais a arte negra se encontra. (RIBEIRO, Jornal DO BRASIL, 1964, p. 12)

[10] Informações obtidas na carta escrita por Donato Mello Júnior, no dia 9 de novembro de 1964, após a exoneração de Teixeira Leite por decreto em 7 de outubro de 1964, para o governo do Senegal, em agradecimento ao Léopold Sédar Senghor pela idealização da mostra *Esculturas da África Negra* no Museu Nacional de Belas Artes. Além disso, ressalta que o Brasil se sente orgulhoso por ter recebido este presente e pontua a pretensão de retribuí-lo comparecendo ao Festival de Arte Negra de Dakar, de 1965, e com uma exposição ou manifestações da culturas afro-brasileira.

O curso *Introdução ao Teatro do Negro*, além da aula inaugural de Flexa Ribeiro sobre a Estética da Arte Negra, teve outros módulos: “Temática Negra”, com Adonos Filho; “Cinema Negro”, com Nelson Pereira dos Santos; “Escultura Africana”, com Thian Bodiel, no qual ocorreu uma visita explicativa à exposição; “Folclore, Música e Dança como Fundamento Teatral”, com Edison Carneiro; “Arte Negra”, com então o diretor do Belas Artes Roberto Teixeira Leite; “Do Humorismo como Fator de Integração Social”, com Grande Otelo; “Poesia Negra”, com Thies Martins Moreira, e contou com as participações de Léa Garcia e Lúcia Fraga; “Dramaturgia Negra”, com Augusto Boal; “Possibilidades da Arte Negra na Cenografia e no Figurino”, com Fernando Pamplona; “Implicações Sociológicas do Teatro Negro”, com Florestan Fernandes; “Inspiração e Semelhanças do Teatro Africano e Negro-brasileiro”, com Raimundo Sousa Dantas; “Expressividade da Máscara, do Gesto e da voz do Intérprete Negro”, com José Carlos Lisboa; “Sobre Otelo de Shakespeare”, com Barbara Heliodora; e o módulo de encerramento “Significado do Despertar da África no Mundo Moderno”, com Tristão de Ataíde.

De acordo com a historiadora da arte Gabriele Nascimento (2018, p. 143-144), durante esta “agenda negra”, composta pela exposição e uma série de conferências com temáticas afro centradas, o Museu Nacional de Belas Artes converteu-se em um *Atlântico Negro*, tornando-se um espaço de encontros e intercâmbios políticos e culturais no que tange as culturas africanas e das diásporas negras.

Máscaras, já sob a gestão de Maria Elisa Carrazzoni[11], de 1970 a 1976, foi a outra exposição composta por peças da Coleção de Arte Africana do MNBA, tendo sido inaugurada em 5 de setembro de 1971. O objetivo era apresentar máscaras e coberturas faciais africanas e indígenas oriundas do próprio acervo do Museu e do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. Ao lado destas peças, também foram expostas fotografias de uma exposição realizada no *Museum of Contemporary Crafts* de Nova York, acerca dessa mesma temática.

[11] Primeira mulher a dirigir o Museu Nacional de Belas Artes, a museóloga, gaúcha de Porto Alegre, Maria Elisa Carrazzoni (1930-2019) graduou-se pelo antigo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, em 1963. Durante sua gestão no MNBA, investiu na ampliação do corpo técnico da instituição, priorizando as áreas documentação, conservação, educação e comunicação. Além disso, também foi responsável pelos primeiros *happenings* e exposições de Arte Contemporânea do Belas Artes. Fonte: Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS). Disponível em: https://encurtador.com.br/ajnLP. Acesso em jan. 2023.

Figura 04

Exposição Máscaras

setembro/outubro de 1971

Galeria Bernardelli, Museu Nacional de Belas Artes

Coleção Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Nesta mostra, foram expostas 9 máscaras de comunidades indígenas, pertencentes ao acervo do Museu Nacional: máscara cerimonial da comunidade indígena Ananás (Área Norte-Amazônica/Amazonas); máscara cerimonial do rito de passagem feminina da comunidade indígena Tukuna (Área Norte-Amazônica/Amazonas); máscara cerimonial da comunidade indígena Kamayurá (Área Alto Xingu/Mato Grosso); miniatura de máscara cerimonial da comunidade indígena Rankokamekra - Kennels (Área Tocantins Xingu/Maranhão); máscara cerimonial da dança "yowa" da comunidade indígena Mehinaku (Área Alto Xingu/Mato Grosso); máscara cerimonial feminina Pakuyaré da comunidade indígena Mehinaku (Área Alto Xingu/Mato Grosso); máscara cerimonial da comunidade indígena Tapirapé (Área Alto Xingu/Mato Grosso); máscara cerimonial “njámlũ” da comunidade indígena Mehinaku (Área Alto Xingu/Mato Grosso); e máscara cerimonial da comunidade indígena Trumai (Área Alto Xingu/Mato Grosso).

Quanto às máscaras africanas oriundas do acervo da instituição, estiveram na exposição: três máscaras “Gpelihe”[12]; duas máscaras “Goli”[13]; máscara “Dan Pommê"[14]; máscara de dança[15]; máscara “Tjuwara”[16]; duas máscaras antropomorfas;[17] máscara de Oxumarê[18]; máscara zoomórfica[19]; e duas reproduções de de bandeiras existentes no Palácio de real do Abomey[20].

No mesmo dia da inauguração, foi realizada uma atividade educativa sob o título “A criança e a máscara”, na qual as crianças poderiam realizar máscaras e adornos com diversos materiais, sob a orientação de uma professora. As peças, as máscaras indígenas e africanas, foram mencionadas como arte primitiva no documento de divulgação dessa atividade.

Importante atentar-se para o uso do termo primitivo e identificar como surge essa concepção reducionista no que tange às artes africanas e indígenas. Partindo do mesmo questionamento, o antropólogo alagoano Arthur Ramos evidencia, em *Arte Negra no Brasil*, de 1949, que este conceito está relacionado as seguintes narrativas:

---

[12] Ao norte da Costa do Marfim, e sobre as regiões vizinhas do Mali e do Alto Volta, vivem os Senufo, cujo estilo artístico é variado. Admira-se a liberdade com que o artista Senufo passa das formas redondas e de um geometrismo cubista para a formas quase desprovidas de volumes, mas compensadas com uma estilização rica e bastante requintada. As máscaras Gpelihe, em bronze e madeira, são utilizadas nos rituais funerários e estão ligadas a transmissão dos conhecimentos tradicionais. Fonte: Arquivo Histórico do MNBA.

[13] O grupo Baulê surgiu com a emigração da rainha Aura Poku e seus vassalos para a região centro-sul da Costa do Marfim, separando-se do reino Ashanti, da qual fazia parte. Pela perfeição do seu modelado, pela impressão de elevada serenidade e pelo grau de sensibilidade que deixam transparecer, as esculturas Baulê têm um lugar de destaque no conjunto da arte africana. As máscaras do tipo naturalístico têm a forma de um coração, outras são ovais de linhas fluidas e superfície lisa. A máscara Goli, pertencente à dança de mesmo nome, representa um búfalo, divindade protetora dos rituais agrários. Fonte: Arquivo Histórico do MNBA.

[14] O grupo Dan localiza-se entre a Libéria e a Costa do Marfim. As máscaras Dan, geralmente do formato aval e antropomorfas, são notáveis pela testa saliente e pela ênfase dada ao desenho dos olhos e da boca. Os olhos são grandes e redondos, ou oblíquos e misteriosos. Tais máscaras, principalmente as máscaras mãe, assumem funções de juízes e legisladores, de oráculos e protetores da aldeia, bem como de defensores da ordem e da castidade das mulheres. Fonte: Arquivo Histórico do MNBA.

[15] Do grupo Dan, da Costa do Marfim, trata-se de uma máscara antropomorfa com chifres, usada em rituais de circuncisão. Fonte: Arquivo Histórico do MNBA.

[16] Povo da savana semi árida do Sudão Oriental, os Bambara são o ramo mais importante do grande grupo Mandé e representam a parte mais numerosa da população da República do Mali. Dedicados à agricultura, nela vão buscar os fundamentos de sua religião. Nas manifestações artísticas, são notáveis pela externa estilização da forma. Os Chiwara, tipos de máscaras usadas no alto da cabeça, reproduzem o perfil de um antílope e são as mais representativas da arte Bambara. Antes da estação chuvosa, os jovens, agrupados em confrarias agrárias, dançam com estas máscaras, imitando os saltos dos antílopes. Fonte: Arquivo Histórico do MNBA.

[17] Usadas nas cerimônias públicas da Sociedade Gueledé. Yorubá, Daomé. Fonte: Arquivo Histórico do MNBA.

[18] Pertence ao grupo Yorubá, Daomé. Fonte: Arquivo Histórico do MNBA.

[19] Pertence ao grupo Yorubá, Daomé. Os yorubás localizam-se na região sudoeste da Nigéria Ocidental e na fronteira do Daomé. Fonte: Arquivo Histórico do MNBA.

[20] Com um passado cultural ligado ao centro religioso de Ifé, os yorubás ocupam um lugar de destaque no panorama artístico da África, e suas esculturas inspiram-se no culto das divindades, sendo também adaptadas às necessidades das suas crenças mágico-religiosas. A produção de máscaras é estimulada pelo culto seguido pelas diversas sociedades religiosas, como a Sociedade Gueledé, exclusivamente de homens, que exibe um tipo de máscara usada em cima da cabeça. É uma cabeça humana com marcas tribais e o rosto projetado para diante, com olhos globosos, os lábios grossos e o nariz afilado com narinas carnudas. Fonte: Arquivo Histórico do MNBA.

> Culturas primitivas são, na realidade, culturas não européias, e a expressão primitivo, no sentido de *anterioridade* temporal e *inferioridade* específica, vem indicar a existência do preconceito europóide ou ocidentalóide, que aferiu os valores culturais e artísticos pelos seus próprios padrões de civilização.
>
> Quando os estudiosos se debruçaram sobre os problemas da arte africana desvendada aos seus olhos deslumbrados, logo verificaram a sem-razão desta etiqueta de arte primitiva, significando inferioridade cultural. A diferença entre esta arte e as obras tradicionais da arte européia está nos motivos de sua concepção, ou na dependência do artista, da vida tribal de que ele é parte integrante. (RAMOS, 1949, p. 189)

Outras exposições temporárias do MNBA irão retomar essa Coleção de Arte Africana, como *Arte Primitiva* (1970) e *Máscaras e Esculturas Africanas* (1973).

Relembrando Foucault, que pontua a importância de se perceber um dado discurso em sua especificidade, na sua condição de evento, de acontecimento. Por isso, mesmo após uma exposição como *Esculturas da África Negra*, outros discursos, em conflito e discordantes ao que esta se propôs, integram um próximo ou mesmo espaço-temporal. Assim, retoma-se o termo “arte primitiva” na exposição *Máscaras*, o qual, mediante a reflexão de Ramos, era sinônimo de arte não europeia, não branca, e, em certa medida, a que até então não era amplamente valorizada por uma elite local.

Em junho de 1973, inaugura-se a exposição *Joias Afro-Brasileiras*, a qual apresentou 22 peças do ourives, pintor e joalheiro baiano João Boaventura Menezes[21]: Ossain I; Obaluaê; Iansã, Opaxorô; Ogum; Padé de Ogum; Dan (Oxumare); Cara de palhaço; Oxóssi; Estandarte; Babá Xaorô; Cascata; Opaxorô II; Aganju (Xangô); Bainhã; Adé de Oyá; Adé de Obá; Adé de Ewá; Teia de Aranha; Ossain II; Bessein; e Obatalá.

Edgar de Carvalho Júnior, possivelmente o artista visual carioca, assina o texto do *folder* da mostra e retoma a ideia de uma temática primitiva – referindo-se à dimensão estética dos elementos de matrizes e motrizes afro-brasileiras, os quais influenciam grande parte do trabalho de Menezes. Contudo, ressalta que o artista revoluciona esse suposto caráter primitivo ao transformar, criar, recriar e firmar-se então como um mestre.

> Olhando para suas formas encontramos o penetrante envolvimento do místico. Menezes sabe traduzir poeticamente seu convívio com yalorixás e

[21] Informações do *folder* da exposição *Joias Afro-Brasileiras*: Ourives, pintor e joalheiro, o artista João Boaventura Menezes nasceu em Salvador, Bahia, em 15 de julho de 1931. No ano de 1939, aos 8 anos de idade, começa sua carreira como aprendiz de ourives prateiro, sendo aluno de seu pai, Francisco Menezes. Em 1958, muda-se para o Rio de Janeiro em busca de conhecimento sobre joelheira clássica, quando passa a produzir para grandes firmas do Rio e São Paulo cópias de modelos europeus. No ano de 1965, começa a dedicar-se à pintura, e passa a trazer para suas telas as deusas afro-brasileiras.

> babalorixás, realizando uma simbólica homenagem ao ritual do candomblé. Do candomblé traz o ritmo, o movimento, a cor, na palidez do metal prata que serve de estrutura principal de sua obra. Mas não esquece de compor com contas, búzios e pedras, o que leva ao enriquecimento visual da prata. Suas joias são planejadas, desenhadas com método. Na sua linha própria situa-se na altura de Cartier, Bulgari, Boucheron e no Brasil, de Lucien e Natan.
>
> A presença de João Menezes é estimulante, um exemplo.
>
> A força de sua temática abre perspectiva para novos resultados tão definidos quanto esse. (JÚNIOR, 1973)

No entanto, se por um lado o autor compara Menezes aos grandes mestres joalheiros europeus e brasileiros, por outro, o mesmo indica enquanto “primitivo” os elementos estéticos das culturas afro-brasileiras que influenciam o fazer de suas joias: o candomblé, as contas, os búzios, as pedras, assim como os ritmos, movimentos e cores – afirmando neste mesmo catálogo que o artista “revoluciona o primitivo e dá a seu trabalho riqueza de uma joia e o que é mais importante, num estilo que nenhum joalheiro tentou antes” (JÚNIOR, 1973). Diante disso, cabe pontuar que o discurso de Júnior se trata, como aponta o *dispositivo de racialidade* de Carneiro (2023), de epistemicídio, quando ocorre a inferiorização/subalternização de formulações oriundas, nesse caso, de religiosidades negras.

Figura 05

Exposição Joias Afro-Brasileiras

junho de 1973

Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

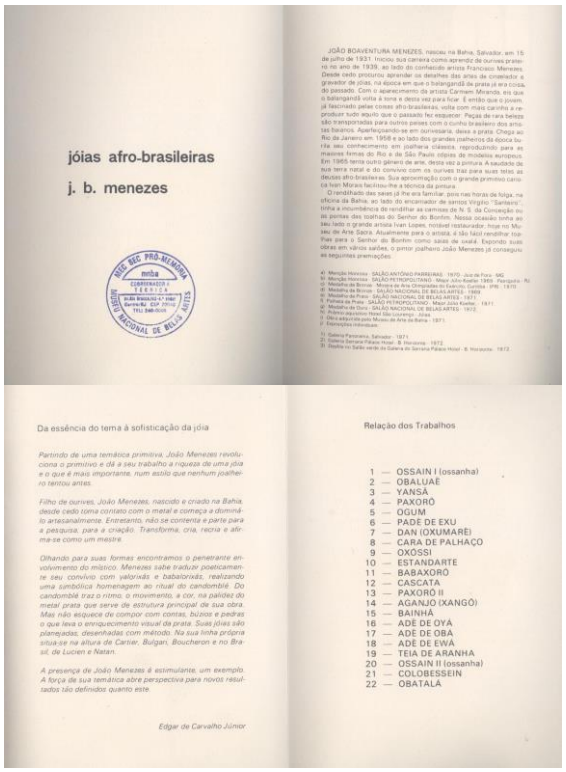


Figura 06

Folder da exposição Joias Afro-Brasileiras

junho de 1973

Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Já em setembro de 1982, a partir da identificação de 103 peças, inicia-se no Museu Nacional de Belas Artes a catalogação, documentação fotográfica e pesquisa da Coleção de Arte Africana. Sob a direção de Alcídio Mafra de Souza, que ocorreu de 1981 a 1990, Raul Lody, na época responsável pela coordenação de projetos afro-brasileiros do Instituto Nacional de Folclore-Funarte, foi convidado a prestar orientação técnica ao projeto, que também contou com a participação de museólogas da instituição, Mariza Guimarães Dias e Ana Lúcia de Matos.

Com isso, o diretor Mafra de Souza buscava reiterar o compromisso do MNBA com a Coleção de Arte Africana e, a partir da orientação de Lody, ampliar a leitura antropológica dessas obras, assim como não tentar enquadrá-las em uma concepção ocidental de hierarquização de períodos históricos, manifestações, autores ou tendências artísticas. Tampouco hierarquizá-las enquanto etnias.

Partindo de uma análise e estudo dos objetos da coleção, buscou-se compreender cada peça no seu desempenho sociocultural. E esta ampla pesquisa durou cerca de 13 meses e teve como resultados o catálogo *Coleção de Arte Africana - Museu Nacional de Belas Artes*, assim como a mostra *Arte Africana*, inaugurada no dia 24 de novembro de 1983.

Figura 07

Exposição Arte Africana

outubro/1983 - março/1984

Sala Bernardelli

Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Sob curadoria de Raul Lody e Mariza Dias, a exposição *Arte Africana*, com base no reconhecimento do trabalho artesanal de africanos a partir do domínio de diversas tecnologias: desde a fundição de metais na confecção dos Kuduos da etnia Ashanti; passando pelas técnicas de tecido aplicadas nos reposteiros da comunidade étnica Fon do Benin; se estendendo às esculturas dos Ibeji; às máscara Geledés; aos Irós do Ifá; aos Ogós de Exu; aos machados antropomórficos de Xangô; até aos marfins de Benin e às imagens esculpidas em madeira Senufo e Baulê; teve como finalidade estabelecer relações entre estas peças, oriundas de culturas de matrizes africanas, com elementos da cultura afro-brasileira, buscando-se assim estreitar laços culturais entre esses territórios.

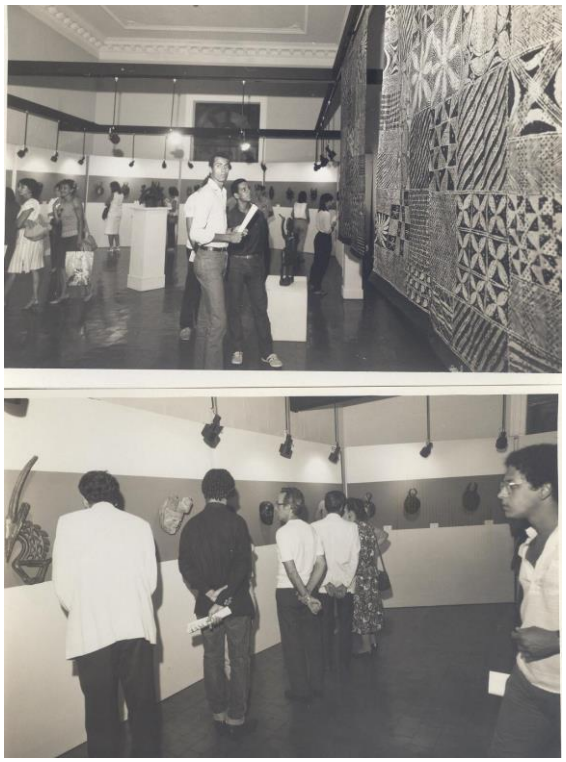


Figura 08

Exposição Arte Africana

outubro/1983 - março/1984

Sala Bernardelli

Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

O então diretor, Alcídio Mafra de Sousa, reforça esse objetivo no texto de apresentação do catálogo *Coleção de Arte Africana - Museu Nacional de Belas Artes*, de 1983, afirmando que:

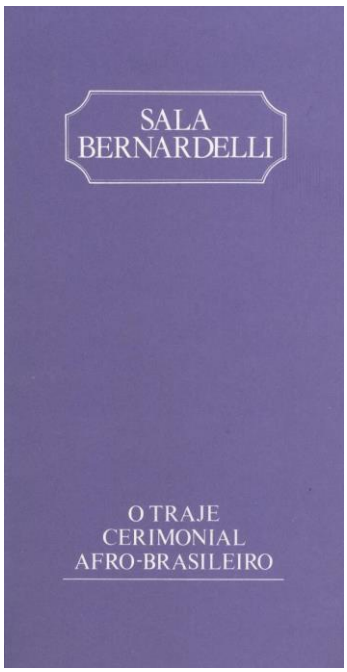
> A Coleção de Arte Africana adquire, com a publicação deste catálogo, uma leitura pautada na Etnografia, situando o fazer africano, suas relações com o plano mítico, tecnologias e morfologias dos objetos e, também, significativa referência para a pesquisa de padrões culturais da África, sendo, inclusive, doadora de elementos que motivam ou servem de matrizes para a *arte afro-brasileira*. (grifo do autor)
>
> (...) Agora, o Museu Nacional de Belas Artes, com esta publicação, reitera seu compromisso com os testemunhos da arte africana, buscando sua compreensão, seu entendimento enquanto arte e enquanto documento do homem africano e, por projeção, o entendimento do homem brasileiro. (SOUZA, 1983)

Propondo apresentar uma faceta antropológica da roupa brasileira, inaugura-se no MNBA, no dia 23 de janeiro de 1986, a exposição *Traje Cerimonial Afro-Brasileiro*. Sob

curadoria de Raul Lody, Mariza Guimarães Dias e Geraldina Rangel. A mostra apresentou 36 desenhos, que se tratavam de registros etnográficos de roupas utilizadas em terreiros de Candomblé na Bahia e do Rio de Janeiro, Xangôs de Pernambuco, Alagoas e Sergipe, e Casas Mina do Maranhão.

A série de desenhos, de autoria de Lody, consistiu em testemunhos da linguagem decodificada a partir do uso de cores, materiais e acessórios por aqueles que detém conhecimentos sobre os ritos afro-brasileiros, já que cada elemento diz respeito à forma como cada divindade se apresenta. Visto que a roupa é uma proposta de comunicação visual e implica em intenções sociais, de cunho temporal ou religioso, assim como revela questões econômicas, vertentes étnicas e motivos litúrgicos, a mostra trouxe essas reflexões para o âmbito das comunidades afro-brasileiras, exibindo assim o elenco de Orixás, Voduns e Inquices cultuados e mantidos pela hierarquia religiosa de sacerdotes que, para estes ritos, são intérpretes dos deuses africanos no território brasileiro.

Para trazer esses elementos indumentários de uma cultura diaspórica negra no Brasil, além dos desenhos, a exposição também contou com peças artesanais, como: fios de ouro e búzios, fios de laguidibá, fios de contas de louça e marfim, abebés em latão, ouro e corais, idés (pulseiras), oxês, pano-da-costa e roupas completas dedicadas a orixás femininas Oxum, Iemanjá, Nanã, Ewá, Obá e Iansã. E ocorreu a exibição de dois materiais audiovisuais: “Mestre Abdias e o Pano da Costa” e “Candomblé: Religião e Sociedade Afro-Brasileira”. O encerramento foi no dia 23 de fevereiro, do mesmo ano.



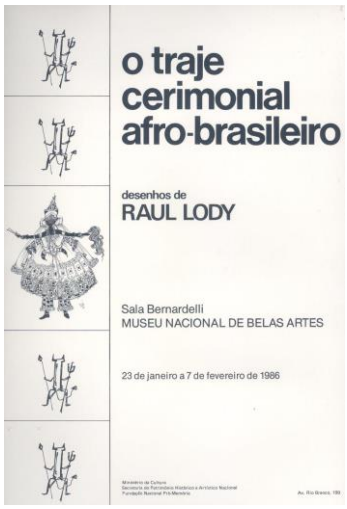


Figura 09

Folder da exposição O Traje Cerimonial Afro-Brasileiro

janeiro/1986 - fevereiro/1986

Sala Bernardelli

Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

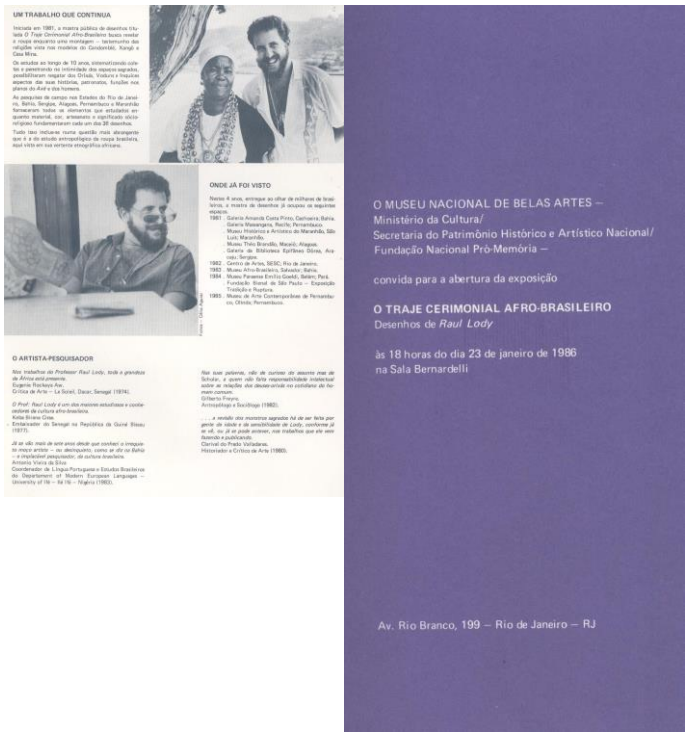


Figura 10

Folder da exposição O Traje Cerimonial Afro-Brasileiro

janeiro/1986 - fevereiro/1986

Sala Bernardelli

Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Por um lado, Raul Lody, um especialista em culturas africanas e afro-brasileiras, e por outro, Mariza Guimarães Dias, era uma museóloga negra, igualmente estudiosa desta temática, assim como articulada com movimentos sociais negros da época. Juntos, sozinhos ou com a participação de outras pessoas, estes profissionais debruçaram-se em questões relativas à África e às culturas afro-brasileiras em uma série de exposições no Museu Nacional de Belas Artes, ou realizadas em parceria com outras instituições: além das já mencionadas *Arte Africana* (1893) e *O Traje Cerimonial Afro-Brasileira* (1986), também atuaram nas mostras *Máscara Geledés* (1983), *Arte Africana – Fundação Joaquim Nabuco* (1984), *Módulo Yorubá – Arte Africana* (1986), *Axé-África* (1989) e *Releitura da Arte Africana* (1989).

Já em 1996, outra vez juntos, Lody e Mariza Dias inauguram no dia 19 de outubro a exposição *Xangô – O mito herói africano no Brasil*. Além da Coleção de Arte Africana. A mostra também contou com peças do próprio Lody, de Carmem Barros, Claudio Barros, Ogun Jobi, Jorge Rodrigues, Manoel de Cachoeira (Bahia) e Grupo Abayomi.

No dia da abertura, teve uma performance de Zenaide intitulada “Orikis a Xangô”, com participação de Deoclides Gouvea, percussão de Senegalle, roteiro e direção de Carmem Luz;

e dia 1 de novembro, no salão nobre do MNBA, ocorreram palestras das ialorixás Mãe Beata de Iemanjá e Mãe Edelzuita de Oxalá, da historiadora Helena Theodoro, e dos próprios curadores, Lody e Mariza.

Trazendo a relação dos sujeitos africanos com a sua religiosidade, e a influência desta em sua concepção de proteção, subsistência e normas comportamentais, Mariza Dias enfatiza a importância do orixá Xangô tanto na África quanto no Brasil:

> Xangô é o rei soberano, guerreiro, vencedor de grandes batalhas, o organizador social, grande justiceiro, que através do manuseio do édumara - a pedra do raio, a encarnação do fogo - se anuncia riscando os céus durante as trovoadas, como o grande mito-herói civilizador do povo yorubá.
>
> No Brasil, como na África, Xangô é conhecido através do seu signo oxé (machado de duplo corte). Podemos encontrá-los em modelos antropomórficos, como a maioria dos africanos ou em tipos mais simplificados em flandres e madeira. Ele representará sempre os atributos do herói civilizador, realimentando a memória africana e os fundamentos da sua identidade. A força desse orixá no território brasileira é tamanha que a designação dos modelos religiosos afro-brasileiros no nordeste do país é exatamente esta - Xangô. Cabe chamar de xangozeiro o indivíduo adepto desses cultos em Pernambuco, Alagoas e Sergipe. Mais uma vez, como em território africano, Xangô será no Brasil o guerreiro majestoso, viril, justiceiro, que usa os fios de contas vermelhas e brancas e tem um dia consagrado a ela na semana: a quarta-feira. Sua história e seus mitos lendários são mantidos nos terreiros de candomblé, nos afoxés, na música popular, nos maracatus, os blocos afros espalhados pelo país, ratificando a presença da raça negra na cultura brasileira. (DIAS, 1996)

Ao explicar a relação do oxé, um machado de gume duplo, com o orixá Xangô, e pontuar que ambos simbolizam masculinidade e virilidade por excelência, Lody também retifica a reflexão de Dias, atestando que:

> No Brasil, Xangô é orixá dos mais populares, e nele todo o sentido de justiça está encarnado, passando o oxê a representar o equilíbrio e símbolo da ação patronal da justiça dos deuses e homens realizados pela intervenção deste orixá.
>
> Como ocorre com Exu, Xangô é orixá de funções ampliadas, assumindo papéis de defensor dos que buscam e prototipia de orgulho africano. (LODY, 1996)

Isto posto, nota-se que os curadores, ao trazer o orixá Xangô como tema de uma exposição no MNBA, em um país de colonização européia – no caso, portuguesa – como o Brasil, buscam ampliar a concepção deste imaginário civilizador brasileiro, incluindo uma divindade africana nesta construção e reafirmando o seu lugar de herói civilizador, que realimenta a memória africana, assim como fundamenta a construção identitária do território

brasileiro; e, ao estabelecer o paralelo da influência deste mito-herói africano no território brasileiro, Dias e Lody retificam a presença da África na composição dos modelos de civilização e na formação de memórias e traços culturais que compõem a identidade brasileira.

Figura 11

Folder da exposição Xangô - O mito-herói africano no Brasil

Sala Ubi Bava e Chaves Pinheiro

outubro/1996 - novembro/1996

Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

O objetivo de *Xangô – mito-herói africano* foi ser uma homenagem aos 300 anos de Zumbi dos Palmares, este personagem tão presente na história do Brasil. E, ainda que estes

dois exemplos partam de horizontes aparentemente distantes, tanto o orixá Xangô quanto o Zumbi são símbolos de justiça e liberdade – e principalmente, para o povo preto brasileiro.

Ainda na década de 90, durante a direção de Heloísa Lustosa, que foi de 1991 a 2002, inaugura-se o "Projeto Mário Pedrosa – Museu das Origens", o qual foi coordenado por Dinah Guimaraens. Uma das alas deste projeto dedicou-se à origem africana da cultura brasileira, retomando assim a Coleção de Arte Africana. No entanto, Conduru aponta que havia poucos objetos expostos para representar a grandiosidade cultural do continente africano, e sinaliza que:

> As peças poderiam ser entendidas como obras de arte com significação própria, mas são reduzidas ao campo da cultura material e apresentadas apenas como origens da arte no Brasil, enquadramento que anula sua força estética e silencia sobre sua incidência continuada, tanto no passado quanto contemporaneamente. Nesse sentido, o módulo das origens africanas mantém no estágio em que está a discussão sobre a importância da cultura material e da arte da África, tanto em si quanto no desenvolvimento da arte no Brasil. (CONDURU, p. 120)

Esta impressão de Conduru, quanto à forma que a Coleção de Arte Africana foi exposta no módulo África do Museu das Origens, caminha na direção contrária do que Raul Lody e Mariza Dias propuseram tanto na catalogação desta coleção quanto nas exposições desenvolvidas por estes, como expressa Lody no catálogo de 1983:

> O valor da arte africana está nela mesma, no que ela é para seus significados, independentes de buscas, justificativas, análises estéticas, tentativas de classificações temáticas, períodos históricos, ou de qualquer abordagem que tente situá-la nos planos do primitivo, do exótico, em visões de fora do mundo africano, fatalmente comparacionistas, estabelecendo parâmetros com manifestações de arte europeia ou mesmo da americana. A maioria da produção da arte africana busca uma correspondência e necessária semelhança com seus motivos tradicionais, onde o traço, o signo, o vestígio de modelos deificados quase sempre detonam os processos artesanais. Dessa forma, os santuários, os marcos míticos e heróicos, objetos monumentos, os prédios ou os materiais vindos da natureza e que passaram por ações divinizadoras encontram-se afetos aos motivos da comunidade, nas representações de elementos visuais que situem as peculiaridades dos grupos, onde virtualmente os signos da etnia determinarão os padrões estéticos. (LODY, 1983)

Assim, Lody afirma que o valor desta arte africana só poderia ser analisado a partir dela mesma: considerando a especificidade da visão do mundo africano, as peculiaridades dos grupos étnicos e seus respectivos padrões estéticos, assim como os particulares motivos

da comunidade. Alinhando-se, assim, ao que Conduru gostaria de ter visto no Museu das Origens no que diz respeito à Coleção de Arte Africana.

Devido à UNESCO ter proclamado o ano de 2011 como Ano Internacional dos Povos Afrodescendentes, neste mesmo ano há mais uma retomada desta coleção, desta vez exposta junto a obras de outras coleções da instituição. Sob a curadoria de Mariza Guimarães Dias e sendo realizada em parceria com o Museu Nacional de Belas Artes, durante a direção de Mônica Xexéo, que foi de 2006 a 2021, é inaugurada a exposição *Onde Somos África?* na Caixa Cultural de São Paulo.

O catálogo da mostra trouxe, em oito módulos, reflexões sobre a cultura e estética da arte africana; o orixá Exu; o orixá Ogum; o orixá Xangô; o poder matriarcal das Sociedades Geledés, de África, e da Irmandade da Boa Morte, na Bahia; as estatuetas dos Ibeji; os candomblés brasileiros e a influência da cultura do Benin; assim como as escarificações, penteados e indumentárias.

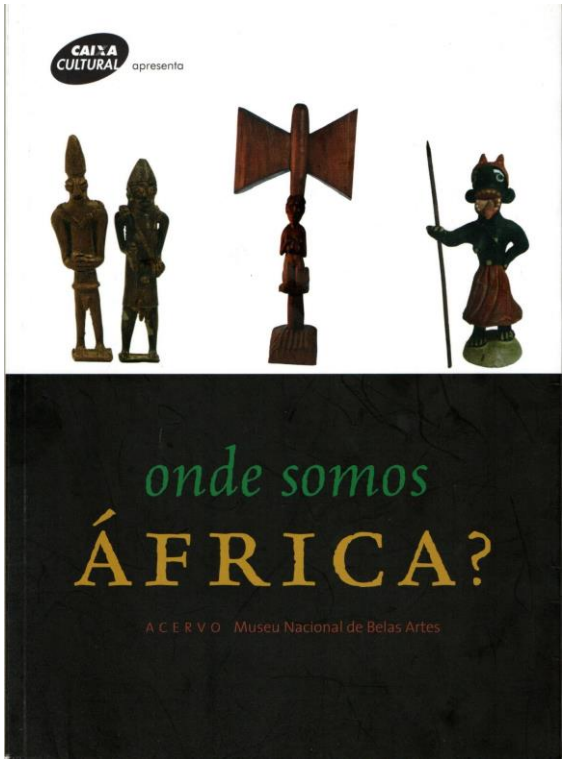


Figura 12

Catálogo da exposição “Onde somos África?”

Caixa Cultural de São Paulo

outubro/2011 - novembro/2011

Acervo Pessoal

Segundo o museólogo Daniel Barretto, nesta época e atualmente chefe da Divisão Técnica do Museu Nacional de Belas Artes, esta mostra conseguiu estabelecer “uma real aproximação” entre África e Brasil, e pontua que “entendido como um projeto conjunto,

exposição e catálogo, em que um complementa o outro, e não apenas espelha, pode-se dizer que a abordagem foi a mais ampla que se deu sobre a coleção" (BARRETO, 2016, p. 91).

Mediante aos 130 anos da assinatura da Lei Áurea, em 2018, inaugura-se no Museu Nacional de Belas Artes a exposição *Das Galés às Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo* do *MNBA*. A proposta da mostra foi apresentar as múltiplas intepretações do negro e do legado afro-brasileiro no processo de construção da nação brasileira. Isto posto, este assunto continua na próxima subseção.

3.1.1 – Das Galés às Galerias: Representações e Protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

Em meio a uma reunião geral de servidores do Museu Nacional de Belas Artes, convocada pela então diretora Mônica Xexéo, o museólogo e educador negro Reginaldo Tobias, diante dos 130 anos da assinatura da Lei Áurea no ano de 2018, sugeriu que fosse inaugurada uma exposição sobre os artistas negros que integram o acervo da instituição. Após a reunião, Tobias formaliza a proposta por meio de um e-mail e em seguida é retificado de que seu pedido havia sido deferido pelo Conselho Consultivo do MNBA.

Com o acolhimento desta exposição por parte da então diretora, a museóloga Mônica Xexéo, formou-se um grupo de trabalho para o desenvolvimento da ideia. E havia um intuito de se criar um grupo interdisciplinar, mas que, ao mesmo tempo, houvesse a predominância de pesquisadores negros: dos cinco curadores, quatro são negros. Então, além do museólogo e educador Tobias, juntaram-se ao grupo curatorial a antropóloga Ana Teles, a museóloga Claudia Rocha, o sociólogo e educador Edson Souza e a museóloga Eloisa Ramos. E ao longo dos encontros tal equipe foi concebendo a seleção dos trabalhos artísticos, a divisão de núcleos e as possibilidades de representatividades e narrativas que poderiam abarcar na mostra.

Segundo Edson Souza, durante entrevista cedida para essa pesquisa no dia 23 de maio de 2022, ainda nas primeiras reuniões dos curadores, a ideia inicial foi procurar no acervo do Belas Artes obras de artistas que se definiam ou eram definidos como negros. Buscava-se fazer uma exposição que tivesse como proposta trazer essa dimensão da autoria negra na arte brasileira. No entanto, cientes de que os discursos artísticos presentes nas galerias de longa duração do Museu eram em grande parte alinhados com os cânones europeus, quando foi iniciado o processo de seleção dos trabalhos de arte, a equipe deparou-se com a seguinte questão:

> (...) foi identificado que o número de obras de artistas negros era inferior ao número de obras em que o negro era representado; também foi identificado que nas obras produzidas por artistas negros, nem sempre os trabalhos traduziam questões e representações da temática da negritude na sociedade brasileira. A não relação direta entre a arte desses artistas negros e a representação do negro na sociedade brasileira, nos levou a refletir uma segunda questão: uma exposição que quisesse dar visibilidade à temática étnico-racial da sociedade brasileira não poderia deixar de fora os três séculos de representações sobre o negro na arte (...). (SOUZA, 2019, p. 7)

Desse modo, com o desenvolvimento da proposta da exposição, além de abranger o projeto inicial de Tobias de enfatizar o protagonismo de artistas negros, os curadores optaram por trazer também a questão das representações do negro e das temáticas da negritude. Assim, foram reunidas cerca de 80 obras que apresentam, em um primeiro momento, o negro como elemento passivo, subalterno e exótico dentro de um contexto escravocrata, perpassando o século XX e o negro enquanto parte da cultura popular brasileira, até chegar ao negro como signo das africanidades.

> (...) O primeiro período que era do Brasil colonial; o segundo, Brasil Império que era um período do final do século XIX quando há todo um debate em torno da questão do branqueamento da sociedade Brasileira que se deu tanto através da imigração quanto também das teorias de miscigenação, de certa forma eugênicas, até o momento que acontece o discurso da democracia racial. Criado por Gilberto Freyre, o discurso da democracia racial de certa forma foi incorporado pelo Estado Novo. No final do século XIX, alguns autores começaram a discutir a questão racial no Brasil tentando encontrar uma resposta brasileira à questão racial até Gilberto Freyre, já a partir dos anos de 1930 e 40 com uma incorporação de seu discurso sobre a democracia racial. Logo depois desse período da democracia racial, mais ou menos na década de 1950 até o Brasil gradualmente se tem uma redescoberta da África, uma redescoberta do étnico. Então, enquanto o discurso da democracia racial colocava em evidência a questão da brasilidade e sufocava a questão da visibilidade da identidade étnica, depois teve-se um outro período que fez com que essa identidade étnica racial e as questões principalmente da presença africana fosse emergindo na arte e no acervo do Museu Nacional de Belas Artes. (SOUZA, entrevista 23 mai. 2022)

De acordo com Eloisa Ramos (2022, p. 169), o negro, conforme o modelo eurocêntrico, era visto como um estrangeiro ainda que em seu próprio país e as representações idealizadas com base nesse aparato hegemônico europeu ora criam ora reforçam alteridades e influenciam na construção de um imaginário simbólico acerca do negro brasileiro. Nesse sentido, a museóloga e curadora Ramos aponta que um dos objetivos da mostra *Das galés às galerias* foi então propor novos olhares acerca dessas imagens:

> A mostra estava prevista para o mês de maio de 2018, com o mote dos 130 anos da assinatura da Lei Áurea, a intenção não era comemorar o feito, postura já revista e ressignificada na sociedade brasileira. Mas marcar a data, se configurou numa oportunidade concreta de propor novas leituras para essas obras, ultrapassando a questão estética, já atribuída e consagrada, que justificou a inclusão desses objetos no universo do museu de arte. Uma conjuntura perfeita para contrapor o discurso museológico, que afirma contemplar a diversidade cultural brasileira na instituição, e as práticas que revelam exclusões, por meio de invisibilizarão, apagamentos ou sub-representações, explicitando contradições. (RAMOS, 2022, p. 169)

Este processo de releituras foi feito com base em autores e exposições que contrapõem os elementos de colonialidade inserido nas artes visuais produzidas em países periféricos/colonizados e que problematizam a dimensão eurocêntrica e etnocêntrica das representações que abarcam uma noção de brasilidade (SOUZA, 2019, p. 7).

Após essa fase de construção coletiva, a exposição *Das galés às galerias: Representações e Protagonismos do Negro no acervo do MNBA* foi inaugurada no dia 30 de maio de 2018 e dividida em três momentos da História do Brasil nas quais as questões do negro e do nacional estão relacionadas à imaginação da brasilidade: da Colônia ao Império; o Brasil do Estado Novo; e o Brasil atual. E a partir dessa nuclearização, a mostra apresentou como os discursos de raça tomam diferentes formas: do processo de escravização à ideologia do branqueamento, passando pelo mito da democracia racial, até a multiculturalidade dos tempos atuais.

O primeiro núcleo, “Cenários da Escravidão”, trata da questão do Brasil Colônia e das representações do negro do século XVII ao XIX. Segundo Eloisa Ramos (2019, p. 10), em um primeiro momento estas imagens eram realizadas por artistas estrangeiros contratados pelo Estado e continuaram sendo produzidas até meados do século XIX – e tais desenhos e pinturas tinham como objetivo a identificação, classificação e mapeamento desse território até então desconhecido por grande parte dos europeus. Conforme aponta Ramos (2019, p. 10), estes trabalhos artísticos buscavam o controle do território de modo amplo: da natureza e das pessoas que nele viviam.

> Essas obras são consideradas objetos testemunhos da realidade encontrada, ou desejada. Mostram ambientes harmônicos onde negros aparecem bem integrados a paisagem e a situação de sujeito escravizado é amenizada pela escolha das cenas retratadas. Destacamos as paisagens naturais onde os negros se fundem com o cenário, as representações do cotidiano do trabalho, das festas e festejos. (RAMOS, 2019, p. 10)

Figura 13

FRANS POST

Haarlem, Holanda

circa 1612 - 1680

Pintura Estrangeira

Igreja de São Cosme e São Damião em Igarassu, circa 1637 / 1680

óleo sobre madeira, 33,4 x 41,4 cm

assinada F. Post

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Foto: Acervo Museu Nacional de Belas Artes

Figura 14

LÉON PALLIÈRE

Rio de Janeiro, RJ 1823 - Paris, França 1887

Gravura Brasileira

"**Um mercado na Bahia [do album] Cenas Americanas**"

litografia à cores, 22,7 x 26,5 cm (área impressa); 29,3 x 43,7 cm (suporte)

assinada Pallière e também Pallière no canto inferior esquerdo

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Foto: Acervo Museu Nacional de Belas Artes

Já no século XIX, com o processo de independência do Brasil (1822) e a implementação da Academia Imperial de Belas Artes (1826), alinhado à constituição do Estado-nação, é iniciado um processo que Chauí (2000, p. 11) aponta como “princípio da nacionalidade” (1830-1880) que é seguido pela “ideia nacional”(1880-1918), no qual, em um primeiro momento, o Estado precisa vincular a relação entre nação e território e, posteriormente, articular questões relativas à língua, religião e raça. E diante disso, segundo Ramos (2019, p. 10):

> (...) os artistas passam a ter uma nova função ao retratarem os cenários naturais e humanos do nascente Império brasileiro, agora era fundamental retratar elementos que ajudassem a definir uma identidade nacional, essa capaz de garantir a existência e consolidação do império, visando ser

> respaldada pelo povo que deveria se reconhecer brasileiro nesses símbolos. (RAMOS, 2019, p. 10)

Figura 15

MODESTO BROCOS

Santiago de Compostela, Espanha 1852 - Rio de Janeiro, RJ 1936

Pintura Brasileira

Engenho de mandioca, 1892

óleo sobre tela, 59 x 75,5 cm

assinada M. Brocos 1892

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Foto: Cesar Barreto

No segundo núcleo, “A Construção da Identidade Nacional e a Representação dos Negros” buscou-se tratar desse Atlântico negro que une o Brasil e a África, assim como da inserção do negro no imaginário da cultura popular brasileira.

Segundo a antropóloga Ana Teles (2019, p. 13), uma das curadoras da mostra, com a prescrição da abolição da escravatura, por meio da Lei Áurea, em 1888, as elites econômicas e políticas baseadas em ideias oriundas do racismo científico temiam que o alto percentual de pessoas de origem africana viesse a retardar a construção do Brasil enquanto uma nação civilizada. Diante disso, o processamento de embranquecimento da sociedade brasileira por meio do incentivo estatal à imigração da mão de obra europeia e à mestiçagem, seriam possíveis caminhos para alcançar o mundo civilizado aos moldes europeus – inclusive Teles aponta que, com a implementação de tais medidas, a projeção do médico João Batista Lacerda apresentada no Congresso Universal de Raças de 1911, o qual ocorreu em Londres, é que até o ano de 2012 a maior parte da população brasileira seria branca.

Conforme indica Teles (2019, p. 13), é a partir da década de 1930, sob influência de intelectuais modernistas e do antropólogo culturalista Gilberto Freyre, que o negro e a miscigenação da população brasileira passam a ser vistos por um viés positivo: “O governo de Getúlio Vargas, nos anos 1930, ao descriminalizar as práticas da capoeira, do samba e do candomblé cria as condições para a transformação destes em símbolos da nacionalidade que, junto com o futebol, passam a compor a imagem de um Brasil mestiço” (TELES; 2019, 14). Assim, segundo a curadora (2019, p. 14), a celebração dessa mestiçagem também se faz presente na pesquisa, valorização e representação desses elementos africanos e de seus

descendentes na cultura popular brasileira; o que faz com que intelectuais brancos e/ou burgueses, se voltem a tais temáticas, como na pintura “Baianas na ciranda” de Léa Dray de Freitas e na capa do álbum “Sete lendas africanas da Bahia” idealizado por Carybé.

Figura 16

LÉA DRAY DE FREITAS

Rio de Janeiro, RJ 1934 - 2013

Pintura Brasileira

"Baianas na ciranda", 1998

tinta acrílica sobre tela, 60 x 73 cm

assinada Léa Dray Rio 13/9/98

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Foto: Acervo Museu Nacional de Belas Artes

Figura 17

CARYBÉ, Hector Júlio Páride Bernabó, dito Lanús Argentina 1911 - Salvador, BA 1997Gravura Brasileira

Composição, [do álbum] "Sete lendas africanas da Bahia", circa 1984

xilogravura, 60,2 x 40,2 cm (área impressa); 74,5 x 52 cm (suporte)

assinada CARYBÉ

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Foto: Cesar Barreto

É claro que todo esse processo não se dá de maneira aleatória ou meramente manipulativa. Na verdade, no Brasil dos anos 30, dois grandes núcleos aglutinam conteúdos particulares de nacionalidade: o nacional-popular e sobretudo a mestiçagem, não tanto biológica como cada vez mais cultural. É

> nesse contexto também que uma série de intelectuais ligados ao poder público passam a pensar em políticas culturais que viriam ao encontro de uma autêntica identidade brasileira? Com esse objetivo é que são criadas ou reformadas diversas instituições culturais que visavam “resgatar” (o que muitas vezes significou “inventar”, ou melhor, "selecionar e recriar") costumes e festas, assim como um certo tipo de história. Se o último monarca gabava-se de usar uma murça real feita de papos de tucano - como uma homenagem aos “caciques indígenas da terra" -, ou se Floriano Peixoto, com estátua de gosto duvidoso, consagrava a união das raças como a união da nação, é só com o Estado Novo que projetos oficiais são implementados no sentido de reconhecer na mestiçagem a verdadeira nacionalidade. (SCHWARCZ; 2001, p. 193)

Os anos 30, como pontua a historiadora Lilia Schwarcz (2001, p. 196) é marcado pela “invenção” de uma nacionalidade mestiça brasileira que também tem como consequência um processo de desafricanização dos elementos culturais frutos de invenções e reinvenções das populações negras neste território afro-diaspórico, o que causou – simbolicamente – o embranquecimento deles.

Contudo, ainda que *Casa Grande & Senzala* (1936) de Freyre tenha trazido uma perspectiva inovadora para a época; por outro lado, algum tempo depois, o intelectual negro Abdias do Nascimento, em sua obra *O Genocídio do Negro Brasileiro* (1978) afirma que o discurso da mestiçagem alcunhado no pretexto de uma suposta democracia racial seria uma forma de “tapar” o cruel e espantoso genocídio da população negra no Brasil.

> Freyre cunha eufemismos raciais tendo em vista racionalizar as relações de raça no país, como exemplifica sua ênfase e insistência no termo *morenidade*; não se trata de ingênuo jogo de palavras, mas sim de proposta vazando uma extremamente perigosa mística racista cujo objetivo é o desaparecimento inapelável do descendente africano, tanto fisicamente quanto espiritualmente, através do malicioso processo de embranquecer a pele negra e a cultura do negro. É curioso que tal sofisticada espécie de racismo é uma perversão tão intrínseca ao Brasil a ponto de se tornar uma qualidade, *natural*, do “branco” brasileiro. (NASCIMENTO, Abdias; 1978, p. 43)

De acordo com Abdias (1978, p. 69), o branqueamento seria uma estratégia de genocídio, partindo do pressuposto de que o *processo de mulatização*[22] seria uma forma de afastar a “ameaça social” representada pelos africanos e seus descendentes e assim instituir este *mulato* (miscigenado) como símbolo de uma pseudodemocracia racial. No entanto,

[22] Abdias defende que este processo de mulatização, apoiado na exploração sexual da mulher negra, ao endossar o discurso da mestiçagem na população brasileira, culmina em um desaparecimento gradual de pretos retintos. Para o autor, este processo, além de ser recebido com entusiasmo pela elite econômica e política do país, também consiste em um fenômeno de genocídio. (NASCIMENTO, Abdias; 1978, p. 69-70).

segundo o autor, tanto pretos quanto até mesmo os pardos não gozavam de privilégios neste processo:

> Porém, a despeito de qualquer vantagem de *status* social como ponte étnica destinada à salvação da raça ariana, a posição do mulato essencialmente se equivale àquela do negro: ambos vítimas de igual desprezo, idêntico preconceito e discriminação, cercado pelo mesmo desdém da sociedade brasileira institucionalmente branca. (NASCIMENTO, Abdias; 1978, p. 69)

Opondo-se ao discurso de uma *imaginada* democracia racial no Brasil, Abdias (1978) indica que esta ideia culmina em outras práticas de silenciamento e genocídio das pessoas negras: a proibição velada de uma discussão sobre raça; a negação da discriminação racial enquanto realidade social; a construção de uma (falsa) imagem racial projetada internacialmente; o embranquecimento cultural; a perseguição à resistência das culturas africanas; a imposição do sincretismo; a bastartização da cultura afro-brasileira; e uma estética da brancura influenciando a produção de artistas negros aculturados. Diante disso, segundo o autor, em *Genocídio do Negro Brasileiro* (1978), uma reação a esse embranquecimento sistemático da população e/ou cultura negra no Brasil seria o Teatro Experimental do Negro, enquanto um movimento político-cultural de coalização negra, e posteriormente, o *Quilombismo* (1980), de modo a ser uma alternativa política panafricanista brasileira.

Figura 18

MANUEL EUDÓCIO

Caruaru (Alto do Moura), PE 1931 - 2016

Arte Popular

Maracatu, circa 1973

barro modelado, cozido e pintado, 28,5 x 8,5 x 19,5 cm

assinada

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Foto: Cesar Barreto

Dessa forma, ainda que o negro e, sobretudo, o mestiço, tenham sido inseridos a um imaginário de identidade nacional e cultura popular, este processo não simbolizou o fim do racismo, muito pelo contrário; e de acordo com a curadora Ana Teles (2019, p. 18) “esse tipo

de assimilacionismo é a própria forma do racismo brasileiro no qual o negro é subsumido na identidade nacional".

Já o terceiro núcleo, "Novos Horizontes Representativos", apresenta imagens de reinvenção, inclusive ressaltando o protagonismo de pessoas negras na construção de subjetividades da estética negra, como nas obras "Composição abstrata" de Emanoel Araújo (1940-2002), "Não acho crime neste homem" de Manuel Messias (1945-2001) e "Ogó de Exu" pertencente a Coleção de Arte Africana do Belas Artes.

Figura 19

EMANOEL ARAÚJO

Santo Amaro, BA 1940 - São Paulo, SP 2022

Gravura Brasileira

Composição abstrata, 1974

xilogravura, 103 x 69,9 cm (área impressa); 103 x 69,9 cm (suporte)

assinada Emanoel Araujo 74

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Foto: Cesar Barreto

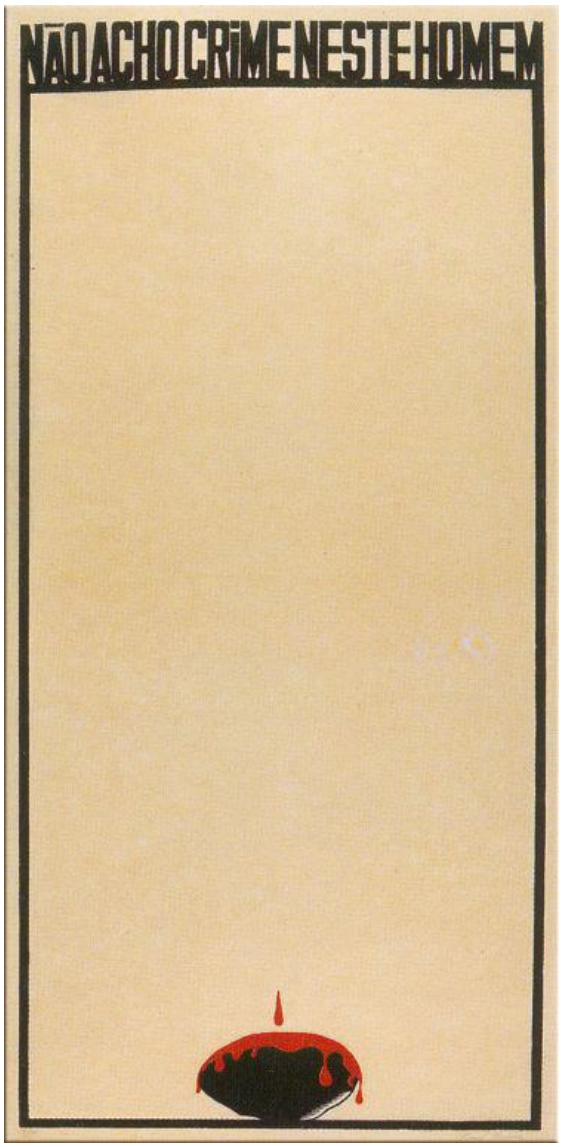


Figura 20

MANUEL MESSIAS

Aracaju, SE 1945 - Rio de Janeiro, RJ 2001

Gravura Brasileira

"Não acho crime neste homem", circa 1980

xilogravura, 129,6 x 59,7 cm (área impressa); 139,5 x 69,3 cm (suporte)

assinada Manuel Messias

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Foto: Acervo Museu Nacional de Belas Artes

Para a intelectual negra bell hooks, em *Olhares negros* (2019), os artistas e pensadores negros devem buscar novas formas de tratar as discussões sobre raça e representação e assim atuar em prol de uma transformação da imagem, que segundo a autora consistem em “gestos de desobediência”.

> Para encarar essas feridas, para curá-las, as pessoas negras progressistas e nossos aliados nessa luta devem estar comprometidos em realizar os esforços de intervir criticamente no mundo das imagens e transformá-lo, conferindo uma posição de destaque em nossos movimentos políticos de libertação e autodefinição — sejam eles anti-imperialistas, feministas, pelos direitos dos homossexuais, pela libertação dos negros e mais. Se fosse esse o caso, estaríamos sempre conscientes da necessidade de fazer intervenções radicais. Consideraríamos crucial 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)

Figura 21

GRUPO CULTURAL YORUBÁ

?, África Ocidental - ,

Arte Africana

Ogó de Exu: bastão cerimonial

madeira entalhada e couro, 41,5 x 10,5 x 11,4 cm

sem assinatura

Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo

Foto: Acervo Museu Nacional de Belas Artes

Tais “gestos de desobediência” sugeridos por bell hooks se apresentam nas gravuras de Emanoel Araújo e Manuel Messias: pois enquanto Araújo desenvolve um trabalho abstracionista que não remete a uma tradição europeia e sim as culturas e produções visuais africanas; Messias traz na gravura “Não acho crime neste homem” uma denúncia ao encarceramento e genocídio sistemático dos homens negros pelo Estado brasileiro.

Além disso, outra “imagem de reinvenção” seria a escultura “Ogó de Exu”, a qual retrata o orixá Exu, divindade oriunda da etnia e religião iorubá, que segundo o filósofo e sacerdote do candomblé Wanderson Flor (2016, p. 30), possui caráter intersubjetivo e coletivo e simboliza os caminhos, a transmissão das mensagens e a encruzilhada. Assim, como resposta a desafricanização exposta por Abdias do Nascimento da dita “identidade mestiça brasileira” do pensamento freyriano, por meio da simbologia do orixá Exu retorna-se à África e ao reconhecimento da confluência deste continente na nossa identidade, cultura, tecnologia

e dimensão civilizatória.

> A existência da dinâmica do axé, faz com que entendamos a função de Exu como esta figura que promove tal movimentação. Se o axé é força dinâmica, Exu é o motor que provoca esse movimento. Ele é o eterno movimentador, sendo ele mesmo movimento e movimentando-se. Ele é um orixá de caminhos, mas também do movimento de caminhar. Ele não é apenas o mensageiro, mas também o movimento de comunicar a mensagem. Ele não é apenas a figura da encruzilhada, mas também o movimento que se faz diante da multiplicidade de caminhos que a encruzilhada faz ver, nos possibilitando um deslocamento que pode nos encaminhar para vários lugares e um movimentar que nos faz ser de outros modos. (FLOR; 2016, p. 30-31)

Estas encruzilhadas, caminhos e movimentos que simbolizam o orixá Exu atuaram na própria dinâmica da realização da mostra “Das Galés às Galerias: Representações e Protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes”. De uma ideia sugerida em uma reunião geral de servidores, surge o grupo de pesquisa hoje intitulado “Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades” (MNBA/IBRAM/CNPq). E, quanto aos curadores, todos de alguma forma buscavam preencher lacunas no que tange às culturas africanas e afro-brasileiras em sua formação pessoal e acadêmica: o museólogo e educador Reginaldo Tobias por meio de cursos, especialização e atualmente mestrado, além de realizar um estudo de anos acerca do pintor oitocentista Estevão Silva; a museóloga Claudia Rocha desenvolvia estudos sobre os movimentos negros no Brasil desde a graduação em Museologia e no momento é doutoranda em Artes Visuais; a museóloga Eloisa Ramos debruçava-se em seus estudos de dissertação e tese sobre as influências do continente africano e as coleções de artes africanas; o cientista social e educador Edson Souza fez uma dissertação acerca da implementação da Lei 10.639/03 e da temática étnico-racial em escolas públicas e encontra-se no doutorado; e a antropóloga Ana Teles desenvolveu em sua tese uma pesquisa sobre cultura popular e a construção da brasilidade. Em vista disso, nota-se que as encruzilhadas da atuação em Museus confluíram para este encontro, os caminhos da pesquisa lhe guiaram ao tema e os movimentos da vida fizeram com que esta exposição ressoe até os dias atuais nos encontros do grupo de pesquisa e naquilo que mobiliza intelectualmente e pessoalmente os seus integrantes.

3.2 – Onde estão os negros no Museu de Arte do Rio?

Um ano após a inauguração do Museu de Arte, em 2014, durante a gestão de Paulo

Herkenhoff, é inaugurada a exposição *Do Valongo à Favela: Imaginária e Periferia*. Foi a primeira exposição do MAR que se debruçou sobre a presença da população negra na Região Portuária, eleita Pequena África pelo artista e sambista Heitor dos Prazeres. A partir de dois marcos históricos, o Valongo e a Favela, a mostra reflete sobre a tragédia da escravidão e da diáspora, e do surgimento do processo de favelização e como este denuncia a permanência da exclusão do negro nessa sociedade carioca, só que em um contexto urbano.

Já em 2018, inaugura-se a exposição *O Rio do Samba – Resistência e Reinvenção*, sob curadoria de Nei Lopes, Clarissa Diniz, Marcelo Campos e Evandro Salles, época na qual este último era gestor cultural do MAR.

Ainda que o Rio de Janeiro tenha um Museu do Samba desde 2013, que surge a partir do Centro Cultural Cartola (CCC), fundado em 2001, nesta mostra, é a primeira vez que o Samba se torna tema em um museu de arte.

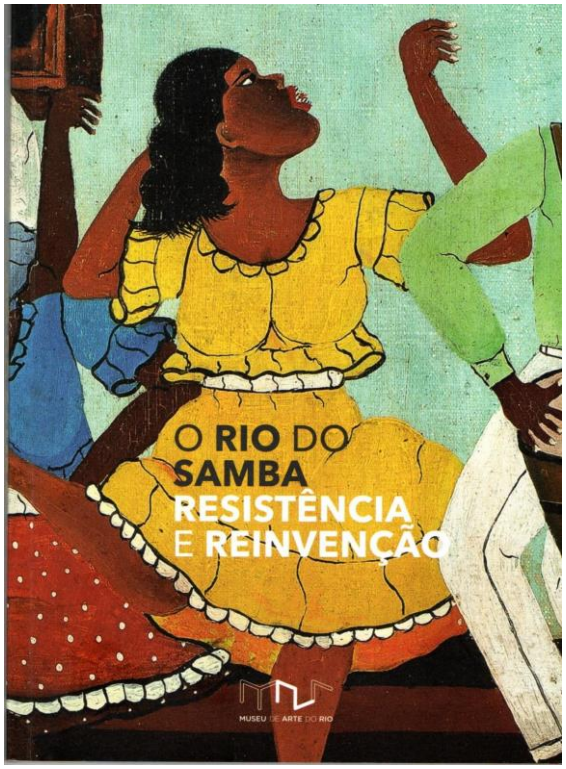


Figura 22

Catálogo da exposição "O Rio do Samba: Resistência e Reinvenção"

Museu de Arte do Rio

novembro/2018

Acervo Pessoal

Em uma palestra no dia 17 de março de 2022, que consistia em um encontro de professores, no auditório do Museu da História e Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB), Luiz Antonio Simas contou que o intelectual negro, Joel Rufino dos Santos, não gostava da ideia de resistência, pois acreditava que o que o negro brasileiro fez não foi somente resistir, partindo do princípio de que resistir é pouco: foi, na verdade, inventar. Porque quando se fala

de resistência, Rufino pensava que esta concepção coloca pessoas negras em uma posição reativa ao que o outro faz: este outro que estabelece uma pauta da qual esses sujeitos negros reagem. Enquanto uma perspectiva de invenção não permite que o outro lhe paute, não se limita a resistir ao que este outro lhe impõe. Assim, Rufino enfatizava que os negros inventavam, no âmbito da cultura carioca, especificamente em relação ao Samba; acrescentando que: o Samba não é cultura de resistência, ele é cultura de invenção – inclui a resistência, mas vai tão mais longe que ela, de um modo que a gente nem consegue conceber.

Amigo de longa data do falecido João Rufino dos Santos, o historiador, escritor, compositor e sambista, Nei Lopes, é convidado a compor a curadoria da exposição. Alinhado à essa reflexão de Rufino, Lopes propõe para o título da mostra, além da palavra resistência, o termo reinvenção.

Amanda Bonan, em entrevista virtual no dia 05 de outubro de 2021, que atuou no Setor de Conteúdo e Pesquisa da exposição, atualmente Coordenadora de Curadoria do MAR, conta sobre isso:

> Porque tinha a curadoria do Nei Lopes e ele foi um professor. Sobre o que expor, o que não expor, essa questão toda dos escravizados, por exemplo. Porque a gente poderia ter colocado uma mão mais pesada nesse assunto, e ele falando o tempo todo que se precisava ter uma imagem de resistência do negro, uma imagem de reinvenção, e que o Samba seria essa reinvenção; do que essa imagem histórica do açoite, isso não cabe mais. Então, até hoje eu levo isso pra vida. Em Rio dos Navegantes, por exemplo, teve uma discussão muito grande, porque se queria colocar, e acho até que entrou na exposição, aquela imagem histórica do navio negreiro. Em Samba, a gente já tinha aprendido o que é um tipo de imagem que não cabe mais. Sabe, você pode entrar através de um artista visual que esteja repensando essa imagem, mas não assim, porque isso não cabe mais. A gente precisa criar uma outra imagética. (BONAN, entrevista 05. out. 2021)

Marcelo Campos relata, em entrevista cedida virtualmente no dia 06 de outubro de 2021, que os curadores perceberam a importância das biografias em *O Rio do Samba*, e Lopes sugeriu biografar os sambistas já falecidos, a fim de não criar polêmica com os que possivelmente, poderiam não ser, por uma questão de recorte curatorial, contemplados pela exposição. Junto a esse trabalho bibliográfico, também reflete sobre a construção dessas novas imagens.

> Porque essas pessoas, muitas vezes, você sabe bem, mesmo a minha própria família, elas não têm fotografias antigas. Eu não tenho fotografia, eu tenho fotografia até, digamos, minha bisavó talvez – mais do que isso eu não tenho, também não sei parte dessa história. E é uma coisa que se discute

> hoje – “como é que você vai colocar, sei lá, tia Ciata?” – a imagem que colocam é uma imagem, enfim, inventada. Luísa Mahin, como colocar? E que hoje os artistas respondem com uma questão linda, que é a questão da ficção, poder inventar os retratos. Está acontecendo na Pinacoteca a exposição da Enciclopédia Negra, que é um projeto sobre isso, sobre autorrepresentação, representatividade e sobre modos da gente dobrar essa história da invisibilidade de pessoas negras. Então, em S*amba* a gente percebeu isso, que era importante trazer. (CAMPOS, entrevista 06. out. 2021)

Anterior a exposição *Enciclopédia Negra*[23], de 2021, Nei Lopes, em *O Rio do Samba*, em diálogos com os demais curadores, já pontuava a importância dessas imagens de reinvenção. Paralelo a essa concepção, bell hooks, em *Olhares Negros*, reitera essa ideia:

> Sem uma forma de nomear a nossa dor, também não temos palavras para articular nosso prazer. De fato, uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modo que sejam libertadores. Sem isso, como poderemos desafiar e convidar os aliados não negros e os amigos a ousar olhar para nós de jeitos diferentes, a ousar quebrar sua perspectiva colonizadora? (bell hooks, 2021, p. 32)

Nesse sentido, a exposição *O Rio do Samba*, ao trazer o Samba para um museu de arte, a partir de uma perspectiva tanto de resistência como de invenção do negro brasileiro, também reinventa essas imagens e narrativas, e convida o público, negros e não negros, a enxergarem e conceberem pessoas negras a partir de outros pontos de vista: não apenas da violência, mas também enquanto agentes da cultura carioca e brasileira.

Em *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia*, de 2018, o Museu de Arte do Rio realiza pela primeira vez uma exposição individual póstuma e homenagem a uma artista visual da Região Portuária: Lúcia Maria dos Santos, mais conhecida como Tia Lúcia. A mostra também marcou a inauguração de um espaço de exposições na Biblioteca e Centro de Documentação do MAR.

[23] A exposição Enciclopédia Negra foi inaugurada em 2021, na Pinacoteca de São Paulo. A mostra é um desdobramento de um livro de mesmo nome, de autoria dos pesquisadores Flávio Gomes e Lilia Schwarcz, e do artista Jaime Lauriano. Neste livro, estão reunidas as biografias de mais de 550 personalidades negras. Na exposição, 36 artistas contemporâneos reproduziram 103 retratos de alguns desses biografados.

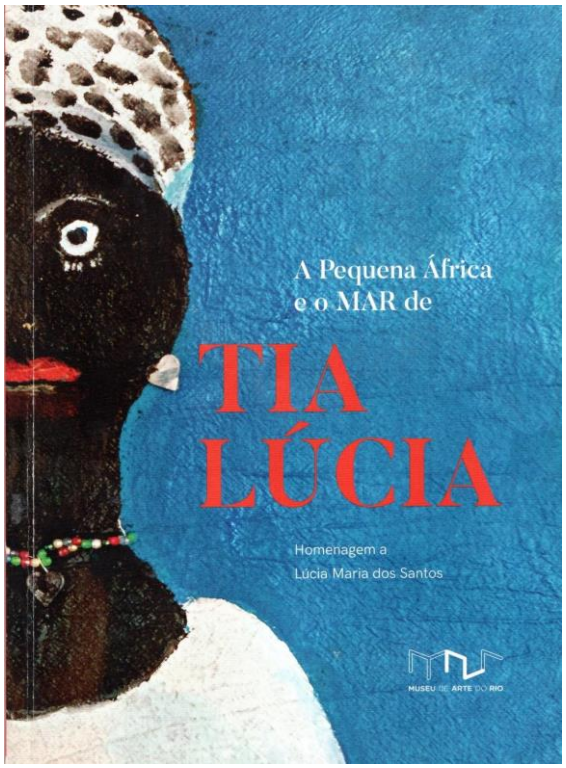


Figura 23

Catálogo da exposição Pequena África e o MAR de Tia Lúcia

Museu de Arte do Rio

novembro/2018

Acervo Pessoal

Nascida na Bahia, Tia Lúcia mudou-se para o Morro do Pinto, no bairro de Santo Cristo, zona central da cidade do Rio de Janeiro, aos 3 anos de idade, onde viveu até falecer, em setembro de 2018.

Através do Programa Vizinhos do MAR, pelo qual a instituição se relaciona com os moradores do entorno, Tia Lúcia se aproximou da instituição. Em entrevista dada a Bruna Camargos, a artista visual contou como foi a sua primeira experiência em um Museu:

> Museu era coisa de rico, era muito difícil de entrar. Ficava aquela coisa grande bonita, sem ninguém. Eu me sentia acuada em entrar, porque era coisa de gente rica e branca. A primeira vez que fui numa exposição foi sem querer. Eu era professor de catecismo. Quando eu voltava da missa da igreja da Candelária com as crianças elas escaparam e entraram no Centro Cultural Banco do Brasil. Eu tive que ir lá dentro buscar elas. Eu acho que todos os museus têm que dar uma liberdade, têm que dar acesso às pessoas. O pobre olha mais a cultura do que o rico. O rico já tem tudo, para o pobre isso aqui é novidade. Nenhum museu vive só de dizer que ele é lindo, o museu é de todo mundo e, ao mesmo tempo, não é de ninguém, não se pode negar o acesso às pessoas. Museu não é mãe solteira! Agora nós podemos entrar no museu. Aqui no MAR é uma coisa forte, é uma relação de troca, não é só beleza, mas é pelo carinho indiscriminado que recebemos aqui. (TIA LÚCIA, 2019, p. 60)

Artista visual, mãe de dois filhos, avó, bisavó e tataravó, Lúcia Maria dos Santos também foi babá, empregada doméstica, cozinheira, professora de arte e artesanato, trabalhou em fábricas de tecido e vendeu cocadas. No auge de seus mais de 80 anos, com muita lucidez, Tia Lúcia reflete, nessa fala, sobre a importância de um Museu romper com essa concepção de um espaço de elite (de gente rica e branca); democratizar o acesso (fazendo com que todas as pessoas possam de fato frequentá-lo); e atentando para o principal desafio: atrair esses não públicos por meio do diálogo, da troca, e do empenho em fazê-los se sentirem de fato de bem-vindos, acolhidos.

Esta exposição póstuma, sob curadoria de Izabela Pucu e Bruna Camargo, nasce da dor de uma ausência, e buscam, de algum modo, preencher esse sentimento com o tanto de vida que foi – e continua sendo, em uma outra esfera – a vida e obra de Tia Lúcia: suas histórias, memórias, pinturas, desenhos, colares de miçangas, colagens, pedras que ela colecionava, cartazes, cadernos, bonecas, garrafas estilizadas, entre outros objetos de cunho afetivo.

Segundo as curadoras Pucu e Camargos,

> Ao inventar-se a si mesma como artista, apesar de tudo o que em sua vida lhe negava o acesso a este lugar privilegiado, e ao vencer corajosamente as barreiras concretas e simbólicas que separam a cultura popular das manifestações artísticas legitimadas, Tia Lúcia nos ensina a construir novos modos de ser e de fazer para as instituições culturais. Modos de ser e fazer que aprofundam a dimensão pública da arte e, na sua melhor condição, requalificam a função de tais espaços, na medida em que os engaja na construção de uma sociedade mais democrática, diversa e igualitária.
>
> O mundo não é. O mundo está sendo! Cabe a cada um de nós tomar parte dessa permanente transformação… Salve Tia Lúcia! (PUCU; CAMARGOS, 2019, p.19)

O texto das curadoras é uma homenagem e convite a um movimento de mudança e transformação, em um sentido coletivo. A artista visual Lúcia Maria dos Santos, que já havia tido um ateliê no Centro Cultural José Bonifácio (atual sede do Museu da História e Cultura Afro-Brasileira) e exposto no Museu Memorial Instituto dos Pretos Novos, teve uma mostra individual póstuma no Museu de Arte do Rio, meses após seu falecimento. Portanto, é necessário que essa transmutação se estenda aos museus de arte e, estando em processo, que tantos outros artistas negros, como a Tia Lúcia, consigam ter seus trabalhos consagrados por estas instituições ainda em vida.

Indo nessa direção, após *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia*, o MAR promoveu exposições individuais de outros quatro artistas negros: *A costura da memória* (2019), de

Rosana Paulino; *Tudo nosso* (2019), de Mulambö; *Papel é pardo*, de Maxwell Alexandre (2019); e *Yorùbáiano* (2021), de Ayrson Heráclito.

Na exposição *Casa Carioca*, de 2020, o Curador Chefe Marcelo Campos e arquiteta urbanista, escritora e feminista negra, Joice Berth, assinaram a curadoria. Logo no início do catálogo, Campos sinaliza que o intuito dessa mostra é tentar entender e mapear o que é, afinal, essa tal casa carioca.

> Afinal, o que é a casa brasileira, o que é a casa carioca? A que não está nos livros, não sai nas revistas, não dita revoluções estéticas, mas é vivida de outros modos, nos quintais do samba, no churrasco da laje, nas feijoadas das cumeeiras. Casas onde as mães têm a profissão de criar filhos alheios e os seus próprios, casas em eterna luta por demarcação, entre o poder público e o reconhecimento ancestral dos povos originários e escravizados, aldeias, quilombos. Casas que, de outro modo, misturam tudo isso, altares ancestrais, mulheres radicais, empregos informais e dívidas crescendo, enquanto o acesso à água e ao oxigênio, bens comuns, dádivas da natureza, em realidade pandêmica e desigual passam a, novamente, exibir as fissuras de classe, gênero e etnicidade em uma cidade há muito partida, que vê iniciativas de solidariedade e vizinhança salvarem quem sempre esteve só. (CAMPOS, 2020, p. 21)

E, de que modo, esse tema dialoga com uma concepção de narrativas negras? Segundo os dados trazidos pela curadora convidada Joice Berth, 80% das casas no Brasil são autoconstruídas, e dessas casas, que são feitas sem a presença de um arquiteto, quem financia a maioria dessas construções são mulheres negras.

> Em Casa Carioca, tivemos Joice Berth, como uma grande teórica também, escritora, pensadora, da questão da mulher negra, principalmente - a mulher negra como essa financiadora das famílias, no subúrbio. A gente foi falar de casa carioca e na pesquisa, a gente entendeu que 85% das casas no Brasil são autoconstruídas, sem arquiteto, ou seja, casas de arquiteto são exceção. A maioria são autoconstruídas. Sem a presença do arquiteto. E quem financia a maioria dessas autoconstruções são as mulheres negras. Então, é interessante, isso foi um dado importante trazido pela Joice também. (BONAN, entrevista 05 out. 2021)

Articulando a ideia de que o corpo é um lugar subjetivo, enquanto casa é um lugar objetivo, Joice Berth pontua, ao longo de um percurso existencial e histórico, quando corpo e casa não se conectam, dialogam entre si, há um bloqueio de auto entendimento, autoconhecimento.

> Casa e corpo articulam entendimentos sociais diversos. Discursos que, mesmo em silêncio, gritam sobre ausências e presenças, sobre lugares de exclusão e descaso, sobre hierarquias e subalternidades. Morar é a inserção do espaço individual no espaço coletivo, revela marcadores sociais de privilégios e exclusões. Se quisermos entender o sentido holístico da nossa existência individual e da nossa construção coletiva da sociedade, precisamos entender o morar (e o não morar) em todas as suas expressões, renovações e insurgências históricas. (BERTH, 2020, p. 20)

Trazendo o questionamento da intelectual negra Beatriz Nascimento na década de 80 sobre o que seria o quilombo hoje, Berth afirma que, para a negritude brasileira, no âmbito individual e coletivo, o "quilombo é o corpo negro, o corpo indígena, o corpo pobre, multicultural e existencial" (BERTH, 2020, p. 119). A autora reflete que esse desamparo social em termos de moradia fragiliza esse corpo-quilombo, constituído de uma subjetividade que se constrói e reconstrói dia a dia em busca da dignidade política e social representada na conquista (que também é direito constitucional) do tão sonhado encontro corpo-casa.

Já em *Crônicas Cariocas*, o objetivo foi ouvir a cidade do Rio de Janeiro ao que diz respeito que esta diz pelas calçadas, nas relações de vizinhança, a partir das despretensiosas observações pelas janelas, das conversas cotidianas entre conhecidos e desconhecidos pelos trens, ônibus, vans, VLTs, ruas, mercados, feiras, searas, festas, bailes, gafieiras, terreiros, igrejas, templos, lanchonetes e bares.

Relações essas que ainda estão presentes nos subúrbios e periferias cariocas: nas rodas de samba, bailes charmes, festas de São Cosme e Damião e de erês, crianças brincando nas praças, nos carnavais de rua, entre tantos outros elementos culturais suburbanos e periféricos do Rio de Janeiro.

Os curadores Marcelo Campos, Amanda Bonan, Conceição Evaristo e Luiz Antonio Simas contam em *Crônicas Cariocas*, sobre os lugares do Rio que, apesar de toda adversidade, sustentam culturalmente o que, quem vê de fora, entende por carioca.

Crônicas Cariocas convidou, alinhando várias narrativas negras em seu percurso, o público a ver o negro-vida de Guerreiro Ramos que não se deixar imobilizar e transmuta-se em várias facetas, já que "é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje" (GUERREIRO RAMOS, 1955, p. 215).

Quanto à importância do Museu de Arte do Rio no que se refere às temáticas afro-brasileiras, Amanda Bonan e Marcelo Campos enfatizam que:

> Eu acho que é um Museu que começa muito de uma forma problemática. De um processo de gentrificação da Zona Portuária, da expulsão de moradores. Então é um Museu que já nasce tendo que se rever, tendo que fazer uma

> autocrítica. Eu acho que as primeiras equipes, que eu não estava lá, conseguiram fazer isso, principalmente a Escola do Olhar. Conseguiu reverter esse mal estar mínimo com os vizinhos. Fizeram um programa importante com os vizinhos, englobando, inserindo os vizinhos na comunidade do Museu. Então, é um Museu que teve que nascer se repensando. Então, acho que isso foi muito importante, e as primeiras equipes já estavam atentas. Clarissa Diniz é uma pesquisadora muito atenta também a todas essas questões, principalmente às questões indígenas, e fez uma importante exposição de Arte Indígena de Dja Guata Porã, com a presença dos indígenas na curadoria. Isso é um dos feitos mais importantes do Museu. Então, eu acho que é um Museu que já nasce precisando ter uma auto consciência, uma consciência de gênero, de classe, de raça, tudo isso veio junto. E o que eu e Marcelo tentamos fazer é tentar reforçar, sublinhar essas questões. (BONAN, 05 out. 2021)

> Eu acho que a importância desde o início, desde o projeto capitaneado pelo Paulo Herkenhoff, às próprias declarações dele, ele dizia que era um museu voltado para a zona norte e para o subúrbio. E eu acho que essa é uma vocação que fez com que o Museu pudesse, por exemplo, hoje, trazer a discussão da representatividade. O papel da Escola do Olhar foi fundamental, principalmente na gestão da Janaina Melo. A curadoria com a Clarissa Diniz. Porque foram duas mulheres, Janaina e Clarissa, que trouxeram o museu muito mais para o presente. E trouxeram essa relação, digamos, corajosa. Até hoje é uma coragem, porque lidar com representatividade é ter a cada semana um dado, um problema, alguém que se incomodou, alguém que criticou na internet, porque tinha que ser assim, tinha que ser assado – mas, insistir nessa escuta. Eu acho que o Museu de Arte do Rio é importante, e sempre teve um pouco essa observação, porque ele insistiu – ao invés de na hora da pedrada, ele desistir disso e virar um museu meio da branquitude, ele investiu em várias relações, não somente da representatividade, como da vulnerabilidade social, mas esse é um desafio que não cessa nunca. A todo instante, quando você olha, às vezes faz uma lista de um assunto – eu estou me restringindo ao viés da curadoria – você olha a lista e só tem pessoas brancas, muitas vezes. Então, é um museu que insiste e topa tomar pedrada, e continuar, e seguir escutando, enfim, tendo uma espécie de acolhimento também dessas relações, porque é importante e necessário, porque a relação não é simples, e muitas vezes é marcada sim por uma violência de ambas as partes, porque as pessoas se sentem violentadas também por uma instituição, desde a sua entrada na porta, e também porque ainda não se sabe direito, como na tua pergunta de auto representação, como é que que se faz. (CAMPOS, 06 out. 2021)

Mediante as falas de Bonan e Campos, percebe-se que não há uma fórmula pronta, pois essa construção necessita de uma autocrítica constante, de um diálogo e negociação intermitentes, e do pensar junto com especialistas de dentro e fora da instituição, como Janaina Melo, Clarissa Diniz, Conceição Evaristo, Joice Berth, Luiz Antonio Simas, e tantos outros.

3.2.1 – Do Valongo à Favela: Imaginário e Periferia

Pouco mais de um ano após a inauguração do Museu de Arte do Rio, inaugurou-se a exposição *Do Valongo à Favela: Imaginária e Periferia*, no dia 10 de maio de 2014, sob curadoria de Clarissa Diniz e Rafael Cardoso.

> Por um lado, *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* está inserida no conjunto de exposições dedicadas ao Rio de Janeiro, composto – até este ano que a cidade comemora seu 450º aniversário – de *Rio de imagens: uma paisagem em construção* (2013), *ImaginaRio* (2013) e *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital* (2015). Por outro, situa-se num dos eixos prioritários do museu: preservar, por meio de sua coleção, a materialidade da contribuição negra para a conformação do Rio de Janeiro e do Brasil, partindo de seu entorno direto, a região portuária. (GRADIM, apresentação do catálogo *Do Valongo à Favela: imaginário e periferi*a, 2015)

O MAR abriu as portas para o público no dia primeiro de março de 2013, data na qual é comemorado o aniversário da cidade do Rio de Janeiro. O Museu surge junto a um projeto de revitalização da Zona Portuária, intitulado Porto Maravilha. Nesse sentido, refletir sobre a cidade do Rio de Janeiro e o entorno do Museu, a Pequena África, que compreende os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, assim como os Morros da Providência, Pinto, Conceição e Livramento, se coloca como um compromisso da instituição.

Para Rafael Cardoso (2015, p. 32), um dos curadores da exposição, junto a Clarissa Diniz, o Rio de Janeiro precisa repensar a relação com as suas favelas e isso passa pelo reconhecimento da história das populações faveladas, do seu direito à existência e de suas lutas por afirmação. Nesse sentido, a mostra *Do Valongo à Favela*, tem como objetivo contribuir para esse processo ao construir pontes entre arte, história e cidade que reflitam sobre esses sentimentos de exclusão e revolta inerentes à identidade carioca.

> Assim, o MAR paga um tributo ao bairro onde nasceu, jogando uma luz sobre o "coração das trevas" e resgatando a palavra "favela" como termo digno de apreço. É certo que a solução para o Rio de Janeiro não se limita a questões de reforma urbana. A atual, como todas as outras, vem resolver problemas concretos; porém, ao revirar o solo, desencadeia outros, mal resolvidos, que estavam enterrados. O imaginário da cidade precisa urgentemente ser reformado também. (CARDOSO, 2015, p. 32)

A mostra apresentou cerca de 200 obras divididas em 8 núcleos: "Praia Formosa (O lugar)"; "Rua do Valongo (Valongo, mercado de negros)"; "Pequena África"; "O bairro 'rubro'"; "Praça Mauá"; "Problema Social"; "Fato Estético"; e "Periferia é Periferia".

Em entrevista cedida no dia 26 de março de 2022, via *e-mail*, Clarissa Diniz, curadora da exposição, conta que a ideia partiu do também curador Rafael Cardoso[24]:

> A ideia veio de Rafael Cardoso, um estudioso dos processos urbanísticos e históricos do Rio de Janeiro (tema da expo), que já tinha produzido muitos textos acerca do assunto, bem como colaborado com mostras do tema. Ele foi um dos curadores da mostra inaugural do MAR ("Rio de imagens") e, mesmo antes da abertura do Museu, já havia proposto a Paulo Herkenhoff que o museu fizesse uma mostra dedicada ao território que o cercava. Foi de Rafael que surgiu não só a ideia, como o projeto e a abordagem conceitual (importante: Rafael morava no Morro da Conceição, ao lado do museu, há mais de 20 anos e, além de estudar, desde sua perspectiva, também vivenciava a região).
>
> Eu entrei no projeto porque trabalhava no MAR e PH [Paulo Herkenhoff] havia instituído a política de ter, sempre que possível, um dos curadores do museu nos projetos (na época, somente ele e eu). Como eu havia curado uma mostra chamada "O abrigo e o terreno" para a abertura do museu – uma exposição sobre reforma urbana e gentrificação que olhava também para a Pequena África – ele sugeriu que eu integrasse o projeto proposto por Rafael, que adorou a ideia porque viu, com a minha entrada, a possibilidade de trazer mais arte contemporânea para o projeto (como por fim aconteceu com a presença de Ayrson Heráclito, Arjan Martins, Nadia Taquary, Virgínia de Medeiros, etc). Rafael era (ainda é) um estudioso da arte moderna e, por isso, achava que essa seria uma importante colaboração.
>
> Quando eu entrei, Rafael já havia estabelecido todos os núcleos e abordagens e, salvo engano, eles se mantiveram quase que idênticos. Lembro que sugeri mudanças no título, todavia, incluindo a ideia de "imaginário", posto que antes ele estava pensando mais ou menos como "a primeira periferia do Brasil", o que me parecia uma hipótese questionável e, de toda forma, menos importante do que lidar com a construção do imaginário em torno da periferia.
>
> Apesar de a estrutura pensada por Rafael ter sido mantida quase que integralmente, a entrada de vários artistas contemporâneos mudou bastante a exposição, que diminuiu sua ênfase histórica-arqueológica para investir na ideia de imaginário e memória social com mais força. A participação de artistas como Ayrson – que tinha inúmeras obras na mostra, todas elas incorporadas ao acervo e recentemente exibidas em sua individual no MAR – foi crucial para isso.

Diniz relata que, no que se refere ao processo de escolha das obras, foram considerados a relação com o tema e os vínculos históricos, raciais e políticos. Também buscou-se conectar experiências para além do âmbito da cidade do Rio de Janeiro a partir de obras de Virginia de Medeiros e de Miguel Rio Branco, estabelecendo dessa forma uma relação entre Salvador e a abordagem sobre a Pequena África carioca. Tal escolha se deu devido os curadores entenderem que os processos histórico-coloniais podem tornar-se ainda

[24] Rafael Cardoso Denis é historiador da arte, escritor e curador independente. Pesquisa história da arte e do design no Brasil dos séculos XIX e XX. Apesar dos inúmeros e-mails enviados solicitando uma entrevista, não houve retorno por parte do autor.

mais evidentes quando se demonstra suas implicações com economias e trânsitos que perpassam outras partes do Brasil.

O primeiro núcleo, “Praia Formosa (O lugar)”, foi composto predominantemente por obras que retratavam como era a região entre o final do século XIX até o início do século XX. Reunindo, assim, obras de J. Zigler, Hipólito Caron, Rosalbino Santoro, Victor Frond (Coleção Sérgio Fadel); Ambroise-Louis Garneray, Giovanni Battista Castagneto, Jean Baptiste Debret (Instituto Ricardo Brennand); Carlos Geyer (Colecionador Cesar Aché); e, em menor número, trabalhos de artistas contemporâneos: a performance “Acima do nível do mar” (2007) de Waléria Américo e a instalação “Segredos Íntimos” (2009) de Ayrson Heráclito.

Conforme pontuado por Diniz, estas obras contemporâneas foram colocadas com a intenção de quebrar a ênfase histórica-arqueológica da mostra, e trazer uma perspectiva de imaginário e memória social. Desse modo, opondo-se às imagens de cunho artístico-documental acerca da região da Praia Formosa, feitas em grande parte por europeus, os trabalhos de Waléria Américo e Ayrson Heráclito refletem sobre questões que atravessam a história daquele território sem restringir-se ao mesmo.

Na performance “Acima do nível do mar” (2007), a artista visual cearense Waléria Américo constrói uma plataforma de tijolos na areia de uma praia, e o vídeo se encerra com a artista de pé sobre essa base alta avistando o mar. Durante uma entrevista cedida ao Prêmio PIPA 2015, Waléria relata que esses trabalhos não são sobre um lugar específico, mas, na verdade, sobre “um espaço em comum em qualquer lugar”. Dessa forma, os mapas e cartografias seriam irradiados através das pessoas e estes caminhos traçados a partir dessas conexões. Logo, a discussão da artista sobre lugar está relacionada às pessoas, aos encontros. Ao trazer essa obra para esse núcleo, o corpo curatorial reforça a ideia de que a história da Praia Formosa, enquanto lugar, para além dos documentos e imagens, é construída pelas pessoas que por ali viveram, e suas respectivas memórias.

Figura 24. Acima do nível do mar (2007), Waléria Américo. **Exposição Do Valongo à Favela: Imaginário e Periferia**. 10 de maio de 2014 a 10 de maio de 2015. Disponível em: <encurtador.com.br/nFRX8>. Acesso em: jan. 2022.

Já a instalação do artista visual, pesquisador e curador de arte, negro e baiano, Ayrson Heráclito, “Segredos Íntimos”, consiste em um barco, uma mesa de refino de açúcar e dois recipientes de concreto cerâmico. Em sua mostra individual *Yorùbáiano* (2021), o artista adicionou mais componentes à essa obra: açúcar, carne de charque e azeite de dendê. Para Heráclito, esses elementos constituem o corpo cultural afro-diaspórico. E, assim como a obra de Waléria Américo, esse trabalho de Heráclito não se limita a refletir especificamente o território da Praia Formosa, mas se propõe a pensar o que constitui esses corpos negros em diáspora no Brasil: a travessia (o barco); as marcas do processo de escravização (a mesa de refino de açúcar e o próprio açúcar); e a reinvenção (a carne de charque e o azeite de dendê) das populações negras[25] diante desse novo território. Dessa forma, esse corpo-negro-diaspórico, reinventa-se mediante ao contexto de diáspora e de algum modo se reconecta com os elementos africanos. Heráclito, ao pensar o corpo cultural afro diaspórico na obra

[25] Segundo Vargas (2014, p. 541), as charqueadas (fábricas de carne seca) surgem no Rio Grande do Sul, ao final do século XVIII, com a finalidade de atender à demanda por alimentos ocasionada pelo expressivo fluxo de africanos que vieram a ser escravizados na então América portuguesa. Já o dendê é um alimento oriundo do oeste do continente africano e advém do fruto de uma palmeira (o dendezeiro). A concepção de reinvenção das populações negras se insere, posteriormente, na incorporação da carne seca a um prato típico da culinária (afro)brasileira: a feijoada; além da recuperação desse elemento africano (o dendê) e da incorporação do mesmo à culinária brasileira.

“Segredos Íntimos”, dialoga com a Pequena África da Zona Portuária, mas também pontua as Pequenas Áfricas que compõem o território carioca, fluminense e brasileiro, através dos elementos culturais – materiais e imateriais – produzidos por esses corpos negros em diáspora.

Figura 25. Núcleo “A Praia Formosa”: “Segredos Íntimos” (2009), Ayrson Heráclito. **Exposição Do Valongo à Favela: Imaginário e Periferia**. 10 de maio de 2014 a 10 de maio de 2015. Fotógrafa: Janaina Mello. Acervo do Setor de Comunicação do Museu de Arte do Rio.

O segundo núcleo, “Rua do Valongo (Valongo, mercado de negros)”, é composto por instrumentos de tortura e castigo (algema, cinto, calceta, viramundo e palmatorio); litografias de Jean-Baptiste Debret (Coleção Roberto Marinho) e de Johann Moritz Rugendas (Instituto Ricardo Brennand); documentos referentes ao processo de escravização (acervo do Museu de Arte do Rio); uma gravação feita por Edward Finden do desenho de Augustus Earle (colecionador Cesar Ache); e artistas contemporâneos como Arjan Martins, Ayrson Heráclito, Caetano Dias e Matheus Rocha Pitta.

A obra do artista contemporâneo negro e carioca Arjan Martins, “Brasil Atlântico no Período Colonial” de 2014, retrata corpos negros em travessia e rememora o trauma da diáspora. Na obra, há corpos no interior e na parte externa do barco – porém todos, ainda nele. Trazendo esse complexo Atlântico, formado por muitas camadas, talvez Arjan, de modo simbólico, queira nos dizer que as marcas da colonialidade – por meio da herança colonial, segregação e invisibilidade – ainda atravessam esses corpos. No entanto, estes corpos

também estão cada vez mais próximos, apesar dos obstáculos lançados sob os mesmos na imagem, de se lançar da superfície. Traçando a articulação entre passado, presente e futuro, Arjan apresenta a travessia de modo não estático e como os rastros desta se perpetuam até os dias de hoje.

Figura 26. Núcleo "Rua do Valongo": "Brasil Atlântico no Período Colonial" (2014), Arjan Martins; "Bori" (2008), Ayrson Heráclito. Exposição **"Do Valongo à Favela"**: Imaginário e Periferia. 10 de maio de 2014 a 10 de de 2015. Fotógrafo: Thales Leite. Acervo do Setor de Comunicação do Museu de Arte do Rio.

Outra obra importante de salientar é a série "Bori" (2008) do artista contemporâneo baiano Ayrson Heráclito. Este trabalho inspira-se em uma prática ritualística do Candomblé, uma religião de matriz afro-brasileira. Bori é um termo da língua iorubá que surge a partir da fusão de outras duas palavras: Bó (oferenda) e Ori (cabeça) e significa em um sentido literal "Oferenda à cabeça". De acordo com Ifá, um sistema de consulta oracular, por meio do qual o Sacerdote interpreta a fala da Divindade, acredita-se que cada pessoa antes de nascer escolhe o Ori, a cabeça, e é através de seu Odú, o destino, que se alcançará a realização plena de seu Ori. Nesse sentido, fazer uma oferenda à cabeça, o Bori, é alimentar o seu princípio individual e o seu caminho – como também preparar a cabeça para que seu Orixá, deuses africanos conforme a Nação de Candomblé Ketu, possa se manifestar com plenitude. Neste trabalho, Heráclito reúne doze pessoas negras que alimentam suas cabeças com alimentos relacionados aos respectivos Orixás.

Tal núcleo trata da questão da mercantilização/desumanização de pessoas negras em um contexto de escravização e expõe instrumentos de tortura e castigo que não deveriam nem mesmo ser itens de Museu, mas estar sob a guarda da Polícia – ao contrário dos objetos sagrados de religiões de matrizes afro-brasileiras que foram apreendidos ao longo de décadas pela mesma instituição[26] – no entanto, por outro lado, as obras contemporâneas, tanto de Arjan Martins quanto de Ayrson Heráclito retomam a humanização desses corpos afro-diaspóricos por uma dimensão de luta, a partir dessa relação entre travessia/trauma e busca incessante por uma superfície simbólica, ainda que diante aos obstáculos; e da fé, ao retratar um ritual que ao alimentar essas cabeças, reforça nesses corpos a conexão com suas respectivas divindades ancestrais.

Já o terceiro módulo, “Pequena África”, é composto por trabalhos de Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas (Instituto Ricardo Brennand); José dos Reis Carvalho (Museu Dom João VI/UFRJ); Djanira (Pinacoteca de São Paulo); fotografias de Walter Luiz e Albertino Cavalieiro (Museu da Imagem e do Som) – e obras contemporâneas como a série “Carnaval” (1972) de Carlos Vergara; a série “O aquário divisor III” (2001) de Ayrson Heráclito (2001); “Saudação à cabeça” (2013) de Nadia Taquary; fotografias (2013-2014) de Maria Buzanovsky; e a série “A Corte” (2013) de Barbara Wagner.

De acordo com o curador Rafael Cardoso (2015, p. 19), após a prescrição da abolição da escravatura, a partir do final do século XIX e início do século XX, a cultura afro-brasileira e seus cultos foram se afirmando nas regiões da Saúde, Gamboa, Cidade Nova e Mangue; e nomes como João Alabá, Tia Ciata, Tia Amélia, Tia Perciliana e Tia Rosa – e adicionaria também Tia Carmem do Xibuca, Dona Davina e Mãe Aninha – foram demarcando as fronteiras do que posteriormente o pintor Heitor dos Prazeres denominaria “Pequena África”.

Quanto aos nomes anteriormente citados, alguns deles eram sacerdotes do candomblé, o que denota essa relação da região da Pequena África e as religiões de matrizes afro-brasileiras. Como, por exemplo, em 1886, foi na Pedra do Sal que Mãe Aninha fundou o Ilê Opó Afonjá, que teve sua sede carioca transferida para Coelho da Rocha, no município de São João de Meriti, no ano de 1950 (MACHADO, 2015); e o Terreiro de Candomblé do Babalorixá João Abalá, localizado na Rua Barão de São Félix 174, era um ponto de confluência e afirmação dos baianos que residiam nesse território, como Tia Ciata, Tia Carmen e Dona Davina (que posteriormente tornou-se Iyá Davina e foi uma das fundadoras Casa-Grande de Mesquita).

[26] Atualmente, estes objetos se encontram no Museu da República por meio de uma gestão compartilhada com sacerdotes de Candomblé e Umbanda.

> Eram comuns essas atividades entre os baianos na Pequena África, alguns como Tia Ciata, com seu comércio de doces e aluguel de roupas, ou Tia Bebiana, com seu ofício de pespontadeira, organizando pequenas corporações marcadas pela solidariedade de laços entre seus membros, geralmente já ligados pela nação ou pela religião. A ausência da família nuclear é compensada pela vitalidade do grupo, que não segrega a criança ao meio infantil, incorporando-a na própria batalha pela sobrevivência. Durante alguns anos, principalmente os que se organizavam coletivamente, conseguem bons resultados, tornando-se simpáticos aos cariocas e tradicionais no mercado. (MOURA, 1973, p. 96-97)

Nesse sentido, a pintura “Três Orixás” de Djanira, a qual se insere nesse núcleo e retrata os orixás Iemanjá, Oxalá e Oxum, reforça a relação desse território da Pequena África da Zona Portuária com a religiosidade afro-brasileira e com os vínculos formados a partir desta prática e sociabilidade religiosa; pois no já citado terreiro do Pai João Alabá, as tias baianas que o frequentavam eram tidas como os “(...) grandes esteios da comunidade negra, responsáveis pela nova geração que nascia carioca, pelas frentes do trabalho comunal, pela religião, rainhas negras de um Rio de Janeiro chamado por Heitor dos Prazeres de ‘Pequena África’ (...).” (MOURA, 1983, p. 130).

Figura 27. Núcleo “Pequenas Áfricas”: “Três Orixás” (1966), Djanira. **Exposição Do Valongo à Favela: Imaginário e Periferia**. 10 de maio de 2014 a 10 de de 2015. Fotógrafo: Thales Leite. Acervo do Setor de Comunicação do Museu de Arte do Rio.

Já a série “Carnaval”, de Carlos Vergara, que possui a emblemática imagem de três homens negros com a palavra “poder” inscrita em peito nu, também evoca importantes personagens da Pequena África como o pernambucano Hilário Jovino e a baiana Sadata da

Pedra do Sal. Juntos, estes fundaram o Rei de Ouro, considerado o primeiro rancho carnavalesco do Rio de Janeiro, no qual principalmente a comunidade negra da Zona Portuária se reunia para cantar e dançar ritmos africanos e afro-brasileiros em procissões que atravessam os bairros e só cessavam ao amanhecer (MOURA, 1983, p. 123-135). De acordo com Hilário, em uma entrevista cedida ao jornalista Francisco Guimarães (o Vagalume), para o *Diário Carioca*, no dia 27 de fevereiro de 1931:

> Naquele tempo o Carnaval era feito pelos cordões de velhos, pelos zé-pereiras e pelos dois cucumbis da rua João Caetano e o da rua do Hospício (atual Buenos Aires). O Rei de Ouro, meu Vagalume*, quando se apresentou com perfeita organização de rancho no Rio de Janeiro: porta-bandeira, porta-machado, batedores etc. Perfeitamente organizado, saímos licenciados pela polícia (...). (GUIMARÃES, Francisco. Diário de Carioca, 27 fev. 1931. p. 88)

Tendo em vista a sofisticada organização do Rei de Ouro relatada por Hilário, segundo o cineasta e escritor Roberto Moura (1983, p. 47-48), ainda que essas festas populares tenham surgido em Salvador, atreladas as festividades católicas, isto era um pretexto para as manifestações negras, como as cheganças, bailes, pastoris, bumba-meu-boi, cucumbis e posteriormente, ranchos negros e blocos de carnaval, tornarem-se afirmações da presença e contribuições do negro ao calendário cultural da cidade – o que fez com que o sambista e artista visual Heitor dos Prazeres em seguida viesse a atribuir o título de "Pequena África" a esse território.

No quarto núcleo, "O bairro 'rubro'", há fotografias de Augusto Malta (Museu da Imagem e do Som); e pinturas de Almiro Reis (Museu Histórico Nacional); Belmiro de Almeida e Carlos Chambelland (Museu de Arte do Rio); Lasar Segall (Museu Lasar Segall); Di Cavalcanti (Coleção Roberto Marinho); Heitor dos Prazeres (Coleção Roberto Marinho) – além de trabalhos contemporâneos como "Nada levarei quando morrer aqueles que me devem cobrarei no inferno" (1985), de Miguel Rio Branco; "Em torno dos meus marítimos" (2014), de Virginia Medeiros; "Urubu Rei" (s/d) e "Pilatos" (2010), de Armando Queiroz.

Conforme aponta o curador Rafael Cardoso (2015, p. 21), paralelamente à beleza e alegria do Carnaval, este território também era marcado por crimes e contravenções. Devido a isso, ficou conhecido no imaginário do Rio de Janeiro do século XX, como o "bairro rubro", sendo visto como um antro de vícios, misérias, malandros, prostitutas e cafetinas.

Figura 28. Núcleo "O bairro rubro": "Figura de jovem negra" (sec. XIX), Belmiro de Almeida. **Exposição Do Valongo à Favela: Imaginário e Periferia**. 10 de maio de 2014 a 10 de de 2015. Acervo do Museu de Arte do Rio.

Compondo o núcleo "O bairro 'rubro'" da mostra, a pintura "Figura de jovem negra" do artista mineiro Belmiro de Almeida foi tema da primeira edição do projeto *5 minutos com a Coleção*, organizado pelo Setor Educativo do Museu de Arte do Rio, e que tem como objetivo uma construção coletiva acerca dos significantes e significados de trabalhos e artistxs que compõem o acervo da instituição. Com mediação do educador e pesquisador negro Fernando Porto, e contrapondo-se metaforicamente a associação do termo rubro – do latim *rubrum*, que significa "a cor vermelha como sangue" – a marginalização do território da Pequena África, este indica que o uso da cor vermelha pela jovem negra retratada representa poder, luxo e nobreza. Segundo Porto (2021),

> Este quadro não é uma alegoria e a jovem negra tampouco é um mero acessório a composição de um cenário. Esta obra de 1880 é um retrato, gênero muito utilizado para autoafirmação e exposição de poder do retratado. No caso, a retratada. Uma jovem negra que se vale de roupas e adornos, traje e postura de quem ocupa um lugar legitimado para reivindicar a posição que pretendia. Esta pintura de 1880 é um retrato realista de uma jovem negra, vinculada diretamente com as mudanças políticas e culturais do Brasil. Está situada num contexto em que os processos abolicionistas ganham volume, momento em que a representação de pessoas negras toma outro rumo, e a

> questão racial e a implementação dos ideais da nação tornam-se pontos primordiais na construção intelectual do país. Essa construção de identidade nacional vai buscar os tipos, as cores, as paisagens a serem representadas. E, a pintura de Belmiro de Almeida traz em seu escopo as influências dessas transformações sociais com o intuito de retratar a realidade concreta do povo, abandonando as formas idealistas anteriores. No entanto, mesmo com todas essas mudanças ocorridas na arte e nos costumes, a figura do Negro demorava a se libertar do lugar antagônico e subalternizado (...). (PORTO, Fernando; 5 minutos com a Coleção - Figura de Jovem Negra, de Belmiro de Almeida (versão legendada). Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 21. jan. 2021. Disponível em: https://urx1.com/T7p8l).

Diante disso, bell hooks (2019) aponta que a saída para que as identidades negras sejam recuperadas fora da concepção ocidental de um bloco homogêneo (ora antagônico, ora subalternizado) é pensarmos em termos plurais, no qual “as definições de um novo *self* das mulheres negras resulta de imagens que são constantemente reatualizadas nas narrativas ficcionais contemporâneas, sejam escritas ou visuais” (hooks, 2019, p. 18).

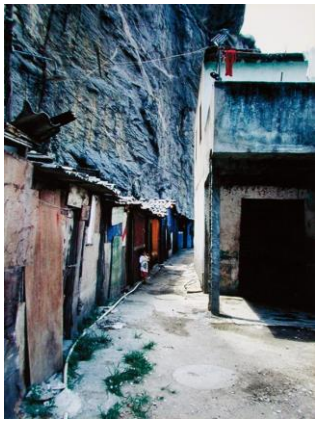
O quinto núcleo, “Praça Mauá”, traz fotografias de Augusto Malta (Museu da Imagem e do Som); e trabalhos de Carlos Moraes (Agência O DIA); G. Winter (Museu Histórico Nacional); e Juan Gutierrez (Coleção George Ermakoff) – assim como as performances “Paisagem submersa” (2010), de Caetano Dias, e “Agudah” (2013), de Paulo Nazareth; as instalações “Caixonoma Contrativo” (2011) e “Pau-coxa” (2012) de Henrique Oliveira (2011), e as séries de fotografia “Morro da Favela” (2009) e “Canudos” (2013) de Maurício Hora.

No entorno da Praça Mauá, há duas favelas do território da Pequena África: o Morro da Providência e o Morro da Conceição. O primeiro, anteriormente chamado de Morro da Favela, de acordo com o curador Rafael Cardoso (2015, p. 25), começou a ser ocupado a partir da década de 1890 – todavia, a data simbólica de sua fundação é 1897, quando ocorre a migração das forças militares que atuaram contra Antônio Conselheiro na Revolta de Canudos. Segundo o curador, ao receber permissão do Ministério da Guerra para construir suas respectivas moradias no atual Morro da Providência, estes rebatizaram o lugar como “Morro da Favela”, em alusão a um local de mesmo nome que existe em Canudos.

Já o segundo, o Morro da Conceição, desde 1980, começou a ser visto como um lugar pitoresco da cidade e em vista disso, passou a atrair artistas e pesquisadores que buscavam estabelecer ali suas moradias e/ou ateliês (CARDOSO, 2015, p. 34). E, se por um lado, o Morro da Conceição foi ganhando visibilidade (até mesmo midiática) e os seus moradores sendo vítimas da especulação imobiliária (e consequente *gentrificação*); por outro, o Morro da Providência não caiu nas graças da mídia e resiste como um espaço culturalmente efervescente em virtude da mobilização de seus moradores.

Integrando este núcleo com as séries fotográficas “Morro da Favela” e “Canudos”, Maurício Hora é uma pessoa que se debruçou sobre a história desse território, tornando-se também um exímio divulgador e ativista social do mesmo. Nascido e criado no Morro da Providência, antigo Morro da Favela, onde vive até os dias atuais, Hora é um fotógrafo de renome internacional. Paralelo a isso, é fundador e presidente da Casa Amarela, um centro de educação, arte e apoio social localizado na Providência, e fundador do Instituto Favelarte, que consiste também em uma organização de caráter social, cultural e educacional nas comunidades em que atua.

Nesse sentido, Hora faz de suas fotografias um instrumento de discurso e imagem da primeira favela do Brasil, o Morro da Providência, do qual também residiu um dos mais ilustres escritores brasileiros (se não o mais), Machado de Assis, que viveu em uma casa situada na Ladeira do Livramento. E, dessa forma, a estética fotográfica de Hora transita entre a beleza da paisagem, das sociabilidades culturais e das pessoas que ali residem e a denúncia das desigualdades e mazelas também presentes.



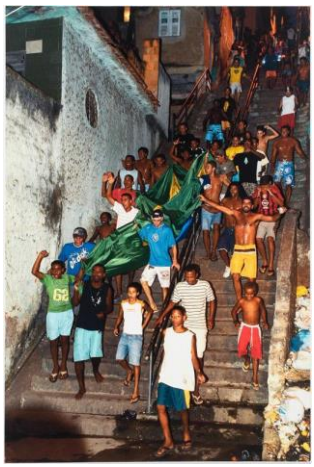


Figura 29. Núcleo "Praça Mauá": Série "Morro da Favela" (2009), Maurício Hora. Exposição **Do Valongo à Favela**: Imaginário e Periferia. 10 de maio de 2014 a 10 de de 2015. Acervo do Museu de Arte do Rio.

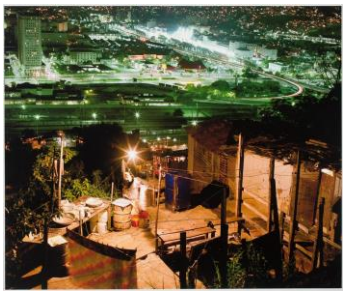


Figura 30. Núcleo "Praça Mauá": Série "Morro da Favela" (2009), Maurício Hora. Exposição **"Do Valongo à Favela"**: Imaginário e Periferia. 10 de maio de 2014 a 10 de de 2015. Acervo do Museu de Arte do Rio.

Em diálogo com as questões levantadas no módulo anterior, o sexto Núcleo, "Problema Social", aborda o estigma da pobreza e violência que tanto aproxima quanto afasta os dois morros, pois como pontua o curador Cardoso (2015, p. 35).

> A cicatriz invisível da Rua do Valongo continua a atravessar essa primeira periferia brasileira, dividindo-a em duas partes: aquela que pode ser incluída na empreitada modernizadora e aquela que será deixada para lá, mais uma vez. Algo precisa ser feito para unir os dois lados da rua, a menos que se deseje perpetuar uma cisão que só tem feito crescer nos últimos cem anos, apesar de todas as tentativas de resolvê-la por meio da erradicação e/ou construção. A favela existe, mesmo que não queira enxergá-la. Dar nova visibilidade a ela, abraçando sua história de resistência, é o começo de um processo de reinvenção da cidade e de inclusão de seus moradores no projeto coletivo de cidadania. É preciso olhar para a favela como herança cultural, como vestígio de uma história e uma identidade comuns. É preciso reconhecer nela o seu valor, como espelho e vestígio do que somos verdadeiramente. O Rio de Janeiro lembra a personagem da canção "Conceição" entoada por Cauby Peixoto, em 1956, que "vivia no morro a sonhar com coisas que o morro não tem". Conceição desce para a cidade, pensando em subir na vida, e acaba se perdendo em caminhos estranhos. "Tentando subir na vida, desceu", entoa o cantor, "E agora daria 1 milhão,

> para ser outra vez Conceição". O Rio de Janeiro faria bem em olhar para as coisas boas que deixou para trás e considerar melhor aquilo que vale a pena preservar e aquilo precisa mesmo ser erradicado. A começar pela empáfia de quem pensa que progrediu. (CARDOSO, 2015, p. 35)

Figura 31. Núcleo "Problema Social". **Exposição "Do Valongo à Favela"**: Imaginário e Periferia. 10 de maio de 2014 a 10 de de 2015. Fotógrafo: Thales Leite. Acervo do Setor de Comunicação do Museu de Arte do Rio.

O sétimo núcleo, "Fato Estético", apresenta trabalhos de Augusto Malta (Museu da Imagem e do Som, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro); Caio Reisewitz (Galeria Luciana Brito); Di Cavalcanti, Heitor dos Prazeres e Tarsila do Amaral (Coleção Roberto Marinho); Lasar Segall (Museu Lasar Segall); Lívio Abramo (Pinacoteca do Estado de São Paulo); e Maria Leontina (Museu do Ingá) – assim como registros da Capa P4 de 1964 onde Nildo da Mangueira veste o Parangolé de Hélio Oiticica (Projeto HO); e a série de fotografias "Mar de Dentro" (2006) de Caetano Dias.

Para o arquiteto e pesquisador na área de Artes Roberto Conduru, que compõe o quadro de autores do catálogo da mostra *Do Valongo à Favela*, quanto à estética das representações de favelas, este destaca a produção de dois artistas: Heitor dos Prazeres e Hélio Oiticica. Segundo Conduru (2015, p. 71), ainda que Heitor atendesse ao interesse da representação desse outro "exótico", possivelmente pela primeira vez, não se tratava de uma alteridade artística, mas de alguém que conhecia e vivenciava a favela de dentro e não como um mero observador passivo e casual.

> (...) Iconograficamente, sua pintura corrobora outras representações da favela: o peculiar viver, entre o mato e a urbe, em construções precárias, sem água e energia elétrica. Em termos plásticos, é um testemunho único – a repetição de esquemas figurativos e aglutinações de seres e coisas em espaços restritos, constantes em suas telas, bem expressam tensões vividas na favela: carência,clausura, resistência, vivacidade, reinvenção. (CONDURU, 2015, p. 72).

Figura 32. Núcleo "Fato Estético": Fotos da Capa P4 (Nildo da Mangueira veste Parangolé) de 1964. Exposição **"Do Valongo à Favela**: Imaginário e Periferia". 10 de maio de 2014 a 10 de 2015. Acervo Projeto HO.

Oiticica, por outro lado, de acordo com Conduru (2015, p. 72), desenvolveu um trabalho que transitava entre a favela e o restante da cidade: ora levando a favela aos espaços de arte, ora levando as suas obras à favela, para serem experimentadas por seus amigos, como ilustra a Capa P4, na qual Nildo da Mangueira está vestindo um Parangolé. Logo, na obra de Oiticica, a favela não é o motivo: "a favela é motor, lugar de experimentos não programados, de propulsão" (CONDURU, 2015, p. 72).

Sendo o oitavo e último núcleo, "Periferia é Periferia", traz fotografias de Augusto Malta (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro) e pintura de Inimá de Paula (Museu do Ingá); além de registros das performances "Descascando a superfície" (2012), Alexandre Farto aka Vhils, "O mundo de Janiele" (2007), de Caetano Dias, "Nós daqui" (2014), do Coletivo Dulcinéia Catadora, "Candango" (2010), do Grupo EmpreZa, "Pinturas do profeta Gentileza no Elevado da Perimetral" (s/d), de Márcia Foletto e "Sem título" (2011), de Paulo Nazareth (Galeria Mendes Wood); como também a instalação "Disseminação concreta" (2006-2014), de André Komatsu.

Nota-se neste módulo o uso da relação da pedra em alguns trabalhos: “Descascando a superfície” do português Alexandre Farto aka VHILS cravou o rosto de moradores no que restou das casas que os mesmos haviam sido despejados e, segundo VHILS, “cravou-se a história no que dela resta”; enquanto o registro das “Pinturas do profeta Gentileza no Elevado da Perimetral” evoca uma intervenção urbana que foi materialmente apagada devido à demolição da Perimetral, que teve a última implosão efetuada em 2014, sob o pretexto de suposta modernização da Zona Portuária do Rio de Janeiro; já “Candongo” do Grupo EmpreZa encena a destruição de bases da cidade (como as ruas, moradias) ironizando o argumento de revitalização; e a instalação “Disseminação concreta” de André Komatsu apresenta um corpo-pedra atirado no chão – afinal, estes processos de gentrificação que perpassam a Pequena África, ao justificar uma ideia de revalorização, efetivamente expulsam e “matam” simbolicamente a presença das tradicionais populações locais.

Figura 33. Núcleo “Periferia é Periferia”. Exposição “**Do Valongo à Favela**: Imaginário e Periferia”. 10 de maio de 2014 a 10 de de 2015. Fotógrafa: Janaína Miranda. Acervo do Setor de Comunicação do Museu de Arte do Rio.

A pedra que atua como denúncia de invisibilidade e destruição nos trabalhos anteriormente citados, também simboliza, para as religiões de matrizes afro-brasileiras, com base na relação com o orixá Xangô, o poder de proteção e justiça. E, nesse sentido, conforme pontua a curadora Clarissa Diniz, o vídeo “O mundo de Janiele” de Caetano Dias, no qual uma menina brinca de bambolê em uma favela retoma a ideia de que “em tudo em volta da

criança-eixo da imagem é circularidade, numa ambiguidade poética que aponta para o desejo, ou possibilidade, de encontrar tangentes de saída" (DINIZ, 2015, p. 170).

Contudo, ainda que *Do Valongo à favela* tenha buscado apresentar a materialidade da contribuição negra no Rio de Janeiro de forma ampla, comete alguns atos falhos ao não convocar uma curadoria negra (nem mesmo no catálogo) e expõe demasiadamente imagens da escravidão e os questionáveis objetos de castigo e tortura. No entanto, ao recorrer aos artistas contemporâneos de diversas localidades do território brasileiro, escapa de um discurso engessado histórico-arqueológico-linear e propõe pensar a partir da Pequena África da Zona Portuária sobre as Pequenas Áfricas que compõem o território brasileiro, fugindo da tentação sudestina de refletir sobre o Brasil com olhos voltados ao seu próprio "umbigo".

3.3 – Se há narrativas negras, quem as constroem?

Spivak (2010) questiona-se: *Pode a subalterna falar?* A autora indiana acredita que não, pois ainda que essa voz em situação de subalternidade tentasse falar, esta não seria ouvida ou nem mesmo compreendida pelos sujeitos soberanos, aqueles que detém o poder de dizer. Assim, Spivak mantém a subalterna na posição de silenciamento que o colonialismo a condicionou.

No entanto, Grada Kilomba retoma esta colocação de Spivak, atentando para o cunho também problemático de tal afirmação.

> O posicionamento de Spivak acerca da *subalterna silenciosa* é, entretanto, problemático de visto como uma afirmação absoluta sobre as relações coloniais porque sustenta a ideia de que o *sujeito negro* não tem capacidade de questionar e combater os discursos coloniais.
>
> (...) Em segundo lugar, a ideia de uma *subalterna silenciosa* pode também implicar a alegação colonial de que os grupos subalternos são menos humanos do que seus opressores e são, por isso, menos capazes de falar em seus próprios nomes. Ambas afirmações veem os colonizados como incapazes de falar, e nossos discursos como insatisfatórios e inadequados e, nesse sentido, silenciosos. Elas também vão ao encontro da sugestão comum de que grupos oprimidos carecem de motivação para o ativismo político por conta de uma consciência falha ou insuficiente de sua própria subordinação. (KILOMBA, 2021, p. 48)

Dessa forma, Kilomba (2021, p.49) afirma que grupos subalternos não são vítimas passivas nem sequer cúmplices voluntários de um determinado sistema de dominação.

Alinhado à esse pensamento, a feminista negra Audre Lorde sugere, no trecho do poema “Uma litania para a sobrevivência”, a importância de grupos subalternos (finalmente) falarem:

> (...)
> e quando falamos nós temos medo
> de nossas palavras não serem ouvidas
> nem bem-vindas
> mas quando estamos em silêncio
> ainda estamos com medo,
>
> Então é melhor falar
> lembrando
> nunca estivemos destinados a sobreviver. (LORDE, 2010, p. 83)

Partindo dessa reflexão, cabe destacar que o tema da Semana Nacional de Museus, promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), de 2022, seguindo a orientação do Conselho Internacional de Museus (ICOM), foi o Poder dos Museus. Esta temática, ao reconhecer o poder intrínseco às instituições museológicas, articula a ideia de que os museus também são instrumentos de poder.

Conforme a concepção foucaultiana, poder não é algo estritamente negativo, podendo até ser produtivo – “não pesa em nós como uma força que diz que não, mas (...) atravessa e produz coisas, induz ao prazer, às formas de conhecimento, produz discurso. Ele precisa ser pensado como uma rede produtiva que penetra todo o corpo social” (FOUCAULT apud Hall, 1980, p. 119). Dito isso, tratando-se de museus, pode-se atestar que subalternos e não subalternos, ainda que de forma desigual, integram o mesmo jogo de disputa de poder no que diz respeito à produção de proposições, discursos e narrativas, refletidas nas exposições, no âmbito destas instituições.

Retomando, assim, a questão proposta pelo título: se há narrativas negras nos museus de arte, quem as constroem?

Uma mulher negra, nascida e criada em Brás de Pina, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro. Mariza Guimarães Dias ingressa no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (MHN), o concluindo-o já no Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), depois de já estar casada e com dois filhos. Já formada, cursou uma pós-graduação em Administração de Museus pela Universidade Estácio de Sá, chegando a

concluir os créditos exigidos pelo Programa de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, porém não chegou a defender a dissertação.

Ingressou no Museu Nacional de Belas Artes em 1979 como estagiária da Fundação Mudes; em 1985, passou a ter um contrato de trabalho pela Fundação Nacional Pró-Memória/ Ministério da Cultura, aposentando-se em 2012. Ao longo do extenso período em que esteve na instituição, Mariza Dias atuou nas seções de Escultura, Arte Africana e Arte Popular. Em entrevista concedida presencialmente no mês de janeiro de 2022, Mariza relatou como foi a sua formação em Museologia e refletiu sobre o papel do museólogo em um Museu:

> Sempre atuei ativamente com a cultura afrodescendente e sua representatividade na música, no teatro e nas artes em geral. Quando decidi estudar Museologia, o curso ainda funcionava no Museu Histórico Nacional, sendo mais tarde deslocado para UNIRIO. Entrei para o MNBA, logo no início da minha carreira, como estagiária do projeto MUDES. O estudo era bem diferente de hoje, tínhamos cadeiras específicas aos mais diversos materiais que se encontram em um Museu. Para tornar mais claro, cito algumas cadeiras do currículo: Paleografia, Numismática, Antropologia, Sigilografia, História da Arte, etc. O curso passeava tentando enquadrar todos os tipos de acervo encontrado nos mais variados museus, hoje felizmente e com esforço de várias pessoas o curso melhorou, tentando ficar mais próximo do estudo da conservação e da exposição de seus acervos museológicos. Portanto, ao Museu cabe conservar, estudar, expor e apresentar ao público seus objetos, contando a sua trajetória no local onde vivenciaram parte do seu contexto histórico. Para o museólogo, a pesquisa é importante, além de sempre recorrer a estudiosos específicos para lhe ajudar a falar onde no processo histórico o objeto exposto está inserido. (DIAS, entrevista jan. 2022)

Enfatiza o quão importante foi a reformulação da grade do Curso de Museologia e, pontuou que, além da conservação e da exposição, é imprescindível que um Museu pesquise o seu acervo, em diálogo constante com especialistas.

Quanto à Coleção de Arte Africana, Mariza Dias contou que tomou conhecimento dessas obras quando estas encontravam-se alocadas na Reserva Técnica. E, devido já ser atuante em movimentos defensores da cultura e arte africana, decidiu mergulhar com Raul Lody, pesquisador de culturas africanas e da cultura afro-brasileira, em um extenso estudo sobre a Coleção. Tal estudo resultou em uma exposição, *Arte Africana* (1893), na principal galeria de exposições temporárias do Museu, Sala Bernardelli, e no catálogo da Coleção de Arte Africana, em 1983.

Os frutos dessa parceria Dias e Lody já foram relatados anteriormente: da mencionada *Arte Africana* (1893), assim como *Arte Africana – Fundação Joaquim Nabuco* (1984), *O Traje Cerimonial Afro-Brasileira* (1986), *Axé-África* (1989), *Releitura da Arte Africana* (1989) e *Xangô – mito-herói africano* (1996).

E, além de ser museóloga no Museu Nacional de Belas Artes, Mariza Dias também trabalhou na pesquisa e catalogação da Coleção de Arte Africana do advogado João Maurício, junto a Raul Lody; no estudo e catalogação da Coleção de Arte Africana do imortal da Academia Brasileira de Letras, Antonio Olinto; e desempenhou a função de suporte teórico aos integrantes da Cia dos Comuns, um grupo teatral que trabalha com elementos das culturas africanas e afro-brasileira.

A companhia de teatro Cia dos Comuns, formada por atrizes e atores negros, foi criada em 2001 pelo ator e gestor Hilton Cobra, com intuito de tratar de questões relativas à inserção do negro na identidade brasileira. Hilton Cobra, mais conhecido como Cobrinha, dirigiu o Centro Cultural José Bonifácio (CCJB), de 1993 a 2000. Este Centro Cultural, no qual hoje está sediado o Museu da História e Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB), surge de uma demanda, a partir da articulação de vários grupos de movimentos negros, de se ter um espaço de preservação e promoção da cultura afro-brasileira na cidade do Rio de Janeiro. Amiga de Cobrinha, Mariza Dias também atuou no Centro Cultural José Bonifácio, como curadora, a título de exemplo a exposição *Todo Menino é um Rei* (1996); e professora, tendo ministrado um curso sobre Arte Africana e suas especialidades culturais. Já na gestão de Carmen Luz no CCJB, que foi de 2001 a 2006, Dias assinou a curadoria junto ao designer Afonso Drumond, da exposição *Abdias do Nascimento – Vida e arte de um guerreiro* (11 de dezembro de 2002 a 15 de abril de 2003).

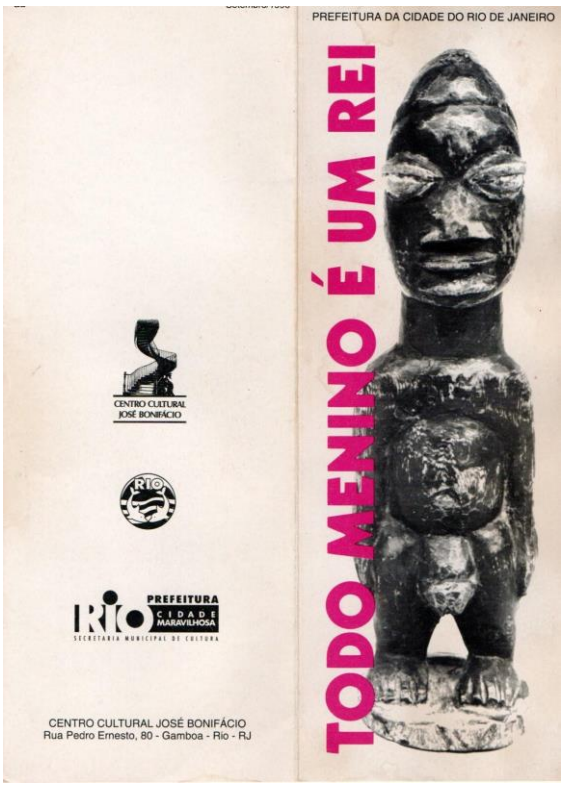


Figura 34

Folder da exposição “Todo Menino é Um Rei”

Centro Cultural José Bonifácio

setembro/1996 - outubro/1996

Acervo Pessoal

A PRESENÇA DO NEGRO NO TEATRO BRASILEIRO

DIA 13 DE NOVEMBRO
Mediador: Hilton Cobra (Ator)

15:00h - Sankofa - Matrizes Africanas Revisitadas
Palestrante: Elisa Larkin Nascimento (Cientista Social, Pesquisadora e Escritora)

Será percorrida a história antiga da humanidade, abordando algumas verdades pouco divulgadas na mesmo encarnoteadas por uma herança cultural imbuída do etnocentrismo ocidental e que dizem respeito à presença e à ação criadora dos povos africanos, bem como a herança por eles deixada ao processo civilizatório mundial. Abordar-se-á também a atualidade e importância desses temas para os afro-descendentes na sociedade globalizada atual.

15:20h - Corpo, Memória e Poder
Palestrante: Júlio César de Tavares (Antropólogo)

O corpo como principal meio de comunicação, apesar de toda a sofisticação tecnotrônica que tem marcado a cultura ocidental.
O corpo estoca informações e produz a memória social através das atitudes e percepções individuais, sobretudo, pela ação dos sentidos e das emoções. O resultado deste processo pode constituir mecanismos de alta e/ou baixa estima sobre os indivíduos, em especial, as populações oprimidas e subjugadas, como no caso da população negra. Assim, todo trabalho de libertação deve começar pelo corpo.

15:40h - "Corpo, Lugar da Memória"
Palestrante: Leda Maria Martins (Poeta e Ensaísta)

Reflexões sobre o corpo na cultura afro-brasileira como portal de inscrição e transmissão de saberes, no âmbito das práticas performáticas rituais.

16:00h - Intervalo

16:20h - Matrizes Africanas na Arte Brasileira
Palestrante: Mariza Guimarães Dias (Museóloga)

Em breve relato, serão abordados a arte africana, o artista africano e o seu reflexo na produção da arte brasileira, desde a colônia até a contemporaneidade, acreditando no quanto essa arte é importante na busca de uma linguagem artística nacional.
Recheadas na história religiosa do homem africano no Brasil que, renovadas e com estratégias de resistência e adaptação, concessões e trocas, mantêm esse universo vivo com suas produções atestando a contribuição da cultura negra na formação da sociedade brasileira.

16:40h - Debate

18:00h - Encerramento

DIA 14 DE NOVEMBRO
Mediador: Hilton Cobra (Ator)

15:00h - Estética e Forma Social Negra
Palestrante: Munir Sadbi (Escritor)

A estética comunitária como estruturação do modo de vida decorrente do paradigma civilizatório africano. Corporeidade e teatralidade. Formas processionais negras. Teatro como acompanhamento da cosmogonia e existência humana.

15:20h - O Teatro Experimental do Negro
Palestrante: Abdias do Nascimento (Militante Negro e ex-Senador)

Reflexões sobre as origens, os objetivos, e a trajetória do Teatro Experimental do Negro, Rio de Janeiro, 1944-68.

15:40h - Experimentalismo e Educação: Ser Preto nas Artes Cênicas do Rio de Janeiro
Palestrante: Carmen Luz (Diretora de Teatro e Dança, Coreógrafa, Atriz e Bailarina)

A partir de exemplos cênicos e dramatúrgicos, uma abordagem da prática experimental como impulso gerador de ilusão educacional e do teatro como canal estético de engajamento.

16:00h - Intervalo

16:20h - Bando de Teatro Olodum e Cia dos Comuns
Palestrante: Marcio Meirelles (Diretor Teatral)

As experiências vividas com dois grupos de atores e atrizes negros, em diferentes regiões do país, e as opções estéticas que melhor favorecem a representação do negro, sua influência e realidade contemporâneas. A presença do negro nos palcos e platéias de Salvador e o que tem representado essa experiência para o elenco e platéia desses grupos.

16:40h - Debate

18:00h - Encerramento

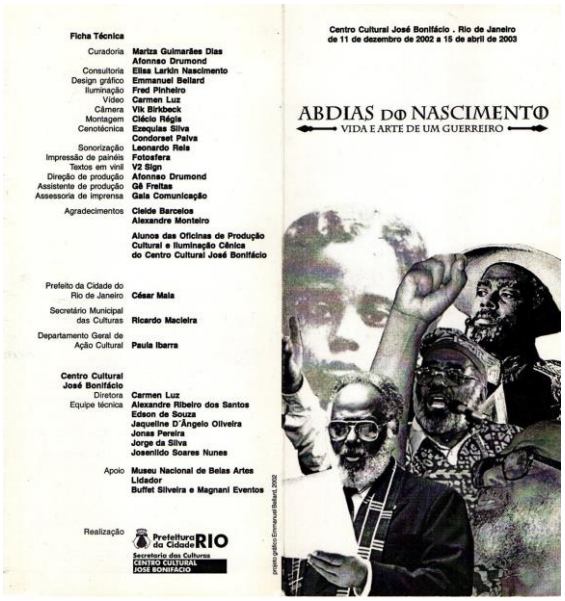
Figura 35

Folder do evento “A presença do negro no teatro brasileiro”, realização Cia dos Comuns

Palestra de Mariza Guimarães Dias sobre Matrizes Africanas na Arte Brasileira

Fundição Progresso

Acervo Pessoal



Ficha Técnica
Curadoria: Mariza Guimarães Dias, Afonnso Drumond
Consultoria: Elisa Larkin Nascimento
Design gráfico: Emmanuel Bellard
Iluminação: Fred Pinheiro
Vídeo: Carmen Luz
Câmera: Vik Birkbeck
Montagem: Clécio Régis
Cenotécnica: Ezequias Silva, Condorset Paiva, Leonardo Reis
Sonorização: Fotosfera
Impressão de painéis Textos em vinil: V2 Sign
Direção de produção: Afonnso Drumond
Assistente de produção: Gê Freitas
Assessoria de imprensa: Gaia Comunicação
Agradecimentos: Cleide Barcelos, Alexandre Monteiro, Alunos das Oficinas de Produção Cultural e Iluminação Cênica do Centro Cultural José Bonifácio
Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro: César Maia
Secretário Municipal das Culturas: Ricardo Macieira
Departamento Geral de Ação Cultural: Paula Ibarra
Centro Cultural José Bonifácio
Diretora: Carmen Luz
Equipe técnica: Alexandre Ribeiro dos Santos, Edson de Souza, Jaqueline D'Ângelo Oliveira, Jonas Pereira, Jorge da Silva, Josenildo Soares Nunes
Apoio: Museu Nacional de Belas Artes, Lidador, Buffet Silveira e Magnani Eventos
Realização: Prefeitura da Cidade RIO, Secretaria das Culturas, CENTRO CULTURAL JOSÉ BONIFÁCIO

Centro Cultural José Bonifácio . Rio de Janeiro
de 11 de dezembro de 2002 a 15 de abril de 2003

ABDIAS DO NASCIMENTO
VIDA E ARTE DE UM GUERREIRO

projeto gráfico Emmanuel Bellard, 2002

Figura 36

Folder da exposição “Abdias do Nascimento – Vida e arte de um guerreiro”

Centro Cultural José Bonifácio

dezembro/2002 - abril/2003

Acervo Pessoal

Prestes a se aposentar do Museu Nacional de Belas Artes, Mariza Dias Guimarães assina a curadoria da exposição “*Onde somos África?”* junto ao assistente de curadoria Carlos Henrique Gomes da Silva, historiador, mestre e doutorando em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS/UNIRIO/MAST). Nesta exposição, Mariza buscou apresentar, o que ela tentou ao longo de toda sua trajetória na instituição com a Coleção de Arte Africana, segundo ela disse: “trabalhar a Arte Africana inserida no seu valor artístico e antropológico, mostrando valores que permanecem até hoje com o homem brasileiro” (DIAS, entrevista jan. 2022).

Figura 37

Folder da exposição “Onde somos África?”

Caixa Cultural de São Paulo

outubro/2011 - novembro/2011

Acervo Pessoal

Curador-chefe do Museu de Arte do Rio (MAR), Marcelo Campos nasceu na Baixada Fluminense, pertencente à região metropolitana do Rio de Janeiro. Ao mudar-se para a cidade do Rio, morou no subúrbio, em bairros como Cascadura e principalmente o Méier.

Durante entrevista virtual, em 6 de outubro de 2021, foi pedido que ele contasse um pouco sobre sua história de vida, a fim de compor a sua biografia. Assim, ele relata que na infância, ainda um menino negro, o Candomblé foi sua primeira fonte de informação.

> E eu, como um homem negro, convivi dentro da minha casa, com elementos que eram de uma espécie de ideia de afro-brasilidade, principalmente o elemento religioso. O candomblé foi desde pequeno assim uma fonte de informação. Há pouco eu estava respondendo uma pergunta sobre curadoria, de um projeto que entrevista curadores, e a pergunta era essa: mas antes da formação, antes de você entrar na universidade formal, o quê que eu trazia da arte naquele primeiro momento. E eu disse que eram as referências do candomblé. Porque o candomblé, enquanto um sistema de signos, ele me colocava numa interpretação do mundo. E o mundo em que eu convivia nos terreiros, nas festas, nas obrigações, convivia dentro da minha casa, e conseguia relacionar uma coisa com a outra. Por exemplo, os sistemas de Orixás pela cor. E, por outro lado, havia uma bibliografia, eram muito poucos livros também em casa, bem pouco. E havia uma bibliografia ligada ao candomblé: o livro do Pierre Verger e o livro do Jorge Amado ilustrado pelo Carybé. (CAMPOS, entrevista 06 out. 2021)

Antes de dedicar-se, posteriormente, ao estudo de Arte, a primeira referência estética e conceitual de Campos foi o que ele aprendeu, desde criança, no terreiro de Candomblé. O que reitera a ideia da mostra *Xangô – o mito-herói africano*: estas culturas de matrizes africanas, representadas na exposição por meio do orixá Xangô, compondo os modelos de civilização e formando as memórias e traços culturais que compõem o ser brasileiro.

Quanto ao período acadêmico, Marcelo Campos foi fazer Comunicação na Faculdade Hélio Alonso e Pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, não tendo concluído a segunda. Ainda que tivesse interesse pela Arte e pela prática do

desenho, não sabia, até aquele momento, de que modo iria aplicá-lo. Enquanto o curso de Comunicação lhe proporcionava disciplinas como Antropologia, Sociologia, Filosofia e Cultura Brasileira – pelas quais ele era apaixonado e dedicava-se muito.

Na monografia, optou por estudar Carybé, devido à influência de suas ilustrações, das fotografias de Pierre Verger e do Candomblé, religião da qual seu tio Quinho praticava. Visto que todos estes elementos lhe influenciaram ainda menino, Campos conta que:

> (...) decodificava aquelas informações todas, dentro da minha casa; no álbum de família, porque tinham lá fotos das festas de terreiro, que se pareceriam um pouco com as fotos que o Pierre Verger tirava dos terreiros. Então, eu na graduação ainda, em 93/94, escolhi o assunto que seria o Carybé, entendendo que eu tinha algo a dizer sobre. (CAMPOS, entrevista 06 out. 2021)

Por se tratar de uma temática, de certa forma, afetiva, Campos relata que empenhou-se muito neste trabalho de conclusão de curso: foi à Bahia; entrevistou o próprio Carybé, o artista e cineasta baiano Mário Cravo e a ialorixá, também baiana, Mãe Stella de Oxóssi; além de outras pessoas e críticos de arte. Ao retornar, o seu orientador da época, o professor e jornalista Ivan Proença, lhe aconselhou a ir para o Programa de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tanto no mestrado quanto no doutorado, foi orientado pelo antropólogo já falecido Hélio Viana, o qual também dedicava-se aos estudos sobre as religiões de matrizes africanas: assim, na dissertação estudou Carybé, de forma ampliada: pensando a ideia da identidade nacional na arte contemporânea; enquanto na tese, debruçou-se em uma questão ainda mais ampla: como se deu o processo de construção da identidade nacional na arte brasileira – assunto que lhe jogava novamente para as questões étnico raciais e identitárias.

Assuntos esses que lhe atravessaram, de algum modo, ainda durante a infância e influenciaram a sua trajetória acadêmica, da graduação ao doutorado; a forma como se deu o seu interesse pela Arte; e até mesmo a sua trajetória enquanto curador:

> E foi isso, assim, que me conectou ainda mais, mas antes da universidade, eu fui conectado dentro de casa. Eu lembro que tinha um livro do Pierre Verger chamado Orixás, que tem várias imagens. E eu devia ter uns 8 anos, acho que uns 8 anos, ele [o livro] foi lançado nos anos 80, nasci em 72, e é um livro proibido, não podia ver. E aquilo na imaginação de uma criança é como: ah, eu quero saber o quê que tem, quero ver escondido e tal. Mas justamente porque tinha ali fotos dos rituais, de matança de animais, de rituais de iniciação, e eu perguntava tudo. Então, perguntava para esse meu tio que é iniciado no candomblé, um homem de Oxalá, e eu dizia: mas você sente isso, você passou por isso? E, para a imaginação de uma criança, eles

> proibiram, eles botavam em cima da estante. [E diziam] Você não pode ler ainda. Mas, logo depois, enfim, foi um livro de referência também, tem imagem do livro na minha dissertação de mestrado. Então acho que, digamos, esse sistema simbólico de representação – como no seu trabalho – do negro, da cultura negra, que eu me reconhecia nela, foi a minha entrada para estudar Arte, e depois para fazer curadoria também. Ainda que depois eu tenha ampliado esse estudo e tratado de arte contemporânea, feito livro sobre escultura, não necessariamente me mantive exclusivamente ligado a esse assunto. Mas, digamos, que no meu leque de pesquisa, talvez, 80% do que eu produzo tenha esse vínculo até hoje: nas exposições, nos textos, muitas vezes eu trato dessas relações. (CAMPOS, entrevista 06 out. 2021)

Voltando a Foucault, que fala da importância de se perceber sujeitos enquanto autores: pensar como os dispositivos sujeitos são constituídos e atravessam essa forma sendo interiorizada no indivíduo. O indivíduo, enquanto agente da ação, que compõe o enunciado e compõe o discurso. Ele compõe pela fala, pela linguagem. Ele compõe em um certo momento, em uma certa rede, em um certo processo. Mecanismos entrecruzados: ora para forma indivíduo, ora para forma dispositivo sujeito.

Dito isso, quais são os enunciados e discursos que compõem o indivíduo Marcelo Campos, atravessado pelo dispositivo sujeito na qual este está inserido? Campos narra que, em um primeiro momento, enquanto estudava identidade nacional e brasilidade, não teve acesso a autores racializados – e, quando tinha, como Edison Carneiro e Manuel Querino, não havia uma dimensão de lugar de fala. Nesta sua trajetória de saberes, começou lendo autores, segundo ele, de uma espécie de utopia identitária do Brasil: como Darcy Ribeiro e Mário de Andrade, já que estes se interessavam, por meio de um viés modernista, não apenas pela representação afro-brasileira, mas por uma ideia de povo brasileiro. Além desses autores, citando também Nina Rodrigues, teve contato com os trabalhos de Pierre Verger, Carybé, Mário Cravo e Di Cavalcanti.

Em um segundo momento, que se inicia a partir do contato com o Museu Nacional e com a Antropologia de forma mais profunda, em um contexto de pós-graduação, Campos narra que começou a questionar a bibliografia que havia lhe formado. Estudando Arte, teve muita dificuldade de encontrar bibliografias que abordassem perspectivas afro-brasileiras: apesar de já ter o Kabengele Munanga, os autores que eram discutidos na Academia eram os estadunidenses e os europeus, como o francês Georges Didi-Huberman, o italiano Giulio Carlo Argan e o alemão Erwin Panofsky. Então, percebeu que precisava basear-se nesses autores, para fazer uma análise da arte afro-brasileira. Por outro lado, também teve contato com autores indianos, como Homi Bhabha e Arjun Appadurai. Atualmente, acompanha com entusiasmo este movimento de retomada de autores como Lélia Gonzalez e Abdias do Nascimento.

Outro momento fundamental nesta relação com uma teoria afrocentrada para Campos, foi no período da década de 90, quando ele fez um curso da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), do Programa Sankofa, promovido por Abdias e sua esposa Elisa Larkin.

> (...) porque nesse programa, a gente estudava história da África, e aí os autores eram os professores, os palestrantes, eram Muniz Sodré, Helena Theodoro. Eu fiz cursos de iorubá na UERJ, tudo na UERJ, nesse grande guarda chuva chamado Sankofa, como conversei outro dia, e a Elisa [Larkin Nascimento] ficou emocionada de saber que eu fui um dos alunos ali. E, para mim, aquilo foi fundamental. Agora eu guardava em mim aquele interesse da criança de terreiro. Então, eu queria ver iorubá para traduzir cantigas e tal. E tive aulas com um moço, que acho que já faleceu, chamado Altair Togun, que lançou livros até, traduzindo cantigas, ele era professor de iorubá. E o Sankofa me deu esse panorama. Talvez Nei Lopes tenha dado palestra. Eram os autores negros, autores e autoras negros, que estavam sendo apresentados a mim. E eu seguia, atualizava a bibliografia. Também um lugar importante no Rio, na Bahia eu fui a outros, a outras bibliotecas, mas era o Centro de Estudos Afro-Orientais, e funcionava no prédio da Cândido Mendes. Era uma biblioteca, que talvez ainda exista, eu não sei, talvez não mais, há que se procurar. E ali eu tinha acesso a textos, sobre o candomblé, terreiros. Fazia xerox desses textos e funcionava ali na Cândido Mendes, no prédio da Cândido Mendes, em frente ao Paço Imperial. Então, para mim, isso era “ah, aqui eu vou encontrar autores e textos fundamentais”. Talvez até esse próprio *História de um Terreiro Nagô*, do mestre Didi, eu tenha xerocado ali. Então era uma lenha conseguir estudar e trazer essa bibliografia. Mas os textos do Sankofa na UERJ nos anos 90, deve ter sido em 94, 95 talvez, foi fundamental. Eu acho que eu fiz Sankofa, acho, antes de entrar no próprio mestrado, quando eu entrei em 97. E eu me lembro de frequentar o Sankofa, as aulas, as palestras de tarde, com uma grande amiga minha Bárbara Copque, a gente fazia juntos esse curso. Então, o meu contato com uma bibliografia, digamos, mais afrocentrada, ele veio pelo Sankofa. E obviamente depois eu fui acompanhando essa discussão da representatividade na bibliografia, aí eu segui também, e de certa maneira me inseri nessa bibliografia, já depois de muito tempo estudando e escrevendo, atuando nas curadorias, foi um pouco assim a minha trajetória. (CAMPOS, entrevista 06 out. 2021)

Quanto à atuação no Museu de Arte do Rio, esta começou ainda na gestão de Paulo Herkenhoff, enquanto curador convidado nas exposições *Guignard e o Oriente, entre Rio e Minas* (2014); *Tarsila e Mulheres Modernas* (2015); *Rossini Perez, entre o Morro da Saúde e a África* (2015); e *A Cor do Brasil* (2016). Desde 2018, passou a ser o Curador Chefe da instituição e sua primeira exposição neste cargo foi *Rio do Samba: Resistência e Reinvenção* (2018).

Ao perguntá-lo sobre o papel dos museus de arte no que tange a essas discussões sobre identidade, especialmente acerca da identidade afro-brasileira, Campos enfatiza que é principalmente de escuta e atualização:

> Eu acho que é um papel, como eu te falei, em relação a *Crônicas Cariocas*, de escuta, é um papel de atualização, a gente precisa trazer coisas para o presente, ou seja, o que está acontecendo está acontecendo do nosso lado, o Brasil sofre com isso há muitos anos, de parecer que o Brasil é longe. A canção que diz "o Brasil não conhece o Brasil", é isso mesmo, a gente vê isso até hoje. Essa geografia da arte dos museus, ainda é uma geografia que passa por relações muito sulistas, digamos, sudestinas, que é um deodorismo que se usa hoje, ainda é sudeste ali. E, por outro lado, o Brasil é muito maior, já está produzindo isso, já tem muito artista que está fazendo, e a gente precisa escutar, precisa se atualizar, e precisa perceber que se você recebe um projeto onde você vai fazer uma individual com um artista já teve várias individuais, tem vários livros publicados, a gente precisa pensar duas vezes. (...) A atualização está na produção dos artistas, não está nas instituições, muitas vezes. Porque as instituições demoram para perceber nesse sentido. Então acho que o papel dos museus e das instituições, nesse sentido, é estar no presente – ou seja, você precisa estar no presente do país, do sistema, para poder perceber, entender, e não precisa demorar. Eu falei que demora muito e acho que isso se reflete, e é uma coisa que estou pensando agora na conversa contigo, nessa condição da gente trazer, por exemplo, para o museu, o MAR, artistas que estão ainda na graduação, porque antes era muito comum as pessoas dizerem "não, a gente tem que ver mais", o próprio Mulambo estava ainda UFF quando fez a individual lá na biblioteca do museu. Porque se falava "ah, não, a gente tem que ver mais", "tem que ver se a pessoa…", olha a demora, olha no que deu, e a demora demorou mais para um do que para outros, demorou mais para os pretos do que para os brancos, porque os brancos entraram mais rápido no sistema, foram "capturados" e selecionados mais rápido. Os pretos não, a gente viu isso, está falando sobre isso. Então, é bom a gente se antecipar, eu acho. Seria um método, eu te diria, antecipe os assuntos, antecipe a representatividade. (CAMPOS, entrevista 06 out. 2021)

Com isso, retomando de forma pontual às reflexões de Foucault e Hall, e pensando poder a partir de dimensões tanto restritivas quanto produtivas, pode-se pensar o que o Museu enquanto um espaço de restrição é aquele no qual se estabelecem escolhas e decisões unilaterais, e o Museu enquanto um espaço de produção é aquele que Marcelo Campos sugere: uma instituição que consegue estar no presente, atualizando-se continuamente, e em diálogo, escuta e negociação, de modo constante.

Trabalhando no Setor de Curadoria do Museu de Arte do Rio, junto a Marcelo Campos, Amanda Bonan, coordenadora de curadoria do MAR, nasceu em Niterói, município da região metropolitana do Rio de Janeiro. Declara-se como branca, devido ser vista socialmente dessa forma na sociedade brasileira, mas também relata ser filha de uma mulher branca e um homem negro.

Ainda na graduação de Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense (UFF), começou a estagiar na galeria de arte Laura Marsiaj Artista Contemporânea. Bonan conta que não veio de uma família que possuía interesse por Arte, muito menos sabia do que se tratava Arte Contemporânea, então, em um primeiro momento, esse universo foi muito estranho à ela.

De imediato, ficou muito impressionada com os preços das obras de arte, já que esse contexto de colecionadores e galeristas ainda era muito novo para ela. Pensando nessas questões, Bonan fez seu trabalho de conclusão de curso sobre isso: tentando entender o valor simbólico e o valor financeiro de obras, quem atribui esse valor, como é feito, como é esse processo de precificação, de valorização de uma obra. E diz, que mesmo hoje, 20 anos depois, ainda há coisas nesse processo que lhe escapam. No mestrado em Artes na UERJ, estudou artistas que trabalhavam com a crítica institucional no Brasil.

Atualmente, no doutorado em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (USP), Bonan estuda algumas exposições de arte a partir dos anos 80, internacionais, que abordam questões relacionadas às diferenças. Segundo ela, exposições que tem na sua narrativa, no arcabouço teórico, esse interesse pelas diferenças. E essas diferenças são artistas asiáticos, artistas africanos, artistas latino-americanos, e brasileiros muitas vezes também. Nesta tese em andamento, Bonan busca entender como essa narrativa curatorial marcada pelo interesse pelas diferenças também pode ainda estar relacionada a uma exotização desse outro (ou outros), de uma permanência do exótico e de um olhar exotizante para artistas não-ocidentais.

Ao perguntá-la quanto à inserção de narrativas negras nos museus de arte nos dias de hoje em relação a anos atrás, Amanda Bonan acredita que tiveram viradas importantes, ainda que recentes.

> Eu já trabalho com artes visuais há quase 20 anos, mas isso é uma virada bem recente, de uns 5 anos pra cá. Que vai a reboque de uma virada social. Não é uma virada das artes visuais, é uma virada social, de consciência de classe, de raça, de consciência política, talvez. Isso no Brasil. Porque se você falar dos Estados Unidos, já teve essa virada há mais anos, na Europa também. Essa consciência de raça e do que é o racismo, nos Estados Unidos, é uma luta mais antiga. Aqui no Brasil era muito rarefeito e agora, eu acho que veio um posicionamento muito mais forte, e uma consciência. Acho que parece que as pessoas acordaram um pouco mais. Nem todas, nem todas. Algumas pessoas acordaram e tem uma parcela ainda, tadinhos, dormindo. Mas eu acho que no Brasil é uma coisa mais recente, essa consciência. Aí eu acho que as exposições são um reflexo disso. (BONAN, 05. out. 2021)

Bonan enfatiza que esse caminho, essa transformação e esses avanços quanto à inserção dessas temáticas em museus possivelmente não têm mais volta, devido estarem amparadas a uma tomada de consciência política, e associadas a um interesse crescente no universo das artes pela dimensão estética das obras desses artistas negros, indígenas e periféricos.

> Eu acho que não tem volta. Acho que é uma consciência política importante que não tem volta. Essencial. Eu acho que o que está sendo feito hoje, produzido de artes visuais pelo menos, não acompanho tanto as outras áreas, dança, teatro e tal. Mas eu acho que na cultura, em artes visuais, o que está sendo produzido hoje de mais força, mais interessante mesmo, dos jovens, vem dos subúrbios, vem de uma cultura negra engajada. Eu acho que é o que mais tem de interessante sendo feito hoje, em arte contemporânea. Não vejo nem só uma questão ligada a inclusão não, eu vejo como uma coisa talvez de mais interesse, mais experiência estética mesmo. Não vejo só como uma questão da consciência política ou de inclusão, mas quanto a forma também. (BONAN, 05. out. 2021)

Ou seja, para além das discussões de representatividade nas exposições, cada dia mais artistas negros como Mônica Ventura, Heberth Sobral, Mulambö, Jaime Lauriano, entre outros, tem despertado gradativamente cada vez mais interesse do mercado de arte brasileiro – inclusive no Art Rio 2021, você poderia encontrar obras de todos eles.

Retornando ao Museu Nacional de Belas Artes para trazer os exemplos dos curadores da exposição *Das galés às galerias: protagonismos e representações do negro no Museu Nacional de Belas Artes*, o primeiro a ser apresentado é quem tem a ideia dessa exposição: o museólogo Reginaldo Tobias, que atua no Setor de Educação do MNBA, além de lecionar na Rede Estadual de Ensino como professor de Arte, desde 2001.

No dia 9 de novembro de 2017, durante uma reunião geral de servidores do Museu, Tobias sugere que houvesse uma exposição que tratasse dos protagonismos de artistas negros que integram o acervo do Belas Artes. Oito dias depois, no dia 17, formaliza a sua proposta enviando um e-mail para o Setor de Gestão, que logo a seguir é ratificado através de um documento interno que foi deferido pelo Conselho Consultivo do Museu.

Tobias nasceu no bairro de São Cristóvão, mudando-se logo depois para o Cachambi, bairros da Zona Norte, e ambos da cidade do Rio de Janeiro. Filho de pais mineiros, cresceu em uma família de 7 irmãos. E, por ser um homem negro, ele sempre quis trazer a dimensão racial desses artistas em uma exposição na instituição.

Ao longo de sua trajetória profissional e acadêmica, ingressou no Museu Nacional de Belas Artes como menor aprendiz em 1983; graduou-se em Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); fez pós-graduação em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); e atualmente está fazendo mestrado em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS UNIRIO/MAST).

E, neste percurso acadêmico, que remonta cerca de 30 anos, nunca estudou culturas africanas ou cultura afro-brasileira em uma sala de aula. A fim de preencher essas lacunas, buscou outros espaços, como Centro de Estudos Afro-Asiáticos, na Universidade Cândido Mendes - (UCAM); Curso de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e no

Curso de Relações Étnico Raciais no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET).

Esta busca por preencher essas lacunas na sua formação quanto às culturas africanas e cultura afro-brasileira também lhe impulsionaram a escrever textos acerca dessas temáticas, como: catálogos das exposições do Museu Nacional de Belas Artes *Entre duas Modernidades – Do Neoclassicismo ao Pós- impressionismo* (2004); *Das Galés às Galerias: Representações e protagonismo do Negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes* (2018); das virtuais: *Nas Brechas da Representação: A presença do Negro no acervo do MNBA* (2020) e *Entre a Cátedra e o cativeiro: Professores negros na Academia Imperial de Belas Artes* (2021); além de apresentações, como no Congresso Internacional da Associação Latino Americana de Estudos Asiáticos e Africanos (ALADAA), no Chile, em 2019.

Ao perguntá-lo sobre a importância da incorporação de narrativas negras em museus de arte, por parte das instituições e das curadorias, Tobias enfatiza que:

> Foram raras e esparsas as inserções sobre a temática no passado, o que só faz aumentar a importância de aprofundamento da mesma com vistas ao presente e ao futuro. Acho fundamental que os museus e as universidades ampliem suas análises sobre a temática, até muito recentemente esta temática sequer era vislumbrada. Temos também que lutar para ampliar o número de pesquisadores e curadores negras e negros nesses espaços. (TOBIAS, jan. 2022)

Dessa forma, o museólogo, curador e educador atenta para a ideia de que: para ampliar a produção de narrativas negras em museus de arte, é imprescindível também que ocorra a ampliação quantitativa de pesquisadores e curadores negros e negros nas equipes que compõem essas instituições.

A exposição *Das galés às galerias* também contou com a participação de pesquisadores e curadores convidados, como o caso da museóloga do Museu da Vida, da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ/RJ), Eloisa Ramos.

Nascida e criada no bairro de Rocha Miranda, subúrbio e zona norte da cidade do Rio de Janeiro, Ramos fez o ensino fundamental em escolas públicas e no ensino médio foi estudar em São Cristóvão, no Colégio Pedro II, e saiu de lá para duas universidades: a primeira, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde cursou Museologia, de 1985 a 1989; e a outra foi a Universidade Federal Fluminense, iniciando o curso de Ciências Sociais em 1986, depois tendo que trancá-lo em função de uma oportunidade de trabalho em Minas Gerais.

Antes de colar grau em Museologia, Ramos já havia assinado um contrato de trabalho com o Estado de Minas para trabalhar na Superintendência de Museus (SUM/MG), por meio da indicação da museóloga Telma Lasmar, a qual foi sua orientadora de estágio curricular, e assim iniciar sua trajetória profissional na Museologia.

Iniciando sua carreira em Minas Gerais, Eloisa atuou em diversos Museus da SUM/MG, trabalhando em exposições, documentação, visitas mediadas, e prestando assessoria a outras instituições. Estes cinco anos intensos e desafiadores lhe permitiram conhecer a Museologia na prática. Em 1994, de volta ao Rio de Janeiro, foi trabalhar como bolsista de Aperfeiçoamento Profissional no projeto do futuro Museu da Vida da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ/RJ). Contratada para desenvolver e implementar o projeto da Reserva Técnica e de Documentação do acervo, ela acabou atuando em todas as áreas, participando intensamente do processo de nascimento dessa nova instituição. No ano de 2006, por meio de um concurso público, entrou para o quadro de funcionários da FIOCRUZ, onde está até os dias de hoje.

Importante mencionar que Ramos é uma mulher negra e, além das formações em Museologia e Ciências Sociais, buscou entender a construção dessa relação com a África na sociedade e cultura brasileira ao longo de seu percurso acadêmico: em 2007, realizou uma especialização em História e Literatura Africana e Brasileira na Universidade Castelo Branco, no Rio de Janeiro, na qual o trabalho final foi a proposta de uma exposição itinerante sobre o continente africano para as escolas; no ano de 2016, termina o mestrado em Relações Étnico-raciais no CEFET/RJ, com a apresentação da de dissertação: *Tudo que eu sabia sobre a África aprendi na televisão: Tarzan uma das muitas invenções de África*; e no ano passado, em 2022, defende a tese de doutorado, intitulada *A coleção de (artes) Savino em busca de sua musealização: considerações sobre a cultura material negra nos museus*, pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS UNIRIO/MAST).

Quanto à inserção de narrativas negras em museus de arte, Ramos acredita que: “hoje ocorre uma pressão maior da sociedade, então temáticas que até então eram relegadas ou representadas de forma subalternizada, estão sendo revistas, é uma ação urgente e espero que irreversível”. E quanto ao papel dos museus de arte e das curadorias na incorporação dessas temáticas, ela enfatiza que:

> Acho que deve ser o papel de qualquer museu independente da tipologia, promover a igualdade de oportunidades em seus espaços. Para além das discussões é importante transformá-las em ação, e assim promovermos de forma igualitária o direito de todos a suas memórias, histórias e logo fortalecendo identidades e pertencimentos. (RAMOS, jan. 2022)

Assim, Eloisa Ramos, reitera a colocação de Tobias quanto a urgência de diversidades não apenas nos discursos, mas também no corpo técnico dos museus; e que esta ação é fundamental no fortalecimento de certas memórias, histórias e identidades nas narrativas e exposições das instituições museológicas.

Antropóloga do Museu Nacional de Belas Artes, onde atua desde dezembro de 2010, Ana Teles morou até os 4 anos de idade em Sepetiba, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, em uma casa que pertencia a seus avós paternos; e dos 4 aos 7 anos viveu em Santa Teresa. Filha de um matemático e de uma tradutora, aos 8 anos mudou-se com a sua família para a Inglaterra, devido ao doutorado de seu pai na Universidade de Bristol. Apesar de no Brasil ser entendida socialmente enquanto branca, percebeu esse lugar de estrangeira em território inglês.

> Dos 8 aos 11 anos morei em Bristol na Inglaterra porque meu pai estava fazendo doutorado na Universidade de Bristol. Essa experiência foi importante na percepção étnica pois vivi ainda criança a experiência da alteridade, entendendo que para os ingleses eu não era uma igual e nunca poderia pertencer completamente, eu era sempre a estrangeira e uma estrangeira de terceiro mundo, o que implica preconceitos e exclusões. Esses preconceitos e exclusões foram vivenciados principalmente no ambiente escolar. Naquela época, anos 1980, embora já houvesse uma larga imigração para o Reino Unido, esta era menor que nos dias atuais de tal forma que eu e minhas irmãs éramos praticamente as únicas estrangeiras na nossa escola. Lembro de um professor de matemática que já era um senhor e que me botou num grupo de matemática para alunos com dificuldade, mas eu não tinha dificuldade, afinal meu pai estava fazendo um doutorado em matemática! Outra experiência de exclusão foi quando veio a assistente social na escola e começou a verificar quem tinha piolho, não sei dizer se eu era a única criança com piolho ou se o meu cabelo foi examinado com mais afinco. Logo eu estava no centro da sala com a assistente social catando piolho da minha cabeça e colocando num tubo de ensaio. Voltamos para o Brasil no final de 1989 no clima da primeira eleição presidencial em 21 anos, com o segundo turno sendo disputado entre Lula e Collor. (TELES, jan. 2022)

Nesse sentido do lugar do estrangeiro, conforme o relato de Teles sobre uma experiência pessoal, a psicóloga, escritora e pesquisadora Cida Bento aponta que, durante a década de 90 no Brasil, a partir de um acirramento do debate racial, ocorre de forma sistemática:

> Filmes, livros sensacionalistas que mostravam negros como criminosos, drogados, infectados, que ameaçavam os brancos. Povos estrangeiros, menos civilizados, essencialmente por herança genética. E os homens brancos se definiram como vítimas de um preconceito racial às avessas. Por

> outro lado, começava-se a produzir estudos onde a branquitude aparecia como um lugar de privilégio, de poder, construído historicamente. (BENTO, 2002, p. 162)

Isto posto, percebe-se que pessoas negras são colocadas nesse lugar de um Outro menos civilizado, ainda que brasileiras. E essa experiência de Teles mostra que ao mudar-se para a Inglaterra e se tornar imigrante, ela perde esse lugar de privilégio e poder; e consequentemente o que Bento conceitua de pacto narcísico entre a branquitude, que consiste em um sistema que possibilita a manutenção de hierarquias raciais com base no racismo.

Quanto à formação, Ana Teles formou-se em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2000. Depois, fez mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional/UFRJ, concluído em 2004; e doutorado em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ, tendo defendido a tese no ano de 2015. Na pesquisa de dissertação, estudou uma revista feminina popular enfocando a relação que se estabelecia entre as leitoras e os produtores da revista; e já na tese de doutorado pesquisou a rede de intelectuais folcloristas entre 1964 e 1982, baseando a análise principalmente na Revista Brasileira de Folclore.

Entre 2006 e 2009, atuou no Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do Espírito Santo, no Setor de Patrimônio Imaterial, onde teve contato com comunidades quilombolas e jongueiras. Assim, começou a realizar leituras sobre essas temáticas. No doutorado, inclusive, ao notar que os estudiosos de folclore tratavam muito de expressões culturais com influências africanas, como os vários ritmos, danças e autos populares das variadas regiões brasileiras, percebeu a necessidade de produzir um capítulo da tese sobre a interface entre os estudos de folclore e o que se chamava no século XX dos “estudos do negro”.

A partir dessas experiências, irá produzir textos acerca dessas temáticas, dentre esses: *Quilombos, Patrimônio e Cultura: as diferentes abordagens institucionais dentro do IPHAN* (2008); *Entre o Brasil e a África: o negro na cultura popular brasileira* no catálogo da exposição *Das Galés às Galerias* (2019); e *O Negro no museu: aprisionamentos e permanências* (2021).

No que diz respeito ao papel dos museus de arte e das curadorias no que tange a inserção de narrativas negras em exposições, Teles afirma:

> Acho fundamental, porque mais uma vez a Arte é produtora de imagens sociais e é importante que não sejam apenas os brancos a produzirem imagens, a serem os artistas. Então é interessante que os museus exponham e valorizem outras imagens sendo um local de reflexão sobre a diversidade cultural e étnica brasileira. (TELES, jan. 2022)

Outros curadores da exposição *Das galés às galerias* são Claudia Rocha e Edson de Souza. Rocha é museóloga e atua no Setor de Registro, do Museu Nacional de Belas Artes e Souza foi convidado para compor a equipe de curadoria da mostra.

Moradora do bairro da Pavuna até os três anos de idade, depois mudou-se para Bento Ribeiro, onde viveu até os 29 anos, ambos bairros da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.

Sobre a sua formação, Rocha formou-se em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 1996; fez especialização em Teoria da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), concluída no ano de 2002; e realizou o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação Inter unidades em Museologia, da Universidade de São Paulo (USP). Sendo uma mulher negra, Claudia Rocha conta que questões sobre a negritude sempre lhe atravessaram desde muito cedo:

> À época em que fiz a graduação em Museologia, havia poucos professores com títulos e isso impactava no curso que por isso não tinha características muito acadêmicas. Apesar disso, questões sobre a negritude e a preocupação social sempre estiveram comigo. Já no primeiro período propus ao meu grupo da disciplina de Metodologia da Pesquisa, analisar o jongo, tentando identificar se ele era desconhecido ou discriminado. No quarto período, junto a três colegas (Blanca Dian, Albino Jr e Luis Antonio) que também ansiavam por experiências práticas no campo social, integrei o Projeto Caju (projeto criado por alunos inspirados pela palestra da presidente da Associação de Amigos do bairro do Caju em evento da Escola de Museologia). Neste projeto conseguimos mobilizar os moradores da área mais antiga do bairro em torno de suas histórias: reativamos as procissões terrestre e marítima de São Pedro e também fizemos uma exposição na praça central do bairro. Por fim, minha monografia foi uma trajetória de encontro com a minha negritude através de estudo sobre o Movimento Negro. A arte do século XIX também me interessa bastante e na especialização da UERJ (Teoria da Arte), estudei a tela Primeira Missa de Vitor Meireles de Lima, tentando problematizar justamente as figuras étnicas do quadro. Já no mestrado consolidei também a minha experiência no campo da documentação museológica, criando uma historicização da documentação museológica do MNBA até chegar ao Programa Donato. (ROCHA, jan. 2022)

Rocha relata que o livro *Tornar-se negro*, de Neuza Santos, também foi fundamental nessa sua construção da negritude, e isso lhe levou a escrever alguns textos acerca dessa temática, como seu trabalho de conclusão do Curso de Museologia, intitulado *Movimento negro: Identidade e Memória*; o texto *Mãe Maria e Redenção de Cã: sobre imagens, histórias*

e representações no catálogo da exposição *Das Galés às Galerias*; e o texto da exposição virtual *Nas brechas das representações: imagens do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Arte*.

No que diz respeito a exposições que se debruçaram em elementos relativos às culturas africanas e afro-brasileira, Claudia Rocha lembra de ter visto a exposição Museu das Origens no MNBA durante a década de 90; a exposição *Arte da África* no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB/RJ), de 2004; e exposições temporárias realizadas pelo Belas Artes, Museu de Arte do Rio (MAR) e Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Em relação à incorporação dessas temáticas hoje, em relação a anos atrás, pontua que houve um grande avanço e que atualmente estas questões estão mais presentes nessas instituições, enfatizando que:

> Os museus de arte sempre foram espaços elitizados, brancos e com pouca abertura nos espaços de curadoria e acervo. Hoje devido a um forte movimento de artistas negros, esses espaços vêm sendo questionados e conquistados. (...) Atualmente vemos vários museus de arte empenhados em apresentar programações e uma ações institucionais comprometidas com um pensamento colonial disruptivo. (ROCHA, jan. 2022)

Claudia Rocha também acredita que os museus de arte têm um importante papel no que tange a essas narrativas negras, sendo um espaço de problematização da herança imagética da Arte muito presente no imaginário brasileiro, assim como mobilizando acessibilidades a novas produções e novos artistas.

Assim como Eloisa Ramos, Edson de Souza também atuou como um pesquisador e curador convidado na exposição *Das Galés às Galerias*. De Barra do Piraí, município da região sul fluminense do Estado do Rio de Janeiro, Souza muda-se para a cidade do Rio, quando inicia sua trajetória acadêmica.

Graduou-se em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, após uma passagem pelo Curso de Letras (Português/Literatura) da mesma universidade. Formando-se como professor, atuou em escolas públicas do seu município natal, Barra do Piraí; e posteriormente em escola técnica em Volta Redonda e numa instituição de ensino superior em Valença.

Desde 2001, atua como professor de Sociologia da rede pública do Estado na cidade do Rio de Janeiro; e em 2012, passou a trabalhar com formação de jovens e adultos e gestão pedagógica no Centro de Ciências e Educação Superior a Distância (CECIERJ).

O contato acadêmico de Souza com as culturas africanas e a cultura afro-brasileira começou com o estudo de relações raciais comparadas, entre Brasil, Estados Unidos e África do Sul. Nos últimos anos, em relação especificamente às culturas africanas, através de dois caminhos: da Antropologia Social inglesa e da Literatura produzida em países africanos, em especial a de Angola, Moçambique e Nigéria. No mestrado, produziu uma dissertação sobre a implantação da Lei 10639/03 e as recepções da temática étnico-racial entre professoras.

Como homem negro, Souza vê com entusiasmo uma mudança de discurso nos museus de arte, ao trazer uma grande produção artística negra do Brasil e do mundo, e acredita que há uma predisposição para que essas temáticas ganhem cada vez mais visibilidade, ressaltando que:

> Os museus de arte podem se abrir mais à escuta de movimentos sociais vinculados a questões étnico raciais e também à escuta de pesquisadores das áreas de Antropologia, Sociologia e História que estão voltados para a produção de conhecimentos sobre cultura brasileira e africana. (SOUZA, jan. 2022)

Clarissa Diniz, uma das curadoras da exposição *Do Valongo à Favela*, junto a Rafael Cardoso, nasceu em Recife, Pernambuco. Filha de pais também pernambucanos, sua mãe cresceu no sertão, enquanto seu pai na zona da mata. A mãe, radicada em Surubim (Pernambuco) há várias gerações, não sabe sobre sua origem, identificando apenas uma tataravó indígena e um tataravô de origem árabe; enquanto seu pai pertence a uma família de imigrantes italianos que foram para o Nordeste no começo do século XX e se fixaram em Nazaré da Mata.

Após esse primeiro momento no Recife, Diniz passa uma parte da infância na cidade de Glasgow, na Escócia, onde seus pais foram estudar mestrado e doutorado pelo Centro Nacional de Desenvolvimento de Pesquisas e Tecnologia (CNPq), e pontua que seus pais foram os primeiros da família a ingressar em uma pós-graduação.

Quando seus pais retornaram ao Brasil, mudaram-se para Brasília, onde seu pai foi trabalhar. Aos 10 anos, retornou ao Recife, indo estudar no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E nesse mesmo período, seus pais, por meio de concurso, passam a ser professores universitários da UFPE (Veterinária e Computação). Dessa forma, Diniz teve uma vida muito marcada por essa experiência universitária.

Anos depois, já na universidade, cursou Licenciatura em Artes Plásticas também na UFPE; e, em 2001, muda-se para o Rio de Janeiro, para fazer mestrado no Programa em

Artes da UERJ, com dissertação intitulada *CAMA DE GATO - um ensaio a partir de "Malhas da Liberdade", de Cildo Meireles*. Atualmente, Diniz está fazendo doutorado no Programa de Antropologia da UFRJ, debruçando-se na questão da violência epistêmica na arte brasileira.

Mesmo sendo uma mulher branca, Diniz conta que por ser enraizada em Nazaré da Mata, teve contato com o maracatu rural, uma manifestação negra, da qual seu pai fez parte durante décadas devido ter crescido na cidade. Além disso, ressalta que a experiência cultural nordestina acontece principalmente nas ruas e é muito marcada por essa influência afro-indígena.

Segundo Diniz, estudou bem pouco sobre culturas africanas e cultura afro-brasileira, nem produziu textos acerca especificamente dessas temáticas. Contudo, terá acesso a essas discussões ainda no período escolar, onde, de forma introdutória, teve uma perspectiva crítica sobre a abolição ou estudos de tradições culturais afro-diaspóricas. E, por conta de seus estudos sobre Gilberto Freyre, também pesquisou um pouco sobre as visões dele em relação à presença negra na Colônia.

No decorrer de sua trajetória acadêmica e de vida, os autores que influenciaram a sua narrativa pessoal, e posteriormente curatorial, no que diz respeito às culturas africanas e cultura afro-brasileira foram Josué de Castro, Gilberto Freyre, Jomard Muniz de Brito, Roger Bastide, Paulo Freire, Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira, Frantz Fanon, Milton Santos, Chico Science, Gregório de Mattos e Emanoel Araújo. E nesses últimos cinco anos: Jota Mombaça, Achille Mbembe, Nego Bispo, Grada Kilomba, dentre outros.

Quanto à sua atuação no Museu de Arte do Rio, relata que foi da equipe que fundou a instituição, começando a trabalhar no MAR no início de 2012, um ano antes de sua abertura. Ficou até março de 2018 e vivenciou duas gestões culturais: a de Paulo Herkenhoff e a de Evandro Salles.

Perguntando-a sobre o papel da curadoria em museus no âmbito das discussões étnico raciais, especialmente a afro-brasileira; e dos próprios museus de arte no que refere a essas discussões, Clarissa Diniz enfatiza que:

> Tomar consciência de seu lugar de fala (o que significa também racializar-se, o que ainda é incomum e um aprendizado por vezes doloroso e constrangedor) e de suas responsabilidades em torno da criação, manutenção ou transformação das políticas de representatividade, protagonismo, voz, escuta, educação e luta anti-racista que se dão por meio da arte.
>
> Os museus, a arte e a história da arte são invenções coloniais e, como tal, inextricavelmente racistas. Acima de tudo, precisam transformar a si mesmos para, a partir daí, cumprir de forma mais responsável, concreta e permanente

> seu papel político na direção de uma sociedade anti-racista. (DINIZ, 26 mar. 2022)

A partir dos relatos desses indivíduos e seus dispositivos sujeitos (lembrando que o indivíduo não é a-histórico), nota-se que as narrativas negras em museus de arte, ao menos no âmbito do Rio de Janeiro, com base nesse recorte específico, também estão sendo construídas e viabilizadas por pessoas que não nasceram na Zona Sul do Rio de Janeiro (Mariza Dias, Reginaldo Tobias, Eloisa Ramos, Cláudia Rocha, Ana Teles), nem mesmo na cidade do Rio (Marcelo Campos, Amanda Bonan, Edson de Souza), assim como fogem do eixo hegemônico Rio-São Paulo (Clarissa Diniz). E exemplos como Mariza Dias, Marcelo Campos, Reginaldo Tobias, Eloisa Ramos, Claudia Rocha, Edson de Souza e Carlos Henrique reforçam a importância da participação de pensadorxs negrxs na construção de projetos de reinvenção, no que se refere ao discurso sobre pessoas negras em museus de arte; remontando assim a provocação de Grada Kilomba: não há vítimas passivas nem sequer cúmplices voluntários do colonialismo e seus efeitos. O que há no Rio de Janeiro e no Brasil, e sempre houve, é a dificuldade do acesso dos sujeitxs negrxs a esses lugares de poder e disputas de narrativas que é o Museu.

PARÁGRAFOS FINAIS, CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Parágrafos finais, considerações iniciais

> Joguem fora a abstração e o aprendizado acadêmico, as regras, o mapa e o compasso. Sintam seu caminho sem anteparos. Para alcançar mais pessoas, deve-se evocar as realidades pessoais e sociais — não através da retórica, mas com sangue, pus e suor.
>
> Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordaças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel.
>
> Não estamos reconciliadas com o opressor que afia seu grito em nosso pesar. Não estamos reconciliadas. Encontrem a musa dentro de vocês. Desenterrem a voz que está soterrada em vocês. Não a falsifiquem, não tentem vendê-la por alguns aplausos ou para terem seus nomes impressos. (ANZALDUA, 1980, p. 235)

Para “colocar minhas tripas aqui”, devo escrever em primeira pessoa. E adianto que não pretendo trazer considerações finais, mas na verdade considerações iniciais. Afinal, seria um equívoco da minha parte supor que esta pesquisa termina aqui, nos últimos parágrafos desta dissertação. Na verdade, esta dissertação apenas suscita, na minha incipiente trajetória acadêmica, assuntos e discussões que pretendo me debruçar ao longo da vida – e torço para que esta vida seja tão longa a ponto de ampliar, reformular e até mesmo discordar quanto ao que aqui escrevo.

Dito isso, retomo a pergunta inicial: por que falar sobre narrativas negras em museus de arte? A princípio, duas situações distintas me levaram a essa temática: o impacto que a performance *Merci beaucoup, blanco!* de Musa Mattiuzzi teve sobre mim desde o meu primeiro período da graduação em Museologia (em 2015) e ter acompanhado dois anos depois este mesmo trabalho não alcançar o primeiro lugar do Prêmio PIPA de 2017 devido a uma movimentação racista e conservadora de ataques virtuais a Musa – no qual, Mattiuzi, inicialmente favorita, ficou em segundo lugar de uma categoria de voto popular após esses grupos terem organizado “mutirões” para votar em um outro artista, que não é de se espantar que seria um homem branco.

À vista disso, me deparei com as seguintes questões: se artistxs negrxs têm seus trabalhos explicitamente boicotados em prêmios de arte, como estes seriam então recebidos nos museus de arte? E ainda que os recebam, de que modo narrativas negras são apresentadas nesses museus e além do mais quem as constroem?

Atravessada por esses acontecimentos, comecei o processo de pesquisa norteada pela ideia de que escreveria uma dissertação sobre silêncios e ausências. No entanto, à

medida que a pesquisa avançava, ela mesmo me contra-argumentava. De certo que não descobri inúmeras narrativas negras em museus de arte nem tampouco uma série de curadores negros; porém, havia mais do que previa a minha vã filosofia.

Minha primeira grata surpresa foi *Esculturas da África Negra.* Como sabemos, o ano de 1964 marcou o início da ditadura militar no Brasil e no mesmo ano, para meu espanto, inaugura-se a esta exposição no Museu Nacional de Belas Artes, a partir de uma cooperação entre o na época diretor do Museu José Roberto Teixeira Leite e o então presidente do Senegal Léopold Sédar Senghor. Na contramão do ambiente repressivo que assolava o país e se arrastou até a década de 1980, esta mostra apresentou artefatos artísticos e culturais de cerca de quarenta comunidades étnicas do continente africano, além de ter abarcado, de modo paralelo, a agenda comemorativa do Vigésimo aniversário do Teatro Experimental do Negro, que presenteou o MNBA com uma agenda negra de cursos que pensavam as questões dos negros do ponto de vista artístico, cultural, histórico e político. O que me fez refletir que sem esse movimento de pesquisa, que já havia sido iniciado pela historiadora de arte negra Gabrielle Nascimento, em sua dissertação *O que dizer sobre a política africana do Brasil e as artes: Reflexões sobre a coleção africana do Museu Nacional de Belas Artes (1961-1964),* defendida em 2018, seria difícil imaginar que o tradicional MNBA foi palco durante a ditadura de uma das maiores confluências entre as culturas africanas e afro-diaspóricas até aquele momento vistas em uma instituição museológica.

Estas narrativas negras, entre continuidades e descontinuidades, foram ocorrendo ao longo dos anos seguintes na instituição, como em: *Arte Primitiva* (1970); *Máscaras* (1971); *Máscaras e Esculturas Africanas* (1973) e *Joias Afro-Brasileiras* (1973).

Já os anos de 1980 é o recomeço do que considero uma nova virada no âmbito das narrativas negras, no Museu Nacional de Belas Artes: é iniciado um projeto de pesquisa, catalogação e documentação fotográfica da Coleção de Arte Africana, que contou com a participação das museólogas Mariza Guimarães Dias e Ana Lúcia de Matos e orientação técnica do membro externo Raul Lody.

Juntos, Mariza e Lody, assumiram um compromisso político – e não meramente profissional – de buscar bibliografias que possibilitassem uma leitura antropológica da Coleção de Arte Africana que não a sucumbisse a uma perspectiva ocidental de hierarquização temporal, artística, temática e autoral, e muito menos étnica. E, intencionados a fugir disso, buscaram compreender cada peça com base em seu desempenho sociocultural. Assim, como resultado de uma extensa pesquisa que durou pouco mais de um ano, este empenho teve como resultados o lançamento da publicação *Coleção de Arte Africana - Museu Nacional de Belas Artes* e a inauguração da mostra *Arte Africana*, em 1983.

E esta parceria entre Mariza e Lody, ora só os dois, ora juntos a outros pesquisadores, rendeu outros (bons) frutos, como: *Máscara Geledé* (1983); *Arte Africana – Fundação Joaquim Nabuco* (1984); *Módulo Yorubá – Arte Africana* (1986); *Traje Cerimonial Afro-Brasileiro* (1986); *Axé-África* (1989); *Releitura da Arte Africana* (1989) – e já na década de 1990, *Xangô – O mito herói africano no Brasil* (1996).

Cabe destacar esta última, *Xangô – O mito herói africano no Brasil*, a qual consiste em uma admirável empreitada de abordar em um museu de arte a história do orixá Xangô, antigo Rei nagô da cidade de Òyó (na Nigéria), uma divindade africana representada pelos elementos do fogo e das formações rochosas e que detém os domínios do poder estatal, da justiça e das questões jurídicas. Somando-se a isso, mostra foi inaugurada com a apresentação de uma performance intitulada "Orikis a Xangô", de Zenaide, que contou com a participação de personalidades negras como o ator Deoclides Gouvea e a dançarina, coreógrafa e cineasta Carmen Luz, além de ter sido ambientada musicalmente com a percussão de ritmos africanos e afro-brasileiros executadas pelo grupo Senegalle. Não obstante, o evento de inauguração da exposição teve como palestrantes as célebres participações das ialorixás Mãe Beata de Iemanjá (in memoriam) e Mãe Edelzuita de Oxalá, da historiadora e ativista do movimento negro Helena Theodoro, como também dos próprios curadores, Mariza e Lody.

Fugindo da compreensão europeizante do processo civilizatório brasileiro, Mariza e Lody estabelecem a partir do orixá Xangô essa confluência entre o Brasil e a África Ocidental, onde em países como a Benin se mantém vivo o culto a esta divindade até os dias atuais, reafirmando assim o seu lugar de herói civilizador de ambos os territórios, onde aqui realimenta as memórias africanas, assim como fundamenta o processo de construção da identidade brasileira. Sob a luz dos 300 anos de Zumbi dos Palmares, em 1996, os curadores atestam que tanto Xangô quanto Zumbi são símbolos de justiça e liberdade, principalmente para as comunidades negras brasileiras.

Já nos anos 2000, quando a UNESCO proclamou 2011 como o ano Internacional dos Povos Afrodescendentes, e atenta a tais discussões, no mesmo ano a curadora Mariza inaugura a exposição *Onde Somos África?*, em parceria com o Museu Nacional de Belas Artes, na Caixa Cultural de São Paulo. Respondendo, afinal, em quais aspectos ainda somos simbolicamente e materialmente África, a curadora começa a mostra falando sobre o orixá Exu, divindade africana que domina o princípio do movimento e da transformação da vida e da expansão dinâmica de tudo aquilo que existe. Como de costume, é Exu quem abre os caminhos. Em seguida, apresenta o orixá Ogum, aquele que detém os conhecimentos sobre as guerras, o progresso, as conquistas e quem ensinou aos homens a dominarem o uso das ferramentas de ferro e aço. É Ogum, através de seu domínio das ferramentas da metalurgia

e tecnologia, que nos ensina a guerrear, conquistar e caminhar rumo ao progresso, não somente individual, mas principalmente coletivo. Sendo assim, como Xangô, um herói civilizador, no caso de Ifé, antiga cidade da Nigéria. E é o orixá Xangô, como dito anteriormente, que domina os conhecimentos do poder estatal, da justiça e questões jurídicas, e que nos adverte sobre a importância política das lutas negras. Posto o papel fundamental dessas divindades africanas para resistências e existências das populações negras no Brasil, Mariza, então, apresenta o poder matriarcal das Sociedades Geledés, de África, e da Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira (Bahia); as estatuetas dos Ibeji; os candomblés brasileiros e a influência da cultura do Benin.

Em suma, a importância intelectual e política da museóloga e curadora negra Mariza Guimarães não caberiam nessas palavras. Nascida e criada no bairro de Brás de Pina, localizado no subúrbio carioca, ingressou no Curso de Museologia na década de 70, já casada e mãe de dois filhos, e em 1979, foi contratada como estagiária pela Fundação MUDES para atuar no Museu Nacional de Belas Artes. Em visita à sua casa, no ano de 2022, Mariza relatou que ia para a universidade pela manhã, fazia estágio à tarde e à noite ainda precisava dar conta dos serviços domésticos e atenção aos filhos e marido (de quem veio a se divorciar posteriormente), além dos trabalhos e provas da faculdade. No entanto, nada disso a desmotivou: formou-se em Museologia na década de 80 e logo após foi contratada pela Fundação Nacional Pró-Memória para continuar trabalhando, agora como museóloga formada, no MNBA. Com a lei nº 8112, do Regime Jurídico dos Servidores Públicos do Brasil, é admitida como funcionária pública federal ao cargo de museóloga. Durante o seu período, que foi de 1982 a 2011, foi responsável pelas seções de Escultura, Arte Africana e Arte Popular, ocupando papel de chefia em duas delas, o Setor Escultura e de Arte Africana.

E, para além do MNBA, atuou como pesquisadora de Arte Africana para Companhia (Cia) dos Comuns, grupo teatral que desenvolve projetos atrelados às culturas africanas e afro-brasileira; ministrou cursos livres sobre Arte Africana e suas especificidades no antigo Centro Cultural José Bonifácio (atual sede do Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira); pesquisou e catalogou a Coleção de Arte Africana do jurista João Maurício, junto a Raul Lody; estudou e fez a catalogação da Coleção de Arte Africana do imortal da Academia Brasileira de Letras Antonio Olinto (o qual foi casado com Zora Seljan, citada na carta de Abdias que se encontra no primeiro capítulo) – além das curadorias em exposições como *Mulheres nas Artes Plásticas Brasileiras* (2009) no Museu das Artes Visuais do Maranhão; *Todo menino é um Rei* (1996) e *Abdias do Nascimento: vida e arte de um guerreiro* (2003), ambas no Centro Cultural José Bonifácio; assim como *Onde somos África?* (2011), na Caixa Cultural de São Paulo. Dessa forma, contrariando a lógica esperada de um trabalho em um museu de arte de bases

europeias, Mariza fez o que orientou Guerreiro Ramos e Sueli Carneiro: evidenciar o *negro-vida* e pôr esse Eu hegemônico (no caso o Museu) para atuar em prol das lutas negras.

Sete anos depois, em 2018, mediante aos 130 anos da assinatura da Lei Áurea, inaugura-se a exposição *Das Galés às Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo* do *MNBA*. Sob curadoria de cinco pesquisadores, Ana Teles, Claúdia Rocha, Edson Souza, Eloisa Ramos e Reginaldo Tobias de Oliveira, sendo quatro deles negros (exceto Ana), a mostra buscou apresentar as diversas intepretações dos indivíduos e grupos negros no século XIX, passando pelo século XX até a contemporaneidade dos tempos atuais, assim como o legado afro-brasileiro no processo de construção da nação brasileira.

Abdias (2019, p. 65) já advertia sobre a importância de negros se debruçarem sobre as culturas africanas e afro-diaspóricas, aquelas elaboradas pelas comunidades negras em seus respectivos países, a fim de estabelecer uma unidade (múltipla) libertadora e progressista, que desse suporte e estrutura para cultura panafricanista, com base na ideia de que esta unidade criativa somaria as forças de diversas singularidades. Sendo o Brasil um país de tamanho (quase) continental, *Das Galés às Galerias* buscou mapear uma série de aspectos nacionais e regionais desse legado afro-brasileiro, como o modo singular (de magia e arte) que os jogadores negros imprimiram ao futebol brasileiro; a estética das baianas; a capoeira e suas mais diversas facetas (alagoana, baiana, pernambucana e carioca); os candomblés brasileiros (de Angola, Jeje, Ketu, Efon, Tambor de Mina, Xangô pernambucano e Batuque do Sul); o samba (em suas vertentes carioca e baiana); o maracatu Nação ou Baque Virado de Recife e Baque Solto da Mata Pernambucana; e danças como o jongo e o Moçambique – sem no entanto esquecer o princípio de tudo isso: as culturas africanas, simbolicamente representadas na escultura “Ogó de Exu”, que integra a Coleção Africana da instituição. Afinal, a fecundação pertence a Exu e Ele habita em tudo onde há movimento.

Assim, de uma ideia sugerida pelo museólogo e educador negro Reginaldo Tobias em uma reunião geral de servidores, surge o grupo de pesquisa hoje intitulado “Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades” (MNBA/IBRAM/CNPq); em seguida é inaugurada a exposição *Das Galés às Galerias*; e o grupo se mantém mensalmente realizando leituras e discussões coletivas e/ou recebendo artistas e pesquisadores que se debruçam sobre questões que permeiam as culturas africanas e afro-diaspóricas até os tempos atuais. Em vista disso, nota-se que estas encruzilhadas da atuação em Museus confluem para este encontro e ressoa até hoje naquilo que mobiliza intelectualmente e pessoalmente os seus integrantes.

E, à luz do legado de Mariza Guimarães e Raul Lody, a museóloga negra Eloisa Ramos e a antropóloga Ana Teles estão no momento trabalhando em uma releitura do

Catálogo da Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas. Afinal, o ditado yoruba que diz que “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje” nos lembra da importância desse movimento Sankofa: retomar o passado a fim de ressignificar o presente e projetar novas possibilidades de futuro – e assim passado/presente/futuro confluem de modo circular.

À vista disso, também quis entender como as narrativas negras estavam sendo construídas em um dos mais recentes museus de arte da cidade do Rio de Janeiro: o Museu de Arte do Rio. Idealizado pelo advogado e crítico de arte Paulo Herkenhoff, o Museu surge com o objetivo de refletir sobre o Brasil a partir de uma história visual que pretendia abarcar os mais diversos povos que compõem o território brasileiro: como indígenas, afro-brasileiros, árabes, judeus, japoneses, dentre outros.

O sonho de Herkenhoff foi que o MAR viesse a ser “um Museu para todos”. Apesar disso, assim como o Museu do Amanhã, o Museu foi mais um desdobramento do amplo projeto de intervenção urbana intitulado Porto Maravilha, que visava a revitalização da Zona Portuária – porém, como nos indica o trabalho anteriormente citado “Descascando a superfície” do artista português Alexandre Farto aka VHILS, este foi o mesmo programa responsável pelo despejo de moradores do Morro da Providência sob o argumento dessa suposta modernização. Contradições à parte, comuns à maioria das instituições museológicas, um ano após a inauguração, o museu apresenta a mostra *Do Valongo à Favela*, a primeira até então que afirmava o compromisso de refletir sobre a presença e contribuição negra na região Portuária, popularmente conhecida como Pequena África.

A exposição foi composta por oito núcleos significativos que faziam alusão principalmente aos lugares que compõem a Pequena África da Zona Portuária, como “Praia Formosa”, “Rua do Valongo” e “Praça Mauá” – como também havia reflexões sobre o lugar em sua totalidade e as questões que o atravessam, como em “Pequena África”, “O bairro rubro”, “Problema Social”, “Fato Estético” e “Periferia é Periferia”.

Ainda que tenha recorrido demasiadamente ao uso de imagens da escravidão e ao equívoco de expor objetos de castigo e tortura nem tampouco ter convidado algum pesquisador negro para compor a curadoria, o ponto alto de *Do Valongo à Favela* foram as obras de artistas contemporâneos. Conforme disse Clarissa Diniz, em entrevista cedida, a entrada de artistas contemporâneos na mostra diminuiu a ênfase histórico-arqueológica e investiu na ideia de imaginário e memória social que pensava a partir Pequena África da Zona Portuária as Pequenas Áfricas que compõem o território brasileiro.

Durante a nona Marcha das Mulheres Pretas, ocorrida no dia 30 de julho de 2023, ao longo da orla do bairro de Copacabana, Rio de Janeiro, havia um coletivo de mulheres negras

com um *banner* escrito “Nada sobre nós, sem nós”. Nesse sentido, os trabalhos de artistas negros como o carioca Arjan Martins, o baiano Ayrson Heráclito, o carioca Heitor dos Prazeres, o mineiro Paulo Nazareth e a baiana Nadia Taquary trouxeram para a mostra uma perspectiva de *escrevivência*, termo cunhado pela escritora e intelectual negra Conceição Evaristo em sua dissertação defendida em 1994. Dessa forma, partindo de regiões diversas, esses artistas escreveram metaforicamente em suas obras aspectos que emergem, não apenas de referências artísticas e bibliográficas, mas de suas respectivas vivências enquanto pessoas negras no Brasil.

Quatro anos depois, no MAR, é inaugurada a celebrada exposição *O Rio do Samba* com curadoria dos intelectuais negros Nei Lopes e Marcelo Campos, e de Amanda Bonan e do então diretor cultural Evandro Salles. Pouco tempo depois dessa mostra, ocorre a saída de Salles e Marcelo Campos torna-se curador chefe do Museu.

Nascido no município de Duque Caxias e tendo vivido a maior de sua vida em bairros do subúrbio carioca, o jornalista e historiador da arte negro Campos já debruçava em temáticas ligadas às culturas afro-brasileiras desde a monografia da graduação em Jornalismo, estendendo-se à dissertação e tese.

Com sua chegada, as narrativas negras passam a se inserir sistematicamente na programação do Museu: como em *Casa Carioca* (2020), que teve como curadora convidada a escritora e feminista negra Joice Berth; *Crônicas Cariocas* (2021), tendo entre os curadores a nossa imortal (ainda que não reconhecida pela Academia Brasileira de Letras) escritora negra Conceição Evaristo. E entre os anos de 2022 e 2023, narrativas negras seguem em *Um defeito de cor* (2022); *A construção do MAR e a Pequena África* (2023); *A Ordem é Samba* (2023); e *Carolina Maria de Jesus* (2023), que teve como curadores os intelectuais negros Hélio Menezes e Raquel Barreto; e a recentemente inaugurada *Funk* (2023), que contou com a curadoria de intelectuais e articuladores negros como Dom Filó e Taísa Machado.

E, tratando-se das perspectivas de *negro-tema* e *negro-vida*, termos cunhados pelo intelectual negro Guerreiro Ramos, penso – como indica Foucault – que devemos observar as trajetórias de instituições como o Museu Nacional de Belas e o Museu de Arte do Rio quanto as narrativas negras como acontecimentos: analisá-las mediante as suas especificidades ainda que circunscritas em um espaço-tempo específico. Digo isto porque ao considerarmos os contextos históricos do surgimento de cada museu, tropeçaríamos em visões um tanto redundantes: pois o MNBA, uma instituição que surge na década de 30 sob os moldes da Academia Imperial de Belas Artes, seria automaticamente visto como um lugar de afirmação do negro-tema; enquanto o MAR, uma instituição que tem 10 (dez) anos e nasce em um momento no qual as questões sobre a Museologia(s) Social(ais) e problematização da

colonialidade em práticas e discursos já estão postas, receberia o título de espaço de celebração do negro-vida. Na contramão disso, a graça (e importância) da pesquisa está justamente em apresentar como as coisas não se dão de formas tão simplistas assim como refletir sobre as especificidades e complexidades das micro relações no âmbito das instituições e como isso ressoa nas escolhas de enunciados, narrativas e discursos proferidos.

Quanto ao MNBA, se por um lado, as narrativas negras surgem pela primeira vez no museu em uma mostra como *Esculturas da África Negra* (1964), que se converteu em um *Atlântico Negro*, conforme pontua a historiadora de arte negra Gabrielle Nascimento (2018); no entanto, este mesmo empenho não se mantém em *Máscaras* (1971) e *Joias Afro-Brasileiras* (1973), que apresentam as artes negras e as culturas afro-brasileiras ancorados em uma perspectiva primitivista delas. Contudo, a partir da década de 80, forma-se um grupo de pesquisa que tem como objetivo desenvolver um trabalho de catalogação com base em uma análise da Coleção de Arte Africana que evidencia os usos e costumes em suas comunidades étnicas, como também observa as similaridades com os nossos próprios e desse modo identifica a influência dos mais diversos povos do continente africano nas formações das identidades brasileiras e das organizações e sociabilidades negras. E, para além do catálogo, esse movimento se materializa em uma série de exposições anteriormente citadas como também é atualizado em *Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes* (2018).

Já no MAR, a primeira exposição que busca refletir sobre narrativas negras foi *Do Valongo à favela: Imaginário e Periferia* (2014). E, ainda que seja uma instituição relativamente recente e atenta às discussões da contemporaneidade, este Museu também incorre em abordagens temáticas das populações negras ao utilizar demasiadamente imagens do processo de escravização e até mesmo objetos de castigo e torturada utilizados contra esses sujeitos negros, como na própria mostra *Do Valongo à Favela*. É importante ressaltar que os horrores produzidos por esse período histórico – que ressoa até os dias atuais por meio do racismo, das desigualdades de acesso e oportunidades e do genocídio – não devem ser esquecidos, mas o uso sistemático dessas visualidades implica em uma repetição imagética dessas violências. Diante disso, o intelectual negro Nei Lopes em *O Rio do Samba: Resistência e Reinvenção* (2015) reforça a importância das imagens de resistência e reinvenção das populações negras, e como diria a intelectual negra bell hooks (2019), a construção de novos *selfs* e *gestos de desobediência*. Em contrapartida, quatro anos após *O Rio do Samba*, esta abordagem é retomada em *O Rio dos Navegantes* (2019). E, assim como no MNBA, isso nos mostra como enunciados concordantes, discordantes, confluentes e em conflitos podem ser utilizados no âmbito de uma mesma instituição, ainda que inseridos em temporalidades muito próximas na medida em que se alteram os indivíduos e dispositivos

sujeitos que falam.

Em suma, o Museu de Arte do Rio se tornou uma importante vitrine para artistxs negrxs e é interesse observar como essas afro agências artísticas compõem e contrapõem as narrativas curatoriais: enquanto o segundo núcleo “Rua do Valongo” de *Do Valongo à Favela* aborda a questão do mercado de escravizados, inserido neste mesmo recorte da exposição o baiano Ayrson Heráclito em “Bori” (2008) e “Segredos Íntimos” (2009) reflete sobre a possibilidade de reconexão desse corpo-negro-diaspórico com as ancestralidades africanas através da religiosidade (no caso, o Candomblé) e do alimento (carne de charque e o azeite de dendê); e o carioca Arjan Martins, com “Brasil Atlântico no Período Colonial” (2014), traz a questão das marcas da colonialidade que atravessam os corpos negros, como também indica, ao representar esses corpos de modo não estático, os movimentos de lutas e resistências.

Quanto à Heitor dos Prazeres, o qual integra o quarto módulo “O bairrro rubro” que trata da marginalização da região da Pequena África, este apresenta as afro sociabilidades negras com base nas suas vivências enquanto um homem negro, artista visual, sambista e tantas outras coisas mais, que no início do século XX estava circulando pelos candomblés, as rodas de samba e os carnavais afro agenciados daquele território – e inclusive está sendo homenageado em uma mostra retrospectiva inaugurada no dia 28 de junho de 2023, no Centro Cultural do Banco do Brasil, que conta com a curadoria dos intelectuais negros Haroldo Costa e Raquel Barreto, e de Pablo León de La Barra, que tem como objetivo apresentar as diversas facetas desse multiartista.

E essas conexões com essas ancestralidades africanas reaparecem nas obras “Saudação a cabeça”, da baiana Nadia Taquary e “Agudah”, de Paulo Nazareth. Em sua obra, Taquary saúda a força desse legado africano ancestral que nem mesmo a travessia tampouco a escravização conseguiu romper; enquanto no vídeo de Nazareth, filmado no Benin, o artista ingere um punhado de terra diante da Porta do Não Retorno – terra essa que pertence ao orixá Omolu, aquele que possui os domínios da cura, da vida e da morte – e essa mesma terra que alimentou simbolicamente os nossos antepassados que vieram, nessa performance realimenta o corpo diaspórico que retorna.

Sendo assim, esse compromisso do MAR com a produção contemporânea de artistas negros, periféricos e mulheres pode ser visto desde *A costura da memória* (2019), de Rosana Paulino; passando por *Tudo nosso* (2019), de Mulambö; *Papel é pardo*, de Maxwell Alexandre (2019); *Yorùbáiano* (2021), de Ayrson Heráclito; até as recém inauguradas *Luz no caminho* (2023), de Leoa; *Uma poética do recomeço* (2023), de Cesar Bahia; *O Retrato do Brasil é Preto* (2023), de O Bastardo; e *Revengue* (2023), de Yhuri Cruz.

Isto posto, e refletindo sobre o que essas narrativas negras baseadas nas vivências

de pessoas negras têm em confluência, me vem as palavras do mestre Antonio Bispo (2023, p. 102) que nos ensina que nós – quilombolas, afropindorâmicos (negros, indígenas ou afro-indígenas) e politeístas – somos povos de trajetória e circularidade. Trajetória porque as narrativas que emergem das nossas existências não caberiam em uma teoria, no *negro-tema*. Afinal, nossas histórias são como rios, que mesmo diferentes, confluem, para que um novo rio flua – e assim possamos ser esse *negro-vida*, plural e multiforme. E somos circulares, porque essa dinâmica de afluir e fluir do rio nos mostra que, onde há vida, não há fim: só começo, meio e começo.

Contudo, diante do foi aqui relatado, percebemos que, em meio a fluxos contínuos e descontínuos, narrativas negras ocorrem em museus de arte devido ao movimento coletivo de pessoas que possuem um compromisso intelectual e político com as culturas africanas e afro-brasileiras. E que esse movimento ganha ainda mais força com a inserção de pessoas negras nesses espaços e quando essas detêm algum poder de decisão nessas instituições. Dessa forma, intelectuais e curadores negros como Mariza Guimarães, Reginaldo Tobias, Eloisa Ramos, Claudia Rocha, Carlos Henrique, Marcelo Campos e Edson Souza, assim como intelectuais e artistas negros como Arjan Martins, Ayrson Heráclito, Emanoel Araújo, Heitor dos Prazeres, Manuel Messias, Nádia Taquary e Paulo Nazareth, como dito por Sueli Carneiro, são presenças testemunhais, assim como agenciadores e semeadores da construção desses caminhos, encruzilhadas – que não cessam de começar, e recomeçar.

REFERÊNCIAS

Referências

ADORNO, Sérgio. **Violência e racismo**: discriminação no acesso à justiça penal. Raça e Diversidade. Tradução . São Paulo: Edusp/Estação Ciência, 1996.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 33-34.

Anzaldúa, Gloria. (2000). **Falando em línguas**: Uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. *Revista Estudos Feministas, 8*(1)*,* 229-236.

BARRETTO, Daniel. **Olhares sobre a coleção de arte africana do Museu Nacional de Belas Artes**. In: Elizabete de Castro Mendonça. (Org.). Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio. 1ed.Rio de Janeiro: UNIRIO - Escola de Museologia, 2016, v. , p. 80-93.

BENTO, Antônio. **Escultura Negra no Museu Nacional de Belas Artes**. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 24 set. 1964.

BENTO, Cida. **Pactos narcísicos no racismo**: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. São Paulo, 2002. p. 162.

BISPO, Antonio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora / PISEAGRAMA, 2023. p. 102.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2008. p. 126.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. 1ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023. 13-31.

CONDURU, Roberto. **A África de dois museus cariocas.** Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 33, p. 113-122, 2001. p. 120.

CURSO de introdução do Teatro do Negro aberto com uma aula de Flexa Ribeiro. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 20 out. 1964.

CAMARGOS, Bruna; PUCU, Izabela. **A Pequena África e o Mar de Tia Lúcia**: homenagem a Maria de Lúcia dos Santos. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. p. 19-60.

CAMPOS, Marcelo; DINIZ, Clarissa; LOPES, Nei; SALLES, Evandro (Org.). **O Rio do Samba**: resistência e reinvenção. Tradução de John Robert Andrews. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

CASTRO, M. B. de; SANTOS, M. S. dos. **Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra**. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 174–189, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i3.4235.

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

_____. (Org. Renata Lima). **Museu Nacional de Belas Artes**. In: Museus de Arte no Brasil: Sudeste. 1ª ed. Rio de Janeiro: 19 Design.

CHAUI, Marilena de Souza. **Brasil** - mito fundador e sociedade autoritária. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

GREET, Michele; Tarver, Gina McDaniel (Org.). **Art Museums of Latin America**: Structuring Representation. 1ª. ed. London: Routledge, 2018.

DIAS, Mariza; LODY, Raul. **Catálogo da Coleção de Arte Africana**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1983.

_____. **Xangô – O mito-herói africano no Brasil**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1996.

DINIZ, Clarissa; CARDOSO, Rafael (Org.). **Do Valongo à Favela**: imaginário e periferia. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2015.

FLOR DO NASCIMENTO**,** Wanderson. **Olojá**: Entre encontros - Exu, o senhor do mercado. DAS QUESTÕES, v. 4, p. 28-39, 2016.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FOUCAULT, Michel. **[1970] A Ordem do Discurso**. 16. Ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

_____. **Power/Knowledge**. Brighton: Harvester, 1980.

GREGOROVÁ, Anna. [La muséologie: science ou seulement travail pratique du musée?]. In: HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Arthur Ituassu (Org.) e Daniel Miranda e William Oliveira (Trad.). Rio de Janeiro: PUC-Rio, Apicuri, 2016.

GUIMARÃES, Francisco. Diário de Carioca, 27 fev. 1931.

HOFBAUER, Andreas. **Uma história do branqueamento ou o negro em questão**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ICOFOM. **La muséologie**: science ou seulement travail pratique du musée? Museological Working Papers - MuWoP/DoTraM, Estocolmo, n.1, p. 19-21, 1980.

KILOMBA, GRADA. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1ª. ed. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 48-49.

JORDAN, Winthrop Donaldson. **White over black**: American Attitudes Toward the Negro, 1550–1812. Kingsport: The University of North Carolina Press, 1968. p. 54-56.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **“Patologia social do branco brasileiro”**. Jornal do Comércio, 1955.

PORTO, Fernando. **5 minutos com a Coleção** - Figura de Jovem Negra, de Belmiro de Almeida (versão legendada). Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 21. jan. 2021. Disponível em: https://urx1.com/T7p8I. Acesso em jan. 2023.

Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS). **Maria Elisa Carrazzoni**. Disponível em: https://encurtador.com.br/ajnLP. Acesso em jun. 2022.

MACHADO, Ed. **Ilé Ase Òpó Àfònjá**: Da Pedra do Sal até Coelho da Rocha. Rio de Janeiro: Metanoia Editora, 2015.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Plano Diretor. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2009.

_____. Plano Museológico. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2016-2020.

_____. Plano Museológico. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2021-2025.

MAR: Museu de Arte do Rio. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2018.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: Processo de um Racismo Mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1978.

_____. **O Quilombismo**: Documentos de uma Militância Pan-Africanista. 3ªed. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2019.

OITICICA, Hélio. **Posição e programa** (Programa ambiental). In: ____. AGL, p. 80.

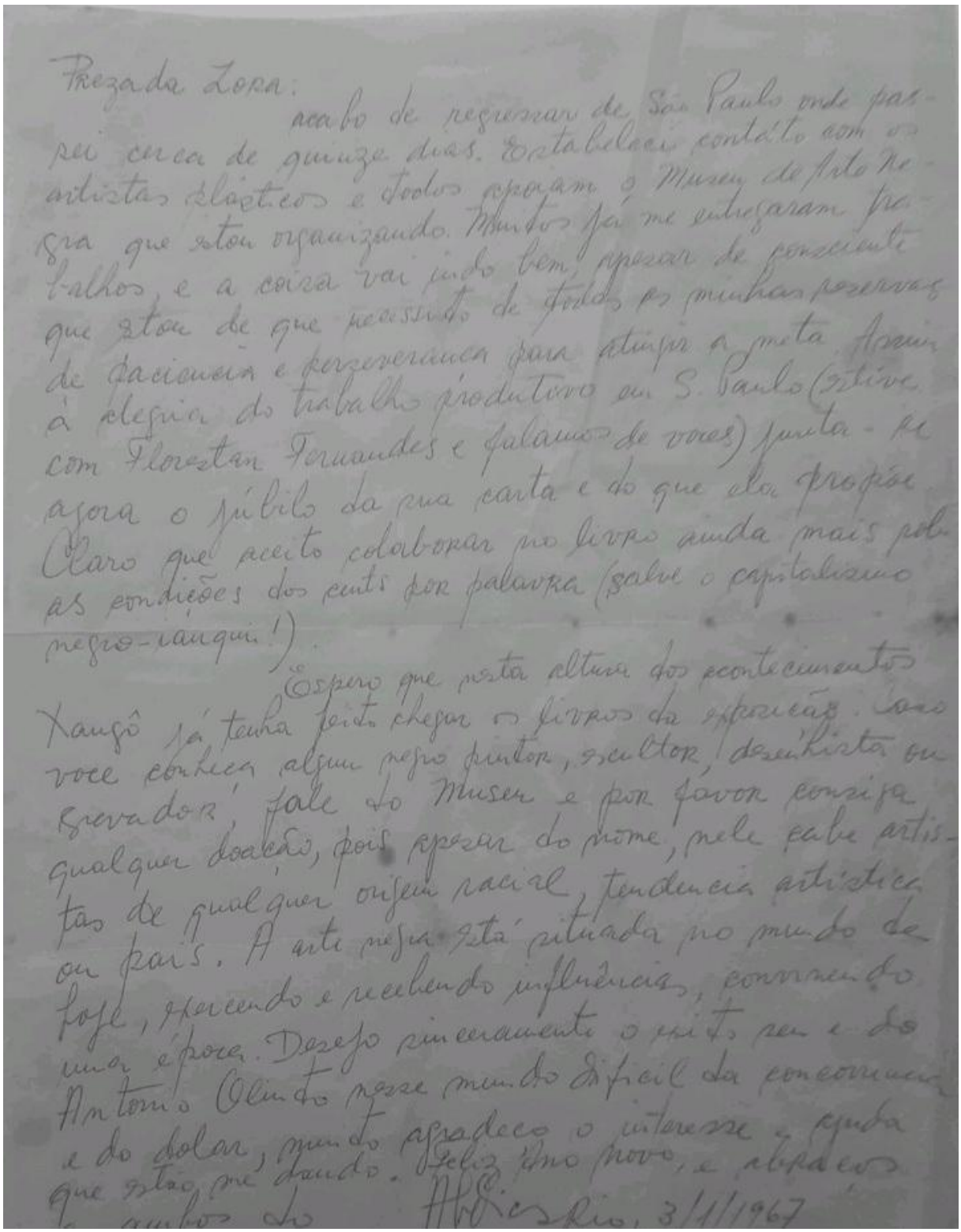
RAMOS, Arthur. **Arte negra no Brasil**. Ilustrações: Santa Rosa. Rio de Janeiro: Cultura, ano I, n.2, jan./abr. 1949.

ROCHA, Claudia Alves da. **Da Pinacoteca ao Museu**: Historizando Processos Museológicos. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade de São Paulo, 2014.

SILVA, Ana Teles da; ROCHA, Claudia Alves da; OLIVEIRA, Reginaldo Tobias de (Org.). **Catálogo Das Galés às Galerias**. Representações e Protagonismo do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2019.

ANEXOS

ANEXOS



Prezada Zora:

acabo de regressar de São Paulo onde passei cerca de quinze dias. Estabelecei contato com os artistas plásticos e todos apoiam o Museu de Arte Negra que estou organizando. Muitos já me entregaram trabalhos, e a coisa vai indo bem, apesar de perceber que estou de que preciso de todas as minhas reservas de paciência e perseverança para atingir a meta. Assim à alegria do trabalho produtivo em S. Paulo (estive com Florestan Fernandes e falamos de você) junta-se agora o júbilo da sua carta e do que ela propõe. Claro que aceito colaborar no livro ainda mais pelas condições dos cents por palavra (salve o capitalismo negro-ianque!).

Xangô já tenha feito chegar os livros da exposição. Caso você conheça algum negro pintor, escultor, desenhista ou gravador, fale do Museu e por favor consiga qualquer doação, pois apesar do nome, nele cabe artistas de qualquer origem racial, tendência artística ou país. A arte negra está situada no mundo de hoje, crescendo e recebendo influências, conservando uma época. Desejo sinceramente o êxito seu e do Antonio Olinto nesse mundo difícil da concorrência e do dolar, muito agradeço o interesse e ajuda que estão me dando. Feliz Ano Novo, e abraços aos amigos do

Abdias, 3/1/1967

NASCIMENTO, Abdias. [Carta] 1 jan. 1967, Rio de Janeiro, [para] SELJAN, Zora. Acervo do Núcleo da Memória da Museologia no Brasil – NUMMUS.

Entrevistas

- **Amanda Bonan**

L: Você permite a gravação?

A: Permito.

L: A primeira pergunta é saber como você se autodeclara. Se você se declara como preta, como parda, como branca. E como quero construir a biografia dos curadores, se você quiser contar um pouco sobre a sua história de vida, onde você nasceu…

A: Certo. Eu me declaro branca. Porque é mais fácil também. É assim uma resposta rápida. Eu me declaro como branca, pois está lá na minha certidão de nascimento branca. Então me declaro como branca, mas sou filha de um casal no qual minha mãe é branca e meu pai é negro. Então, eu não explico isso na hora de me declarar. Mas tem um histórico familiar do meu pai ser negro. Eu sou de Niterói. Então isso é importante também, porque não é a Zona Sul do Rio de Janeiro. Então não venho de um lugar de mais privilégio, digamos assim. Embora eu tenha estudado em colégio particular, tenha tido acesso à pré-vestibular pago, tudo isso, enfim. Fiz graduação na UFF. Fiz uma pós-graduação que eu não terminei na PUC-Rio. Fiz um mestrado na UERJ em História da Arte. E estou fazendo doutorado na USP. E tive como fazer na USP. Tive como ir e voltar de São Paulo. Tive como comprar uma bibliografia bem cara, porque eu estou estudando também. Minha pesquisa é bem parecida com a sua nesse sentido, a minha tese, porque também estou interessada em algumas exposições de arte a partir dos anos 80, mas numas exposições internacionais, que são interessadas pelas diferenças. Exposições que tem na sua narrativa, no arcabouço teórico, esse interesse pelas diferenças. E essas diferenças são artistas asiáticos, artistas africanos, artistas latino-americanos, brasileiros muitas vezes também. E aí também essa é minha pesquisa. Então, assim, falando de mim, sou branca, mas branca etc. Um branca vindo de uma família de um pai que é negro e não se autodeclara negro, assim, talvez, as vezes sim, as vezes não, enfim, no meio do caminho ali, mas ele é negro. De uma avó que também é negra, mas não se declara negra. Então é dessa família que eu venho.

L: Você já respondeu um pouco sobre isso, mas aí você pode falar mais… qual é a sua formação e o que você estudou ao longo da sua trajetória acadêmica desde a graduação?

A: Na graduação, quando eu fui fazer meu trabalho final de monografia, eu já estava trabalhando com artes visuais. Eu fui fazer um estágio numa galeria de arte, muito importante na época, que chamava Laura Marsiaj Artista Contemporânea, que era entre as galerias de arte contemporânea do Rio de Janeiro, uma das mais importantes. Eu fui fazer estágio lá. E

como eu não vinha desse universo, eu fui fazer Produção Cultural na UFF, mas eu não venho de uma família do meio das artes, ninguém na verdade tinha esse interesse, nem sabia exatamente o que era arte contemporânea, era uma coisa bem estranha pra mim. E quando eu fui trabalhar na galeria, eu ficava impressionada com os valores, os valores das obras. Você entra numa galeria, sei lá, valores que não eram do meu universo. Um trabalho, um quadro pequeno, 10 mil reais, 100 mil reais. Quem compra aquilo? Não era do meu universo, esse universo de colecionadores, de galeristas. E tinha um trabalho do Marcos Chaves, que era duas pás de lixo amarelas, uma virada em cima da outra, e eu lembro que custava 2 mil reais as duas pás de lixo, e aquilo me impressionou muito assim. E eu fui fazer meu trabalho final de monografia sobre isso: o valor simbólico e o valor financeiro de obras, para tentar entender qual é o valor financeiro e o valor simbólico, quem atribui esse valor, como que é feito, como é esse processo de precificação, de valorização de uma obra. Então como eu era estudante ali muito iniciante, eu fui pesquisar isso, fui estudar isso, entendi um pouco, algumas coisas me escapam até hoje, quase 20 anos depois. Mas eu comecei a trabalhar também na galeria e aí isso eu aprendi muito, porque ali você conhece os artistas, eu montava exposição, com furadeira mesmo, prego; e montava na casa dos colecionadores, as vezes de alto poder aquisitivo, em Ipanema, subia de escada e ia entregar obra às vezes subindo de escada, porque não cabia no elevador; botava no carro da galerista e ia, eu fiz muito esse trabalho. Depois eu fui fazer uma pós na PUC, que era uma pós de História da Arte e Arquitetura no Brasil, para entender a arte contemporânea, já que eu estava trabalhando com aquilo e trabalhava na galeria, comecei a me enfronhar nesse mundo ali, e a entender esse mundo, e fui fazer essa pós para entender melhor. Aí fiz também Parque Lage, alguns cursos do Fernando Cocchiarale e da Bella Geiger, fui me informar sobre o que era arte contemporânea, porque até a faculdade, eu não era frequentadora de museus, meus pais não me apresentaram, então não foi uma coisa de berço, nada disso. E foi meio por acaso, porque eu consegui aquele estágio, porque a Produção Cultural dá uma visão geral de vários meios artísticos, como pintura, teatro, cinema, e muitas pessoas foram trabalhar com cinema, inclusive eu fiz muitas matérias da faculdade de cinema na época, porque era junto, no mesmo prédio de cinema da UFF. Então quase que eu fui pra esse campo e por acaso surgiu essa vaga na galeria, me meti lá, e aí a arte contemporânea entrou na minha vida, mas não foi um interesse, uma coisa de família, foi mais por aí. E aí depois, dessa pós que eu não terminei, mil rolos, e fui para o mestrado da UERJ e no mestrado da UERJ eu fui falar de instituição também, nessa mesma pesquisa parecida com a questão na graduação. Então eu já fui

trabalhar na Funarte também na época do mestrado, consegui uma vaga e fui trabalhar na Funarte. Então eu estava também no Centro de Artes Visuais da Funarte e também entendendo os meandros institucionais e fui fazer um trabalho final de mestrado sobre crítica institucional no Brasil - artistas que trabalhavam com a crítica institucional no Brasil. É, e aí foi isso. Criei uma produtora, tive uma produtora por muitos anos, fiz muitas exposições, organizei algumas exposições, livros, até que eu vim trabalhar no Museu na equipe de curadoria. E aí entrei na USP mais ou menos junto para fazer o doutorado e termino ano que vem a tese, e com esse interesse também em pesquisar exposições. Mas acho que eu respondi.

L: Sim, e na tese você vai tentar entender algumas exposições…

A: Exatamente. Vou tentar entender essa narrativa curatorial de um interesse pelas diferenças que tem haver também com uma exotização ainda, uma permanência do exótico, de um olhar exotizante para artistas não-ocidentais.

L: Eu acho que a gente está pensando coisas muito próximas…

A: Exato.

L: Aí, a minha terceira pergunta é se nessa sua formação, você vai estudar cultura africana ou cultura afro-brasileira. Se você vai se deparar, seja na graduação, seja em pós.

A: Não, não vou me deparar com nada de cultura afro-brasileira nem na graduação, nem na pós. No mestrado, talvez um pouco, deixa eu pensar… também não. No mestrado não. Quando eu virei professora substituta na UERJ, eu fiz um curso lá com a Rosana Paulino, que fez um curso para alunos de pós-graduação, e eu como professora assisti. Onde eu fui aprender mais sobre cultura afro-brasileira foi no MAR, principalmente com Marcelo Campos. Pesquisando com ele para as exposições. Onde eu mais aprendi cultura afro-brasileira em geral. Fiz uma pesquisa um pouco ali, principalmente na exposição do Samba, começando em Samba, depois a gente em Rio dos Navegantes se debruçou um pouco ali nessa parte também, menos, mas em Samba mais. Agora para Crônicas também. E a gente tem feito exposições nesse sentido, como em Ayrson Heráclito. Mas onde eu estou aprendendo é no Museu de Arte do Rio, principalmente com Marcelo Campos, que eu acho que é uma pessoa bem mais especialista nesse assunto.

L: Interessante. Aí minha pesquisa seria se você já havia produzido algum texto, alguma produção bibliográfica, que se relaciona a cultura afro-brasileira. Talvez a tese…

A: Não. Não sei se a tese vai entrar nesse assunto. Acho que não. Porque é um olhar exotizante um pouco mais geral. Talvez ali na presença do Mestre Didi dê pra gente falar um

pouco disso. Mas esse olhar exotizante ele é, ele sai… porque acaba que para o europeu… tem até um trabalho interessante para você olhar que é do Rashid de Arain. Rashid Arain é o fundador de uma revista, a *Third Text*, especializada nesse "outro", esse outro do não ocidental. Rashid Arain é um artista paquistanês, imigrante em Londres. E ele tem um trabalho muito interessante. Porque ele é branco, ele é paquistanês branco, digamos assim, na sociedade dele. Mas para o inglês, ele é negro. E para o inglês, talvez eu seja negra também. Então, assim, essas exposições, essa diferença nas exposições, essa diferença é qualquer outra. O indiano… qualquer outro. Não tem muita precisão dessas etnias. De onde essas pessoas vem, das suas localizações, das suas culturas. Não tem precisão. É um outro que é uma massa. O outro dessas exposições geralmente é uma massa. É a Índia, é a Ásia como um todo, a América Latina como um todo. Então, assim, é mais nessa análise… eu acho que a cultura afro-brasileira ela é muito específica e a minha tese, ela não vai na especificidade, ela vai nessa análise desse entendimento da diferença como uma massa inespecífica, imprecisa. E quando você vai estudar a cultura afro-brasileira, você tem que se aprofundar numa especificidade. E aí essas exposições têm estudiosos específicos que estudam profundamente a cultura afro-brasileira. Eu não sou essa estudiosa, não me aprofundo. Eu acho que tem um vocabulário específico, religiões também, religiões de matriz africana, todo um vocabulário específico que eu não sei, que eu não conheço. Eu fui conhecendo nas pesquisas, através do Marcelo, nas exposições. O Marcelo sim, tem essa pesquisa, conhece, tem esse vocabulário.

L: E aí, minha outra pergunta, é quanto tempo você trabalha no Museu de Arte do Rio?

A: Há quatro anos, vai completar agora.

L: Com quais pessoas você foi trabalhando ao longo dessa trajetória?

A: Eu conhecia muito a Clarissa Diniz, a gente fez mestrado juntas. Abriu uma vaga, que era uma vaga na época de supervisão de curadoria, que tinha viés, que era muito um perfil de alguém que tivesse um pé na curadoria e um pé na produção, que pudesse fazer um meio de campo entre as duas coisas. E era um pouco o meu perfil. Porque eu trabalhei muito com produção, trabalhei com curadoria, tenho um perfil acadêmico. Então nesse meio de campo, eu fui convidada para essa vaga. Então para trabalhar com a Clarissa Diniz e na época, o diretor cultural era o Evandro Salles, e o Marcelo Campos também foi contratado na mesma época que eu como curador associado ou adjunto. E acabou que logo depois a Clarissa saiu, depois o Evandro Salles saiu, o Marcelo virou curador chefe, e agora estamos só nós dois, e eu virei gerente de curadoria. Estamos nós dois nessa missão.

L: Que responsabilidade!

A: É, exatamente. Nem me fale.

L: Quais exposições você participou no MAR?

A: De todas. Desde que eu entrei, na verdade, meu cargo é de gerência de uma área. Na verdade, logo depois que eu entrei, eu já virei coordenadora, assim que a Clarissa saiu, eu virei coordenadora da equipe. Então, envolvimento em todas as exposições, mesmo que eu não tenha assinado a curadoria. Porque acaba que é uma função que eu fico muito de coordenação das pesquisas, de organização desse meio de campo com as outras áreas, com a produção, com a Escola do Olhar, com a área administrativa, financeira, contrato, contratos com artistas, então participei de todas as exposições desde que eu entrei.

L: Mas aí você poderia falar alguns nomes dessas exposições…

A: Então, acho que a primeira grande exposição que eu participei, foi uma das maiores, foi Samba. Foi talvez a primeira exposição maior que eu me envolvi bastante na pesquisa, na coordenação dessa pesquisa, numa coordenação geral de curadoria. Depois, uma das exposições mais importantes, foi Mulheres na Coleção, que eu implementei, foi uma ideia minha, que eu consegui implementar no Museu, que foi de não assinar a curadoria. Na verdade, compartilhar a curadoria com todas as funcionárias do Museu. Então a gente fez algumas reuniões com as funcionárias e tentou implementar um grupo que pudesse olhar para a coleção e pensar a questão da mulher, a mulher que trabalha, enfim, questões de classe também, de tudo. Depois, uma grande exposição foi Rio dos Navegantes, que também não assino a curadoria. Foi uma exposição que também tenho muitas críticas a ela, mas participei muito ativamente da pesquisa, da produção de textos, e tudo mais. Ayrson Heráclito que a gente inaugurou esse ano, que eu assino a curadoria com o Marcelo. E Crônicas Cariocas que a gente acabou de inaugurar, que foi eu e Marcelo assinando a curadoria, junto com Conceição Evaristo e Luiz Antonio Simas.

L: E quais seriam essas críticas que você tem a Rio dos Navegantes?

A: Rio dos Navegantes acho muito problemática. Acho uma exposição bem problemática, mal resolvida. Porque é uma exposição que de cara trata da questão dos indígenas. É uma exposição histórica que fica dúbia, porque tem lá um texto falando sobre a invasão dos portugueses, mas em certo momento tem talvez uma homenagem ou alguma coisa idílica sobre a questão da conquista, sabe, dos portugueses. Tipo uma coisa dúbia. Então tem um início ali dos indígenas muito histórico, assim, um indígena primeiro, um indígena lá de 1.500, com bonecas, com canoa e remos. E depois o indígena desaparece da exposição inteira.

Então ele fica localizado ali naquele indígena de 1.500 e depois ele some do mapa. Depois, essa coisa dos navegantes, enfim, que navegantes são esses. Uma coisa dúbia ali dos portugueses, como se fosse uma homenagem a isso. Essa descoberta. E aí, na época, o diretor falava muito em descoberta, tinha essa narrativa de que os portugueses, antes de descobrir a terra, descobriram o novo céu, porque tinha que olhar para o céu para navegação, como se isso fosse, assim, maravilhoso: descobriu um novo céu. Isso ficou muito na narrativa da exposição. Tanto que a sala de encontro era toda sobre o céu. Tinham aqueles objetos de navegação, para olhar para o céu. E eu não concordava com aquilo. Achava que isso só reverberava um tom muito colonialista para um Museu que se quer, se pretende decolonial. E achei bem problemática, e foi isso assim. Bastante discordâncias dessa exposição. Ainda mais depois de Samba.

L: Eu tenho inclusive o catálogo de Rio do Samba.

A: Essa foi bem bonita.

L: Foi a primeira vez que o samba foi tema de um museu de arte.

A: Tem o Museu do Samba na Mangueira.

L: Sim, mas não é um museu de arte.

A: Exato. Foi bem importante essa exposição na minha formação também. Porque tinha a curadoria do Nei Lopes e ele foi um professor, assim. E isso muito, até o que expor, o que não expor, essa questão toda dos escravizados, por exemplo, porque a gente poderia ter colocado uma mão mais pesada nesse assunto, e ele falando o tempo todo que se precisava ter uma imagem de resistência do negro, uma imagem reinvenção, e que o samba seria essa reinvenção; do que essa imagem histórica do açoite, isso não cabe mais. Então, até hoje eu levo isso para a vida. Em Rio dos Navegantes, por exemplo, teve uma discussão muito grande, porque se queria colocar, e acho até que entrou na exposição, aquela imagem histórica do navio negreiro. Que em Samba a gente já tinha aprendido que é um tipo de imagem que não cabe mais. Sabe, você pode entrar através de um artista visual que esteja repensando essa imagem, mas não assim, porque isso não cabe mais. A gente precisa criar uma outra imagética. Então acho que Rio dos Navegantes é uma exposição problemática nesse sentido, ainda mais depois de Samba. De uma exposição que a gente aprendeu tanto.

L: Sim, e é até interessante essa autocrítica também.

A: É.

L: É uma pergunta que você foi respondendo, mas você pode responder de uma forma mais específica, falar mais sobre isso… se nessas exposições haviam representações do negro.

A: Sim, muita representação do negro, mas não autoria negra não, né?

L: É.

A: Representações. Então, a gente tem algumas na coleção. Em Samba tinha muita exposição inteira. Rio dos Navegantes tinha uma sala de retratos, alguns da coleção inclusive. Tem um Belmiro de Almeida bem famoso. Agora em Crônicas a gente tem uma parede inteira de orgulho negro, mas aí já por autores negros, que a diferença é essa. A grande diferença é quando você dá esse salto da representação para uma auto-representação. Em Crônicas a gente tem. E bastante.

L: E quais seriam?

A: A gente tem, na exposição, em uma parede inteira, Rafaela Pina, tem Bastardo, Rafael Baron, Douglas Ferreiro, tem outros na exposição também, em outras paredes. Tem Mônica Ventura e Márcia Falcão. Mônica Ventura com trabalho mais abstrato. Acho que talvez Crônica seja a exposição com mais artistas negros da história do Museu, com certeza.

L: Já que existiam representações do negro nessas exposições, quais narrativas curatoriais que vocês adotaram para falar dessas representações e também dessa autoria de autorrepresentação do negro? E quais autores e textos que vão fundamentar essas narrativas que vocês vão construir?

A: Olha, de cara, tem o Nei Lopes nos ensinando lá em Samba. Eu acho que foi o maior aprendizado do Museu, talvez nessa referência de representação, autorrepresentação, de que imagens. Mesmo ele não sendo especialista em artes visuais, mas é um especialista em cultura negra. E nos ensinou sobre essa questão das imagens de reinvenção. Seja talvez uma referência importante para o Museu. Nei Lopes, na exposição do Samba, é uma virada nesse sentido. Eu acho que o Marcelo Campos é um especialista nisso. Ele negro e especialista em cultura afro-brasileira. Traz muitas referências. Ayrson Heráclito é um professor, mas artista, desta exposição de agora. E é também uma exposição que ensina, não só o público, mas ensina também o Museu. Como referência teórica mesmo, ele traz um arcabouço teórico grande. Junto com ele, é um artista teórico. Dona Conceição Evaristo agora em Crônicas, e Simas também, mas principalmente ela, com esse interesse principalmente na vivência das mulheres negras. Em Casa Carioca, tivemos Joice Berth, como uma grande teórica também, escritora, pensadora, da questão da mulher negra, principalmente - a mulher negra como essa

financiadora das famílias, no subúrbio. A gente foi falar de casa carioca e na pesquisa, a gente entendeu que 85% das casas no Brasil são autoconstruídas, sem arquiteto, ou seja, casas de arquiteto são exceção. A maioria são autoconstruídas. Sem a presença do arquiteto. E quem financia a maioria dessas autoconstruções são as mulheres negras. Então, é interessante, isso foi um dado importante trazido pela Joice também. Acho que são referências de pessoas. Mais do que livros, assim, que eu posso te dar, são essas pessoas que fizeram. E a importância da curadoria compartilhada em um Museu é devido a isso. São as pessoas que trazem esse olhar, seus posicionamentos. Nei Lopes, Joice, Dona Conceição, o próprio Simas também.

L: E você lembra de os museus de arte tratarem de temas de cultura africana e cultura afro-brasileira?

A: Na experiência de vida, não. Nas pesquisas, eu encontrei algumas coisas. Por exemplo, uma coisa interessante: uma coleção de Arte Africana, não é nem arte afro-brasileira, no Museu Belas Artes, que entra ali nos 50, através do José Roberto Teixeira, que faz uma pequena coleção e isso é exposto. Lembrei dessa que eu acho que é uma referência. Quando eu começo a trabalhar, tem a Lucia Laguna, mas no momento que ela começa a trabalhar… artistas próximos, Lucia Laguna, Arjan, mas ambos, nem um, nem outro, tinham uma questão da negritude em seu trabalho. Nem Lucia Laguna, nem Arjan. O Arjan pintava o abstrato, pintava umas caveiras, só depois que ele incorporou nos trabalhos dele uma questão da diáspora negra. Mas isso não estava presente inicialmente no trabalho do Arjan. Então não tinha, assim, uma questão tão forte de cultura afro-brasileira, quando eu comecei, na minha vivência, assim não tinha. Marcelo, eu acho, vai ter mais vivência nisso. Porque ele vai pesquisar Bahia, Salvador, eu não, eu não fiz essas pesquisas.

L: E como você a inserção dessa temática nos museus de arte hoje em relação a anos atrás?

A: Acho que a gente teve algumas viradas importantes, recentes, assim. Eu já trabalho com artes visuais há quase 20 anos, mas isso é uma virada bem recente, de uns 5 anos pra cá. Que vai a reboque de uma virada social. Não é uma virada das artes visuais, é uma virada social, de consciência de classe, de raça, de consciência política, talvez. Isso no Brasil. Porque se você falar dos Estados Unidos, já teve essa virada há mais anos, na Europa também. Essa consciência de raça e do que é o racismo, nos Estados Unidos, é uma luta mais antiga. Aqui no Brasil era muito rarefeito e agora, eu acho que veio um posicionamento muito mais forte, e uma consciência. Acho que parece que as pessoas acordaram um pouco

mais. Nem todas, nem todas. Algumas pessoas acordaram e tem uma parcela ainda, tadinhos, dormindo. Mas eu acho que no Brasil é uma coisa mais recente, essa consciência. Aí eu acho que as exposições são um reflexo disso.

L: Como você percebe esses avanços, esse caminho, essa transformação?

A: Eu acho que não tem volta. Acho que é uma consciência política importante que não tem volta. Essencial. Eu acho que o que está sendo feito hoje, produzido de artes visuais pelo menos, não acompanho tanto as outras áreas, dança, teatro e tal. Mas eu acho que na cultura, em artes visuais, o que está sendo produzido hoje de mais força, mais interessante mesmo, dos jovens, vem dos subúrbios, vem de uma cultura negra engajada. Eu acho que é o que mais tem de interessante sendo feito hoje, em arte contemporânea. Não vejo nem só uma questão ligada a inclusão não, eu vejo como uma coisa talvez de mais interesse, mais experiência estética mesmo. Não vejo só como uma questão da consciência política ou de inclusão, mas quanto a forma também.

L: E qual o papel dos museus de arte e da curadoria no que tange essas discussões sobre identidade, especialmente afro-brasileira?

A: Pelo menos no Museu de Arte do Rio, não sei nos outros museus, é uma missão, já que o Museu é uma instituição colonial, eu acho que a missão agora é reverter o máximo possível dos danos coloniais, reverter esses abusos, essas violências. Porque se o Museu é atrelado a imagem e a imagem é colonial, isso tudo vira um arsenal da violência. No Museu do século XIX, do século XX, muitas vezes ele é um campo de batalha de imagens. E que às vezes é muito usado pelo colonialismo. Não só o colonialismo histórico, mas essas consequências que a gente vive hoje. Então, eu acho que a missão agora é como discurso, como imagem, como imaginário, reverter esses danos. Por isso que a gente fala de uma revisão histórica, de uma reparação histórica.

L: E qual seria a importância do Museu de Arte do Rio nessas discussões?

A: Eu acho que é um Museu que começa muito de uma forma problemática. De um processo de gentrificação da Zona Portuária, da expulsão de moradores. Então é um Museu que já nasce tendo que se rever, tendo que fazer uma autocrítica. Eu acho que as primeiras equipes, que eu não estava lá, conseguiram fazer isso, principalmente a Escola do Olhar. Conseguiu reverter esse mal estar mínimo com os vizinhos. Fizeram um programa importante com os vizinhos, englobando, inserindo os vizinhos na comunidade do Museu. Então, é um Museu que teve que nascer se repensando. Então, acho que isso foi muito importante, e as primeiras equipes já estavam atentas… a Clarissa Diniz é uma pesquisadora muito atenta também a

todas essas questões, principalmente as questões indígenas, fez uma importante exposição de Arte Indígena de Agwat Aporan, com a presença dos indígenas na curadoria. Isso é um dos feitos mais importantes do Museu. Então, eu acho que é um Museu que já nasce precisando ter uma autoconsciência, uma consciência de gênero, de classe, de raça, tudo isso veio junto. E o que eu e Marcelo tentamos fazer é tentar reforçar, sublinhar essas questões.

- **Ana Teles**

L: Como você se autodeclara? Preto, pardo, branco ou indígena?
A: Branca.
L: Você poderia contar um pouco sobre a sua história de vida? Onde você nasceu? Para eu compor a sua biografia.
A: Nasci no Rio de Janeiro, em 1978. Meu pai era mestrando em matemática e logo se tornaria professor da UFRJ. Minha mãe era formada em letras, trabalhava com tradução e era dona de casa. Morei até os 4 anos de idade em Sepetiba, era a casa de praia dos meus avós paternos. Dos 4 aos 7 morei no condomínio Equitativa em Santa Tereza, era um condomínio onde muitos dos moradores haviam participado da resistência à ditadura militar. Dos 8 aos 11 anos morei em Bristol na Inglaterra porque meu pai estava fazendo doutorado na Universidade de Bristol. Essa experiência foi importante na percepção étnica pois vivi ainda criança a experiência da alteridade, entendendo que para os ingleses eu não era uma igual e nunca poderia pertencer completamente, eu era sempre a estrangeira e uma estrangeira de terceiro mundo, o que implica preconceitos e exclusões. Esses preconceitos e exclusões foram vivenciados principalmente no ambiente escolar. Naquela época, anos 1980, embora já houvesse uma larga imigração para o Reino Unido, esta era menor que nos dias atuais de tal forma que eu e minhas irmãs éramos praticamente as únicas estrangeiras na nossa escola. Lembro de um professor de matemática que já era um senhor e que me botou num grupo de matemática para alunos com dificuldade, mas eu não tinha dificuldade, afinal meu pai estava fazendo um doutorado em matemática! Outra experiência de exclusão foi quando veio a assistente social na escola e começou a verificar quem tinha piolho, não sei dizer se eu era a única criança com piolho ou se o meu cabelo foi examinado com mais afinco. Logo eu estava no centro da sala com a assistente social catando piolho da minha cabeça e colocando num

tubo de ensaio. Voltamos para o Brasil no final de 1989 no clima da primeira eleição presidencial em 21 anos, com o segundo turno sendo disputado entre Lula e Collor.

L: Qual é a sua formação? O que você estudou ao longo de sua trajetória acadêmica?

A: Formei-me em Ciências Sociais, em 2000, fiz mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional/UFRJ, tendo terminado no inicio de 2004 e depois fiz doutorado em Antropologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ. No mestrado realizei pesquisa sobre uma revista feminina popular enfocando a relação que se estabelecia entre as leitoras e os produtores da revista. No doutorado pesquisei a rede de intelectuais folcloristas entre 1964 e 1982 baseando a minha análise principalmente na Revista Brasileira de Folclore.

L: Na sua formação, você vai estudar cultura africana ou cultura afro-brasileira?

A: De forma mais direta não, porém como os estudiosos de folclore tratavam muito de expressões culturais com influência africana, como os vários ritmos, danças e autos populares das variadas regiões brasileiras percebi a necessidade de produzir um capítulo na minha tese de doutorado sobre a interface entre os estudos de folclore e o que se chamava no século XX dos “estudos do negro”. Além disso, de 2006 a 2009 trabalhei no IPHAN do Espírito Santo na parte de Patrimônio Imaterial onde tive contato com comunidades quilombolas e jongueiras e precisei realizar leituras sobre essas temáticas.

L: Você produziu textos sobre o tema? Se sim, quais?

A: SILVA, A. T.. Entre o Brasil e a África: o negro na cultura popular brasileira. In: Ana Teles da Silva; Reginaldo Tobias

de Oliveira; Claudia Regina Alves da Rocha. (Org.). Catálogo da Exposição Das Galés às Galerias. Representações e

Protagonismos do Negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes. 1ªed.Rio de Janeiro: , 2019, v. , p. 1-. _____ O Negro no museu: aprisionamentos e permanências. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2021, Salvador. Anais XVII ENECULT, 2021. v. v.2

SILVA, A. T.. Quilombos, Patrimônio e Cultura: as diferentes abordagens institucionais dentro do IPHAN. In: II Oficina de Pesquisa: Metodologia de Pesquisa e Multidisciplinaridade no IPHAN, 2010, Rio de Janeiro. II Oficina de Pesquisa:

Metodologia de Pesquisa e Multidisciplinaridade no IPHAN. Rio de Janeiro: IPHAN, 2008.

L: Há quanto tempo você trabalha no Museu Nacional de Belas Artes?

A: Desde dezembro de 2010

L: Como surgiu a ideia da exposição "Das galés ás galerias", inaugurada em 2018? Houve apoio da gestão?

A: A ideia surgiu a partir do Museólogo, Educador e servidor do MNBA Reginaldo Tobias. Houve apoio da gestão, acredito que muito por conta da maior visibilidade da questão negra nos dias atuais e o quanto isto está reverberando nas instituições de Cultura.

L: Como se deu a escolha das obras? Quais representações do negro vocês optaram por trazer nessa exposição, e por quê?

A: A escolha das obras se deu muito em função do próprio acervo e buscamos no universo de mais de dez mil obras do MNBA obras que representassem o negro ou tivessem a autoria de artistas negros. Logo percebemos que se já eram poucas as obras com representações do negro menos ainda eram as obras com artistas negros. Dessa forma dedicamos dois núcleos ao negro representado e um núcleo às obras de artistas negros. Em relação à representação do negro percebemos que à uma virada na chave representativa, se até o inicio do século XX o negro é representado sobretudo na temática da escravização, do castigo e do trabalho ou então como parte de uma paisagem natural, na primeira metade do século XX este já encontra-se representado na chave da cultura popular, da mestiçagem e da construção nacional. Dessa forma escolhemos dividir as obras que representavam o negro nestes dois núcleos temporais que representam o primeiro a questão do período que vai da colônia ao império e o segundo que abarca a primeira metade do século XX em que passa a ver uma valorização da cultura africana, ainda que subsumida na celebração da mestiçagem e da construção da identidade nacional.

L: Quais narrativas foram adotadas? E quais textos e autores fundamentaram essas narrativas?

A: Considero que minha contribuição principal foi para a constituição do Núcleo II, que é a representação do negro na cultura popular. Desta forma a minha pesquisa de doutoramento sobre a Revista Brasileira de Folclore ajudou muito. Autores como Ricardo Benzaquem e sua leitura de Gilberto Freyre, Lilian Schwarcz e minha orientadora do doutorado Maria Laura de Castro Cavalcanti ajudaram muito a compreender essa virada no pensamento das elites brasileiras em que a miscigenação passa de tragédia para triunfo. Obviamente sem esquecer de autores como Kabengele Munanga que mostram como essa ideologia da mestiçagem foi perniciosa para o negro brasileiro na medida em que não o permitiu construir sua própria identidade.

L: Você lembra dos museus de arte tratarem de temas sobre cultura africana e cultura afro-brasileira?

A: Até há uns 4 anos atrás não.

L: Como você vê a inserção dessa temática hoje em relação há anos atrás?

A: Um grande avanço, embora ainda falte muito, pois os museus ainda são espaços constituídos por funcionários, nas posições de decisão, em sua maioria brancos.

L: Você percebe avanços? Como percebe esse caminho, essa transformação?

A: Sim, há avanços, porém ainda insuficientes, até por questões burocráticas e orçamentárias. O MNBA atualmente não tem recursos para aquisições de obras e seria importante adquirir obras de artistas negros e indígenas para diversificar o seu acervo.

L: Qual o papel dos museus de arte e da curadoria no que tange às discussões sobre identidade, especificamente a afro-brasileira?

A: Acho fundamental, porque mais uma vez a arte é produtora de imagens sociais e é importante que não sejam apenas os brancos a produzirem imagens, a serem os artistas. Então é interessante que os museus exponham e valorizem outras imagens sendo um local de reflexão sobre a diversidade cultural e étnica brasileira.

L: Qual a importância do Museu Nacional de Belas Artes nessas discussões?

A: Fundamental porque o MNBA crucial para contar a história das artes visuais brasileiras, mas sua história é eurocentrada, começa com a missão artística francesa, ainda no contexto da escravização. Então, portanto, pela sua importância é necessário que o MNBA retome um processo que começou lá na década de 1960 – com a aquisição das coleções de arte africana e popular – mas que nunca teve a devida continuidade, de mostrar outras narrativas, outras possibilidades e sujeitos do fazer artístico, que questione sua própria história e ao mesmo tempo mostre o quanto artistas negros sempre fizeram parte da história do MNBA, desde a AIBA porém eram invisibilizados.

- ## Claudia Rocha

L: Como você se autodeclara? Preto, pardo, branco ou indígena?

C: Preta.

L: Você poderia contar um pouco sobre a sua história de vida? Aonde você nasceu? Para eu compor a sua biografia.

C: Sou do Rio de Janeiro. Carioca da gema como dizia o meu pai por ter nascido no hospital

do Corpo de Bombeiros do Rio Comprido. Morei até os meus três anos de idade em Pavuna e depois até os meus 29 anos em Bento Ribeiro.

L: Qual é a sua formação? O que você estudou ao longo de sua trajetória acadêmica?

Sou Museóloga formada pela UNI-RIO. À época em que fiz a graduação em Museologia, havia poucos professores com títulos e isso impactava no curso que por isso não tinha características muito acadêmicas. Apesar disso, questões sobre a negritude e a preocupação social sempre estiveram comigo. Já no primeiro período propus ao meu grupo da disciplina de Metodologia da pesquisa, analisar o jongo tentando identificar se ele era desconhecido ou discriminado. No quarto período, junto a três colegas (Blanca Dian, Albino Jr e Luis Antonio) que também ansiavam por experiências práticas no campo social, integrei o Projeto Caju (projeto criado por alunos inspirados pela palestra da presidente da Associação de Amigos do bairro do Caju em evento da Escola de Museologia). Neste projeto conseguimos mobilizar os moradores da área mais antiga do bairro em torno de suas histórias: reativamos as procissões terrestre e marítima de São Pedro e também fizemos uma exposição na praça central do bairro. Por fim, minha monografia foi uma trajetória de encontro com a minha negritude através de estudo sobre o Movimento Negro. A arte do século XIX também me interessa bastante e na especialização da UERJ (Teoria da Arte), estudei a tela Primeira Missa de Vitor Meireles de Lima, tentando problematizar justamente as figuras étnicas do quadro. Já no mestrado consolidei também a minha experiência no campo da documentação museológica, criando uma historicização da documentação museológica do Mnba até chegar ao Programa Donato.

L: Na sua formação, você vai estudar cultura africana ou cultura afro-brasileira?

C: Tenho mais leituras na área de cultura afro-brasileira e estou aberta para estudar a cultura africana também.

L: Você produziu textos sobre o tema? Se sim, quais?

C: A monografia de final de curso da graduação: Movimento negro: Identidade e Memória.

Mãe Maria e Redenção de Cã: sobre imagens, histórias e representações no catálogo da exposição Das Galés às Galerias.

Texto na exposição vitual: Nas brechas das representações: imagens do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Arte

L: Há quanto tempo você trabalha no Museu Nacional de Belas Artes?

C: 14 anos.

7- Como surgiu a ideia da exposição "Das galés às galerias", inaugurada em 2018? Houve apoio da gestão?

C: A ideia da exposição foi do Educador e Museólogo Reginaldo Tobias que durante uma reunião de funcionários com a direção propôs uma exposição que falasse sobre o protagonismo dos artistas negros como mote dos 130 anos da abolição e do bicentenário do Museu Nacional. Diante da fala empolgada de Tobias, todos os funcionários apoiaram a ideia, inclusive a diretora que se comprometeu a criar um grupo de trabalho.

L: Como se deu a escolha das obras? Quais representações do negro vocês optaram por trazer nessa exposição, e por quê?

C: O processo de escolha das obras se deu através de levantamento da base de dados Donato em que se constatou que havia mais obras em que o negro era representado do que efetivamente produzidas por artistas negros. Outra questão foi o fato de não ter como identificar artistas negros para além dos já identificados pela historiografia da arte, pois a demanda por informações raciais é do nosso presente, e assim o Programa Donato não contempla dados como raça e gênero. A partir deste fato que passou a ser um problema já que a exposição trataria somente do protagonismo, após muitas discussões, Edson Nóbrega propôs conciliar protagonismo e representação apontando para a riqueza temática que poderia ser tratada.

L: Quais narrativas foram adotadas? E quais textos e autores fundamentaram essas narrativas?

C: A construção do discurso expositivo veio após várias discussões e análises do conteúdo apresentado pelas obras. Edson Nobrega consolidou a proposta discursiva baseada em marcos da presença negra no Brasil como as etapas de escravização, da política do embranquecimento e da trajetória de inserção do negro das artes visuais. Sempre a partir das brechas de atuação no campo e/ou de representação, até sua atuação na contemporaneidade.

L: Você lembra dos museus de arte tratarem de temas sobre culturas africanas e cultura afro-brasileira?

C: A exposição Museu das Origens no MNBA nos anos de 1990; A exposição sobre África do CCBB nos anos 2000; exposições no MAR e no MASP.

Exposições temporárias feitas pelo MNBA.

L: Como você vê a inserção dessa temática hoje em relação há anos atrás?

C: Vejo essa temática de forma bastante presente nos dias de hoje. Os museus de arte sempre foram espaços elitizados, brancos e com pouca abertura nos espaços de curadoria e acervo. Hoje devido a um forte movimento de artistas negros, esses espaços

vêm sendo questionados e conquistados.

L: Você percebe avanços? Como percebe esse caminho, essa transformação?

C: Sim, houve um grande avanço. Atualmente vemos vários museus de arte empenhados em apresentar programações e uma ações institucionais comprometidas com um pensamento colonial disruptivo.

L: Qual o papel dos museus de arte e da curadoria no que tange às discussões sobre identidade, especificamente a afro-brasileira?

C: Acredito que os museus de arte tenham um grande papel na problematização da herança imagética da arte muito presente no imaginário brasileiro e na geração de acessibilidades a novas produções e novos artistas.

L: Qual a importância do Museu Nacional de Belas Artes nessas discussões?

C: Por ser um museu que guarda expoentes da produção artística brasileira, principalmente do século XIX, cabe ao Mnba exercer a contextualização, a crítica e a desconstrução. É preciso a tomada de consciência de que a história linear já não comunica e nem inclui um público maior.

- **Clarissa Diniz**

L: Como você se autodeclara? Branca, parda, preta ou indígena?

C: Branca.

L: Você poderia contar um pouco sobre sua história de vida? Onde você nasceu, seu contexto familiar e social. Para compor a sua biografia.

C: Nasci em Recife, Pernambuco. Meus pais também são pernambucanos, mas cresceram no sertão (mãe) e na zona da mata (pai). Minha mãe vem de uma família que, radicada em Surubim há várias gerações, infelizmente não conhece sua ascendência, a não ser aspectos específicos como uma tataravó indígena, um tataravô de origem árabe. Meu pai é de uma família de imigrantes italianos que vieram para o Nordeste no começo do século XX e se fixaram em Nazaré da Mata.

Depois de nascer em Recife, passei parte da infância em Glasgow (Escócia), onde meus pais foram estudar (mestrado e doutorado pelo Cnpq – eles foram os primeiros da família a fazer pós-graduação; meu avô materno já tinha conseguido imigrar do sertão e fazer graduação na geração anterior à deles). Depois, moramos em Brasília, onde meu pai foi trabalhar no retorno, pois ele era funcionário da Caixa Econômica Federal desde os 16 anos. Voltei ao Recife

quando tinha já 10 anos, e fui estudar no Colégio de Aplicação da UFPE, que foi muito importante pra mim. Mais ou menos na mesma época, meus pais também conseguiram passar nos concursos e se tornaram professores universitários na UFPE (veterinária e computação). Eu tive, portanto, uma vida bastante marcada pela experiência do campus e da vida universitária.

Anos depois, cursei Licenciatura em Artes Plásticas na mesma universidade e, em 2011, vim para o Rio de Janeiro estudar (mestrado). Sigo aqui desde então.

L: Qual é a sua formação? O que você estudou ao longo da sua trajetória acadêmica?

C: Estudei Licenciatura em artes (UFPE), mestrado em história da arte (UERJ) e, agora, curso doutorado em antropologia (UFRJ). Estudei arte moderna, arte contemporânea e me dediquei bastante a pesquisas de caráter sociológico ao longo dessa trajetória e em paralelo a ela, pois tenho outras experiências que, ao mesmo tempo da vida acadêmica, também me formaram. Pra entender melhor, talvez você possa assistir aqui: https://www.youtube.com/watch?v=fJ4Tce7gO4o

L: Na sua formação, você vai estudar culturas africanas ou cultura afro-brasileira?

C: Estudei pouquíssimo. Mas lembro de aspectos e momentos bastante relevantes. Ao longo da infância/adolescência, no Cap (escola), tive acesso a discussões importantes que me abriram os olhos para o tema, ainda que de forma introdutória, como uma perspectiva crítica sobre a abolição ou estudos de tradições culturais afro-diaspóricas. Por conta dos meus estudos sobre Gilberto Freyre, também pesquisei um pouco sobre as visões dele sobre a presença negra na colônia, o que me atentou a outros aspectos. Importante mencionar minha experiência pessoal por conta da família enraizada em Nazaré da Mata e meu contato com o maracatu rural, uma manifestação negra, da qual meu pai faz parte há décadas por ter crescido na cidade. Além, claro, da experiência cultural nordestina que se dá nas ruas e é marcadamente afro-indígena.

De modo mais sistemático, contudo, esses estudos são mais recentes e seguem sendo, para mim, formadores.

L: Você produziu textos sobre o tema? Se sim, quais?

C: Não produzi textos especificamente recortados na ideia de “cultura africana”.

L: Em que ano você entrou no Museu de Arte do Rio? Quanto tempo você ficou? E com quais pessoas você trabalhou?

C: Fui da equipe que fundou o museu. Comecei a trabalhar para o MAR no começo de 2012 – portanto, mais de um ano antes de sua abertura. Fiquei até março de 2018. Impossível dizer

as pessoas com quem trabalhei, foram centenas. Mas vivenciei duas gestões culturais: a de Paulo Herkenhoff e a de Evandro Salles.

L: Como surge a ideia e como foi o processo de idealização da exposição Do Valongo à favela?

C: A ideia veio de Rafael Cardoso, um estudioso dos processos urbanísticos e históricos do Rio de Janeiro (tema da expo), que já tinha produzido muitos textos acerca do assunto, bem como colaborado com mostras do tema. Ele foi um dos curadores da mostra inaugural do MAR ("Rio de imagens") e, mesmo antes da abertura do Museu, já havia proposto a Paulo Herkenhoff que o museu fizesse uma mostra dedicada ao território que o cercava. Foi de Rafael que surgiu não só a ideia, como o projeto e a abordagem conceitual. (importante: Rafael morava no Morro da Conceição, ao lado do museu, há mais de 20 anos e, além de estudar, desde sua perspectiva, também vivenciava a região)

Eu entrei no projeto porque trabalhava no MAR e PH havia instituído a política de ter, sempre que possível, um dos curadores do museu nos projetos (na época, somente ele e eu). Como eu havia curado uma mostra chamada "O abrigo e o terreno" para a abertura do museu – uma exposição sobre reforma urbana e gentrificação que olhava também para a Pequena África – ele sugeriu que eu integrasse o projeto proposto por Rafael, que adorou a ideia porque viu, com a minha entrada, a possibilidade de trazer mais arte contemporânea para o projeto (como por fim aconteceu com a presença de Ayrson Heráclito, Arjan Martins, Nadia Taquary, Virgínia de Medeiros, etc). Rafael era (ainda é) um estudioso da arte moderna e, por isso, achava que essa seria uma importante colaboração.

Quando eu entrei, Rafael já havia estabelecido todos os núcleos e abordagens e, salvo engano, eles se mantiveram quase que idênticos. Lembro que sugeri mudanças no título, todavia, incluindo a ideia de "imaginário", posto que antes ele estava pensado mais ou menos como "a primeira periferia do Brasil", o que me parecia uma hipótese questionável e, de toda forma, menos importante do que lidar com a construção do imaginário em torno da periferia.

Apesar de a estrutura pensada por Rafael ter sido mantida quase que integralmente, a entrada de vários artistas contemporâneos mudou bastante a exposição, que diminuiu sua ênfase histórica-arqueológica pra investir na ideia de imaginário e memória social com mais força. A participação de artistas como Ayrson – que tinha inúmeras obras na mostra, todas elas incorporadas ao acervo e recentemente exibidas em sua individual no MAR – foi crucial para isso.

L: Como foi o processo de escolha das obras? O que você e os demais curadores levaram em consideração?

C: Consideramos a relação com o tema, vínculos históricos, raciais, políticos... Tentamos também conectar experiências de fora do Rio (como de Salvador, com a obra de Virgínia de Medeiros e de Miguel Rio Branco) com a abordagem sobre a Pequena África, por entender que os processos histórico-coloniais ficam até mais evidentes quando demonstramos suas implicações com economias e trânsitos que perpassam outras partes do Brasil...

Consideramos uma experiência imersiva de espaço (arquitetura), o que também foi importante na escolha das obras, posto que a mostra tinha uma dimensão historiocênica bem evidente, com 2 ambientes radicalmente distintos que visavam contextualizar acontecimentos mais ou menos pré e pós-república.

L: Quais narrativas foram adotadas no discurso da exposição Do Valongo à favela, e com base em quais autores?

C: Sugiro que você veja o catálogo, sim? Impossível sintetizar isso agora.

L: Quanto a essa questão de autores que se debruçam sobre questões étnico raciais, quais são os que influenciaram e influenciam a sua narrativa pessoal quanto a cultura afro-brasileira? Quais bibliografias te influenciaram durante a sua trajetória de vida?

C: Já desde o começo: Josué de Castro, Gilberto Freyre, Jomard Muniz de Brito, Roger Bastide, Paulo Freire, Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira, Frantz Fanon, Milton Santos, Chico Science, Gregório de Mattos, Emanoel Araújo. Nos últimos cinco anos mais ou menos: Jota Mombaça, Achille Mbembe, Nego Bispo, Grada Kilomba, dentre outros.

L: Você lembra de os museus de arte tratarem de temas sobre cultura africana ou cultura afro-brasileira?

C: Cresci no Recife e, portanto, vivi de perto um museu que sempre tratou do assunto (ainda que de forma bem criticável às vezes): o Museu do Homem do Nordeste. Também vivenciei bastante o Museu da Abolição (Recife) já quando jovem e o Museu do Mamulengo (Olinda). Quando podia viajar, desde jovem, lembro da força do Museu Afro Brasil (que, aliás, tem uma genealogia que muito influenciou o MAR).

Eu não pude ver ao vivo, mas à distância acompanhei os debates em torno da mostra do "Redescobrimento" (2000), que tinha partes dedicadas às relações étnico-raciais.

L: Como você vê a inserção dessa temática em relação a anos atrás? Como você percebe esse caminho, essa transformação (de descontinuidades ou avanços)?

C: O cenário me parece muito diferente. Quando fizemos “Do Valongo à Favela”, por exemplo, apresentar Ayrson e Arjan foi um gesto que soou totalmente inédito no Rio de Janeiro. Hoje, são referências incontornáveis. Ao mesmo tempo, se fosse feita hoje, certamente não teria incorrido no equívoco de não ter curadoria negra e, é possível, talvez tivesse provocado mais fricções críticas na exibição da iconografia colonial que a integrava.

É um processo de luta que segue acirrado e em profunda disputa. Há muito a mudar ainda, mas me parece que as instituições estão se transformando – o MAR, por exemplo, empreteceu bastante, dando passos fundamentais desde sua fundação, aprofundando e ampliando suas perspectivas originárias. Vejo tudo com alegria, mas, ao mesmo tempo, com desconfiança. Não penso que devamos celebrar ainda, mas seguir fortalecendo a luta e mudando individual e coletivamente.

L: Qual o papel da curadoria em museus de arte no que tange as discussões étnico raciais, especialmente a afro-brasileira?

C: Tomar consciência de seu lugar de fala (o que significa também radicalizar-se, o que ainda é incomum e um aprendizado por vezes doloroso e constrangedor) e de suas responsabilidades em torno da criação, manutenção ou transformação das políticas de representatividade, protagonismo, voz, escuta, educação e luta antirracista que se dão por meio da arte.

L: Qual é a importância dos museus de arte no que se refere a essas discussões?

C: Os museus, a arte e a história da arte são invenções coloniais e, como tal, inextricavelmente racistas. Acima de tudo, precisam transformar a si mesmos para, a partir daí, cumprir de forma mais responsável, concreta e permanente seu papel político na direção de uma sociedade antirracista.

- **Edson Souza**

L: Como você se autodeclara? Preto, pardo, branco ou indígena?

E: Preto

L: Você poderia contar um pouco sobre a sua história de vida? Onde você nasceu? Para

eu compor a sua biografia.

E: Nasci em Barra do Piraí, município da região sul fluminense do Estado do Rio de Janeiro. Esta região abrange municípios como Piraí, Volta Redonda, Vassouras e Valença, cidades

que tiveram as suas histórias marcadas pela escravização.

L: Qual é a sua formação? O que você estudou ao longo de sua trajetória acadêmica?

E: Fiz Ciências Sociais na UFRJ, após uma passagem pelo curso de Letras (português/Literatura) da mesma universidade. Formei-me professor e atuei em escolas públicas no município Barra do Piraí. Posteriormente em escola técnica em Volta Redonda e numa instituição de ensino superior em Valença. Desde 2001 atuo como professor de Sociologia da rede pública do Estado na cidade do Rio de Janeiro. Em 2012 passei a trabalhar com formação de jovens e adultos e gestão pedagógica no CECIERJ.

L: Na sua formação, você vai estudar culturas africanas ou cultura afro-brasileira?

E: A princípio comecei estudando relações raciais comparadas (Brasil, Estados Unidos e África do Sul). Em anos mais recentes tive contato com culturas africanas através de dois caminhos: da Antropologia Social inglesa e da Literatura produzida em países africanos, em especial a de Angola, Moçambique e Nigéria. Com relação a maneira como a pergunta é formulada, creio não poder responder com precisão porque entendo que a descontinuidade entre o que se pode chamar de cultura Africana e afro-brasileira é apenas parcial. Primeiro porque não existe cultura africana no singular e segundo porque a pergunta perde o aspecto processual e dinâmico das trocas culturais.

L: Você produziu textos sobre o tema? Se sim, quais?

E: Sim, a dissertação: A implantação da Lei 10639/03 e as recepções da temática étnico-racial entre professoras

L: Como surgiu a ideia da exposição "Das galés às galerias", inaugurada em 2018? Houve

apoio da gestão?

E: A ideia da exposição, como é sabido, foi do educador Reginaldo Tobias. Posteriormente um grupo de trabalho foi criado para desenvolver a ideia foi quando fui convidado para integrar o projeto.

L: Como se deu a escolha das obras? Quais representações do negro vocês optaram por

trazer nessa exposição, e por quê?

E: Nas primeiras reuniões do grupo interdisciplinar que assumiu a exposição, a ideia inicial era procurar no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, obras dos artistas que se definiam ou eram definidos como negros. Se buscava fazer uma exposição utilizando o tema do protagonismo, só que a quantidade desses artistas tanto nos séculos XIX quanto no XX não

era uma quantidade suficiente para sustentar a exposição. Havia também outro detalhe: quando começamos a olhar essas obras, grande parte delas não expressava uma temática negra. Havia diferentes temas presentes nas obras desses autores e nas dos autores (não negros) em que o negro era o tema. Foi nesse momento que fiz a seguinte questão: por que não fazer uma exposição que trabalhe ao mesmo tempo o protagonismo dos artistas negros e as representações deles na Arte Brasileira? Pois eram representações que vinham desde o Brasil colonial até o Brasil contemporâneo. Então para construir uma periodização propus dividirmos a exposição em mais ou menos 2 ou 3 períodos: o primeiro período que era do Brasil colonial; o segundo, Brasil Império que era um período do final do século XIX quando há todo um debate em torno da questão do branqueamento da sociedade Brasileira que se deu tanto através da imigração quanto também das teorias de miscigenação, de certa forma eugênicas, até o momento que acontece o discurso da democracia racial. Criado por Gilberto Freire, o discurso da democracia racial de certa forma foi incorporado pelo Estado Novo. No final do século XIX, alguns autores começaram a discutir a questão racial no Brasil tentando encontrar uma resposta brasileira à questão racial até Gilberto Freyre, já a partir dos anos de 1930 e 40 com uma incorporação de seu discurso sobre a democracia racial. Logo depois desse período da democracia racial, mais ou menos na década de 1950 até o Brasil gradualmente se tem uma redescoberta da África, uma redescoberta do étnico. Então, enquanto o discurso da democracia racial colocava em evidência a questão da brasilidade e sufocava a questão da visibilidade da identidade étnica, depois teve-se um outro período que fez com que essa identidade ética racial e as questões principalmente da presença africana fosse emergindo na arte e no acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

L: Quais narrativas foram adotadas? E quais textos e autores fundamentaram essas narrativas?

E: Essa pergunta sobre que narrativas foram adotadas acho que de certa forma já foi respondida na questão anterior. Com relação a textos e autores, acho que a exposição também é significativa dentro de um conjunto de outras exposições que chamaram para si novos discursos, novas representações, novas fundamentações sobre a questão do negro na arte Brasileira. Trouxemos autores que estão preocupados com essa representação do negro como Abdias Nascimento, Frantz Fanon, Lélia Gonzales, Edward Said, Achille Mbembe, Kwame Anthony Appiah e Stuart Hall. Uma série de autores que tradicionalmente não tinham voz nos discursos de exposições e que passaram a ter por conta da necessidade de trazer

um discurso decolonial que se posiciona contra um discurso eurocêntrico onde a arte se coloca como arte universal que na verdade sufoca toda a especificidade da arte negra.

L: Você lembra dos museus de arte tratarem de temas sobre culturas africanas e cultura afro-brasileira?

E: Sim, mas muito pouco. Lembro de ter ficado impactado com a exposição A Arte da África: obras primas do Museu Etnológico de Berlim no CCBB em 2003. Atualmente esses temas têm tido uma projeção bem maior, com destaque para as exposições que acontecem no MASP.

L: Como você vê a inserção dessa temática hoje em relação há anos atrás?

E: Na área em que atuo, Ciências Sociais, essa temática sempre se fez presente. Sendo um dos principais campos de estudos da Sociologia Brasileira: desde os estudos de Florestan Fernandes até os de Antônio Sérgio Guimarães e produções mais recentes destacando o protagonismo de pesquisadores negros. Já nos museus, atualmente vejo essa temática bastante presente.

L: Você percebe avanços? Como percebe esse caminho, essa transformação?

E: Sim, visitei exposições no MASP e no MAR, por exemplo, que mostraram uma mudança de discurso ao trazer uma grande produção artística negra do Brasil e do mundo. Há uma grande predisposição para que estes temas ganhem mais visibilidade.

L: Qual o papel dos museus de arte e da curadoria no que tange às discussões sobre identidade, especificamente a afro-brasileira?

E: Os museus de arte podem se abrir mais a escuta de movimentos sociais vinculados a questões étnico raciais e também a escuta de pesquisadores das áreas de Antropologia, Sociologia e História que estão voltados para a produção de conhecimentos sobre cultura brasileira e africana.

L: Qual a importância do Museu Nacional de Belas Artes nessas discussões?

E: Sendo um dos maiores museus de arte do país, deve tomar o lugar de referência para transformações das linguagens e discursos museais.

- **Eloisa Ramos**

L: Como você se autodeclara? Preto, pardo, branco ou indígena?

E: Negra.

L: Você poderia contar um pouco sobre a sua história de vida? Onde você nasceu? Para eu compor a sua biografia.

E: Sou carioca, nascida no subúrbio de Rocha Miranda, onde estudei o meu ensino fundamental em escolas públicas. O ensino médio estudei em São Cristóvão no Colégio Pedro II e de lá sai para duas universidades: A primeira, a Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UNIRIO onde cursei Museologia 1985-1989 e a outra foi a Universidade Federal Fluminense para o curso de Ciências Sociais 1986, finalizei em 2003, (fui trabalhar em Minas Gerais e tranquei o Curso)

Antes de colar o meu grau em Museologia, eu já tinha assinado um contrato com o Estado de Minas para trabalhar na Superintendência de Museus (SUM/MG), por meio da indicação da museóloga Telma Lasmar, que foi minha orientadora de estágio curricular, assim eu entrei na Museologia.

Iniciei minha carreira em Minas trabalhando em diversos Museus da SUM/MG, trabalhando em exposições, documentação, na educação museal, prestando assessoria a outras instituições, foram cinco anos intensos e desafiadores, que me permitiu conhecer a Museologia na prática.

Em 1994, voltei para o Rio de Janeiro e fui trabalhar como bolsista de Aperfeiçoamento Profissional no projeto do futuro Museu da Vida da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRIZ/RJ). Contratada para desenvolver e implementar o projeto da Reserva Técnica e de Documentação do acervo, mas de maneira geral trabalhamos em todas as áreas, participando do processo de nascimento dessa nova instituição. Passei para o quadro de funcionário da FIOCRUZ em 2006, por meio de um concurso público, onde estou até hoje;

L: Qual é a sua formação? O que você estudou ao longo de sua trajetória acadêmica?

E: Em 2007 fiz especialização em História e Literatura Africana e Brasileira na Universidade Castelo Branco/ RJ, - trabalho final foi a proposta de uma exposição itinerante sobre o continente africano para as escolas

2016 - Terminei o mestrado em Relações Étnico-raciais no CEFET/RJ, com a apresentação da dissertação: *Tudo que eu sabia sobre a África aprendi na televisão: Tarzan uma das muitas invenções de África.*

2022 - Terminei o doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro UNIRIO/MAST, no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio., com a apresentação da tese: *A coleção de (artes) Savino em busca de sua musealização: considerações sobre a cultura material negra nos museus*

L: Na sua formação, você vai estudar culturas africanas ou cultura afro-brasileira?

E: Sim, estudei especialmente na Especialização e no Mestrado. No doutorado se constituiu um estudo específico para minha pesquisa, não existindo disciplina no curso,

L: Você produziu textos sobre o tema? Se sim, quais?

E: Sim, a dissertação e a tese.

L: Você lembra de os museus de arte tratarem de temas sobre cultura africana e cultura afro-brasileira?

E: Sim, alguns em Salvador e o de São Paulo, são instituições específicas.

L: Como você vê a inserção dessa temática hoje em relação há anos?

Acredito que hoje ocorre uma pressão maior da sociedade, então temáticas que até então eram relegadas ou representadas de forma subalternizada, estão sendo revistas, é uma ação urgente e espero que irreversível.

L: Você percebe avanços? Como percebe esse caminho, essa transformação?

E: Sim. Notório que há alguns anos não estaríamos em um museu tendo esse debate.

L: Qual o papel dos museus de arte e da curadoria no que tange às discussões sobre identidade, especificamente a afro-brasileira?

E: Acho que deve ser o papel de qual museu independente da tipologia, promover a igualdade de oportunidades em seus espaços. Para além das discussões é importante transformá-las em ação, e assim promoveremos de forma igualitária o direito de todos a suas memórias, histórias e logo fortalecendo identidades e pertencimentos.

L: Qual a importância do Museu Nacional de Belas Artes nessas discussões?

E: É um museu nacional deveria capitanear esse movimento de forma mais expressiva, percebo que já demos alguns passos importantes em direção a isso.

- **Marcelo Campos**

L: Você autoriza a gravação?

M: Eu autorizo a gravação.

L: Tá bom, obrigada. Eu começo a perguntar, assim, se você pode contar um pouco da sua história de vida, para compor um pouco a biografia.

M: Sim, sim. Então, eu sou do Rio de Janeiro, nasci na Baixada Fluminense. Morei a vida toda no subúrbio, em mais de um bairro, mas ficando principalmente no Méier. Antes, morei em Cascadura, minha família toda é da Baixada Fluminense. E eu, como um homem negro,

convivi dentro da minha casa, com elementos que eram de uma espécie de ideia de afro-brasilidade, principalmente o elemento religioso. O candomblé foi desde pequeno assim uma fonte de informação. Há pouco eu estava respondendo uma pergunta sobre curadoria, de um projeto que entrevista curadores, e a pergunta era essa: mas antes da formação, antes de você entrar na universidade formal, o quê que eu trazia da arte naquele primeiro momento. E eu disse que eram as referências do candomblé. Porque o candomblé, enquanto um sistema de signos, ele me colocava numa interpretação do mundo. E o mundo em que eu convivia nos terreiros, nas festas, nas obrigações, convivia dentro da minha casa, e conseguia relacionar uma coisa com a outra. Por exemplo, os sistemas de Orixás pela cor. E, por outro lado, havia uma bibliografia, eram muito poucos livros também em casa, bem pouco. E havia uma bibliografia ligada ao candomblé. Então, o livro do Pierre Verger, livro do Jorge Amado ilustrado pelo Carybé. Quando eu entrei na universidade, no final da universidade, eu fiz faculdade de Comunicação e Belas Artes. E na Comunicação, eu tive que escolher o assunto que ia tratar, e aí o assunto que eu tinha possibilidade, em casa… já gostava de Arte, já me dedicava a ver exposições e tal, uma coisa muito particular, porque minha família, meus irmãos, são ligados a área mais médica, assim, enfermagem, biologia. E eu na casa era o único ligado à Arte. Meu tio Quinho, que é ligado ao candomblé, e aí eu via fotografias do Pierre Verger e ilustrações do Carybé, e chegou a hora de escolher o projeto final, o da graduação, o trabalho de conclusão, TCC, eu escolhi o Carybé como assunto. Entendendo que eu tinha algo a dizer sobre. E, porque eu decodificava aquelas informações todas, dentro da minha casa; no álbum de família, porque tinham lá fotos das festas de terreiro, que se pareceriam um pouco com as fotos que o Pierre Verger tirava dos terreiros. Então, eu na graduação ainda, em 93/94, escolhi o assunto que seria o Carybé. Só que eu dediquei, assim, naquele momento, um empenho muito grande ao assunto, porque eu era apaixonado por esse assunto. Então eu fui para Bahia e, ainda na graduação, como meu trabalho final de graduação. Fui para Bahia e entrevistei o próprio Carybé, entrevistei o Mário Cravo, entrevistei a Mãe Stella de Oxóssi, do Opô Afonjá, entrevistei outras pessoas, críticos de arte. Então, parecia um trabalho de mestrado, pelo empenho. E aí, quando eu voltei, o meu orientador na época, o Ivan Proença, me disse: você não tem mais nada para fazer aqui, você vai para o mestrado, você tem que ir para Belas Artes. Aí me indicou a Maria Augusta na época, que é uma carnavalesca importante, que estudava também coisas ligadas às heranças afro-brasileiras. E eu acabei sendo orientado por uma outra pessoa, por um antropólogo já falecido, chamado Hélio Viana, que também se dedicava aos estudos sobre as religiões de matrizes

africanas. E aí foi isso, assim, que me conectou ainda mais, mas antes da universidade, eu fui conectado dentro de casa. Eu lembro que tinha um livro do Pierre Verger chamado Orixás, que tem várias imagens. E eu devia ter uns 8 anos, acho que uns 8 anos, ele [o livro] foi lançado nos anos 80, nasci em 72, e é um livro proibido, não podia ver. E aquilo na imaginação de uma criança é como: ah, eu quero saber o quê que tem, quero ver escondido e tal. Mas justamente porque tinha ali fotos dos rituais, de matança de animais, de rituais de iniciação, e eu perguntava tudo. Então, perguntava para esse meu tio que é iniciado no candomblé, um homem de Oxalá, e eu dizia: mas você sente isso, você passou por isso? E, para a imaginação de uma criança, eles proibiram, eles botavam em cima da estante. [E diziam] Você não pode ler ainda. Mas, logo depois, enfim, foi um livro de referência também, tem imagem do livro na minha dissertação de mestrado. Então acho que, digamos, esse sistema simbólico de representação – como no seu trabalho – do negro, da cultura negra, que eu me reconhecia nela, foi a minha entrada para estudar Arte, e depois para fazer curadoria também. Ainda que depois eu tenha ampliado esse estudo e tratado de arte contemporânea, feito livro sobre escultura, não necessariamente me mantive exclusivamente ligado a esse assunto. Mas, digamos, que no meu leque de pesquisa, talvez, 80% do que eu produzo tenha esse vínculo até hoje: nas exposições, nos textos, muitas vezes eu trato dessas relações.

L: A segunda pergunta, eu acho que você já trouxe isso na sua fala, seria sobre a sua formação, o que você estudou ao longo da sua trajetória acadêmica.

M: Fiz duas graduações, Comunicação na Faculdade Hélio Alonso e Belas Artes na EBA. E, no meio da Comunicação, eu precisei fazer estágios. E Belas Artes era integral. Então, eu larguei a Belas Artes e fiquei na Comunicação. Também larguei porque eu fazia Pintura, não havia na época faculdade de História da Arte, pelo menos no Rio. A UERJ tem uma tradição antiga, mas era um outro formato. E ali naquele momento eu não queria, aprendi a desenhar e tal, mas esse interesse pela Arte, [ainda] não sabia muito aonde colocar. E a Comunicação me dava disciplinas, digamos, sociais: Antropologia, Sociologia, Cultura Brasileira. E eu era fissurado ali, apaixonado por essas disciplinas, me dedicava muito, lia muito esses autores. Filosofia também. Aí eu preferi ficar na faculdade de Comunicação. Eu sou formado em Comunicação Social e fiz essa pesquisa sobre o Carybé, e logo depois virou a minha dissertação de mestrado. Aí sim, na Escola de Belas Artes, ao eu devo ter ficado uns 10 anos na Escola de Belas Artes, um tempo maior ainda que a própria graduação, que eu fiz mestrado e doutorado. E o mestrado na época era em 4 anos. E o doutorado era em 6 anos. Então fiquei ali dedicado e mergulhada naquilo. Tem uma questão importante nessa formação que

é a relação com a Antropologia. Na época, talvez Ivan [Coelho de Sá] tenha feito a mesma linha, a gente tinha Antropologia da Arte como vínculo de pesquisa dentro da pós-graduação, que depois largou esse nome, infelizmente, que eu acho um nome importante até hoje – como um sistema, como um método de estudo. E aí a gente fazia Antropologia da Arte, e essa linha de pesquisa tinha haver com o Museu Nacional, então eu fiz estágio no Museu Nacional, aí sim já orientado por ele depois, esse que foi meu orientador da pós [o Hélio Viana], ele foi meu orientador no mestrado e no doutorado. Aí no mestrado eu estudei Carybé, ampliei o assunto, e no doutorado, eu ampliei ainda mais pensando a ideia da identidade nacional agora na arte contemporânea. Já que no mestrado o foco era muito ligado aos artistas modernistas do contexto baiano. E, no doutorado, eu já não fiz um contexto geográfico, eu fui estudar amplamente a ideia da identidade nacional na arte brasileira, o que, por exemplo, me jogava de novo para as questões étnico raciais, identitárias e tal.

L: Nossa, eu queria que o mestrado voltasse a ser 4 anos.

M: Não, é? Seria maravilhoso, também acho. Aí, o quê que acontece, Larissa, a minha dissertação e a minha tese têm o mesmo tamanho. Porque a dissertação em 4 anos e a tese em 3. É uma pesquisa de mestrado que é uma espécie de tese. Até hoje, em Portugal, outro dia estava lendo um trabalho de mestrado, eles chamam de tese de mestrado.

L: É, eu acho que 4 anos dá mais tempo. O mestrado a gente acaba de qualificar e já tem que escrever. Aí, a outra pergunta seria – eu fiz um esquema de perguntas e fiz as mesmas perguntas para a Amanda – se na sua formação você estudou cultura afro-brasileira, cultura africana, se você teve isso ao longo da sua formação mesmo.

M: Eu tive na universidade, na faculdade de Comunicação as disciplinas de cultura brasileira, mais de uma disciplina, e dentro da cultura brasileira, havia uma específica, talvez a 2, onde a gente estudava a identidade afro-brasileira, a história dos Orixás, etc. Isso, numa formação, digamos, de certo modo, regular. Então, na universidade, eu estudei cultura afro-brasileira, nessa disciplina que chamava cultura brasileira. Em um primeiro momento era uma introdução, mas no segundo a gente estudava a relação dos Orixás. E, dentro da antropologia, o que eu também estudei na universidade, havia textos lidando com isso. Então, esses autores que são importantes para nós até hoje, como Edison Carneiro, Nina Rodrigues, foram autores que eu conheci de muito tempo. Eu diria muito antes da formação no mestrado, não foi o mestrado que me apresentou esses autores, foi primeiro o assunto que me interessava, essas disciplinas cultura brasileira e antropologia.

L: Você já falou um pouco sobre isso… a pergunta é se você já produziu textos sobre o tema, sobre esses temas relacionados a cultura afro-brasileira. Se sim, quais foram esses?

M: Eu não vou lembrar de todos os textos.

L: Tudo bem.

M: Mas eu produzi alguns textos sobre o assunto, inclusive a minha dissertação de mestrado inteira, ou parte dela. Eu também tomei essa decisão, pois meu orientador dizia "vamos tratar só de afro-brasilidade", aí eu dizia "não, eu estudei artes também na Belas Artes". Eu queria também entender aquele objeto, quais eram as influências do artista. Então a dissertação é meio dividida. No primeiro momento, eu contextualizo mais amplamente a própria produção do Carybé e suas influências – influências do Gauguin, do Picasso e tal. E no segundo momento, aí sim, eu me dedico a escrever sobre a arte afro-brasileira, que eu estava ali presenciando nas gravuras e pinturas de Carybé, e desenhos. Depois, eu vou publicando diversos textos, por exemplo, tenho um texto lançado no livro da Cobogó chamado *Arte e cultura* sobre irmandades negras, imagens devocionais, é um texto que eu divido com uma professora da UERJ chamada Tamara Quírico. Aí a gente fala das imagens devocionais, quando as imagens passam a ser imagens para você colocar no bolso, por exemplo. Então, ela fala da tradição cristã, e eu falo da tradição afro-brasileira, das missas negras, que existem até hoje, das irmandades, aí meu texto trata disso. Eu tenho um texto publicado pela Fundação Getúlio Vargas, em um livro chamado Rio 21, sobre as produções afro centradas dos artistas do Rio de Janeiro, jovens artistas do Rio de Janeiro, aí eu vou discutindo ali essas relações. Na época de todo escândalo lá do Queer Museu, também a Cobogó fez um livro chamado Arte, Censura e Liberdade, e meu texto trata disso: de quanto nós, ligados aos terreiros, somos perseguidos há muitos anos, e que naquele momento havia, devido a esse momento da divisão direita x esquerda, havia aqueles escândalos das pessoas quebrando terreiros. A mãe Márcia, por exemplo, [defendeu] sua Yaô, acho que no Mercadão de Madureira sendo agredida: aí nesse texto eu cito esses eventos. Aquele evento do taco de baseball, acho que um traficante manda quebrar o terreiro. Então é um texto que eu trato dessas relações: a perseguição aos candomblés. Tem alguns textos. Tem até mais do que isso, preciso relembrar ainda.

L: Sim, eu lembro do caso de uma menina de 12 anos, que arremessaram uma pedra nela na Baixada Fluminense.

M: Exatamente. Tem o caso horroroso da mãe que perdeu a guarda porque a filha foi se iniciar no Candomblé, foi o mais recente. Então, naquele momento, a gente ia pra rua também gritar contra isso. Cheguei a fazer uma fala junto com uma mãe de santo, mãe Wanda talvez de Obaluaê, e a gente fez uma fala na Praça Mauá com vários representantes também. Então, é um assunto que eu, vira e mexe, de vez em quando, eu vou escrevendo sobre ele.

L: Sim. E aí você está falando que é uma experiência muito pessoal, que começou desde quando você se entendeu por gente, mas tentando entender também quais são as pessoas, autores, enfim, que vão te motivar a estar pensando essas questões também.

M: Uma pergunta importante. Eu passei por fases distintas, a partir da tua pergunta. No primeiro momento, quando eu estudava identidade nacional, brasilidade, de um modo mais amplo, eu não tinha muitas vezes autores – que a gente chamaria hoje de racializados – ou quando tinha, como no caso do Edison Carneiro, a racialidade não vinha como um lugar de fala, como a gente chama hoje. Então, no primeiro momento, eu lia esses autores, digamos, de uma espécie de utopia identitária do Brasil – que está ali talvez capitaneado pelo Darcy Ribeiro, o próprio Mário de Andrade –, que foram autores que se interessaram, nesse viés modernista, por uma representação que não era somente a afro-brasileira, era a ideia de povo. Então, a representação do povo. Foi o meu primeiro contato com esses autores, incluindo os artistas, como Pierre Verger, Carybé, artistas da Bahia, Mário Cravo, artistas também de outros lugares, como Di Cavalcanti. Então, eu lia esses que a gente comentou, Edison Carneiro, Nina Rodrigues, um outro autor negro importantíssimo, Manuel Quirino – um crítico de arte, e ninguém racializava Manuel Quirino, a gente lia como lia autores brancos também. Então, nessa bibliografia inicial para mim, ela vinha desse lugar e vinha de um lugar bem importante, que pouca gente comenta, que é da literatura. Muitos autores da literatura, como Rubem Braga, o próprio Mário de Andrade, escreveram sobre arte, e escreveram também, em graus diferentes, sobre a afro-brasilidade – em um ou outro caso. No meu primeiro momento de contato com a teoria que tratava de um modo muito atravessado dessas relações, foi esse momento. Eu reputo o segundo momento ao meu contato com o Museu Nacional, porque a antropologia me deu uma espécie de atualização, e me fez questionar aquela outra bibliografia que de certa maneira tinha me formado. Estudando arte, Larissa, foi muito difícil conseguir referências que tratassem de afro-brasilidade. Tinha lá os livros sobre história da arte do Brasil, organizado pelo Zanine, tinha o Kabengele Munanga, mas era difícil que aquilo entrasse na academia, a gente estudava Huberman, esses autores americanos ou europeus, o próprio Argan. E Argan tem um texto sobre Rubem Valentim, e eu não vi, ninguém

me apresentou. Então, eu tinha que atravessar essa bibliografia branqueada, europeia, para pegar elementos para estudar aquilo que estava vinculado a uma tradição, digamos, da arte afro-brasileira. Então, eu usava Panofsky e analisava uma gravura lá do Carybé. Depois desse momento, a antropologia me deu essa crítica a essa condição, e aí antes até desse movimento mais atual de racialidade dos autores, até mesmo dessa ideia do lugar de fala, eu tinha estudado isso na antropologia – alguns autores indianos, não necessariamente afro-brasileiros, ou africanos. A gente estudava também autores como Homi Bhabha, Appadurai, e que para mim me deu um alerta: realmente há uma ideia de representatividade na bibliografia que ela precisa ser levada em consideração. E eu te digo, ainda com pouca discussão, pelo menos nos caminhos que eu trilhei, sobre essa presença, ou essa possibilidade, ou potência de autores, digamos, afrocentrados. Mas eu, já com a antropologia, comecei a estudar essa ideia, que não era chamado de lugar de fala, mas sim, era chamado, em alguns momentos, de o autor como um testemunho, o lugar do autor, a presença do autor, a observação participante, também quase ninguém diz isso, essa ideia de lugar de fala atravessou outros caminhos, como, por exemplo, essa da observação participante. Por um lado, a observação participante liberava autores europeus: “ah, eu vou lá e vou testar, vou participar do ritual”. Por outro lado, havia os próprios participantes do ritual – vou lembrar de um: o próprio mestre Didi – era um participante do ritual, era um autor, escrevia sobre o ritual, sobre o candomblé, e produzia obras de arte, e um homem negro. Então, isso eu lia também, já tinha lido *História do Terreiro Nagô*, do mestre Didi. Então, eu comecei a perceber que havia um movimento ou outro ali, de conscientização para acadêmicos, como na época eu estava atravessando, da importância da representatividade na bibliografia. E eu fiquei prestando atenção e fui acompanhando todo movimento que hoje é incrível e maravilhoso, de retomado de autoras e autores como Lélia Gonzalez, como o próprio Abdias do Nascimento. E, para mim, teve um dado fundamental nessa relação com a teoria afrocentrada que foi nos anos 90. Eu fiz na UERJ um curso em um programa chamado Sankofa, que era um programa organizado pelo Abdias e pela mulher do Abdias, a Elisa, e ali – outro dia eu fui numa palestra e aí brinquei “ah, desculpa, eu fui aluno do Abdias, eu não posso fazer nada e tal” – porque nesse programa, a gente estudava história da África, e aí os autores eram os professores, os palestrantes, eram Muniz Sodré, Helena Theodoro. Eu fiz cursos de iorubá na UERJ, tudo na UERJ, nesse grande guarda-chuva chamado Sankofa, como conversei outro dia, e a Elisa [Larkin Nascimento] ficou emocionada de saber que eu fui um dos alunos ali. E, para mim, aquilo foi fundamental. Agora eu guardava em mim aquele interesse da criança de terreiro.

Então, eu queria ver iorubá para traduzir cantigas e tal. E aí tive aulas com um moço, que acho que já faleceu, chamado Altair Togun, que lançou livros até, traduzindo cantigas, ele era professor de iorubá. E o Sankofa me deu esse panorama. Talvez Nei Lopes tenha dado palestra. Eram os autores negros, autores e autoras negros, que estavam sendo apresentados a mim. E eu seguia, atualizava a bibliografia. Também um lugar importante no Rio, na Bahia eu fui a outros, a outras bibliotecas, mas era o Centro de Estudos Afro-Orientais, e funcionava no prédio da Cândido Mendes. Era uma biblioteca, que talvez ainda exista, eu não sei, talvez não mais, há que se procurar. E ali eu tinha acesso a textos, sobre o candomblé, terreiros e tal. Fazia xerox desses textos e funcionava ali na Cândido Mendes, no prédio da Cândido Mendes, em frente ao Paço Imperial. Então, para mim, isso era "ah, aqui eu vou encontrar autores e textos fundamentais". Talvez até esse próprio *História de um Terreiro Nagô*, do mestre Didi, eu tenha xerocado ali. Então era uma lenha conseguir estudar e trazer essa bibliografia. Mas os textos do Sankofa na UERJ nos anos 90, deve ter sido em 94, 95 talvez, foi fundamental. Eu acho que eu fiz Sankofa, eu acho, antes de entrar no próprio mestrado, quando eu entrei em 97. E eu me lembro de frequentar o Sankofa, as aulas, as palestras de tarde, com uma grande amiga minha Bárbara Copque, a gente fazia juntos esse curso. Então, o meu contato com uma bibliografia, digamos, mais afro centrada, ele veio pelo Sankofa. E aí obviamente depois eu fui acompanhando essa discussão da representatividade na bibliografia, aí eu segui também, e de certa maneira me inseri nessa bibliografia, já depois de muito tempo estudando e escrevendo, atuando nas curadorias, foi um pouco assim a minha trajetória.

L: Que privilégio poder fazer um curso com Abdias do Nascimento.

M: Imagina isso.

L: E depois o Nei Lopes foi trabalhar no MAR em uma exposição.

M: A gente convidou o Nei Lopes.

L: Poder trabalhar com quem é referência.

M: Me formou.

L: Isso. E aí, há quanto tempo você trabalha no Museu de Arte do Rio? E com quais pessoas você trabalhou nesse processo?

M: Eu trabalho, digamos, regularmente, no Museu, acho que desde 2018. Como contratado, assim, do Museu. Talvez 2018. A primeira exposição foi o *Samba*, eu fui chamado para isso. Mas antes eu colaborei em curadorias, principalmente, do Paulo Herkenhoff. Que eu já tinha trabalhado, sem ser formalmente, em Guignard, A cor do Brasil, fiz uma exposição, onde

praticamente fiz sozinho, na curadoria, que foi o Rossini Perez, fiz também. Então, eu já tinha colaborado com Mulheres Modernas, participo em Mulheres Modernas. Eu acho que eu tinha feito umas 4 colaborações. E aí, trabalhando com Paulo Herkenhoff, com a Clarissa Diniz, no âmbito da curadoria. E depois, quando fui para o *Samba*, já era um outro diretor, não mais o Paulo, era o Evandro Salles. E com Evandro e Clarissa ainda, fizemos *Samba*, já com a Amanda Bonan também. Fizemos *Samba*, fizemos *Rio dos Navegantes*, outra grande exposição. E exposições menores, como a exposição da biblioteca do artista Mulambo, a gente foi também fazendo exposições menores, como a do Rafael BQueer.

L: A outra pergunta você já respondeu também, que era quais exposições você participou da curadoria.

M: Essas que eu te falei, mas tem outras menores, que eu não vou lembrar agora. Isso antes de, digamos, assumir como curador chefe do Museu.

L: Sim, o MAR tem um número de exposições bem extenso.

M: Exatamente.

L: Eu que acho que consegui ver quase todas, não consegui ver todas.

L: Essa pergunta, dialogando mais com o meu tema, nessas exposições, haviam representações do negro? E aí falar um pouco sobre essas representações.

M: Então, havia representações. Eu diria que quando eu entrei na curadoria, eu tive muito mais foco na presença de artistas negros. Muito mais foco. É uma coisa que não anúncio, porque eu também tomo uma posição às vezes diferente do que se toma hoje. Como eu venho há muitos anos trabalhando, eu acho que o grande desafio é a gente estar, se fazer presente, mas não deixar que aquilo vire um percentual, como se fosse uma cota, uma liberação – “ah, não, estamos aqui com 5 artistas, 6 artistas negros”. E aí, tanto *Casa Carioca* quanto agora *Crônicas*, eu diria que a maioria dos artistas é negro. Assim, a grande maioria. É construído de pessoas negras. E eu não deixo a comunicação dizer isso, porque eu acho que ali a minha luta, eu entendo isso. Que a minha luta é colocar e trazer, obviamente, pela racialização. Porque os números são muito irregulares quando você vai, não só no MAR, eu faço curadorias em outros lugares, participo de júris, júris de editais de salões. Quando você vê mulher, artistas trans, artistas negros, muitas vezes representam a minoria. Então, eu passei a ter um método de observação desses dados, para poder trazer mais, para poder tirar essa discrepância. Muitas vezes eu consigo, muitas vezes eu não consigo – dependendo do contexto, dependendo de quem está na seleção junto comigo, não sou só eu que escolho. Então, acho que *Casa Carioca* e *Crônicas* são as duas exposições com mais artistas negros

que o MAR já produziu – e eu estava na curadoria ali também atento a isso. Mas antes, mesmo antes, você já tinha uma presença forte de artistas, digamos, racializados. Não só negros, teve o trabalho da Dja Guata Porã, que trouxe os artistas indígenas, e curadores também indígenas. E, antes disso, essa representatividade já havia, mas eu diria que havia bem menor número. Mulheres, por exemplo, tinha lá Ruth de Souza, várias, Alcione, Clementina, mas obviamente eram números muito discrepantes, e ali era uma equipe maior, eu não chefiava a curadoria. Mas eu acho que sim, o MAR traz isso, e traz isso, que é o assunto que você estuda, também por conta desses assuntos, porque o MAR se quis sempre ser um Museu popular. E a nossa população é constituída de 56% de pessoas pardas e negras. E aí eu acho que o MAR teve um papel fundamental nessa relação. Entrando no Museu eu comecei a ter mais atenção. Mulambo, por exemplo, é um artista que eu trouxe para o Museu. As pessoas não conheciam tanto assim. Eu diria que não conheciam nada. E quando eu vi, eu achei o trabalho bom, achei os assuntos bons. Também nesse mesmo momento, ainda sob a direção do Evandro, houve duas importantes exposições, a segunda já com o Evandro saindo do Museu, que foi a do Maxwell Alexandre. E, antes dela, a maravilhosa exposição da Rosana Paulino. Então, acho que são duas exposições fundamentais, e nós ficamos na curadoria atentos a isso. Tanto que a gente manteve Aline Motta e agora Ayrson Heráclito. Porque tem uma coisa importante, Larissa, às vezes existe a representatividade na lista, com pessoas negras, mas não há as individuais, que é uma segunda luta, além da luta de você colocar na lista pessoas, digamos, racializadas – negras, indígenas, genderizadas, trans, LGBTQIA+. Você precisa pensar mais nos: “discursos são sempre coletivos?”, “e as individuais?” – onde o artista, a artista, se dedica ali num pensamento próprio. E aí, depois de Rosana Paulino, depois de Maxwell Alexandre, são as duas individuais de artistas negros no Museu, nós mantivemos essa lógica com Aline Motta e esse ano com Ayrson Heráclito – que até eu sair do Museu, vou querer manter esses assuntos para trazer as reflexões mesmo, digamos, afro centradas. Mas havia representatividade, sim, mas havia poucas.

L: Sim. Aí a minha pergunta seguinte seria, então, pelo que ontem conversei com a Amanda, agora estou conversando com você, o MAR não seria talvez o que está buscando mais uma auto representação do negro, o negro enquanto autoria, do que a representação em si? Porque eu estou pensando em representação em obras nas exposições, mas talvez o caminho que você esteja buscando seria mais uma auto representação, uma autoria?

M: Muito mais, muito mais. A gente começou em *Samba*, por exemplo, a gente percebeu a importância das biografias – quer dizer, biografar. Conversamos com Nei Lopes, mas ele falou: vamos biografar sambistas, mortos, para não criar uma polêmica – "porquê que fulano está aí e eu não estou". Porque essas pessoas, muitas vezes, você sabe bem, mesmo a minha própria família, elas não tem fotografias antigas. Eu não tenho fotografia, eu tenho fotografia até, digamos, minha bisavó talvez – mais do que isso eu não tenho, também não sei parte dessa história. E é uma coisa que se discute hoje – "como é que você vai colocar, sei lá, tia Ciata?" – a imagem que colocam é uma imagem, enfim, inventada. Luísa Mahin, como colocar? E que hoje os artistas respondem com uma questão linda, que é a questão da ficção, poder inventar os retratos. Está acontecendo na Pinacoteca a exposição da Enciclopédia Negra, que é um projeto sobre isso, sobre autorrepresentação, representatividade, e sobre modos da gente dobrar essa história da invisibilidade de pessoas negras. Então, em S*amba* a gente percebeu isso, que era importante trazer. Mas o MAR já passou momentos onde essas pessoas eram representadas por outras, que foi a tua pergunta. Tem um caso que acontece na Escola do Olhar, parece que em uma vitrine, não sei em qual exposição, que tinha uma imagem de uma negra baiana e na legenda estava como "negra baiana" e alguém fez uma intervenção em um papel dizendo que aquilo não era nome de gente. E o que foi bonito é que a Escola do Olhar resolveu manter o papel na exposição. Então, acho que o MAR sempre foi atento a isso, a essas discussões. Também se situando na chamada Pequena África e querendo se situar ali, porque podia se situar e fingir que não estava nem aí para isso, mas querendo trazer isso como assunto, querendo trazer a vizinhança como assunto, os morros como assunto, o MAR então foi caminhando também, como a gente falou da bibliografia, foi caminhando também para essa discussão. Por exemplo, colocando nomes, identificando essas pessoas, e trazendo artistas – aquilo que você estava chamando de autorrepresentação, que hoje a gente consegue ter uma quantidade muito maior de pessoas falando sobre elas próprias, sobre as próprias vidas, e a gente mantém isso na curadoria, nessas últimas exposições a gente mantém essa lógica – que eu acho que tem em *Samba* ali um início. Outra coisa importante, é que as últimas grandes exposições do Museu são curadas também, compartilhadas, além de mim, com autoras e autores negros – como Nei Lopes, Conceição Evaristo, Joice Berth. Então a gente também traz essas pessoas para o lugar da curadoria, não só para o lugar de como artista ou pelo como você falou, por uma representação alheia a essas pessoas.

L: E já que vocês trabalham essa questão não só enquanto representação, mas também enquanto autoria, quais são as narrativas que vocês estão adotando sobre isso e quais textos e autores, ou até mesmo pessoas, que vão fundamentar a construção dessas narrativas?

M: Uma boa pergunta. Pensando assim, imediatamente, para te responder. Eu acho que a ideia do empoderamento foi uma ideia importante para o Museu enfrentar. A gente trouxe a Joice Berth, autora de um livro chamado *O que é empoderamento?* – que nos ensinou muita coisa sobre feminismo negro; sobre a diferença do feminismo negro para o branco; desse papel da mulher negra como uma mulher que já estava rua, trabalhando, enfim, como doméstica, antes mesmo dos movimentos feministas, então ela [a mulher negra] estava ali com outras questões. Joice trouxe muito essa relação para a gente, que a gente colocou na exposição, colocou textos dela sobre isso. Fizemos um catálogo virtual também, onde tem textos dela sobre isso. A gente tem muita atenção a isso e tem muito diálogo diretamente com os artistas. A gente é muito atento. Eu, em um caso particular, muitos foram meus ex-alunos também. Quer dizer, passaram por mim em outros contextos, ou em cursos de graduação, ou nos próprios cursos que dei livres no Parque Lage, por exemplo. Então, eu passei a conhecer essa cena. E o MAR vem fazendo não só na curadoria, principalmente na Escola do Olhar, a chamada Jornada Étnico Raciais. Ah, outro texto que eu escrevi sobre isso: eu acho que pode ser até bacana de você ler na Jornada Étnico Raciais, porque eu falo um pouco dessa presença da racialidade, dos museus, e cito lá a Lei que, em tese, obrigaria o conteúdo afro-brasileiro nas escolas. Está online: é a Jornada Étnico Raciais. Acho que o MAR vem trabalhando um pouco com essa metodologia. Regularmente, há essas jornadas de discussão. Na curadoria, como eu disse a você, a gente procura trazer para a curadoria pessoas negras também nessas relações – como Nei Lopes, Joice Berth e dona Conceição Evarista. Lembrando de três. E, por outro lado, no cuidado da representatividade, na lista de artistas. Ter mais artistas negros e negras. E, por outro lado, esse recorte das individuais. Quer dizer, manter exposições individuais com pessoas negras. Porque, como você já está estudando, é muito raro. E ainda continua sendo raro ter individuais assim. Porque às vezes o assunto é afro-brasilidade e tal, são sempre assuntos de exposições coletivas. Eu tenho uma posição também em relação a isso, que é muito, assim, específica – que é desse grande guarda-chuva. O momento que nós passamos, onde a gente usava afro-brasilidade como um grande guarda-chuva. E eu acho que é importante essa negociação, é importante a gente ficar insistindo nisso, chutar a porta mesmo – “o que é isso? não tem artistas negros?”. Mas é

importante, por outro lado, perceber que às vezes, sob a grande chave, residem particularidades, que você não consegue colocar. Então, há muitos outros movimentos artísticos acontecendo nas artes, digamos, de artistas afrodescendentes. Vou citar dois: o direito à abstração, artistas pedindo o direito a abstração, ou seja, eu não quero tratar de candomblé, terreiro, racialidade, cor da pele, eu não quero tratar disso, e eu sou uma pintura abstrata – então esse é um movimento muito novo e que está acontecendo, você tem Juliana dos Santos, Ana Almeida, são duas artistas que discutem essa relação, a própria Sônia Gomes, digamos, de certo modo; por outro lado, você tem um movimento de dobrar a história da violência, ou seja, nem sempre tratar da violência – tem um artista que é do grafite, Miguel AFA, que trata da violência, mas trata de outro modo. Alberto Pereira, que estava em *Casa Carioca* – ele tem umas plotagens, uns lambes lambes na rua, com crianças felizes, com crianças brincando, jogando bola. Então, é muito importante a gente prestar atenção, porque foi um movimento que surgiu dentro do próprio movimento. O movimento dentro do movimento. Onde as pessoas percebiam que elas estavam sempre sendo convidadas para, em certo sentido, tratar de violência. E depois eles viram que não: vou falar da alegria. E esse é um movimento muito recente que eu tenho prestado muita atenção. Eu acho que *Crônicas Cariocas* é um pouco nessa direção também. A gente tem lá o momento da violência policial, mas a gente trata das festas, a gente trata dos momentos onde a própria ideia da comunidade, da família – essas ideias reverteram esse tanto de sofrimento, tanta invisibilidade. A Djamila Ribeiro tem um momento do livro dela, onde ela fala sobre essa relação da invisibilidade. Pegando um pouco a Spivak, *Pode o subalterno falar?*. Por outro lado, a Grada Kilomba faz uma outra dobra, dizendo também que ninguém ficou calado assim. Ah, o lugar de fala, não temos o lugar de fala – “beleza, a gente pode não ter nos dados oficiais, mas a gente falou a vida toda”. Então, eu acho que *Crônicas*, por exemplo, é uma exposição que escuta. Tenho falado isso: a gente ouve. Ninguém dá voz a ninguém, chega dessa história – “ah, dar voz’’ - ou coisa parecida, não é isso. A inclusão é importante, porque as listas vão ser sempre regulares, tanto nas coleções, nas exposições, como você mesmo está vendo na sua pesquisa; mas, por outro lado, todo mundo falou e falou o tempo todo. Só que falava de outros modos, como eu estou dizendo. Hoje há um movimento de representação da pessoa negra em momentos banais, não somente nos momentos como na escravidão, etc. Ainda há artistas dedicados a isso com trabalhos incríveis, a própria Rosana, o próprio Ayrson Heráclito, tangenciam esse lugar. Mas há outros momentos e isso é algo que o próprio movimento de representatividade, como você falou, de autorrepresentação, esse próprio movimento exigiu,

percebeu, que eles estavam sendo de certa maneira usados pelo sistema da arte quando queriam tratar de assuntos pesados, polêmicos e tal. Então, acho que isso é um movimento importante, como você me perguntou, quais movimentos o Museu presta atenção, atua nesse sentido, esse é um movimento mais recente e muito importante.

L: Interessa você falar isso, porque me lembrou também o trabalho do Pinto Bandeira, ele vai retratar pessoas negras em cenas de gênero. E, por que não também?

M: Exatamente. Sim, o amor, a ideia do carinho, do beijo, é superimportante.

L: É interessante também esse direito à abstração. Por que não uma [mulher negra] Ivan Serpa?

M: Exatamente, exatamente.

L: E aí, a outra pergunta… acho que você começou isso, mas você pode falar mais. Você lembra dos museus de arte tratando dessas temáticas, sobre cultura africana e cultura afro-brasileira ao longo da sua experiência em exposições?

M: Como expectador, né?

L: Isso.

M: Eu lembro de museus específicos, como os museus afro. Eu estava recentemente conversando com o novo diretor do Museu Afro da Bahia, da faculdade de Medicina, e eu disse pra ele: “ah, você tem roupas aí do candomblé, roupas lindas” – aí ele olhou pra mim, na hora, e falou: “quando você veio aqui?”. E eu me dei conta – porque essas roupas não estão expostas desde 94 – então, aquele momento lá atrás que eu comentei com você, que eu me interessava já por esse assunto, estudando Carybé, foi um momento que eu vi belas exposições sobre as relações afro-brasileiras. Uma delas foi no Museu da Faculdade de Medicina [da Bahia], que tem uma linda coleção – tem, por exemplo, as ferramentas, os instrumentos, que o Pierre Verger fotografou na África. Então, na época, eles mostravam a foto do Verger e o objeto. Só que é isso, com as políticas públicas, muitas vezes esses museus não conseguem manter suas exposições – até vide o Museu Nacional. Então, eu vi exposições, esse assunto em museus afro como esse da Faculdade de Medicina, como o próprio Museu Afro Brasil lá de São Paulo – então são museus muito mais dedicados a isso. Eu lembro de ver na Casa França Brasil uma exposição sobre Pierre Verger e Carybé, isso nos anos 90 talvez, final dos anos 90. Lembro, aí experiências fora do país, na França eu lembro de duas: um museu, que é o *Quai Branly*, que é polêmico e tal, mas que tem muitas peças, inclusive peças do Brasil; e uma exposição que eu vi lá no mesmo museu, chamado *The Black Line*, sobre esse conceito da linha divisória, uma exposição sobre o *apartheid*, e ali

uma quantidade imensa de artistas africanos, afro-europeus, e que tratava de várias coisas. Mais recentemente, a exposição sobre os Panteras Negras, no SESC São Paulo, eu vi no SESC São Paulo, a Raquel Barreto, por exemplo, participou, uma exposição linda. Eu acho que um capítulo importante foi a *Mostra do Redescobrimento* também – da comemoração entre aspas, dos 500 anos do Brasil. Também foram exposições que eu vi, a *Mão Afro-Brasileira*, por exemplo. As exposições da Lina [Bo Bardi] eu não vi, mas eu sei que foram exposições dedicadas a esse assunto. Mas eu acho que é um pouco isso, assim. No Rio, a não ser essa da Casa França Brasil, teve *África* no CCBB, mas eu não lembro de muito mais. Eu fui espectador também do Centro Cultural José Bonifácio, que hoje é o MUHCAB, e ali vi uma ou duas mostras, principalmente ligadas a uma produção, digamos, manufaturada, com ferramentas, panos da Costa – então, foram exposições que também lidam com esse assunto. Mas, nos grandes museus, tirando a experiência do MAR, antes do MAR.

L: E experiências até de pesquisas, assim… que você tenha pesquisado.

M: Em algumas alas, o Museu Nacional tinha peças afro-brasileiras, eu fui estagiário lá, mas tinha também na exposição permanente. Teve uma exposição que eu não vou lembrar o nome, que aconteceu no [Centro de Artes] Calouste Gulbenkian, também era ligada a relação africana e afro-brasileira, saiu uma folhetão assim, uma espécie de tabloide sobre a exposição, mas eu não vou lembrar o nome, você pode buscar na internet. São as exposições que eu lembro. Tem memórias mais familiares, às vezes em um ou outro terreiro. O próprio Apô Afonjá, há um museu do terreiro, o Ohun Lailai, que é maravilhoso. Já fui a casa de candomblé que expunha uma ou outra coisa – na Bahia mesmo, há um memorial dedicado à Mãe Menininha. É uma quantidade, talvez, por conta de eu pesquisar isso, mas numa espécie de programação cultural, muito raro.

L: Sim. Aí, a outra pergunta, é mais ou menos em relação ao que você está falando. Como você vê a inserção dessa temática hoje em relação há anos atrás?

M: Então, eu vejo com ótimos olhos. Eu acho que hoje a gente esses autores e artistas, como você falou, que se auto representam ou que colocam essa condição de pensamento, de representatividade mesmo, dentro das exposições, das escolas de arte. Eu acho que a política de cotas altera isso, de um modo muito positivo – ou seja, amplia a presença de pessoas negras nas universidades e por consequência amplia também a produção artística. Então, você vai ter mais pessoas negras produzindo, e dentro das salas de aula, do que no momento em que eu estudei – você contava um pouco nos dedos, e contava nos dedos quem iria depois dali seguir uma carreira artística. Mesmo quando você pensa nos anos 70, anos 80, no Rio

de Janeiro, anos 90, você vai contando nos dedos ainda – naquele momento, hoje não, hoje passa de centenas, talvez se a gente puder pensar o Brasil como um todo. Há uma questão importante, que eu acho, é que na divisão, de certa maneira, preconceituosa, entre arte, por exemplo, moderna e contemporânea, e arte popular, muitos artistas afro-brasileiros ficaram de fora – porque estavam vinculados a ideia de *naif* ou popular, próprio Heitor dos Prazeres. E outros vários, chega ao Dalton Paula, por exemplo, que teve sua primeira obra adquirida numa coleção do Museu de Arte Naif – mas depois refez esse vínculo, não negou, mas também foi trabalhando para outros caminhos, os caminhos da arte contemporânea. Então, eu acho que a inserção é muito maior hoje, mas por outro lado, demorou muito. Quer dizer, a gente levou muito tempo. Eu conheci o Ayrson no início dos anos 2000 e eu levei 20 anos para conseguir fazer uma individual do Ayrson, e que ele diz que é a maior individual dele no Brasil, faz 20 anos. Obviamente que naquele momento eu era um mero estudante e não tinha acesso a nada, enfim, a nada que eu quero dizer, é como alguém que pudesse propor uma exposição, ou coisa parecida. Fiz lá uma carreira na curadoria para chegar e poder convidar o Ayrson para pensar uma individual. Então, eu acho isso, acho que demorou muito. Mesmo a Aline Motta, que é uma mulher talvez em torno dos 40 anos, e só muito recente que a gente conhece a produção. E outras várias, a própria Rosana Paulino, que eu conhecia desde os anos 90, conhecia a produção, não ela pessoalmente, mas só recentemente teve essa individual que fez a itinerância – do jeito que ela merece e sempre mereceu. Então, acho que demorou demais, essa inserção demorou demais. Mas hoje eu vejo, obviamente, como um momento quase que de explosão da representatividade nas exposições.

L: Sim, e essa próxima pergunta conecta com isso que você está falando, que é como você percebe esses avanços, esse caminho, essa transformação? Que você já está aí dizendo que demorou o processo.

M: É, eu acho, e começaria dizendo isso: demorou muito. Eu lembro de dar aula no Parque Lage até, talvez em 2008, não lembro exatamente a data, mas eu dizia isso para aqueles estudantes: por que vocês não produzem a chamada decolonialidade? O Brasil tem tudo para fazer isso. Teve um passado escravocrata, ele se mantém como um país racista, então os dados estão aí. Continua tendo mais jovens negros assassinados nas favelas, as abordagens policiais racistas, tudo isso tem no Brasil, e tem lugares que já apresenta esse recorte de crítica nas artes visuais, e eu já achava que estava demorando. Como professor, mostrando trabalhos como o do Freddie Wilson e outros artistas, que desde os anos 90, já pintavam essa condição racista na sociedade, no caso do Freddie Wilson, na sociedade americana. Eu já

dizia, eu dava aula, mostrava essas obras e perguntava na turma o que eles achavam, se o Brasil poderia chegar a esse discurso. Aí vi com muito encantamento a presença, por exemplo, de Yhuri Cruz, a presença, enfim, de artistas como Paulo Nazareth, eu achava aquilo deslumbrante, desde sempre. Eu diria que hoje são as coisas que mais me interessam em artes visuais, são os discursos interseccionais – gênero, raça, classe. Para mim é esse grupo que está revolucionando a linguagem das artes. E acho que na continuidade disso, que foi também a parte da sua pergunta, a gente precisa brigar pela linguagem – ou seja, a gente precisa entrar, estamos entrando, mas nós precisamos estar ali dominando, de certa maneira, o lugar da linguagem das artes. A branquitude precisa se sentir, nesse sentido, incomodada com não porque tem uma pessoa negra na mesma exposição, mas porque a obra dessa pessoa é melhor, é mais interessante, é mais viva, vivaz, ali. E essa disputa, eu queria ver essa disputa acontecer – que é a disputa da linguagem. O mercado vai se interessar mais, os curadores vão se interessar mais, os museus vão querer mais. Aí eu acho que é uma crise que nós precisamos passar. Claro que há possibilidade sempre, eternamente, da convivência. Você pode ter sempre artistas que estão lidando com as suas próprias pesquisas. Mas essa disputa, eu acho, que ela precisa acontecer como sempre aconteceu em assuntos que eram, digamos, para usar também o termo da Spivak, *transparente*, como abstração, figuração, geometria, retorno à pintura, eram sempre assuntos que pareciam transparentes, ou seja, não tinham nenhuma condição de raça, classe e gênero ali, implicado nos assuntos. E hoje eu acho que essa interseccionalidade precisa brigar enquanto linguagem também para criar uma brega, uma crise, na branquitude do sistema de artes.

L: Sim. E aí, eu já estou me encaminhando para as duas últimas perguntas. E a penúltima seria: qual o papel dos museus de arte e da curadoria no que tange essas discussões sobre identidade, especialmente sobre identidade afro-brasileira?

M: Eu acho que é um papel, como eu te falei, em relação a *Crônicas Cariocas*, de escuta, é um papel de atualização, a gente precisa trazer coisas para o presente, ou seja, o que está acontecendo está acontecendo do nosso lado, o Brasil sofre com isso há muitos anos, de parecer que o Brasil é longe. A canção que diz “o Brasil não conhece o Brasil”, é isso mesmo, a gente vê isso até hoje. Essa geografia da arte dos museus, ainda é uma geografia que passa por relações muito sulistas, digamos, sudestinas, que é um deodorismo que se usa hoje, ainda é sudeste ali. E, por outro lado, o Brasil é muito maior, já está produzindo isso, já tem muito artista que está fazendo, e a gente precisa escutar, precisa se atualizar, e precisa perceber que se você recebe um projeto onde você vai fazer uma individual com um artista já teve

várias individuais, tem vários livros publicados, a gente precisa pensar duas vezes – assim, “vamos fazer mais? é de novo a mesma pessoa?”. E tem um dado que é muito ruim que acontece no Brasil – eu faço projetos, digamos, do nordeste ao sudeste, no sul eu atuo pouco, mas pelo menos do nordeste ao sudeste eu faço, já fiz, digamos, talvez, em quase todas as capitais, ou pesquisas sobre – o problema é que o sudeste é também uma caixa de ressonância, então o que acontece vira uma moda. A reverberação dessa moda, ela demora, ela demora décadas. Então você vai, sei lá, para a ponta do Brasil, e você vê as pessoas querendo a exposição de um ou outro artista que você já viu há 10 anos em outros lugares; em contrapartida, a produção local é maravilhosa, a produção local se atualiza mais rápido do que o mercado e do que os museus. A atualização está na produção dos artistas, não está nas instituições, muitas vezes. Porque as instituições demoram para perceber nesse sentido. Então acho que o papel dos museus e das instituições, nesse sentido, é estar no presente – ou seja, você precisa estar no presente do país, do sistema, para poder perceber, entender, e não precisa demorar. Eu falei que demora muito e acho que isso se reflete, e é uma coisa que estou pensando agora na conversa contigo, nessa condição da gente trazer, por exemplo, para o museu, o MAR, artistas que estão ainda na graduação, porque antes era muito comum as pessoas dizerem “não, a gente tem que ver mais”, o próprio Mulambo estava ainda UFF quando fez a individual lá na biblioteca do museu. Porque se falava “ah, não, a gente tem que ver mais”, “tem que ver se a pessoa…”, olha a demora, olha no que deu, e a demora demorou mais para um do que para outros, demorou mais para os pretos do que para os brancos, porque os brancos entraram mais rápido no sistema, foram “capturados” e selecionados mais rápido. Os pretos não, a gente viu isso, está falando sobre isso. Então, é bom a gente se antecipar, eu acho. Seria um método, eu te diria, antecipe os assuntos, antecipe a representatividade. A representatividade não pode demorar muito, porque senão, em um país racista como o nosso, ele vai silenciar, ele não vai colocar, se precisar na hora de institucionalizar, se tiver que escolher, vão escolher uma pessoa branca.

L: Isso que você está falando me lembra até o caso do Sérgio Rodrigues, ele começou a produzir casas na graduação, ele estudava Arquitetura ainda.

M: Se fosse um arquiteto negro…

L: Eu sou recém-formada em Museologia, eu não tenho esse espaço.

M: Esse lugar do trabalho já aberto.

L: Sim, a gente está construindo ainda, eu tenho um caminho de construção.

M: Demora sempre mais para gente. Para mim demorou muito, até para que as pessoas achassem o meu assunto interessante. Nessa entrevista que eu fiz sobre curadoria, eu me sentia com um assunto estranho ali. As pessoas, talvez, achassem um pouco cafona a brasilidade, a afro-brasilidade. Achavam que era literal demais. Tudo isso que ouvi na minha passagem pela academia. Os mais famosos estavam estudando filósofos europeus e tal; mas, passou um tempo, e hoje os meus assuntos, os teus assuntos, estão no foco, e isso é importante. Mas demora, e demorou muito.

L: Sim. Agora a última pergunta, qual seria qual a importância do Museu de Arte do Rio nessas discussões, qual a importância social do Museu de Arte do Rio?

M: Eu acho que a importância desde o início, desde o projeto capitaneado pelo Paulo Herkenhoff, as próprias declarações dele, ele dizia que era um museu voltado para a zona norte e para o subúrbio. E eu acho que essa é uma vocação que fez com que o Museu pudesse, por exemplo, hoje, trazer a discussão da representatividade. O papel da Escola do Olhar foi fundamental, principalmente na gestão da Janaina Melo. A curadoria com a Clarissa Diniz. Porque foram duas mulheres, Janaina e Clarissa, que trouxeram o museu muito mais para o presente. E trouxeram essa relação, digamos, corajosa, até hoje é uma coragem, porque lidar com representatividade é ter a cada semana um dado, um problema, alguém que se incomodou, alguém que criticou na internet, porque tinha que ser assim, tinha que ser assado – mas, insistir nessa escuta. Eu acho que o Museu de Arte do Rio é importante, e sempre teve um pouco essa observação, porque ele insistiu – invés de na hora da pedrada, ele desistir disso e virar um museu meio da branquitude, ele investiu em várias relações, não somente da representatividade, como da vulnerabilidade social, mas esse é um desafio que não cessa nunca. A todo instante, quando você olha, às vezes faz uma lista de um assunto, eu estou me restringindo ao viés da curadoria, você olha a lista e só tem pessoas brancas, muitas vezes. Então, é um museu que insiste e topa tomar pedrada, e continuar, e seguir escutando, enfim, tendo uma espécie de acolhimento também dessas relações, porque é importante e necessário, porque a relação não é simples, e muitas vezes é marcada sim por uma violência de ambas as partes, porque as pessoas se sentem violentadas também por uma instituição, desde a sua entrada na porta, e também porque ainda não se sabe direito, como na tua pergunta de auto representação, como é que que se faz, e a representação que foi do outro. A gente passa muito isso na curadoria, por exemplo, com a coleção do Debret, que hoje você tem artistas revendo o Debret, o próprio Pevidi, que é um jovem artista revendo

as gravuras. Então, pode ter o Debret, mas tem que ter uma crítica ali – que era um homem branco europeu olhando para uma espécie de primitivização das cenas brasileiras.

L: Sim, você falou dessas pedradas do MAR, como é que você percebe, como é que o MAR percebe essa autocrítica, como é que ele faz essa autocrítica em relação às exposições?

M: Sim, a gente discute muito isso nas reuniões de gerente, da direção, a Escola do Olhar é fundamental nisso, porque ela vai trazer para o lugar de fala quem realmente está implicado ali. Então, por exemplo, nas questões de gênero, há um diálogo muito próximo junto a Casa Nem, a Casinha, que são instituições que lidam, por exemplo, com pessoas trans, LGBTQI+. Então, a gente tem ali uma relação muito próxima, procura ter. Por outro lado, há programas de formação internos, onde, por exemplo, recentemente a gente falou "sentimos falta, vamos fazer formação com a equipe interna em relação a gênero", o modo de tratar, mesmo nas cartas oficiais, que são enviadas, como é que você se refere, como é que você lida com essas questões. Então, acho que o MAR tem essa, como eu te disse, não é um jogo ganho, não é um modelo, porque a todo instante isso volta e dá um problema, vamos discutir de novo. E eu acho que é um desafio, já temos, mas é um desafio grande para o museu, é trazer isso para as próprias equipes, ainda é uma equipe branca, ainda é uma equipe cisgênero. Há um desafio a ser observado e enfrentado.

- **Mariza Guimarães Dias**

Apresentação

Mariza Guimarães Dias - 78 anos (idade referente ao mês de janeiro de 2022)
Formação: Museologia, UNIRIO.
Pós-Graduação: Administração de Museus, Universidade Estácio de Sá.
Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Créditos concluídos, sem defesa da dissertação.

Contratos de trabalho

- Trabalhei como parecerista para a Petrobrás.

- Contrato de Estagiário da Fundação MUDES no Museu Nacional de Belas Artes em 10/09/1979.
- Contrato de Trabalho com a Fundação Nacional Pró-Memória em 1985. Ministério da Cultura.
- Apoiado na Lei nº 8112 de 11/12/2000 do Regime Jurídico no Serviço Público Federal, admissão em 01/07/1982, no cargo de museóloga conforme o processo nº 002738/32-35 à WT/RJ.
- Mariza Guimarães Dias - Foi lotada na Seção de Escultura, Arte Africana e Arte Popular, sendo que, como chefe responsável pelos setores de Escultura e Arte Africana.

Quando lotada no Museu Nacional de Belas Artes, viajei a trabalho, representando o MNBA em: São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná, Espírito Santo, Bahia, Mato Grosso do Sul, Amazonas, Pará, Rio Grande do Norte, Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Brasília e Minas Gerais. No exterior, estive Munique, Alemanha: acompanhando a obra de arte (embalagem, transporte, paletagem na Reserva da Companhia Aérea, colocação no avião, viagem, acompanhamento da volta). Obra: quadro do Frans Post, em Munique, Alemanha.

Obs.: Entrei no MNBA em setembro de 1979 e saí aposentada em 2011, com 32 anos de serviços prestados ao governo federal, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Estudo de Coleções de Arte Africana, cursos e avaliações técnicas

- Pesquisa e catalogação da Coleção de Arte Africana do advogado João Maurício, junto com o Raul Lody.
- Estudo e catalogação da Coleção de Arte Africana do Imortal da Academia Brasileira de Letras Antonio Olinto.
- Trabalho como pesquisadora de Arte Africana para a Companhia (Cia) dos Comuns.
- Curso sobre Arte Africana e suas especialidades culturais, no Centro Cultural José Bonifácio.
- Participação no Seminário “A Presença do Negro no Teatro Brasileiro”. Fundição Progresso, Lapa, Rio de Janeiro. 13 e 14 de novembro. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Rio Arte e Cia dos Comuns.

Coleção de Arte Africana do MNBA

1964 - Museu Nacional de Belas Artes adquire a Coleção de Arte Africana de Gasparino da Mata e Silva por dois milhões de cruzeiros.
1964 - Museu compra 5 peças de Gasparino da Mata e Silva compra 5 peças por um milhão e trezentos cruzeiros.
1964 - O diretor do MNBA, José Roberto Teixeira Leite, viaja para o Senegal para escolher peças junto ao Museu Etnográfico da Universidade de Dakar, peças para uma exposição comemorativa da visita do então presidente do Senegal, Léopold Senghor, ao Brasil.
1964 - O MNBA compra de Clarival Prado Valladares uma escultura (Cavaleiro, Senufo) por 3 mil cruzeiros.
1964 - Duas máscaras rituais Senufo são doadas pela Senhora Carmen Tinguely.
1964 a 1971 - A Coleção de Arte Africana esteve exposta ao público, devido a um projeto da diretora da época com a proposta de mostrar vários tipos de arte segundo a filosofia de Mário Pedrosa denominada de Museu das Origens.
1982 até os nossos dias - a Coleção de Arte Africana, se encontra na Reserva Técnica, mas foi catalogada, estudada, fotografada e classificada baseada em seu grupo cultural, enfatizando a importância da Arte Africana para o homem brasileiro.

Exposições realizadas com a Coleção de Arte Africana

- Coleção de Arte Africana - MNBA, Sala/Galeria Irmãos Bernardelli - 1983.
- Projeto Estudo de Obra de Arte, Ibeji e sua importância na cultura Yorubá. Nicho 2º piso do MNBA. Década de 80, entre 1984 a 1985.
- Xangô, o mito-herói africano no Brasil. Centro Cultural José Bonifácio, Rio de Janeiro, década de 1990.
- Arte Africana. Museu Joaquim Nabuco, Recife, 1984.
- Xangô, o mito-herói africana no Brasil. Sala Clarival do Prado Valadares, MNBA. Rio de Janeiro, 1996.
- Mulheres nas Artes Plásticas Brasileiras. Museu de Artes Visuais do Maranhão, 2009.
- Abdias do Nascimento, vida e arte de um guerreiro. Centro Cultural José Bonifácio. Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 2002 a 16 de abril de 2003.
- Onde somos África / Acervo Museu Nacional de Belas Artes. 22 de outubro a 27 de novembro de 2011. Caixa Cultural / São Paulo.

- Todo menino é um Rei. Centro Cultural José Bonifácio. Gamboa, Rio de Janeiro. setembro a outubro de 1996.

Considerações

Sempre atuei ativamente com a cultura afrodescendente a sua representatividade na música, no teatro e nas artes em geral. Quando decidi estudar Museologia, o Curso ainda funcionava no Museu Histórico Nacional, sendo mais tarde deslocado para a UNIRIO. Entrei para o MNBA, logo no início da minha carreira, como estagiária do Projeto MUDES. O estudo era bem diferente de hoje, tínhamos cadeiras específicas aos mais diversos materiais que se encontram nos museus. Para tornar mais claro, cito algumas cadeiras do currículo: paleografia, numismática, sigilografia, antropologia, história da arte, etc.. O curso passeava tentando enquadrar todos os tipos de acervos encontrados nos mais variados museus. Hoje felizmente e com o esforço de várias pessoas, o curso melhorou tentando ficar mais próximo do estudo da conservação e da exposição de acervos museológicos. Portanto, ao Museu cabe conservar, estudar, expor e apresentar ao público seus objetos, contando a sua trajetória do local de onde vivenciou parte de seu contexto histórico. Para o museólogo, a pesquisa é importante, além de quase sempre recorrer a estudiosos específicos, para lhe ajudar a falar onde e qual processo histórico no qual o objeto exposto está inserido.

Estudar o Continente Africano é um desafio, pela sua extensão territorial, das inúmeras culturas, de variados idiomas distribuídos por 55 países. Os fatos citados nos dão a dimensão da dificuldade de estudar África.

Não podemos compreender nosso País sem tentar entender o período da escravidão, notadamente o comércio realizado da África com os países europeus e o Oriente. Nós brasileiros estudamos o período escravocrata muito bastado no comércio realizado por Portugal e atuação dos negros na colonização do Brasil. Existe um véu a ser desvelado sobre esse assunto. Hoje temos uma literatura baseada na filosofia e história que trabalham esse assunto no mundo há muitas décadas: Franz Fanon; Turner; J. Michel; Reis; João José Faria; Alberto da Costa e Silva; Mary Del Priore, e muitos outros mais.

A Coleção (de Arte Africana) do MNBA está estudada e catalogada, mas a importância dessas obras é estudá-la quanto ao seu uso e costumes, pois eles podem falar e nos mostrar o quanto nós brasileiros temos hábitos e costumes semelhantes aos irmãos africanos. Junto ao homem dito branco e os nossos nativos, a construção dos brasileiros tem imensas semelhanças com

os escravizados e muitos de seus hábitos e costumes estão inseridos em nosso orgulho de ser brasileiro.

Penso que usar a Coleção de Arte Africana do MNBA como exemplo da construção do homem brasileiro pode sim, porém entendo que, dependendo do enfoque que será dado, deverá vir apoiado a uma vasta bibliografia. Ou melhor uma só peça, ou um pequeno grupo de peças, aliadas a uma forte frequência étnica poderá surgir um excelente trabalho.

Quanto à Coleção de Arte Africana no MNBA, ela voltou para Reserva Técnica, onde ela viveu durante anos, pois não tem quem dê continuidade ao trabalho por mim desenvolvido.

Apesar de viver, atuar nos movimentos de luta contra o racismo (sou negra e conheci bem em minha trajetória de vida) e dedicar meus estudos sobre a Arte Africana, penso que ao se elaborar trabalhos, teses de mestrado, temos que ter a consciência de que o negro não nos deixou só influências na cultura artística. Sim, ele deixou, mas ele deixou muito mais que isso. O português falado no Brasil é recheado de palavras africanas de vários povos do continente. Nosso biotipo também é uma mistura, gerando uma coloração na cor da pele e nos cabelos não encontrados em outro local do mundo. Na religiosidade brasileira, os africanos contribuíram fortemente na formação do povo brasileiro.

Não sou a favor da Coleção de Arte Africana pertencer ao Museu Nacional de Belas Artes. Ela deveria estar junto a outras Coleções de Objetos Africanos espalhados por esse Brasil. Aí sim, serem estudadas, tratadas e expostas, mostrando a sua importância na cultura do homem brasileiro. Cada objeto irá nos mostrar sua similaridade com os usos e costumes nossos. A Arte estará presente, mas devemos ir mais além.

Espero ter colaborado para o seu trabalho e me coloco à disposição para dúvidas.

- **Reginaldo Tobias**

L: Como você se autodeclara? Preto, pardo, branco ou indígena?

R: Preto.

L: Você poderia contar um pouco sobre a sua história de vida? Onde você nasceu? Para eu compor a sua biografia.

R: Nasci no Rio de Janeiro (São Cristóvão em 26/09/194), criado no Cachambi, bairro da zona norte do RJ, filho de pais mineiros, família de sete irmãos.

Minha formação é em Museologia (UNIRIO), cursei pós-graduação em Arte (UERJ) e atualmente estou mestrando em Museologia e Patrimônio.

Atuo no MNBA desde 1983 onde ingressei como menos aprendiz e leciono na Rede Estadual de Ensino como Professor de Arte desde 2001.

L: Qual é a sua formação? O que você estudou ao longo de sua trajetória acadêmica?

R: Minha formação é em Museologia (UNIRIO), cursei pós-graduação em Arte (UERJ) e atualmente estou mestrando em Museologia e Patrimônio.

Atuo no MNBA desde 1983 onde ingressei como menos aprendiz e leciono na Rede Estadual de Ensino como Professor de Arte desde 2001.

L: Na sua formação, você vai estudar culturas africanas ou cultura afro-brasileira?

R: Na minha trajetória acadêmica, que remonta mais de 30, nunca estudei cultura africana ou cultura afro-brasileira. Então busquei em outros espaços preencher esta lacuna, com cursos Centro de Estudos Afro-Asiáticos Universidade Cândido Mendes - (UCAM), Curso de História da UFRJ e no curso de Relações Étnico Raciais (CEFET).

L: Você produziu textos sobre o tema? Se sim, quais?

R: Sim, relaciono abaixo alguns:

- Catálogo da Exposição: Entre duas Modernidades – Do Neoclassicismo ao Pós-impressionismo na coleção do Museu Nacional de Belas Artes – 2004.
- Catálogo da Exposição: Das galés as galerias: Representações e protagonismo do Negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes – 2018.
- Apresentação no Congresso Internacional da Associação Latino Americana de Estudos Asiáticos e Africanos - ALADAA – Chile – 2019.
- Catálogo da Exposição virtual: Nas Brechas da Representação: A presença do Negro no acervo do MNBA. Na plataforma do Google Art – novembro. 2020.
- Catálogo da exposição virtual: Entre a Cátedra e o cativeiro: Professores negros na Academia Imperial de Belas Artes – AIBA. Na plataforma do Google Art – novembro de 2021.

L: Há quanto tempo você trabalha no Museu Nacional de Belas Artes?

R: Desde 01/07/1983, até a presente data.

L: Como surgiu a ideia da exposição "Das galés às galerias", inaugurada em 2018? Houve apoio da gestão?

R: Foi uma sugestão minha ocorrida a partir de uma ideia que me ocorreu durante uma reunião geral de servidores ocorrida em 9/11/2017, no dia 17/11/2017, formalizo minha proposta através de e-mail e logo a seguir ratificado através de documento interno que foi deferido pelo Conselho Consultivo do museu.

L: Como se deu a escolha das obras? Quais representações do negro vocês optaram por trazer nessa exposição, e por quê?

R: No início o levantamento foi um pouco aleatória, mas percebemos logo na partida que mais de 90% eram de obras onde o negro era representado e menos de 10% das obras de negros com protagonistas.

Com a ampliação da excelente Equipe de Curadores que se formou Ana Teles, Cláudia Rocha, Edson Souza, Eloisa Ramos e eu fomos aos poucos concebendo os núcleos e as obras que deveriam compor esses núcleos focando no diálogo das obras com os textos e suas representatividades e narrativas.

L: Quais narrativas foram adotadas? E quais textos e autores fundamentaram essas narrativas?

R: A forma como o negro aparece na proposta estética brasileira está de certa forma plasmada nas galerias do MNBA e isto constitui uma narrativa que não contribui para uma real significação positiva dessa parcela da população no plano estético nacional. Logo pautamos nosso olhar nas obras que melhor resinificassem a proposta estética do museu e foi fundamental a ênfase dada ao protagonismo dos artistas negros no plano da exposição.

L: Você lembra dos museus de arte tratarem de temas sobre cultura africana e cultura afro-brasileira?

R: A Exposição: "Negras Memórias, Memórias de Negros - O Imaginário Luso-Afro-Brasileiro e a Herança da Escravidão" inaugurada no MHN em novembro de 2001 foi em minha opinião um importante marco para nossa reflexão.

Outra exposição que nos referendou também foi exposição “África Ancestral e Contemporânea – As Artes de Benin” com curadoria de Emanoel Araújo no Centro de Arte Hélio Oiticica – CAHO, e a Exposição Entre Duas Modernidades, onde curei um núcleo dedicado aos pintores negros que atuaram na AIBA nos anos oitenta do século XIX.

Sem esquecer o memorável livro organizado por Emanoel Araújo lançado em 1988 A Mão Afro-brasileira.

L: Como você vê a inserção dessa temática hoje em relação há anos atrás?

R: Foram raras e esparsas as inserções sobre a temática no passado, o que só faz aumentar a importância de aprofundamento da mesma com vistas ao presente e ao futuro.

L: Qual o papel dos museus de arte e da curadoria no que tange às discussões sobre identidade, especificamente a afro-brasileira?

R: Acho fundamental que os museus e as universidades ampliem suas análises sobre a temática, até muito recentemente esta temática sequer era vislumbrada.

Temos também que lutar para ampliar o número de pesquisadores e curadores negras e negros nesses espaços.

L: Qual a importância do Museu Nacional de Belas Artes nessas discussões?

R: Atualmente desenvolvo minhas atividades no Setor Educativo do MNBA, que considero um espaço importante para a reflexão de um museu antirracista, portanto, sigo propondo reflexões e análises interna e externamente como preconiza as boas políticas para a inclusão e respeito ao outro, para que enfim sejamos únicos em pensamentos e ações.