

**DO RASCUNHO À ARTE FINAL:
O povo negro no patrimônio
artístico brasileiro revisitado em
exposições do Museu Nacional de
Belas Artes (1988 e 2018)**

Reginaldo Tobias de Oliveira

UNIRIO/ MAST - RJ, dezembro de 2024.



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



Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCT

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

DO RASCUNHO À ARTE FINAL: O povo negro no patrimônio artístico brasileiro revisitado em exposições do Museu Nacional de Belas Artes (1988 e 2018)

Reginaldo Tobias de Oliveira

Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio Linha
02- Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

Orientador: Professor Doutor: Márcio Ferreira Rangel

UNIRIO/MAST - RJ, dezembro de 2024.



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



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

FOLHA DE APROVAÇÃO

Do rascunho à arte final: o povo negro no patrimônio artístico brasileiro, revisitado em exposições do Museu Nacional de Belas Artes (1988 e 2018)

Dissertação de Mestrado de Reginaldo Tobias de Oliveira 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 Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

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

Profa. Dra. Helena Cunha de Uzeda
(Membro Interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)

Dra. Eloisa Ramos Sousa
(membro externo – Fiocruz / COC / MVP)

Rio de Janeiro, dezembro de 2024.

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

O48 Oliveira, Reginaldo Tobias de
DO RASCUNHO À ARTE FINAL: O povo negro no patrimônio
artístico brasileiro revisitado em exposições do Museu
Nacional de Belas Artes (1988 e 2018) / Reginaldo Tobias
de Oliveira. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2024.
172f
Orientador: Márcio Ferreira Rangel.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio, 2024.
1. Museu Nacional de Belas Artes do RJ. 2. Povo negro
no patrimônio artístico nacional. 3. Exposições . I. Rangel,
Márcio Ferreira, orient. II. Título.

“O Inverno nunca falha em se tornar primavera”
Nitiren Daishonin.

Aos meus pais e familiares

AGRADECIMENTOS

Para meus pais Isabel Tobias de Oliveira e Geraldo Rosa Guimarães

(in memoriam)

Nomear aos que ajudaram na concretização deste trabalho é tornar possível o prazer de honrar a contribuição, ao carinho, a dedicação, a compreensão e a atenção inestimáveis de meus colegas do Museu Nacional de Belas, em especial aos Educadores do Setor de Educação e do Grupo de Estudo, do acolhimento, compreensão e profissionalismo de meu orientador Marcio Rangel, dos incentivos constantes da Coordenadora Helena Uzeda, pude também contar com apoio dos professores, alunos e colegas do Programa, do apoio constante de Alexandra Durão, e dos amigos que vida transformou em família Eloisa Souza, Ana Teles, Aredes Rosa, Ricardo Silva, Thiago Andrade, José Augusto Anjos e Jecilda Nicodemos.

Agradeço também a revisora Carolina Reis pela paciência ao longo dessa jornada, entre vários outros que porventura posso estar esquecendo.

RESUMO

OLIVEIRA, Reginaldo Tobias. **Do rascunho à arte final: o povo negro no patrimônio artístico brasileiro revisitado em exposições do Museu Nacional de Belas Artes (1988 e 2018)**. Orientador: Márcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2024. Dissertação.

A dissertação realiza uma análise comparativa das exposições do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) em dois períodos distintos: 1988 e 2018, ambas abordando a Abolição da Escravatura. Em 1988, o MNBA comemorou o centenário da Lei Áurea com cinco exposições, enquanto em 2018, no 130º aniversário, as atividades tiveram um caráter mais contestador, destacando a luta do povo negro pela emancipação. A pesquisa investiga como as exposições utilizaram obras do acervo do MNBA, revelando permanências e rupturas nos discursos museológicos sobre o povo negro. Em 1988, as exposições celebravam a abolição, enquanto em 2018, a exposição “Das Galés às Galerias” problematizou a visão oficial sobre o povo negro. A dissertação formula a hipótese de que as representações do povo negro nos museus brasileiros, especialmente no MNBA, não sofreram modificações significativas desde sua criação em 1937. O museu, como instrumento do Estado, preservou e disseminou imagens subalternizantes, raramente contestadas. A pesquisa analisa os processos expositivos do MNBA, considerando aspectos técnicos, sociais e políticos que influenciaram a realização das exposições. A dissertação destaca o poder dos museus como instituições sociais e suas exposições temporárias como ferramentas para evidenciar transformações culturais. A proposta central é problematizar o espaço reservado ao povo negro em museus que preservam o patrimônio nacional utilizando abordagens antropológicas, sociológicas, historiográficas e museológicas. A pesquisa de cunho qualitativo crítico compara exposições de 1988 e 2018, revelando mudanças na sociedade e na instituição museal. Por fim, demonstramos como as permanências e rupturas nas representações do povo negro refletem a estrutura social do Brasil.

Palavras-chave: museu de belas artes; museologia; povo negro.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Reginaldo Tobias, from draft to final art.: **Black people in Brazilian artistic heritage, revisited in Exhibitions at the National Museum of Fine Arts (1988 and 2018)**. Advisor: Márcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2024. Dissertation.

This dissertation analyzed Exhibitions that had as their central theme the anniversary of Abolition, presenting and interpreting works belonging to the collection of the National Museum of Fine arts from a critical perspective. The objective was to identify the transformations that occurred, or did not occur, in the Years 1988 and 2018, period chosen for this study. This approach aims to expand the possibilities of investigation about Brazilian Society in relation to the black population, using the artistic museum heritage that is contained in a national museum dedicated to the fine arts.

Keywords: museum of fine arts; museology; black people.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 01	Violet-le-Duc	37
Fig. 02	Ruskin	37
Fig. 03	Gráfico 1- Representação de bens do Patrimônio Mundial por região	40
Fig. 04	Gráfico 2- Representação numérica dos bens patrimoniados por categorias e regiões	40
Fig. 05	Pirâmide social do Brasil 1 – Colônia e Reino Unido	53
Fig. 06	Pirâmide social do Brasil 2 – Império	53
Fig. 07	Figuras 3 a e 3 b - Bandeiras do 1º Império do Brasil	55
Fig. 08	Litogravura	56
Fig. 09	Fala do Trono	57
Fig. 10	Lindóia	59
Fig. 11	A Redenção de Cam	60
Fig. 12	Trabalhadores da Estiva	65
Fig. 13	Vista do Terreiro Casa Branca	69
Fig. 14	Fachada do MNBA	82
Fig. 15	Visita guiada no MNBA, Projeto Entre Museus	83
Fig. 16	Paisagem de Pernambuco	84
Fig. 17	O Café	85
Fig. 18	Reportagem sobre a inauguração do MNBA Jornal Dom Casmurro - RJ	86
Fig. 19	Retrato de Dom João VI	87
Fig. 20	Vista da Escola Nacional de Belas Artes à esquerda do Teatro Municipal	88
Fig. 21	Retrato do pintor Pinto Bandeira em seu local de trabalho no Liceu de Artes e Ofícios de Salvador. entre 1888 e 1890/91	91

Fig. 22	Quadro Batalha de Guararapes de Vitor Meirelles	92
Fig. 23	Presidente Leopold Senghor do Senegal na inauguração da exposição África, no MNBA.	96
Fig. 24	Imagem da primeira turma de guias e guardas de museus do MNBA	99
Fig. 25	Matéria sobre a exposição do escultor Rodin, no MNBA, 1995	101
Fig. 26	Cartaz do Seminário Regional sobre o Centenário da Escravatura do Brasil	106
Fig. 27	Cartaz do Congresso Internacional Escravidão e Abolição	107
Fig. 28	Reportagem sobre os preparativos do Projeto Aquaruis	108
Fig. 29	Programação do Evento	109
Fig. 30	O público estimado em mais de 100 mil pessoas	110
Fig. 31	Apresentação na Quinta da Boa Vista	110
Fig. 32	Matéria sobre a “Marcha contra a farsa da Abolição- Jornal do Brasil de 12.05.1988	111
Fig. 33	Cerco militar na Central do Brasil	112
Fig. 34	A polícia do Exército fazendo revista em manifestantes negros	112
Fig. 35	Capa da Apostila da exposição: Centenário da Abolição	115
Fig. 36	Mãe Maria	117
Fig. 37	Pretas	117
Fig. 38	Morro Vivo	118
Fig. 39	Saudade da Favela	118
Fig. 40	Família de Pretos	119
Fig. 41	“Mulata a caminho do Sítio para a festa de Natal”:	120
Fig. 42	Três paisagens do século XVII do módulo 1	140
Fig. 43	Módulo 2	142
Fig. 44	Módulo 3	143
Fig. 45	Visitantes	145

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS

AIBA - Academia Imperial de Belas Artes

BNDES - Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social

ENBA - Escola Nacional de Belas Artes

FNPM - Fundação Nacional Pró-Memória FUNARTE Fundação Nacional de Arte, ligada ao Ministério da Cultura.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus, autarquia ligada ao Ministério da Cultura.

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

ICOFOM - International Committee for Museology, ICOM (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)

IPHAN - Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional MAM/RJ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MNBA Museu Nacional de Belas Artes MINC Ministério da Cultura.

MEC - Ministério da Educação

Minc - Ministério da Cultura

SIMBA - Sistema de informatização do Museu de Belas Artes

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o predecessor do IPHAN.

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UFF - Universidade Federal Fluminense

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

	PAG
APRESENTAÇÃO	2
INTRODUÇÃO	9
Considerações Iniciais	23
Escrevivências Museológicas	27
Que povo negro é esse	31
1. INTRODUÇÃO	41
2. PATRIMÔNIO E MUSEUS	50
2.1 Conceituando patrimônio cultural	54
2.2 Patrimônio Cultural do Brasil	57
2.2.1 O nascimento da identidade nacional e a constituição do patrimônio no período Imperial (1822 - 1889)	60
2.2.2 A construção do patrimônio cultural Brasileiro	61
2.2.3 O Imperador D.Pedro II e o Romantismo brasileiro	68
2.2.4 República Velha (1889-1930)	73
2.2.5 Estado Novo (1937-1945) cujas bases continuam de certa maneira orientando.	76
2.2.6 1970 - Período da Ditadura até a redemocratização em 1988	78
2.2.7 Museus	81
2.2.8 Museus de Belas Artes e Museu Nacional	85
3. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES: PERMANÊNCIAS E RUPTURAS	93
3.1 Museu Nacional de Belas Artes	94
3.1.1 A Criação do MNBA	95
3.1.2 O MNBA e suas Coleções	97
3.2 Um Museu visto de dentro, a partir das coleções especiais: novos olhares	97
3.2.1 Anos 1937-1961 Os primeiros anos em busca das origens.	100
3.2.2 Anos 1961- 1964 Tentativa e ruptura	101
3.2.3 Anos 1970 -Resistência e Renovação	103
3.2.4 Anos 1980 – Novos Tempos	104
3.2.5 Anos 1990 - Espetacularização	113
3.2.6 O século XXI - Novos projetos	122
4. AS EXPOSIÇÕES E O PAPEL DAS BELAS ARTES NA CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÕES DE IMAGENS DO NACIONAL: VISÕES DA ABOLIÇÃO	124
4.1 100 anos da Abolição da Escravatura	137
4.1.1 A Exposição - O Centenário da Abolição	139
4.1.2 Proposição de Análise	147
4.1.3 Visões do Trabalho	154
4.2 Exposição Das Galés as Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA	139
4.2.1 Os Núcleos Expositivos	147
5. CONCLUSÃO	154
6. REFERÊNCIAS	

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

APRESENTAÇÃO

A presente dissertação, por meio de uma análise comparativa, investigou as exposições produzidas e realizadas pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) em dois períodos distintos: o ano de 1988 e o ano de 2018, ambas com o tema referente a efeméride da Abolição da Escravatura. Em 1988, comemorou-se o centenário da assinatura da Lei Áurea, um evento que mobilizou intensamente a cena cultural brasileira, levando diversas instituições culturais a organizarem eventos para celebrar a data.

O MNBA, enquanto instituição pública nacional, promoveu cinco exposições, das quais quatro foram realizadas em suas galerias e uma foi realizada de forma itinerante. As exposições exibidas no museu foram: 100 anos da Abolição da Escravatura; Centenário da Abolição; Visões do Trabalho; Exposições da Coleção de Artes Africana e, externamente, a Exposição Axé África, realizada na Casa dos Contos em Ouro Preto/MG.

Em 2018, a assinatura da Lei Áurea comemorou seu 130º aniversário, no entanto, diferentemente do que ocorreu em 1988, não foram organizados eventos comemorativos de maneira sistemática ou mobilizações oficiais por parte das entidades governamentais. As atividades realizadas apresentaram um caráter mais contestador, de forma a enfatizar que a liberdade alcançada foi resultado das lutas do povo negro em busca de sua emancipação e não uma concessão benevolente de um Império que se sustentou pela exploração da mão-de-obra escravizada.

Esse posicionamento defendido pelos movimentos sociais negros, que argumentam que, em vez de celebrar a data, deve-se questionar a situação do povo negro na sociedade brasileira e exigir mudanças. Nessa perspectiva, foi proposto o projeto da exposição “Das Galés às Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA”, com o intuito de problematizar a visão de uma instituição pública oficial em relação ao povo negro brasileiro.

Além da efeméride que, por motivos distintos possibilitou as exposições, um outro fator nos motivou a investigar essas mostras, elas utilizaram obras de artes comuns, pertencente ao acervo museológico do MNBA, de modo a apresentar conotações e perspectivas expositivas distintas. Tais processos nos permite identificar tanto permanências, quanto tentativas de rupturas nos discursos museológicos da instituição em relação às representações sobre o povo negro brasileiro nas instituições culturais.

Isso se alinha ao contexto histórico vivido, o qual possibilitou uma análise mais abrangente, precisa e crítica dos acervos e das exposições que aludem de alguma forma às culturas negras preservadas no Museu, bem como dos discursos veiculados por meio deles. A partir da perspectiva da problematização e das permanências históricas e sociais que subalternizam o povo negro, formulamos a hipótese orientadora da pesquisa ao

questionar até que ponto as representações do povo negro nos museus brasileiros, em especial no Museu Nacional de Belas Artes, não sofreram modificações significativas desde sua criação em 1937.

Estes aspectos relacionamos com as profundas transformações políticas, sociais e culturais ocorridas no país sendo possível afirmar que essas mudanças não reverberaram de forma efetiva ou imediata na instituição museu. Ao contrário, o espaço museológico assegurou de maneira sólida e indiscutível as representações que estavam sendo reavaliadas e alteradas socialmente. O museu, enquanto um instrumento do Estado, por meio de seus mecanismos, continuou a preservar e disseminar, de forma legitimada, imagens e discursos subalternizantes, os quais eram raramente contestados, fato que garantia sua continuidade.

Neste contexto, nos concentramos nos processos expositivos realizados no MNBA, os quais foram selecionados para esta pesquisa. Através da identificação das etapas necessárias à sua execução, tornou-se viável analisar as conjecturas sociais que contribuíram para a realização desses eventos, desde a própria efeméride (a importância relativizada da data em dois momentos distintos), passando pelas reivindicações sociais, significa dizer pelos novos posicionamentos e pelas demandas do próprio Estado, o que culmina no compromisso do MNBA com a sociedade enquanto instituição social nacional.

Esse processo também considera a análise da questão técnica, que abrange a sensibilização dos dirigentes da instituição, a formação do corpo curatorial, a disponibilidade de recursos financeiros, o envolvimento do corpo técnico do Museu, as questões relacionadas à divulgação, a acessibilidade do acervo e até as análises críticas posteriores à realização das exposições. Esses dados são fundamentais e reveladores para um entendimento maior do que é apresentado e representado nas exposições, ao apontar posicionamentos, permanências e tentativas de rupturas, pois evidenciam cada vez mais o poder dos museus como instituição social e suas exposições, especialmente, as temporárias que trabalham com temas que ainda são interditos pela negação de sua existência na sociedade brasileira.

Em contrapartida, são essas mostras de curta duração que frequentemente possibilitam a evidência de transformações na forma como a cultura é representada, um fenômeno claramente observado nas exposições de 1988 e 2018, que constituem o foco de nossa análise na pesquisa. É sempre pertinente ressaltar que as exposições não se encerram com a sua retirada física, quando os objetos retornam aos seus locais de armazenamento na Reserva Técnica ou são devolvidos à galeria do Museu.

Além do período de exibição física, suas narrativas por meio dos materiais gerados (documentação arquivística: projeto expositivo, atas de reuniões, livros de assinaturas, matérias da imprensa, trabalhos acadêmicos e material de divulgação como

catálogos, folders, seminários, grupos de pesquisa, cartazes e entrevistas com técnicos) continuam a transmitir mensagens que podem ser absorvidas e utilizadas como uma valiosa fonte de pesquisa. Como serão usados aqui, de forma a revelar a capacidade de responder a questionamentos e estigar a formulação de novas questões, na tentativa de validar ou não a hipótese formulada.

A proposta central desta pesquisa, a qual culminou nesta dissertação, visou problematizar o espaço reservado ao povo negro em museus que possuem a missão oficial de preservar o patrimônio nacional. Utilizamos os conceitos de povo negro, museu, patrimônio e exposições, ao considerar as abordagens antropológica, sociológica, historiográfica da arte e museológica. A temática investigada refere-se à construção da imagem do povo negro brasileiro por meio do patrimônio museológico nacional preservado e exibido nas exposições do MNBA.

Dada perspectiva se torna mais relevante, uma vez que movimentos sociais em escala global têm demandado o direito de moldar suas identidades com base em novas interpretações de suas culturas. Esse processo visa rever e eliminar antigas representações do povo negro, frequentemente estereotipadas e delineadas historicamente, de modo que busca fomentar e estabelecer diálogos viáveis no processo de revisão contínua das construções identitárias negras, sempre e quando evidencia o importante papel que a instituição museu tem no âmbito desse debate.

Nesse sentido, a pesquisa buscou analisar articuladamente diversos patrimônios, dentre eles o administrativo, arquivístico, bibliográfico, museológico e o humano, que formaram, transformaram e seguem moldando o MNBA, em consonância com o patrimônio vivido. Esses elementos são responsáveis pela construção e preservação das histórias e memórias da instituição, além de estarem relacionados a processos de legitimação e exclusão. Com esse intuito, propusemos a comparação de exposições que foram concebidas e realizadas em períodos e locais distintos na Instituição, nas quais o povo negro figurou com temática central.

Sob essa ótica, nossa análise tentou verificar se as transformações ocorridas nas políticas patrimoniais a partir da década de 1980 tiveram impacto no museu. A ponto de modificar sua postura em relação as narrativas propostas sobre as obras que apresentam e representam os indivíduos ou coletivos negros. Para tanto, buscamos identificar, por meio da investigação dos catálogos, das seleções de obras e das entrevistas com os curadores como foram elaboradas essas narrativas relativas, de maneira a tentar identificar permanências e desejo de mudança.

A investigação examinou as possíveis alterações na representação do povo negro entre as primeiras (1988) e a segunda exposição (2018), ao estabelecer uma relação entre

as variações de permanências e rupturas nos diferentes contextos históricos, o que levou inclusive em consideração as reivindicações de grupos sociais. O projeto de pesquisa e a presente dissertação se justificam, pois, a partir de 1985 a 1988, houve uma intensificação da mobilização social, com o fim da ditadura civil-militar e é nesse cenário que voltaram a ganhar visibilidade os questionamentos sobre representações e apresentações do povo negro na sociedade brasileira.

Os movimentos organizados da população negra foram responsáveis, através de diversas frentes, por reivindicar um tratamento diferenciado para nossas histórias e memórias. Essa atuação influenciou outros movimentos étnicos, como os dos povos indígenas brasileiros. Entre as inúmeras conquistas dessas lutas, após a abertura política, destacam-se: a criação da Fundação Palmares em 1988, a promulgação da Lei nº 7.716/1999, que tipifica o racismo como crime, e a Lei 10.639/2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino da temática "História e Cultura Afro-brasileira e Africana" nos currículos escolares do Brasil. Em 2008, essa legislação foi alterada pela Lei nº 11.645, que inclui também o ensino da História e Cultura Indígena.

A proposta desta pesquisa se origina da minha experiência profissional acumulada ao longo dos anos no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), instituição à qual ingressei em 1983 e sigo trabalhando até os dias de hoje. Durante esse período, tive a oportunidade de acompanhar e observar tanto transformações quanto permanências em diversas áreas da organização, especialmente no que tange às representações do povo negro. Foi possível perceber uma dualidade: de um lado, o povo negro que ainda é muitas vezes visto como objeto, mas, de outro, que há uma crescente busca por protagonismo da população afrodescendente.

Na perspectiva de educador, que trabalha com a formação de alunos predominantemente afrodescendentes, oriundos da rede pública de ensino, observei que durante as visitas escolares ao MNBA esses estudantes frequentemente expressavam frustração por não se verem refletidos nas obras e nos artistas ali expostos. Essas reações sempre me provocaram indignação e empatia, uma vez que eu também não me via representado. Em contrapartida, na interação direta com o público, sempre busquei estimular novas perspectivas e interpretações acerca das ausências e representações do povo negro no MNBA.

Em colaboração com a direção da instituição, em 2018, conseguimos apresentar a exposição "Das Galés às Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA", como uma postura crítica em relação a essas construções. A mostra obteve um grande êxito de público. É fundamental ressaltar que ocorreu uma transformação no perfil do visitante habitual do museu; dentro de um recorte étnico, notou-se um aumento visível de

pessoas negras, inclusive a visita de uma comunidade quilombola oriunda do interior do Estado do Rio de Janeiro. O que mais escutamos durante o acompanhamento da exposição, bem como nas mensagens deixadas no livro de assinaturas, foi a expressão de pesar pela curta duração da mostra. No capítulo 03 da dissertação abordaremos com maior profundidade a construção e a recepção dessa exposição.

Tais fatos nos fazem refletir sobre as representações da população afrodescendente nos espaços culturais, especialmente os nacionais. Segundo o último censo do IBGE de 2022, mais da metade da população brasileira, em torno de 54%¹, é formada por negros e pardos, logo, é basilar que esta mesma população possa verdadeiramente se reconhecer e se sentir representada no e pelo patrimônio artístico do país. Desta forma, consideramos importante analisar a representação do povo negro na instituição que guarda importante patrimônio artístico cultural da nação.

A proposta de trabalho se insere na linha de pesquisa 2: Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento, desta maneira, consideramos o recorte aqui apresentado como relevante para este eixo, uma vez que os museus são os guardiões do patrimônio museológico, estes formados por acervos das mais diversas tipologias, que articulados por políticas culturais especialmente públicas, produzem narrativas que o torna a instituição museu como um dos pilares de criação, propagação e sustentação de uma identidade nacional, que se quer uníssona, visando assegurar o pertencimento individual e coletivo do cidadão a sua sociedade, ao garantir a harmonia social como forma de assegurar o desenvolvimento e a continuidade da sociedade.

A persepctiva supracitada reforça o importante papel social dos museus e do patrimônio museológico, pois eles certificam, preservam e criam narrativas que são comunicadas de forma direta para o público por meio das exposições, mostras que articulam objetos musealizados, textos, imagens, representações tridimensionais, virtuais, sensoriais, cores, iluminação, escolha do espaço, meio de divulgação, entre outros. Estes recursos, organizados pelos mais diversos profissionais, criam exposições que para além do deleite e da contemplação desempenham funções pedagógicas, disciplinadoras e socializadoras, de modo que visam promover um equilíbrio em uma sociedade composta por distintos atores e suas culturas.

¹ Percentual que engloba todos que se reconhecem (autodeclaração) como: negros, pardos, mulatos, mamelucos, cafuzos e outras definições usadas na e pela sociedade brasileira, são pessoas que não se enquadram de forma imediata na autodefinição como brancos, Não só pela cor como também por questões sociais. Um outro fator que aglutinam os 54% é que seus integrantes, na sua maior parte, estão socialmente afastados de direitos básicos, que, reunidos dentro desse percentual, podem reivindicar e assegurar direitos, a exemplo da Lei 10.639/2003, capitaneada pelos movimentos negros organizados que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e, no ano de 2008, foi instituída a Lei 11.645, passando a ser obrigatório o ensino de história e cultura indígena.

A partir da definição da temática foi possível delinear dois eixos teóricos que sustentam a pesquisa. O primeiro eixo diz respeito a Museologia, no tocante a concepção da instituição museu, em que trabalhamos com pensadores nacionais que trazem reflexões mais próximas da nossa realidade. Ao escolhê-los, de alguma forma dialogamos com o pensamento museológico mais amplo. O segundo eixo diz respeito ao Patrimônio, no qual buscamos compreender a instituição MNBA e seu acervo como patrimônio artístico nacional, questionando até que ponto estes bens patrimonializados encontram ressonância junto ao povo negro.

Com esta dissertação, almejamos contribuir para os campos da Museologia, do Patrimônio, da Arte e da Educação, além dos movimentos civis, ao oferecer uma nova perspectiva analítica sobre coleções públicas, cuja temática esteja relacionada ao povo negro. Nossa pesquisa é qualitativa e foi realizada empiricamente a partir da análise comparativa das exposições museológicas do MNBA. Para tal estudo foram compiladas fontes primárias que permitiram analisar as narrativas expositivas das mostras selecionadas: projetos expositivos, críticas às exposições na mídia e em outros meios de comunicação, opiniões do público deixadas nos livros de visita e entrevistas feitas com profissionais que participaram das concepções das mostras selecionadas.

O corte cronológico compreende um período de 30 anos entre as exposições, os quais revelam uma série de fatos, acontecimentos e fenômenos, sendo possível observar as mudanças na sociedade, bem como, na própria instituição museológica objeto da pesquisa. A dissertação foi estruturada em 03 (três) seções, além das considerações iniciais e das considerações finais. Na primeira seção, nos dedicamos aos referenciais teórico e metodológico, de maneira a apresentar conceitos de patrimônio histórico e museus que, ao longo dos tempos, foram se transformando e ampliando suas funções e finalidade, nos permitindo leituras permeadas com a dinâmica da sociedade.

Na segunda seção, apresentamos o MNBA, cuja origem remonta ao século XIX, marcada pela chegada da Família Real em 1808. Este evento propiciou a fundação de diversas instituições culturais na antiga colônia, que na época se tornava o Reino Unido de Portugal e Algarves. Esse contexto trouxe mudanças políticas que promoveram novas posturas em prol do estabelecimento de uma 'civilização dos trópicos', na qual a arte, ou mais precisamente, o apreço pela arte, desempenhou um papel significativo nesse processo.

Com a instituição do MNBA já estabelecida, nos dedicamos à análise das gestões da organização, delimitadas por décadas, iniciando em 1937 e seguindo até o século XXI. O objetivo é identificar como as gestões influenciaram nesses processos expositivos, de modo a garantir permanências e ou promover rupturas nas práticas museológicas relacionadas ao povo negro brasileiro. Esse estudo abrange as questões de construção e desconstrução de identidades, ao reconhecer o patrimônio museológico como uma das mais significativas

instâncias de representação, perpetuação e ruptura para a sociedade.

É importante destacar que o espaço museológico, bem como suas exposições e narrativas, pode ser compreendido como um campo de disputas, especialmente a partir da década de 1980. Nesse período, atores políticos organizados reivindicavam uma participação mais efetiva nas políticas sociais e culturais, que englobavam novas representações de suas histórias e memórias conservadas nos museus.

Na terceira seção são analisadas comparativamente as exposições do ano de 1988 e do ano de 2018. As cinco mostras que foram realizadas no de 1988 são: *Centenário da Abolição*, *Visões do Trabalho*, *Axé África*, *Coleção de Arte Africana do MNBA* e *Releitura da Arte Africana*, que denominamos de rascunho, pois revelam tentativas de mudança, mas seguem reafirmando ou reatualizando as narrativas subalternizantes.

A exposição do ano de 2018 é intitulada *Das Galés as Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA*, entendemos com arte final. Pois ela é uma mostra que nasceu do burilamento das experiências anteriores, ao apresentar de forma mais explícita a necessidade e o desejo da construção de novas narrativas. Esta experiência museológica, seis anos após sua realização, resultou na exposição "Pretagonismos" (outubro de 2024 a fevereiro de 2025), que será mencionada sem entrar na comparação entre as mostras selecionadas para análise.

Na conclusão, a nossa pesquisa revelou tanto as permanências quanto os esforços de ruptura ao longo da trajetória do MNBA em relação às memórias e narrativas do povo negro brasileiro, as quais refletem a própria estrutura social do Brasil. Para finalizar e com o intuito de orientar a leitura da dissertação, ressaltamos que os conceitos tratados na primeira seção, assim como a historiografia do MNBA, foram apresentados de forma concisa, uma vez que existem na literatura contemporânea diversos estudos que se aprofundaram nos assuntos.

Por fim, ao considerarmos que se trata de uma pesquisa de mestrado com um prazo limitado, optamos por apresentar esses conceitos de maneira direcionadora, mas não menos problematizada, conferindo maior destaque ao ineditismo da análise, ao levar em consideração o recorte étnico-racial das exposições selecionadas.

Escrevivências Museológicas

“permaneça - barracos da cidade
Ninguém mais tem ilusão
No poder da autoridade
De tomar a decisão.”²
Gilberto Gil, 1982.

É não só com esse trecho da canção “Nos barracos da cidade” de Gilberto Gil, compositor e ex-ministro da Cultura que iniciamos a escrita de minha dissertação, mas também, talvez, motivado pelo movimento paredista³ do qual participei em junho de 2024, no Museu da República. Tal movimento visou a instauração de uma Mesa de Negociação Setorial Específica para a Cultura junto ao Ministério da Gestão e da Inovação — MGI. Sem essa mesa de diálogo seria improvável que nossos pleitos fossem atendidos, como o aumento salarial, a reestruturação da carreira, o plano de carreira e a retribuição por titulação, entre outras reivindicações. São inúmeras as lutas que já participei nesses quarenta e poucos anos como profissional de museus.

Mas tenho que concordar parcialmente com os versos de Gil, que proclamam o fim ou a inexistência de ilusões no poder da autoridade; entretanto, ele também sugere um novo rumo. Uma vez que as ilusões se dissiparam e temos plena consciência disso, nesse sentido, é imperativo delinear novas direções, seja por meio de grandes batalhas ou iniciativas menores, e nem por isso menos significativas, lideradas por aqueles como nós, que acreditamos na possibilidade de transformação, por isso seguimos, trabalhando, lutando, aprendendo e ensinando, na busca da construção de um museu e de uma museologia menos excludente.

Essa convicção justifica meu retorno à academia para realizar este mestrado, cujo objeto de estudo é a instituição onde atuo desde 1983, quando ingressei como menor aprendiz e construí minha carreira profissional, graduando-me em museologia e me especializando em educação, o que culminará agora com a obtenção do título de mestre. Essa trajetória reafirma meu compromisso com a instituição, com o meu trabalho e acima de tudo com a sociedade, pois com a pesquisa que resultou nesta dissertação, almejamos reafirmar o valor do patrimônio museológico nacional reconhecido, preservado, pesquisado e exposto em museus públicos, como uma das mais poderosas e eficazes ferramentas para a consolidação das identidades em sociedades pluriétnicas como a brasileira.

Achamos pertinente trazer os fatos e situações contemporâneas na abertura desta

² Versos da música “Nos Barracos da Cidade”, composição e gravação de Gilberto Gil, 1982.

³ Movimento paredista é uma paralisação coletiva de trabalhadores, com o objetivo de reivindicar melhores condições de trabalho. A greve é um instrumento de luta dos trabalhadores, e é um direito resguardado pela Constituição Brasileira

dissertação para evidenciar que, além das questões técnicas e ideológicas que foram problematizadas na pesquisa com recortes específicos, é essencial também considerar as questões políticas e administrativas. Estas impactam diretamente o cotidiano da instituição, refletindo-se em ações descompassadas como as várias realidades vividas. Neste sentido, foram analisadas as diversas fases experienciadas pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) ao longo dos seus 87 anos (1937-2024). Durante esses 87 anos do MNBA, há quatro décadas eu e outros funcionários continuamos nossa luta pelo reconhecimento, pelo respeito e pelo fortalecimento dessa importante instituição nacional que desempenha um papel fundamental para a sociedade, especialmente quando consideramos as questões relacionadas à cidadania.

A partir deste ponto, retomo minha autoapresentação utilizando o recurso metodológico da escrivência, ou a escrita de si, conforme bem definiu a escritora Conceição Evaristo (2007). Como inspirações, apresento duas personagens de grande relevância para o universo cultural nacional e internacional. Em primeiro lugar, trago como epígrafe um verso provocativo de sua canção “Nos Barracos da Cidade”. Refiro-me ao renomado cantor e compositor negro brasileiro Gilberto Gil Passos Moreira — Gilberto Gil, que ocupou o cargo de primeiro-ministro de Estado da Cultura brasileiro entre os anos de 2003 e 2008, tendo sido indicado no primeiro mandato e permanecido até o início do segundo mandato⁴ do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, conhecido popularmente como Lula.

A segunda inspiração provém do mesmo ministério, atualmente dirigido pela primeira vez por uma mulher negra: a potente e consagrada cantora Margarete Menezes, que assumiu o cargo de ministra da Cultura em 2003, durante o terceiro mandato do presidente Lula (2003-2007). São pessoas inspiradoras que promoveram e estão promovendo mudanças significativas no mundo cultural nacional, as quais podem ser vistas como faróis que iluminam os caminhos daqueles que ainda acreditam no poder transformador das artes e aqui especialmente dos museus.

Para uma melhor compreensão do contexto em que esta pesquisa foi concebida, entendo ser relevante relatar de forma sucinta minhas experiências anteriores à elaboração da dissertação, com ênfase em minha trajetória educacional e atuação no MNBA. Nasci no Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro de São Cristóvão, no dia 1º de abril de 1964, data que se reveste de um significado especial devido aos acontecimentos do dia anterior; contudo, essa é uma outra narrativa que deixaremos para ser abordada em outra oportunidade.

Sou um homem negro proveniente de uma família cujos pais migraram de Minas

⁴ Primeiro governo do Presidente Lula (2003 -2007/ Segundo Governo (2007-2010).

Gerais e se estabeleceram; e se conheceram na cidade do Rio de Janeiro durante a década de 1940. Meu pai, Geraldo Rosa Guimarães, era pedreiro e natural da localidade de Visconde do Rio Branco do Estado de Minas Gerais.; minha mãe, Isabel Tobias de Oliveira, trabalhava como doméstica e era originária de Águas Vivas, Estado de Minas Gerais. Durante minha infância, residi no bairro do Cachambi e frequentei entre os anos de 1971 e 1983 a Escola XV de Novembro, a antiga Fundação Nacional do Bem-estar do Menor – Funabem, situada no bairro de Quintino Bocaiuva. Foi por intermédio da Funabem que tive a oportunidade de participar do Curso de Formação de Guardas e Guias do Museu Nacional de Belas Artes, sendo um dos alunos contratado, após a finalização do curso, ação que definiu meu futuro profissional.

O que muito justifica a minha ligação com a educação museal, pois desde que entrei no MNBA, mesmo tendo atuado esporadicamente em outros setores, incluindo a chefia do Serviço de Exposição 2003-2005. Minha trajetória profissional se desenvolveu predominantemente no Setor de Educação. Desde 1983, ao trabalhar junto ao público pude perceber mais claramente que o museu é um espaço de memória em constante disputa, além de ser um ambiente voltado à educação. Vale ressaltar que o papel e a função do mediador é de estabelecer e fortalecer o vínculo entre o museu e o público, sendo um provocador e facilitador da comunicação. E a partir de sua atuação é possível orientar, junto aos visitantes, o alcance e a compreensão dos discursos museológicos propostos.

As minhas observações e leituras realizadas ao longo desses quarenta anos de trabalho junto ao público foram fundamentais para a concepção e implementação do projeto de exposição no ano de 2018⁵, objeto da presente análise, assim como da nova exposição⁶ inaugurada no espaço do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Essas análises revelaram inquietações do público, sobre apresentações em exposições de obras de artes, sem uma leitura crítica, que reproduziam discursos subalternizantes a respeito do povo negro de forma a ratificar permanências, continuidades e exclusões.

A mostra de 2018 criou oportunidades, estabeleceu novas parcerias e promoveu uma participação mais ativa dos profissionais do museu em relação ao acervo e à temática discutida, ao explorar outros discursos e abordagens. Trata-se de uma revisão necessária e urgente, alinhada com as demandas contemporâneas, nas quais as reivindicações dos grupos sociais não devem ser consideradas inauditas. Essa pressão ressalta a

⁵ Exposição “Das Galés as galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes.” Foi inaugurada em 30/05 e encerramento em 11 de 2018. Na Sala Frans Post. Apresentada detalhadamente na seção 3.

⁶ Exposição “Pretagonismos” que reinaugurou a galeria do espaço do BNDS, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. 29/08/2024 Ficaré em cartaz até 14/02/2025.

responsabilidade dos profissionais de museus em receber, compreender e tentar atender às expectativas da sociedade como um todo, e não apenas de determinados grupos específicos.

Na condição de mediador de museus, de museólogo e de educador afrodescendente, sempre experimentei a carência de uma análise crítica acerca da continuidade das representações que perpetuavam discriminações e exclusões, as quais na minha atuação profissional, eu questionava dadas análises de maneira informal e não como parte das diretrizes institucionais. Essas inquietações foram apresentadas nas mediações que realizava, em oficinas tanto internas quanto externas que promovi ou participei, além de congressos, simpósios e seminários, mas, sempre foi de forma individual e nunca de maneira a representar um posicionamento da minha instituição.

O grande diferencial ocorreu no ano de 2018, quando a direção do MNBA aceitou e investiu no projeto que propus da exposição “Das Galés às galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes”, o que permitiu a abertura da discussão em nível institucional. Essa ação possibilitou a formação de uma equipe composta por diversos estudiosos do tema, provenientes de diferentes instituições, o que resultou em uma exposição que foi um sucesso de público. Não apenas pela visitação diversificada que recebemos, mas também pela repercussão obtida em espaços acadêmicos de ensino e de pesquisa tanto no Brasil, quanto no exterior.

A exposição se constituiu como um marco significativo para a instituição, especialmente por ter sido realizado em um museu nacional e por propor novas interpretações para acervos consagrados que reafirmavam subalternidades. Passados sete anos da inauguração da exposição “Das Galés às galerias”, de modo a manter viva a mesma veia orientadora, o MNBA recebeu um patrocínio que possibilitou aprofundar as reflexões nascidas em 2018, sendo produzida a exposição “Pretagonismos”. Esta pode ser considerada como um desdobramento de 2018, com a ampliação dos núcleos temáticos e a introdução de novas obras e artistas. Assim, através das artes plásticas brasileiras, tornou-se viável provocar novas reflexões sobre antigas posturas e procedimentos cristalizados que perduram na sociedade, sobre as representações do povo negro, ao visar a criação de novas narrativas.

Ao apresentar exposição “Das Galés as galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes” que se desdobrou em diversos outros produtos culturais, como exposições virtuais, seminários, grupos de pesquisa e catálogos, participei de forma efetiva da minha terceira curadoria, após quarenta anos na instituição, mas agora, como proponente da mostra, trazendo um olhar diferenciado para o acervo.

O projeto expositivo apresentado nasceu também da observação dos

constrangimentos frequentemente vividos pelos visitantes negros, quando se viam representados nas obras artísticas em situações ou posições subalternas, em especial, as crianças negras. Elas viam em mim, um profissional negro do museu, que por meio do olhar, em busca de cumplicidade, esperanças que eu amenizasse o desconforto representado nas obras artísticas, que facilmente se transformava para outros não negros, em brincadeiras preconceituosas e verbalizadas de maneira manual. Inverter essa possibilidade de violência sempre foi minha iniciativa, o que reforça o meu compromisso com a proposta aqui apresentada.

Com vistas a iniciar pelo final e retroceder no tempo, foi durante o curso de Museologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 1989-1993, que percebi que os discursos museológicos não estão isentos da carga cultural daqueles que os produzem ou reproduzem. Na função de mediador de exposição, eu realmente transmitia de maneira lúdica aquilo que os profissionais apresentavam como verdades inquestionáveis. Questionar era impossível, especialmente, para os “meninos da Funabem”, como algumas funcionárias até pouco tempo, ainda se referiam a nós. Mesmo já inserido parte do quadro funcional da instituição, na posição de colega de trabalho e aluno do curso de Museologia, tinha-se a impressão de que os discursos eram inertes, porque eram baseados em fatos irrefutáveis.

No final do Curso de Museologia, iniciei meus estudos sobre os pintores negros presentes no acervo do MNBA, apresentei como monografia de final de curso a pesquisa: “Uma breve trajetória de Estevão Silva na Academia Imperial de Belas Artes”. Projeto que levei para a especialização na Universidade Estadual do Rio de Janeiro — UERJ, tendo como recorte a temática que Estevão mais se dedicou, que foi a pintura de naturezas-mortas. Em 2001, ingressei na carreira do magistério do Estado do Rio de Janeiro, no Curso de formação de Guias de Turismo. O curso mais antigo e o único de natureza pública no estado onde me encontro atualmente. Em sala de aula, busco constantemente conscientizar meus alunos sobre as variadas possibilidades interpretativas e como estas influenciam a vida das pessoas.

Neste ponto, interrompo parcialmente minha autobiografia (uma vez que ela se estenderá por toda a dissertação), para expressar minha gratidão a todos que contribuíram, de maneira direta ou indireta, para essa trajetória. Agradeço especialmente ao público do Museu de Belas Artes, em particular àqueles que, não se sentiram à vontade naquele espaço e buscaram no meu olhar um porto seguro, para, ao final da visita, agradecerem com um abraço ou um simples aperto de mão. Gestos que fazem recordar falas de algumas professoras que por vezes me agradeceram, pois o aluno visto como indisciplinado (geralmente não branco) se comportou de forma interessada na visita, atribuindo a mim, um milagre.

Recebo o agradecimento de maneira reflexiva, ao ponderar se a indisciplina poderia

ser uma resposta à forma como esse aluno é apresentado ou representado no ambiente escolar, nos livros didáticos⁷ e nas relações permeadas por racismos, tanto direto quanto recreativo. A partir desse pensamento, reforço minha convicção de que os museus devem reavaliar suas exposições para evitar que uma criança opte por agir de forma indisciplinada, como forma de ser, talvez, intencionalmente afastada do grupo, ou seja, ficar de castigo no hall do museu, por exemplo, em vez de seguir o percurso expositivo e se tornar alvo de zombarias dos colegas.

Essa situação também pode levar à experiência de isolamento ou retração, sendo identificado como um traço psicológico relacionado à timidez excessiva, em vez de ser compreendida como uma estratégia de autoproteção. Comportamentos que observei por inúmeras vezes, o castigo pelo isolamento do grupo e o silenciar da timidez. Contudo, nem sempre esses comportamentos auto protetivos conseguiram preservar as vítimas das investidas dos colegas, que após a visita ao circuito do museu, (mesmo tendo uma outra abordagem), retornam para o reencontro com os excluídos e as silenciadas, armados com um repertório racista ampliado, utilizado recreativamente contra os colegas, tendo o silenciamento dos responsáveis. Cabe ainda dizer que nos casos observados eram os próprios professores os quais ratificavam essa didática da exclusão e da subalternização.

Através da figura do músico Gilberto Gil, aproprio-me do seu verso: “A Bahia já me deu a régua e o compasso”, fazendo uma livre adaptação para o mundo museológico, da música “Aquele Abraço”, composta em 1969, após ele ser libertado da prisão, por motivo político. Essa foi a resposta de Gil para coisas que se seguiam iguais no mundo, então com a régua e compasso, ele precisava traçar um novo percurso, pois, só ele sabia o que havia vivido: “quem sabe de mim sou eu”. Assim, uma nova rota para sobrevivência se tornava imprescindível.

Neste contexto museológico, foram os excluídos, os silenciados, os apartados, os sub-representados que seguem subalternizados no museu, os que me forneceram a régua e o compasso necessários para superar o fim das ilusões e transformar as nossas práticas profissionais em ações potencialmente transformadoras, capazes de provocar revoluções cotidianas. Como mencionamos anteriormente, as grandes mudanças são formadas por um conjunto de pequenas transformações. Hoje, levando em consideração a bagagem acumulada ao longo dessa trajetória, desejo continuar traçando novos caminhos e expandindo horizontes, com a expectativa de que esses esforços contribuam para transformar os museus em espaços de acolhimento, ao invés de exclusão.

Após esta breve introdução sobre minha trajetória, ou melhor, sobre minha vivência

⁷ Para mais informações sobre este assunto, consulte SILVA, Ana Célia da. Desconstruindo a discriminação do negro no livro didático. EDUFBA, 2001.

profissional, é imprescindível apresentar a construção do termo “povo negro”, que é trabalhado na pesquisa. Esta categoria, a qual acreditávamos ter um entendimento amplamente aceito na sociedade brasileira, foi alvo de duras críticas durante a primeira, fase da orientação. Contestação que expressa o posicionamento dos que buscam a preservação de privilégios. É importante esclarecer que o termo ‘povo negro’ aglutina significativa parcela da sociedade brasileira, que luta pelo reconhecimento e pela garantia de direitos individuais e coletivos, incluindo o direito à sua memória, à sua história e à sua cultura.

As críticas acima referidas foram lançadas, são contundentes e visam desarticular e deslegitimar as lutas pela igualdade de direitos, ao mesmo tempo em que reforçam a ideia enganosa de uma democracia racial no Brasil. Contudo, a existência dessa falsa democracia racial é garantida apenas enquanto o povo negro⁸ permanecer no espaço social e historicamente subalternizante delimitado para ele na sociedade nacional. As instituições culturais, especialmente os museus, por meio de seus acervos e exposições acríticas, continuam a ratificar e perpetuar naturalmente essas posições subalternas. Isso impõe uma violência vivida e sentida tanto individualmente, quanto coletivamente pela população negra.

Tal impacto mantém essa significativa parcela da sociedade afastada de espaços dedicados à criação, à valorização da identidade nacional e do fortalecimento da cidadania. Em contrapartida, a mobilização da sociedade civil, por meio de coletivos, tais como o próprio movimento negro, tem pressionado as instituições a reverem seus discursos e práticas em relação ao povo negro que continuam centrados em antigas histórias. Ao apontar que a revisão historiográfica e a análise de outras fontes já mostram novos horizontes.

Que povo negro é esse?

Antes de iniciarmos com a apresentação dos processos expositivos analisados nesta pesquisa, que originou a presente dissertação, é fundamental esclarecer que os conceitos de povo negro e afro-brasileiro utilizados neste estudo, representam categorias étnico-raciais, socioculturais e políticas. Categorias que possuem grande importância nos contextos: social, político, econômico e cultural do Brasil, especialmente ao se considerar a trajetória histórica nacional, marcada por quase quatro séculos de escravização de povos negros africanos. Embora a escravização tenha sido oficialmente abolida em 1888, seus marcadores, sendo a cor da pele o mais proeminente, continuam a estabelecer fronteiras e a distinguir indivíduos e grupos, principalmente em razão da diversidade étnica que compõe o país.

⁸ No Brasil, os povos originários (os indígenas) também são excluídos e homogeneizados na falácia do mito das três raças, onde a que prevalece é a cultura e os saberes da “raça dominante”.

O conceito de povo negro que defendemos e aqui aportamos, não se fundamenta na visão biologizante de raça, mas sim na perspectiva sócio-histórica. Esta é ancorada na diáspora dos povos africanos que foram trazidos pelos europeus para o Brasil, durante o período da escravização. Assim, compreendemos que o povo negro brasileiro é constituído pelos descendentes dos indivíduos que compartilharam uma história comum, cuja origem remonta ao continente africano e à devastação de suas culturas no contexto da migração forçada.

Esses indivíduos aos chegarem as terras brasileiras começam construir novas narrativas e memórias, alicerçadas em suas tradições ancestrais as quais são mescladas a novas realidade. Esse processo marcou a construção de vínculos essenciais para estabelecer novos pertencimentos, que foram fundamentais para a sobrevivência diante do isolamento imposto pela escravização. Ao estabelecer laços, começam a delinear a identidade de seus membros, com base nas suas experiências anteriores e nas histórias que vivenciaram durante o tráfico humano ao qual foram submetidos.

A identidade do povo negro brasileiro não apenas se forjou na dor imposta pela história do país, mas também foi oficialmente construída ao longo do tempo por meio da exclusão a partir do modelo de identidade nacional predominante. Tal identidade nacional que foi estabelecida pela não inclusão participativa dos povos originários da terra e dos povos negros que foram trazidos para cá, ações que reforçam o rechaço às alteridades, embora o discurso seja de unidade, pois o modelo nacional, ao reconhecer parcialmente a participação do povo negro, limitando-se a identificar esta mesma participação como contribuições pontuais e facilmente reconhecidas, como ocorre apenas nas áreas da culinária e do folclore, entende que esse acolhimento como uma forma de integrar os indivíduos negros a cultura e a identidade nacional, exercendo sua manipulação ao que deve ser visível.

Sob esse viés, as esferas do folclore e da culinária continuam sendo amplamente celebradas como uma das grandes contribuições do povo negro para a formação da sociedade brasileira e para a construção da identidade nacional. No entanto, essa visão tende a invisibilizar o papel essencial que desempenha o povo negro na edificação da nação ao longo dos quase quinhentos anos, desde sua introdução como mão-de-obra escravizada. O conceito de povo negro foi apropriado por meio lutas contra o processo subalternizante imposto pela sociedade, que relega os indivíduos negros à marginalização de direitos, ao criar e perpetuar estigmas que ainda afetam concretamente as nossas vidas. Essas experiências se manifestam e são percebidas por meio de preconceitos, exclusões, sub-representações e até mesmo apagamentos.

Na busca pela conquista de direitos, os indivíduos negros, desde sua chegada ao Brasil, necessitaram de um posicionamento que promovesse a mobilização coletiva, a qual se

mostrou continua, sendo fundamental para assegurar a nossa existência e resistência em uma sociedade extremamente excludente. Nela, a cor da pele figura como um dos principais determinantes para o acesso a certos direitos e posições essenciais. Cabe dizer que um indivíduo comum pode reconhecer sua opressão, impotência e incapacidade, entretanto essas condições podem ser superadas por meio de um processo de reflexão e organização entre iguais, significa dizer, somente entre aqueles que vivenciam a mesma realidade e a interpretam de forma similar.

Aqui é fundamental ter em mente que o termo povo negro, abrange uma ampla diversidade cultural, que anteriormente era apresentada de maneira homogeneizada e estereotipada: os negros, os escravos, os pretos, os cabras, os angolas, os cabinas, os mulatos, entre outras designações utilizadas pela sociedade brasileira para se referir ao indivíduo africano negro, sendo posteriormente estendidas aos seus descendentes. Os movimentos sociais negros, que lutam pela equidade de direitos, ao se apropriarem do termo povo negro de maneira uniforme, o positivou, na busca por aglutinar a diversidade de povos e culturas, como um meio de autopreservação coletiva e resistência contra o sistema social brasileiro, que continua a oprimir e desqualificar o sujeito negro e todas as suas nuances.

Desta forma, a noção de constituição de uma identidade étnica surge como uma alternativa à identidade atribuída ou imposta pelo outro, na qual os indivíduos negros não tiveram participação na definição de sua própria identidade, sendo configurados como seres passivos ao receberem uma identidade étnica classificatória. Em resposta a essa situação, o indivíduo negro, ao ter a oportunidade de questionar a identidade que lhe foi atribuída, buscou tornar-se o agente do processo de reconstrução ou construção de suas novas identidades. Assim, coletivamente, os indivíduos negros passam a reinterpretar as suas identidades, suas histórias e suas memórias, antes impostas e passam a propor e reivindicar novos olhares e formas de tratamento para sua existência no mundo.

O antropólogo Fredrick Barth (1928-2016) foi um dos primeiros pesquisadores a definir o termo identidade étnica, a qual se refere à capacidade de um grupo de contar com membros que se reconhecem e são reconhecidos por outros. Este reconhecimento é viabilizado pelas escolhas, entre elas, de elementos culturais comuns aos integrantes, os quais estão sujeitos a mudanças e transformação contínuas, formando fronteiras que permitem tanto inclusões quanto exclusões, essas em sua maioria voluntária. Segundo Barth (1987, p. 188-227), as categorias de identificação dos grupos podem abranger diversos componentes, incluindo a cor da pele e questões étnicas, entre outros aspectos.

É notável que os grupos de autorreconhecimento apresentem como traços fundamentais a organização e a facilitação de interações entre as pessoas. De certa maneira, asseguram aos indivíduos uma sensação de pertencimento a um coletivo

específico, onde suas lutas, especialmente as de natureza étnica, não são solitárias. A exemplo do povo negro, suas lutas assumem um caráter coletivo, exigindo a união dos indivíduos para assegurar sua sobrevivência. Dessa forma, passam a expressar posicionamento político que abrange a identidade racial e afirmar comprometimento com a causa e a valorização dessa identidade, como uma categoria sociopolítica que faz referência ao conjunto de pessoas pretas e pardas de uma maneira geral.

Para complementar o conceito de identidade étnica e povo negro é pertinente mencionarmos o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1928-2006), que ao investigar as culturas indígenas reiterou a importância do reconhecimento, tanto por parte de outros grupos quanto no âmbito do autorreconhecimento. De acordo com sua perspectiva, um grupo étnico deve ser reconhecido por outros, e para que isso ocorra, faz-se necessário um processo de autorreconhecimento. Ele afirma que:

O reconhecimento de uma identidade étnica não se reduz a uma questão de cordialidade em relação ao interlocutor, mas configura uma obrigação moral cuja inobservância pode ser interpretada como uma agressão, (**já prevista em Leis no Brasil**) mesmo que não intencional, por parte daquele que desconsidera a demanda por reconhecimento (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1996, p. 118. Grifo nosso).

Nesse caso, a expressão mais geral desse reconhecimento seria o respeito, pois as lutas dessas populações não se limitam aos ganhos materiais, mas também à cidadania, entendida como a busca pela respeitabilidade de si mesmos, de seus valores e de suas formas de ver o mundo, como reforça Cardoso de Oliveira. Logo o conceito de identidade étnica alicerça a categoria política de povo negro, ajudando a denunciar e a combater a questão da invisibilização imposta a esses indivíduos na sociedade.

A invisibilização atravessa diversos campos, desde o antropológico até o sociológico, de maneira a impactar especialmente o psicológico, pois afeta de maneira prejudicial a existência e a vivência cotidiana do povo negro. Nosso foco aqui é analisar esse cotidiano vivido no mundo cultural, expresso nas exposições museológicas selecionadas para este estudo. É nesse dia a dia que as relações se reproduzem e se consolidam, materializando-se em práticas excludentes que invisibilizam os indivíduos e os grupos negros. A invisibilidade pode ser definida como a ausência de direitos, negados a essas pessoas, como o direito de serem representadas de forma distinta, da que vem sendo historicamente apresentadas na historiografia da arte brasileira.

Com base no exposto, podemos compreender a invisibilização como uma estratégia intencionalmente utilizada pela sociedade e pelo Estado brasileiro para negar a presença e a importância do povo negro na sociedade. Esse mecanismo permitia que os tais se

eximissem da responsabilidade de criar e implementar políticas e ações específicas para essa parcela significativa da população. A ideia de uma sociedade miscigenada ocultava ou disfarçava as contradições e exclusões vividas pelo povo negro brasileiro.

O historiador João Almino (1950) em seu livro “A idade do presente: tempo, autonomia e representação política”, analisa a prática de invisibilização ou ocultamento de determinados grupos sociais como o reflexo da cisão da própria sociedade. E, como uma forma de amenizar ou controlar essas contradições e segregações, são produzidos discursos homogeneizantes que não respeitam a pluralidade social, com objetivo de manter uma ordem estabelecida, bem como o privilégio dos grupos que não são invisibilizados, pelo contrário, há ainda uma valorização, por meio do contraste deste último.

A redução da complexidade social em discursos generalizadores, ao ser propagados em espaços culturais, como nos museus, geram e acirram a segregação, que é percebida nos discursos produzidos, nas exposições, nas aquisições de seus acervos entre, outras práticas, que passam a ser cada vez mais questionadas pelos grupos invisibilizados.

Aqui é interessante trazer alguns mecanismos que contribuem para essa invisibilização do povo negro brasileiro como agente de suas histórias, a exemplo de estudos historiográficos, que por uma opção metodológica ou afiliação ideológica, seguem ratificando as histórias dos cidadãos negros brasileiros por meio da escravidão e não da escravização, ao desumanizar o sujeito enquanto agente histórico, e o manter na condição de mercadoria ou de coisa, não sendo apresentados como seres humanos e sim apenas como “elementos” ou “peças” prontas para continuarem a servir e realizar trabalhos como no período escravocrata.

Esses discursos são replicados na maioria dos museus brasileiros e abordam questões históricas ou artísticas e continuam mostrando que, mesmo após 136 anos da Abolição da Escravatura no Brasil (1888-2024), ainda não foi plenamente permitido que o povo negro desembarque das galés em outros portos que não sejam para continuar cativos e subalternos. Este processo evidencia que as representações públicas da população negra não passaram por alterações significativas, mesmo diante de mudanças político-sociais relevantes no país, como a transição do Império para a República e a abolição do sistema escravista.

Nessa mesma linha de pensamento, o sociólogo Muniz Sodré (1942) define o processo de invisibilização como um mecanismo de defesa, pois, ao reconhecer a existência do outro na sociedade, é possível reconhecer que ele ocupa um espaço, o que representa uma ameaça ou a possibilidade eminente da perda dos espaços previamente construídos para os não negros.

Ora, abrigar o outro (o migrante, o estrangeiro, o diferente) sem a mediação de uma ética de acolhimento parece ameaçar a consciência vivenciada no individualismo moderno. O “outro” representa a ameaça fantasmática de

dividir o espaço a partir do qual falamos e pensamos. É essa ameaça (arcaica, primitiva) que espreita a consciência discriminante: o medo de perder espaço próprio (SODRÉ, 1995).

Refletir sobre quem são os “outros” e como foram realizadas as mediações de seu acolhimento na sociedade brasileira se torna fundamental. Especialmente, quando observamos que o povo negro é visto como um outro, embora tenham sido um dos primeiros grupos trazidos para a construção da nação. E mesmo assim, continua sendo visto e tratado como “outro”, distinto e diferentes de um “nós” nacional, idealizado, em que os povos negros e os povos originários de maneira específica, permanecem apartados.

Para o acolhimento dos grupos negros africanos que foram traficados e escravizados no Brasil, foram transportados discursos excludentes e práticas de tortura e violência que foram abundantemente aplicadas. Tudo isso se deu de tal forma que, de tão bem articulada, tendo respaldo jurídico e religioso, ainda é possível, nos dias atuais, vivenciar em grande escala suas consequências.

O geógrafo Milton Santos (1926-2001) propôs o conceito de “equilíbrio esquizofrênico do espaço” para analisar a globalização. Ele observou que no espaço geográfico coexistem forças opostas que geram dualidades, tensões e contradições, exacerbando as desigualdades de direitos e oportunidades. A esquizofrenia, nesse contexto, é um distúrbio socialmente vivido, em especial, pelos grupos dominantes. Para manter seus privilégios, esses grupos desenvolvem e implementam mecanismos que asseguram seus espaços de poder e domínio, em busca de proteção contra a ameaça constante (imaginada ou não) daqueles que são ou estão submetidos à exclusão e que aspiram desfrutar dos mesmos direitos vividos tidos como privilégios.

O território tanto quanto o lugar são esquizofrênicos porquê de um lado acolhem os vetores da globalização que neles se instalam para impor sua nova ordem e, de outro, neles se produz uma contraordem porque há uma produção acelerada de pobres, excluídos e marginalizados (SANTOS, 2001, p. 114).

O pensamento de Santos, ao abordar a ‘globalização’, remete-nos aos processos iniciados entre os séculos XV e XVI com a expansão marítima. Esta expansão difundiu mundialmente mercadorias, incluindo humanos, e culturas sob a hegemonia da cultura centro-europeia, ao criar olhares, privilégios e relações econômicas, políticas e culturais distintas. Estabeleceu-se, então, uma política centralizadora que criou mecanismos controladores e difusores, de forma a alicerçar práticas excludentes e invisibilizadoras que garantiram e garantem permanência, estabilidade e supremacia a determinados grupos,

especialmente nas áreas submetidas por essas potências europeias.

Esses processos foram tão bem estruturados que continuam presentes nesses espaços geográficos, expressos e vividos de forma contínua, como nas práticas racistas, as quais têm efeitos devastadores individual e coletivamente. O psicólogo Samuel Gachet (2009) apresenta dois lados da questão da invisibilidade: de um lado, pode levar a processos depressivos, de abandono e à aceitação da condição de “ninguém”; por outro, pode levar à mobilização e organização dos invisibilizados.

No Brasil, foi somente no ano de 1996, no Governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, que oficialmente foi reconhecida a existência de preconceito racial no país. Reconhecimento que permitiu oficializar de forma efetiva políticas de ação afirmativa voltada para o povo negro brasileiro, conforme destaca o professor Jocélio Teles dos Santos:

Sob a pressão dos movimentos negros, o governo Fernando Henrique Cardoso iniciou publicamente o processo de discussão das relações raciais brasileiras, em 1995, admitindo oficialmente, pela primeira vez na história brasileira, que os negros eram discriminados. Mais do que isso, ratificou a existência de discriminação racial contra os negros no Brasil durante o seminário internacional Multiculturalismo e racismo, apresentando o texto: o papel da ação afirmativa nos Estados democráticos contemporâneos, organizado pelo Ministério da Justiça, em 1996 (SANTOS, 2005, p. 15).

As ações afirmativas são políticas públicas e privadas que buscam promover a inclusão social de grupos historicamente discriminados. Somente a partir do reconhecimento das discriminações e exclusões existentes, é possível implementar processos para suas mudanças. São políticas que têm como objetivo garantir direitos que foram negados a essas populações, como acesso à cultura, educação, saúde, trabalho e, em suma, à cidadania plena. O Estado, por meio de suas instituições, desempenha um papel fundamental na implementação dessas ações, contribuindo para o fortalecimento das identidades étnicas plurais dentro de uma sociedade que busca ser inclusiva e igualitária

Esse esclarecimento é necessário para eliminar possíveis interpretações equivocadas dos conceitos de povo negro e afro-brasileiro, que perpassam por toda a dissertação. Estes devem ser compreendidos como construções ideológicas e discursivas que emergem das narrativas de vida, histórias culturais, valorização da ancestralidade e diversas outras influências essenciais na formação da identidade negra brasileira. Esses elementos ajudam a formar grupos que lutam pelo reconhecimento sociológico, econômico, político e cultural, o quais visam a construção e o fortalecimento de uma identidade negra brasileira.

As lutas se materializam de forma coletiva, através da adesão daqueles que se autorreconhecem e reivindicam seu direito à cidadania brasileira plena. Contudo, as

conquistas alcançadas abrangem também outros indivíduos não brancos da sociedade, mesmo que estes não se identifiquem ou não se reconheçam ideologicamente na categoria "povo negro". Pode-se destacar que as conquistas das lutas pelos direitos considerados indivisíveis, incluindo o direito a memória e a sua história atingem tanto ao indivíduo particular, como o coletivo, sendo consideradas e definidas como Direitos Coletivos ou Difusos, uma vez que eles não podem ser satisfeitos ou lesados senão de forma que afete a todos.

A busca por direitos e pela sua garantia em sociedades multiétnicas envolve todas as instâncias que compõem essas sociedades; no entanto, existe uma tradição político-acadêmica que ao analisar as exclusões impostas a determinados segmentos sociais, essa tende a privilegiar certas disciplinas. Geralmente, o foco recai sobre a dimensão econômica ou sobre as confabulações históricas, que durante muitos anos definiram as exclusões e as invisibilizações como parte integrante da própria construção dos excluídos, transferindo para o indivíduo e para os grupos invisibilizados a responsabilidade ou culpa de sua condição na sociedade, e, desta forma, foi eximindo do Estado e da sociedade sua responsabilidade, a exemplo do Brasil, que só em 1996 reconheceu oficialmente a existência do preconceito racial.

As análises sob a perspectiva economicista e historicista, de certa maneira, resguardam outros domínios sociais, que são percebidos como inócuos nos processos de subalternização e invisibilização de povos e de culturas. Isso torna nossa pesquisa particularmente mais relevante, uma vez que buscamos os evidenciar como dispositivos culturais, ao se apropriarem do patrimônio nacional, de forma que fortalecem estruturas fundamentais para a construção, preservação e revalidação de discursos e práticas que definem oficialmente a identidade da sociedade brasileira.

Estruturas como museus atuam como ambientes que reafirmam lugares sociais claramente definidos, evidenciados pela valorização de aspectos positivos de determinados grupos étnicos e pela desvalorização ou sub-representação de outros. Tal dinâmica resulta em exclusão ou inclusão controlada por meio da exposição de elementos depreciativos, os quais continuam a legitimar a inferioridade daqueles considerados como 'outros' na sociedade.

De uma perspectiva distinta, abordamos o museu como um espaço propício à reflexão e à construção de novos discursos e práticas, em consonância com as demandas e conquistas sociais. Tal consideração decorre de seu potencial em expor, instigar e fomentar novas concepções de mundo, capazes de induzir a transformações. Este ponto de vista é igualmente sustentado por especialistas na área da museologia, entre eles o museólogo Bruno Brulon (2024), que ao abordar as novas definições da instituição museu, menciona as experimentações libertadoras, ações nas quais diversas culturas têm a oportunidade de

entender e se apropriar do espaço museológico.

O pensamento de Brulon reforça a noção de transitoriedade dos museus. Ele mostra e sugere que a instituição deve se transformar, adaptando-se à dinâmica da sociedade e a demandas sociais. Estas são suas palavras:

Os museus mudam à medida que muda a nossa relação com passado, presente e futuro. E, então, nós os recriamos para podermos nos recriar no tempo. Os museus também se transformam e se re-definem diante da ação política e disruptiva das comunidades, dos grupos historicamente excluídos das instituições da memória, daquelas e daqueles que disputam o museu para reocupá-lo política e corporalmente. Tal presença que evidencia ausências sistêmicas e estruturais faz o museu se transformar, por vezes, na medida em que reorienta o sentido da produção de certa materialidade (re-colecionando), ou reconfigura as lentes com as quais se olha para o passado (re-interpretando), ou, ainda, dá autoridade para que outras vozes possam se contar na história (re-narrando) (BRULON SOARES, 2024, p.15).

Diante do que foi apresentado, reafirmamos que o centro de nossa investigação abarca as exposições ocorridas nos anos de 1988 e 2018, cuja temática se concentra no povo negro brasileiro. Em tais eventos, foi possível identificar e problematizar as diversas construções e suas narrativas, ressaltando permanências e rupturas nas representações do povo negro brasileiro nas artes plásticas nacionais, apresentadas em uma instituição de caráter nacional. Como será apresentado a seguir.

1. INTRODUÇÃO

Na presente dissertação, analisamos os processos construtivos e as exposições realizadas no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) nos anos de 1988, em comemoração ao centenário da abolição da escravidão, e em 2018, na passagem dos 130 anos da assinatura da Lei Áurea que extinguiu oficialmente a escravidão no Brasil. Os processos expositivos do ano de 1988, resultaram nas seguintes exposições: *100 anos da Abolição da Escravidão*; *Centenário da Abolição*; *Visões do Trabalho e Exposição da Coleção de Artes Africana*. Esses processos denominamos de rascunhos, especialmente por apresentarem o povo negro e as culturas negras ainda dentro de uma tradição histórica - museológica que se configura como subalternizante. No entanto, dentro dessas mostras, algumas já indicavam ou ensaiavam novas perspectivas e posturas que, de certa forma, foram consubstanciadas no ano de 2018.

Para estabelecer um contraponto entre os processos expositivos de 1988 e 2018,

que culminou na exposição: “Das Galés às Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA”, considerada uma obra final, apresentamos uma breve biografia da exposição, mostrando o processo de concepção, a formação do grupo curatorial este composto por profissionais de diversas áreas e instituições, os desdobramentos da mostra, além das impressões do público registradas no livro de presença de assinatura. Seu projeto é visto como resultado das experiências adquiridas no campo museológico e das revisões sociais sobre o tema, o que permitiu a concepção da exposição.

O objetivo da mostra foi destacar e questionar as representações do povo negro e também analisar o protagonismo dos artistas negros presentes na coleção do MNBA. Ao problematizar o tratamento dado a esses artistas, suas obras e as representações do povo negro nas obras artísticas preservadas no MNBA, foi possível delinear um panorama das artes plásticas brasileiras, especialmente em relação à temática abordada. O percurso da arte brasileira tem início nas primeiras representações no século XVII e finaliza na contemporaneidade, prospectando mais de quatro séculos de artes no Brasil.

Por meio dessa abordagem, não só foi possível identificar e questionar tanto as permanências~, quanto as rupturas da sociedade brasileira em relação às representações do povo negro, assim como à participação de artistas negros no cenário cultural nacional. Essas representações e posturas são percebidas como reflexos das conjunturas políticas e sociais, que influenciam e são influenciadas pelo mundo cultural, tendo os museus como um dos espaços fundamentais para a disseminação, manutenção, permanência e ruptura das narrativas e práticas que fundamentam e alicerçam a identidade nacional por intermédio do patrimônio cultural.

O MNBA foi criado nos anos 1937, por um decreto presidencial, para ser um dos principais guardiões da memória artística nacional, que contribuiria para criação e propagação de uma nova definição de ‘identidade nacional brasileira’. Período histórico que se caracteriza pela busca da construção de um ‘país moderno’, em contraposição às estruturas monárquicas, vistas como atrasadas e que ainda eram percebidas na chamada República Velha (1889-1930).

Em 1937, teve início o Estado Novo, cuja modernização se distinguiu por um conjunto de medidas que abarcaram diversos setores da sociedade, com ênfase no âmbito cultural. Nesse período, ocorreu uma busca e valorização do patrimônio cultural nacional, que culminou na criação de museus e do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Este serviço assumiu a responsabilidade pela identificação e reconhecimento dos bens culturais brasileiros através do tombamento, elevando-os à categoria de patrimônio histórico nacional.

A atuação inicial do SPHAN foi marcada pelo reconhecimento do patrimônio arquitetônico colonial, considerado tipicamente brasileiro, o que englobou igrejas barrocas,

construções civis e fortalezas. Esse tipo de tombamento ficou conhecido como “patrimônio de pedra e cal”. Na década de 1960, outros bens culturais foram reconhecidos; contudo, o grande marco transformador ocorreu nos anos 1980, quando foram tombados os primeiros bens que não estavam relacionados à religião católica ou à cultura europeia branca. O tombamento do terreiro da Casa Branca em Salvador (1984) e da Serra da Barriga — Quilombo dos Palmares (1996) fato que representou uma significativa ruptura em relação ao conceito tradicional de patrimônio nacional. Este tema será abordado na segunda seção.

Com término da ditadura civil-militar (1964-1985) e durante o processo de redemocratização, foi promulgada uma nova Constituição, que ficou conhecida como a Constituição Cidadã de 1988. Na nova Carta Magna da nação, o conceito de patrimônio cultural foi ampliado, de forma que passou a incluir tanto os bens de natureza material quanto os imateriais. Além disso, as políticas sociais e os direitos humanos passaram a estar contemplados em seu texto, com destaque para os artigos 215 e 216, que asseguram o reconhecimento dos direitos e a promoção das referências culturais das populações afro-brasileiras, quilombolas e indígenas.

Essas conquistas são frutos das reivindicações efetuadas por grupos historicamente invisibilizados, silenciados e subalternizados, que se organizaram em movimentos civis de maneira a demandar maior inclusão por meio de políticas que promovessem direitos sociais e culturais. A esfera do patrimônio também é afetada por tais reivindicações, ao passar por transformações relacionadas a uma concepção mais abrangente e inclusiva de patrimônio, de forma que visou refletir a diversidade da sociedade brasileira.

De modo inverso ao IPHAN, ainda nesse período o MNBA mantinha-se fiel as suas origens clássicas nascidas nos períodos do reino unido e do império, como herdeiro da pinacoteca de Dom João VI e também dos acervos criados na academia Real e depois Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, que primavam pelo ensino erudito. Esse fato se justificava pela sua natureza, considerando que se tratava de uma instituição com raízes eurocêtricas e que, a princípio, dedicou-se exclusivamente às chamadas artes eruditas, é pertinente questionar de que modo essa instituição elitista poderia fomentar uma inclusão mais efetiva de diferentes segmentos da sociedade, em conformidade com a Constituição Cidadã.

Nessa pesquisa, nosso objetivo também foi investigar de que forma essa inclusão no MNBA pode se dar em relação ao povo negro brasileiro, tanto na figura de artistas quanto na representação através de objetos artísticos. Para isso, realizamos a seleção e análise de cinco exposições patrimoniais⁹ que ocorreram em 1988 e uma que teve lugar em 2018.

⁹ Caracterizamos como exposição patrimonial aquela cuja elaboração e apresentação derivam da análise do

Essas exposições utilizaram o acervo museológico da instituição em distintos períodos, ao apresentar narrativas relevantes sobre a atitude da Instituição e da sociedade em relação ao povo negro, de modo a permitir uma análise para além das questões técnicas.

Em suma, selecionamos as exposições relacionadas a data comemorativa da Abolição da escravidão no Brasil, em dois momentos distintos, pois elas empregaram obras do acervo do MNBA, ao apresentar conotações e perspectivas expositivas variadas. Através dessa seleção e do recorte cronológico buscamos identificar quais narrativas estão presentes, assim como as permanências e rupturas que se manifestam no que concerne à inclusão do povo negro no acervo e nas narrativas do MNBA, considerado guardião público do patrimônio artístico da nação.

A partir dessas observações, na seção subsequente, exploraremos os conceitos de patrimônio cultural, museus e exposições, com a intenção de estabelecer uma relação que possibilite compreender como a interconexão desses elementos tem sido capaz de sustentar discursos que se mostram quase inquebrantáveis, especialmente no que diz respeito a narrativas relacionadas aos povos negros.

acervo patrimonializado na instituição. Trata-se de um modelo expositivo que retrata a personalidade jurídica, tipológica e ideológica do museu. No caso do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), ele se configura como uma instituição pública nacional/oficial, dedicada à preservação das belas artes e comprometida ideologicamente em representar e apresentar a diversidade através das obras artísticas que mantém sob sua guarda.

CAPÍTULO 1

PATRIMÔNIO CULTURAL E MUSEU

2. Patrimônio Cultural e Museu

A proposta que apresentamos nesta seção é iniciar com a exposição do conceito, ou melhor, dos conceitos de patrimônio. De acordo com Chauí (2005), essa palavra é composta por dois vocábulos de origem greco-latina: pater e nomos. O termo 'pater' refere-se a pai, chefe de família, podendo ser estendido no sentido de antepassado. Por sua vez, 'nomos' diz respeito à lei e aos costumes vinculados à origem familiar e social, sendo considerada uma herança que é deixada ou transmitida pelo pai aos filhos. Dessa forma, o patrimônio é associado a bens, posses ou heranças que podem ser de natureza material ou imaterial, transmitidas ou legada pelos líderes ou ancestrais ao seu grupo social.

Este processo envolve questões jurídicas e vínculos afetivos, pois os bens são geralmente legados aos seus descendentes, ascendentes e aos seus entes queridos. Nesse aspecto, compreender o patrimônio cultural brasileiro como uma herança recebida suscita questões pertinentes, entre as quais se destaca: o patrimônio herdado ou recebido representa todos os herdeiros? A quem pertencem suas histórias e memórias? Qual era a natureza da relação entre os herdeiros e o provedor da herança; tinha uma relação afetiva? Ademais, qual é o papel da instituição museológica na construção e desconstrução desses patrimônios enquanto produtora, legitimadora e disseminadora das narrativas geradas a partir deles.

As indagações colocam dúvidas na legitimidade da herança e dos herdeiros, principalmente, quando propomos um recorte étnico-racial, da sociedade brasileira. Como foi apresentada na seção anterior, a identidade e a nacionalidade do povo negro brasileiro foram construídas e atribuídas a partir de referenciais contrastivos e sem a participação dos representados, que foram e são tratados como 'outros'. É interessante pensar na questão do patrimônio a partir da percepção da pesquisadora Kátia Costa (2012), que reforça essa questão do contrastante na definição do outro. Relação que se estabelece a partir da negação da existência desse outro, no projeto do grupo hegemônico, que é herdeiro e provedor da herança patrimonial a ser legada, preservada e exposta como patrimônio da sociedade em geral. Costa nos diz:

Se esse outro é definido a partir da óptica de um mesmo hegemônico, ocidental e branco, identificado pela sua "capacidade para as ciências, para o amor, para a política e para as artes"...e esse ascende à categoria de símbolo (do que é ser humano), pelo seu caráter de generalização, tudo o que entre em confronto com o mesmo será identificado como outro e será negado em — e por- sua diferença (COSTA, 2012, p.54).

A partir dessa reflexão em que a existência do outro é negada, isto é, ele somente se torna relevante por meio do ser hegemônico que o moldou dentro de um 'processo

civilizatório' excludente e subalternizante, o termo civilizar pode ser interpretado como a disciplinarização de indivíduos a um modelo de sociedade diferente daquele de sua origem, não é só a origem geográfica, já estamos falando da origem étnico social, sendo necessário que sejam capacitados para tal fim.

A proposta é transformar o 'outro' em um semelhante, mas nunca em um igual. Assemelhar implica assegurar um controle que oculta as desigualdades e a exploração às quais os "outros" estão sujeitos. Nesse contexto, a discussão sobre o legado de patrimônio nacional se apresenta com mais intensidade, como o povo negro que sempre foi subjugado ou disciplinado pode se reconhecer nesse legado? Que relação afetiva permeia esse processo?

Perspectiva que reafirma o princípio de que o patrimônio cultural é construído ou inventado a partir de seleções excludentes. Cabe ao herdeiro saber se ele faz parte dessa família, se é herdeiro natural e também se ele tem interesse no patrimônio a ser herdado. Cabendo ainda indagar se caso ele aceite a herança, terá autonomia e a liberdade para fazer outros usos do patrimônio a ele concedido. Será possível ele propor novas narrativas? Apresentar desconstruções da forma como ele foi criado e usado para sustentar procedimentos e ações, que muitas vezes silenciam, subalternizam e excluem os herdeiros dos processos sociais?

Nessa mesma perspectiva, faz-se necessário o questionamento e a busca de novas posturas nas instituições e espaços culturais que identificam, pesquisam, preservam e criam narrativas, de modo que acabam por expor o patrimônio cultural da sociedade. Aqui, especialmente, nos dedicamos a apresentar o museu, como uma instituição social, que também legitima bens como patrimônio cultural.

O processo de legitimação de um bem cultural passa também por sua publicização. Ele precisa ser conhecido dentro da sociedade, para ratificar o seu poder simbólico e os museus têm, nas exposições, um dos seus maiores veículos para realizar essa intermediação, da sociedade guardiã dos bens culturais nacionais reconhecidamente identificados pelo Estado, que visa contemplar o todo social e o cidadão/ herdeiro, que deve se reconhecer nesses patrimônios.

Por fim, acreditamos que o patrimônio cultural como uma herança recebida, só poderá ser vivida de forma plena, quando ele possibilitar mudanças: nas suas seleções, nos seus proponentes, nas suas narrativas e em exposições, que essas sejam menos comprometidas com os antigos valores criados e reafirmados cotidianamente, tendo os bens culturais com testemunhos silenciados. Abaixo trazemos alguns conceitos de patrimônios, museus e exposições, para embasarmos as nossas análises das próximas seções.

2.1 Conceituando patrimônio cultural

Alguns pesquisadores entre eles: Choay (2001) Fonseca (2005), Anderson (2008), Abreu (2009) e Santiago Jr. (2015) apontam que o nascimento do conceito de patrimônio cultural da forma que conhecemos hoje, seria uma das consequências da Revolução Francesa no século XVIII, que, ao instituir uma nova ordem política, jurídica, social e econômica, ajudou a 'consolidar' o país como uma nação. Segundo Fonseca:

A noção de patrimônio é [...] datada, produzida, assim como a ideia de nação, no final do século XVIII, durante a Revolução Francesa, e foi precedida, na civilização ocidental, pela autonomização das noções de arte e de história. O histórico e o artístico assumem, nesse caso, uma dimensão instrumental, e passam a ser utilizados na construção de uma representação de nação (FONSECA, 2005, p. 37).

A Revolução Francesa como um fato histórico propiciou a criação e o fortalecimento de um sentimento de pertença e de nacionalidade, além do reconhecimento dos direitos fundamentais do homem, de modo universal. Nesse sentido, o conceito de patrimônio histórico está intimamente ligado ao contexto francês da época e à memória do grupo responsável por sua formação, tendo sido posteriormente disseminado para outras nações, onde se estabeleceu como um modelo a ser seguido. Esse processo envolve a identificação e valorização de objetos e eventos que passam a representar a coletividade.

Sob essa ótica, o patrimônio cultural pode ser entendido como uma herança coletiva-social, caracterizado como um bem valioso que é transmitido e do qual todos se beneficiam, seja de maneira individual ou em conjunto, pois se relaciona com a identidade da Nação e seus cidadãos. De acordo com Choay:

O Patrimônio Histórico abrange uma variedade de bens destinados ao usufruto da comunidade e é formado pela acumulação contínua de objetos diversos que se conectam por seu passado comum, englobando obras e obras-primas das artes visuais e aplicadas, bem como criações e produtos resultantes do conhecimento humano (CHOAY, 2006, p. 11).

Esses bens ao entrarem na categoria de patrimônio histórico-cultural ficam sujeitos a um novo tipo de conservação, aquela realizada diretamente pelo governo nacional através de legislações e órgãos estabelecidos especificamente para esse fim.

Regina Abreu (2009), complementa essa perspectiva enfatizando que somente após a Revolução Francesa que a palavra patrimônio, passa a ter uma abrangência mais ampla. Deixando de se limitar ao mundo privado, desfrutado por poucos e se estende para o conjunto dos cidadãos. Surgindo e fortalecendo a ideia de 'bem comum' que deve ser salvo e preservado em favor da coletividade. Abreu reforça que essa noção de patrimônio, como um bem público vinculado ao sentimento de nacionalidade, nasce dentro de uma vertente

histórica, relacionada a um sentimento de perda. “Era preciso salvar os vestígios do passado, ameaçados de destruição” (ABREU, 2009, p. 35).

Durante este momento histórico de revolução na França, foram escolhidos, moldados e reconhecidos símbolos, monumentos, obras de arte, hinos, mitos, bibliotecas, arquivos e museus públicos, entre tantas outras manifestações culturais, que passaram a simbolizar a nação e o povo francês, tendo como objetivo principal a intenção de forjar uma cidadania respeitada, alicerçada no conhecimento e no saber.

Tal processo visou estabelecer e fortalecer um vínculo entre os cidadãos e o Estado, ao buscar garantir uma estabilidade interna. Com isso, reduziram-se as chances de conflitos e se fortaleceu a imagem de uma nação coesa — apesar da sua vasta diversidade cultural — que começou a se configurar como uma potência capaz de ser mobilizada em face de ameaças internas ou externas à soberania nacional.

O cientista político Benedict Anderson (2008) que ao analisar a criação ou nascimento dos Estados Nacionais, entre os séculos XVIII e XIX, pode observar as diversas mudanças vividas na Europa Ocidental, entre elas o questionamento e a derrubada de antigas aristocracias e a imposição de novas ordens políticas e sociais, traz o conceito de nação ou comunidade imaginada. Comunidades essas, formadas e cimentadas por construções abstratas que garantiram estabilidade ao agregar ou agrupar os distintos grupos, que viviam em seus territórios em um único estado.

No que concerne aos grupos desiguais, em sua maioria, explorados, acabam por não fazer parte das estruturas do poder, mas a partir dos reagrupamentos promovidos pelos estados nacionais, os indivíduos foram irmanados em torno de um grande objetivo comum, que era a manutenção das nações, pois essas lhes asseguravam as suas existências, e caso fosse preciso, eles seriam capazes de matar e ou morrer, para defender suas nações, como mostra Anderson:

[...] ela é imaginada como uma comunidade porque independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes últimos séculos, que tantos milhões de pessoas se tenham disposto não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas (BENEDICT, 2008, p.34).

A formação desses estados nacionais foi um processo, que Anderson (2008) denominou de “destilação espontânea”, que é o resultado dos cruzamentos complexos de diferentes forças históricas, que formam novas nações. Mesmo abstratas ou imaginadas, essas nações passam a fazer sentido para os indivíduos e grupos, que detêm o patrimônio cultural, papel primordial nesse processo, pois, ele cria o alicerce no presente, baseado no

passado racionalmente elegido. Em suas palavras, Anderson diz:

Admite-se normalmente que os estados nacionais são “novos” e “históricos” ao passo que as nações a que eles dão expressão política sempre assomam de um passado imemorial, e ainda mais importante seguem um rumo futuro ilimitado. (...) o entendimento do nacionalismo alinhando-o não com as ideologias políticas conscientemente adotadas, mas aos grandes sistemas culturais que precederam, e a partir dos quais ele surgiu, inclusive para combatê-los (ANDERSON, 2008, p.30-31).

Anderson segue nos mostrando que é esse passado construído que desperta o apego entre os indivíduos, o que faz que eles se reúnam em torno dessa essência que caracteriza e singulariza a nação, apresentada, representada e simbolizada por seu patrimônio cultural. Nação formada por indivíduos, que na maioria das vezes não se conhecem e certamente, jamais vão se conhecer, como ele afirma.

Os indivíduos têm muitas coisas em comum e é preciso também, que todos (ou a maioria) tenham esquecido muitas coisas, para que seja garantida a solidariedade entre eles e a nação continue sem conflitos, que venha colocar sua existência em risco. A partir da definição de uma origem é possível perceber como o conceito de patrimônio cultural, ao longo desse tempo, vem assumindo diversas definições, essas articuladas a uma série de outros termos, de acordo com o lugar e o tempo histórico vivido, mas a base segue sendo francesa.

Como se trata de um conceito dinâmico, encontra-se em constante transformação. Mas, de modo geral, suas definições estão ligadas aos processos históricos iniciados no século XVIII e revelam a compreensão e os usos que as sociedades fazem em relação aos objetos e valores culturais atribuídos e reconhecidos como bens patrimoniais.

Ulpiano Meneses (1999) nos apresenta uma definição de valores culturais que nos ajuda a compreender a construção do patrimônio cultural, para além da simples escolha de um símbolo, como algo natural ou inato, que é apenas revelado aos olhos, pelos agenciadores culturais e suas instituições. Ele diz:

Os valores culturais não são espontâneos, não se impõem por si próprios. Não nascem com o indivíduo, não são produtos da natureza. Decorrem da ação social. As seleções feitas pelos indivíduos e grupos, para serem socializadas e se transformarem em padrões, necessitam de mecanismos de identificação, enculturação, aceitação. [...] Tal perspectiva ressalta, de imediato, o caráter político do universo cultural. Declaram-se valores e propõem-se sentidos que podem entrar em conflito com outros valores e sentidos. O campo cultural, portanto, imbrica-se no poder. Assim, o conflito deve ser considerado não apenas como ingrediente normal da cultura, mas ainda como instância geradora, força motriz (MENESES, 1999, p. 92).

A naturalização do bem enquanto patrimônio cultural representa um dos recursos

empregados para que, ao ser criado ou inventado, ele seja acolhido sem consideráveis objeções. Tal ação favorece a ampliação do discurso patrimonial com uma dimensão universal na sociedade, sendo percebido como isento de ideologias, legitimado pelas entidades especializadas e reconhecidas, além de preservado e exposto à instituições autorizadas, de modo a não abrir espaço para questionamentos.

Ao falar dos mecanismos necessários para a criação e o reconhecimento do bem cultural como patrimônio, Ulpiano de forma indireta elenca o processo de patrimonialização, que começa com a identificação do objeto (material ou imaterial), por profissionais reconhecidamente aptos e habilitados para tal seleção e produção de narrativas que vão atestar a potencialidade, ou não, do bem se tornar um patrimônio cultural representativo da nação. Para o segundo momento, que ele chama de enculturação, são necessários mecanismos e espaços específicos para que essa ação se realize. E por fim a aceitação, que pode ser considerada como o resultado que se espera das outras fases. Essa pode ser incentivada, provocada ou despertada, de acordo com a forma que o patrimônio eleito como representativo da nacionalidade será apresentado ao público.

O pensamento de Meneses ratifica o patrimônio cultural como uma das instâncias de e do poder, logo, espaço de disputas entre diferentes atores que formam as sociedades. Pois, a imposição de determinados valores culturais no mundo social é uma das formas de garantir o controle nas diversas ordens que formam a sociedade, indo para além, do mundo cultural. Se constituindo assim, num espaço de lutas materiais e simbólicas entre as classes, as etnias e os grupos, revelando as desigualdades na sua formação e nas suas apropriações, geralmente essas fazem parte do que deve ser esquecido, ou não lembrado.

Neste sentido, o patrimônio cultural pode ser analisado dando ênfase a sua natureza de construção social logo com objetivos e finalidades que podem e são usadas em intervenções na sociedade, desde formas excludentes, até servindo como indicadores de orientação para políticas públicas de preservação cultural e de fortalecimento de identidades como nos fala Gonçalves: “o patrimônio cultural não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e para ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói e forma as pessoas” (GONÇALVES, 2009, p. 27).

Pensar em patrimônio cultural como construção social, nos permite percebê-lo como uma criação ou mesmo invenção de determinados segmentos ou elementos da sociedade, que tem o poder de inferir, selecionar, criar mecanismos protetivos e punitivos, criar narrativas e apresentá-las (impô-las) por meios de instituições, entre elas, os museus e outros veículos de comunicação, processo que busca legitimar o bem como patrimônio

cultural. Que deve ser percebido e apreendido, como bem cultural simbólico do grupo, da sociedade, do país e da nação, logo representativo do indivíduo enquanto cidadão, que faz parte de um todo social.

O antropólogo Leandro Gomes (2020) reforça que o processo de patrimonialização pode nascer dentro do próprio grupo social, que ele chama de espontâneo ou natural. A outra forma, são por meio das intervenções feitas por representantes certificados pelo estado, por forças políticas, entre outras, o que caracteriza um processo artificial que visa dar uma resposta ampla, ao buscar a manutenção de uma dada ordem social. São suas palavras:

O processo de patrimonialização consiste em escolhas, ou seja, eleger determinados elementos, de determinada cultura, que serão elementos representativos de uma história e de uma identidade, sendo que este pode ser espontâneo, nascendo de forma natural dentro do grupo ou grupos sociais, ou resultar de uma intervenção por parte dos representantes políticos e outros interesses (GOMES, 2022 p.426).

Por outro lado, o mesmo 'bem patrimonial cultural' que inclui elementos que ajudam, a identificar por assemelhamento os iguais, é usado para distinguir e classificar os 'outros,' os desiguais, ou os menos iguais, como na metáfora de George Orwell (1903-1950) no seu livro "A Revolução dos bichos", num governo já desgastado e cheio de questionamentos a respeito do tratamento desigual, o líder estabelece essa nova lei: "todos os bichos são iguais, mas alguns, porém, são mais iguais do que os outros" (2007, p. 135).

Aqui, tomamos a liberdade de ler o patrimônio cultural, a partir da nova lei implantada na Revolução dos Bichos, explicitando uma prática social, que sempre existiu, não sendo percebida claramente, devido a sua naturalização, por meio da ideia de igualdade artificialmente idealizada na Revolução Francesa. Ao teorizar sob essa realidade literária, percebe-se, na realidade que o patrimônio cultural é um bem representativo de todos, mas, nas práticas, ele representa apenas os mais iguais.

O todo social escolhido para ser representado pelos bens culturais da nação, especialmente, se ela for pluriétnica, é altamente excludente, só os mais iguais estão aí representados. O reconhecimento dos não identificados ou sub-representados nesses patrimônios é feito por narrativas homogeneizantes, que tem o caráter de convencimento, mostrando aos aliados que eles fazem parte desse todo, reforçando que o patrimônio é uma das mais potentes ferramentas de poder e de dominação, que não utiliza a força física, mas suas consequências são visivelmente percebidas no controle e no adestramento social.

O atual conceito de patrimônio apresenta múltiplas conotações, sendo a mais frequente a de herança, que se refere ao legado transmitido de uma geração ou grupo social

para outro. Em um contexto mais abrangente, patrimônio pode ser entendido como o conjunto de bens gerados por gerações anteriores, os quais são fruto de experiências, sejam elas coletivas ou individuais, destinadas a se tornarem perenes. Definição formulada a partir do continente europeu, como vimos acima, mas podemos identificar a construção de suas definições e instruções práticas para seu reconhecimento e preservação, junto aos conceitos de restauração, que se torna uma atividade em estruturação, e valorizada, especialmente, após os grandes conflitos que ocorreram no próprio território europeu.

Desde o século XIX, houve uma preocupação com a restauração de bens identificados como significativos para a sociedade ou mesmo particular, especialmente os arquitetônicos. A restauração de prédio pode ser entendida em alguns casos, como a restauração da própria sociedade, uma forma de reconstrução, voltada para revitalização do espaço público e também como testemunho de resistência e sobrevivência da nação.

Neste período entre os séculos XIX e XX, três profissionais da restauração se destacaram, foram eles: o arquiteto francês Eugène Emmanuel Viollet-le-duc (1814- 1879)¹⁰, (Figura 3); o multiartista inglês John Ruskin (1819-1900)¹¹ (Figura 4) e o arquiteto e engenheiro italiano Camillo Botto (1836-1914)¹² que, por meio de seus trabalhos e publicações, ajudaram a formular os conceitos de patrimônio, de conservação e de restauração, que orientaram as definições das instâncias patrimoniais do século XX.

As Figuras 01 e 02– são os mosaicos decorativos da fachada do prédio do MNBA, com as imagens de Violet-le-Duc e Ruskin. As imagens foram trazidas na dissertação para mostrar a importância desses restauradores para o mundo cultural, a ponto de figurar na galeria externa do MNBA, junto a outros expoentes da arte e da cultura mundial.

¹⁰ Nasceu em Paris em 1814 e faleceu em 1879. Filho de uma família burguesa, conviveu num meio que “cultivava” a cultura e as artes. Estudou arquitetura. Não quis seguir o curso de artes. Achava a Academia: “ultrapassada e petrificada”. Iniciou sua carreira de arquiteto em 1830, período marcado pelas grandes controvérsias e debates em torno da arte e da arquitetura. Realizou diversas viagens ao território francês estudando principalmente as especificidades da arquitetura medieval de cada região. Esteve também na Itália estudando arquitetura clássica geral e arquitetura grega. Trabalhou com arquiteto-restaurador em diversos prédios públicos do Estado e da igreja.

¹¹ Nasceu em Londres em 1819. Foi: Escritor, crítico de arte, pensador social, aquarelista, poeta, ambientalista e filantropo. Morreu em 1900 com 80 anos. Fez diversas viagens pela Europa acompanhando seus pais entrando em contato com o mundo das artes. Foi professor universitário. É considerado um dos maiores escritores da época Vitoriana. Como ativista social defendeu reformas sociais, tais como as pensões de velhice, a nacionalização da educação e a organização do trabalho. É considerado um dos maiores críticos da sociedade capitalista industrial evidenciando em seus textos suas mazelas - miséria generalizada, injustiça social, inchaço urbano, destruição da natureza, entre outras.

¹² Arquiteto, engenheiro, crítico e professor italiano influente nos meios culturais, considerados por muitos autores como o mais importante teórico da restauração arquitetônica.

Figura 01- Violet-le-Duc



Fonte: <https://orioqueorionaove.com/2015/11/16/os-mosaicos-em-vidro-do-mnba-2/>

Figura 02 - Ruskin



Fonte: <https://orioqueorionaove.com/2015/11/16/os-mosaicos-em-vidro-do-mnba-2/>¹³

¹³ São 18 mosaicos retratando a imagem em corpo inteiro de 16 gênios da cultura universal, pintores, arquitetos e teóricos que mais influenciaram a arte clássica em todos os tempos, além de duas representações de ferramentas de trabalho do artista. Disponível em: <https://orioqueorionaove.com/2015/11/16/os-mosaicos-em-vidro-do-mnba-2/>

A seguir, salientamos um excerto de um documento apresentado por Botto durante o congresso de engenheiros e arquitetos realizado em Roma, Itália, no ano de 1883. É notável que ele concebe o edifício arquitetônico como um registro carregado de histórias e memórias relevantes dos tempos vividos e das civilizações. Ele alerta para o perigo da alteração desse documento, o que pode levar a conclusões e interpretações incorretas. Estas são suas palavras:

Considerando que os monumentos arquitetônicos do passado não valem somente, para o estudo da arquitetura, servem também como documentos essenciais para aclarar e ilustrar em todas as suas partes a história de vários tempos e povos, é preciso respeitá-los com escrúpulo, tal como um documento em que qualquer modificação, ainda que leve, possa parecer obra original, pode causar um engano e conduzir a deduções equivocadas (BOTTO, 1883, p.1.)

A preocupação expressa por Botto em relação à intervenção a ser realizada no edifício é de suma importância e deve se estender, ou ao menos aspirar a se estender, a todos os bens que são patrimônio. Além disso, Botto esclarece o papel e a responsabilidade dos profissionais envolvidos na preservação do patrimônio na construção, interpretação, conservação e divulgação desses bens. Ele também revela o comprometimento desses profissionais com os contratantes, que incluem não apenas as instâncias governamentais responsáveis pela gestão dos patrimônios, mas também agentes religiosos, militares e indivíduos de diferentes setores. Esses agentes estabelecem uma comunicação intermediada por meio dos objetos cuidadosamente selecionados, como os edifícios mencionados, com outros indivíduos e com a própria sociedade.

Entre o final do século XIX e o início do século XX, as associações de arquitetos, engenheiros e estudiosos dedicados ao patrimônio se empenharam na elaboração de conceitos relacionados ao patrimônio cultural. Esses profissionais geraram documentos como cartas, recomendações e normas que, apesar de não possuírem força legal, continuam a guiar as formulações contemporâneas sobre o assunto. Para um maior aprofundamento na temática, sugere-se a leitura das Cartas Patrimoniais disponíveis no site do IPHAN, bem como os escritos de Choay, datados de 2001 e 2011.

Atualmente, contabiliza-se a produção e a emissão de mais de 40 cartas patrimoniais¹⁴. As primeiras foram produzidas na década de 1930, respectivamente nos anos de 1931 e 1933 (ver Kuhl, 2010)¹⁵, ficaram conhecidas como Carta de Atenas. A de

¹⁴ PORTAL DA EDUCAÇÃO. O que são cartas patrimoniais e quais existem?. **Blog Portal da Educação**, Nova Iguaçu, 2024. Disponível em: <<https://blog.portaleducacao.com.br/o-que-sao-cartas-patrimoniais-e-quais-existem/#:~:text=Elaboradas%20por%20especialistas%20e%20organismos,permanecem%20atuais%2C%20seno%20constantemente%20complementadas>>. Acesso em: 27 jan. 2025.

¹⁵ KUHL, Beatriz M. Conservação e Restauração. Anais do Museu Paulista. São Paulo.

1931, foi formulada no encontro promovido pelo Escritório Internacional dos Museus da Sociedade das Nações, e tinha como ponto básico a questão da legislação, a questão das técnicas e os princípios de conservação voltados para os bens históricos e artísticos. Já a Carta de Atenas de 1933, foi produzida no Congresso Internacional de Arquitetos e versava sobre a conservação do patrimônio artístico (arquitetura, pintura e escultura) e o patrimônio arqueológico.

A relevância de introduzir a concepção dessas cartas patrimoniais reside no fato de que, de certa forma, elas influenciaram e ainda influenciam as políticas patrimoniais no contexto ocidental, ao abranger também as práticas implementadas no Brasil. Esses documentos são elaborados por uma variedade de profissionais da área patrimonial; inicialmente, foram desenvolvidos por associações de classe e, após a Segunda Guerra Mundial, surgiram organismos internacionais dedicados à defesa, reconhecimento e proteção dos bens patrimoniais universais. Suas contribuições são abalizadas e referenciadas pelos pares, de modo a representar o consenso do grupo, são deliberações feitas em consonância com tempo vivido, logo os documentos gerados e disponibilizados trazem a marca do pensamento vigente na época de sua criação.

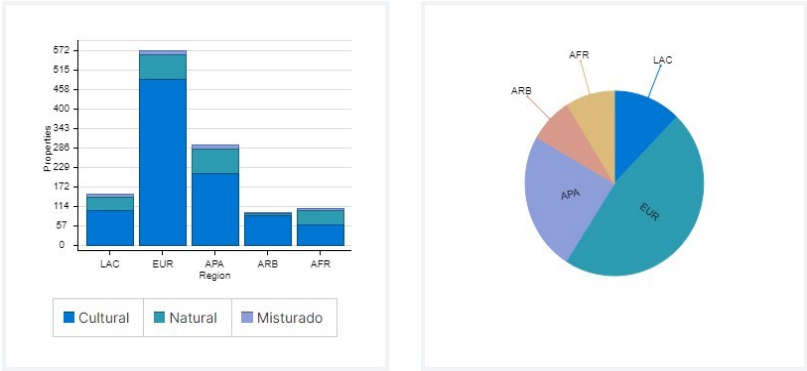
Numa leitura comparativa de algumas cartas produzidas entre os anos de 1930 e 1985, fica nítida que as recomendações eram voltadas para o continente europeu e representavam também uma afirmação de superioridade, especialmente, pelo uso repetido do termo civilização, pois, o patrimônio a ser preservado deveria representar as grandes civilizações, dentro de uma visão evolucionista. O modelo a ser seguido é do patrimônio europeu, o que justifica a quantidade de bens reconhecidos como patrimônio cultural da humanidade está concentrado na Europa.

No gráfico retirado da página da UNESCO é possível visualizar essa desproporção entre os bens culturais reconhecidos como patrimônio que mereceram ser tratados e preservados, como tal. Trata-se do gráfico 1, intitulado representação do Patrimônio Mundial por região e do gráfico 2 cujo nome é representação numérica dos bens patrimoniados por categorias e regiões.

Gráfico 1- Representação de bens do Patrimônio Mundial por região

Número de bens do Patrimônio Mundial por região

As regiões apresentadas aqui são definidas pela UNESCO para suas atividades e não refletem necessariamente a localização geográfica real dos países.



Fonte: <https://whc.unesco.org/en/list/stat>

É interessante que nessa representação gráfica, o patrimônio da América do Norte está representado junto ao do continente europeu, totalizando em torno de 570 bens reconhecidos como representativos da humanidade. Ao subtrairmos os 22 patrimônios do Canadá, os 26 dos Estados Unidos e os 35 do México, sobram 489 patrimônios reconhecidos no continente europeu, em torno de 40% do total geral, ratificando a ideia de

modelo a ser seguido.

Gráfico 2 - Representação numérica dos bens patrimoniados por categorias e regiões

Regiões	Cultural	Natural	Misturado	Total	%	Estados Partes com propriedades inscritas
América Latina e Caribe	103	39	8	150*	12,26%	28
Europa e América do Norte	490	71	12	573*	46,85%	50
Ásia e Pacífico	211	73	12	296*	24,20%	36
Estados Árabes	87	6	3	96	7,85%	18
África	61	42	5	108	8,83%	36
Total	952	231	40	1223	100%	168

Fonte: <https://whc.unesco.org/en/list/stat>

No segundo gráfico, é viável realizar uma análise minuciosa acerca do patrimônio da América Latina e do Caribe, assim como do Continente Africano. Essa análise remete à Carta Patrimonial da Venezuela, datada de 1964. Durante esse encontro, foram manifestadas queixas em relação à continuidade do reconhecimento e valorização de bens patrimoniais, especialmente os de natureza arquitetônica associados aos colonizadores, em detrimento das expressões culturais locais.

Dentre as recomendações apresentadas, três se destacaram particularmente para os países que sofreram colonização europeia, ao evidenciar que a seleção dos bens a serem patrimonializados privilegiava a cultura dos invasores, um procedimento recorrente na maioria das ex-colônias. Neste documento, constam as seguintes recomendações: A implementação de uma política contínua de conservação que exige descentralização e reconhecimento das culturas locais, em que as medidas tomadas devem facilitar a compreensão do monumento sem distorcer o seu significado e a população deve participar desde a elaboração dos inventários até a tomada das decisões.

É perceptível, de maneira similar, no gráfico 2, o expressivo reconhecimento do patrimônio natural dessas regiões; tal patrimônio não inclui a intervenção humana, alcançando cerca de 50% do total dos bens reconhecidos, o que evidencia a valorização da natureza em relação ao patrimônio construído ou alterado, que segue uma lógica do modelo europeu, o qual permanece como um referencial. Na próxima seção apresentaremos a formação do patrimônio brasileiro.

2.2 Patrimônio Cultural do Brasil

A partir do conceito de patrimônio previamente exposto, salientamos algumas de suas características a fim de descrever a formação do patrimônio histórico-cultural brasileiro, que continua a orientar e influenciar os processos museológicos contemporâneos. Refletir sobre o patrimônio cultural de uma nação que passou por um processo de colonização e, após conquistar sua independência, optou por manter um regime imperial, diferencia-a de outras ex-colônias que adotaram o sistema republicano. Além disso, durante quase quatro séculos, sua economia foi sustentada pelo sistema escravocrata, sendo esta a última nação a abolir a escravidão nas Américas, tais fatos influenciaram e continuam a influenciar a seleção de bens para compor o patrimônio histórico-cultural nacional.

O Brasil, enquanto uma nação pluriétnica, foi inicialmente constituído pelos povos originários da terra, os indígenas, pertencentes às inúmeras nações que habitavam o extenso território que hoje é denominado de Brasil. Ao serem traficados majoritariamente pelos portugueses, homens, mulheres e crianças negras foram sequestrados do continente negro africano e inseridos no território brasileiro como mão de obra escravizada desde os

primeiros anos da ocupação portuguesa.

O elemento português foi o responsável por promover este encontro (o ato de estar diante de alguém) em território nacional, que, por meio da utilização de mecanismos jurídicos e religiosos, apoiados por uma forte força bélica, instaurou um sistema de opressão que empregou indiscriminadamente a violência física, psicológica, religiosa e cultural. Essa ação desestruturou as organizações sociais, de modo que facilitou a implementação de uma nova ordem mundial nos três continentes. Tal ordem se fundamentava, discursivamente, na alegada superioridade do europeu e, em especial, em sua suposta missão civilizadora, a qual submetia os demais povos a um processo civilizatório, que a estes não interessava, fato explicitado pelo uso excessivo da violência por parte do sistema português no trabalho de convencimento dos que precisavam ser 'civilizados'.

A constituição do Brasil enquanto uma nação, pode ser definida como uma invenção, dentro da perspectiva proposta pelo filósofo Valentin Mudimbe (2013), que ao analisar o surgimento e a representação do continente africano pelos europeus, ele demonstra que a África se constituiu de uma construção europeia que homogeneizou diversas estruturas sociais preexistentes, configurando-se como uma das estratégias para o apagamento e silenciamento dos saberes e conhecimentos tradicionais. O objetivo primordial desse processo era a imposição de uma nova ordem. A invenção do mundo brasileiro representou, na prática, a imposição e o controle do universo luso-europeu sobre este vasto território.

Foram através dos encontros, marcados pelas perdas físicas e culturais, que se formou a base do que conhecemos hoje como Brasil e nação brasileira. É nesse espaço que foram e continuam sendo construídas as identidades plurais que se desejam uníssonas. Para isso, os bens considerados patrimônio histórico e cultural devem representar essa diversidade, para assegurar a solidariedade entre os indivíduos e garantir a perenidade da nação.

Nesse contexto, o conceito de patrimônio deve possibilitar diversas interpretações, a fim de refletir as experiências coletivas ou individuais que são vividas e reconhecidas como significativas para a nação, ao funcionarem como um documento que preserva as memórias e as narrativas que fundamentam a existência de uma determinada sociedade. De acordo com Le Goff (1990), a apropriação desse patrimônio na condição de documento é uma das maneiras pelas quais a sociedade impõe ao futuro, de forma voluntária ou não, imagens selecionadas e definidas de si mesma, ao contribuir para estabelecer conexões entre os indivíduos em torno dessas representações e atender, assim, a uma necessidade de pertencimento social.

Para complementar essa reflexão, citamos o filósofo Ulpiano de Meneses (2009),

que menciona que a concepção de patrimônio histórico-cultural abrange aspectos relacionados à identidade, memória, crenças e costumes dos coletivos que possuem o bem cultural. Dessa forma, é possível afirmar que o patrimônio representa uma construção social que expressa a maneira como os grupos sociais conferem significados ao seu passado e ao seu presente, por meio da seleção do que se julga pertinente para ser transmitido às gerações futuras, de maneira que visa estabelecer um vínculo entre passado, presente e futuro e alicerçar a identidade nacional.

Em contrapartida, o patrimônio, na qualidade de documento, revela-se excludente, uma vez que visa reunir os semelhantes e diferenciá-los dos dissemelhantes, o que gera assim uma competição por espaço, por reconhecimento e por pertencimento nas sociedades pluriétnicas. Ao considerar a busca por uma identidade nacional coesa, haverá sempre ou quase sempre grupos excluídos dessa representação; no entanto, discursivamente, serão persuadidos a acreditar que integram o conjunto, mesmo que apenas como um contribuinte ocasional. A percepção dessa exclusão desencadeia movimentos de resistência que reivindicam o reconhecimento de seus valores históricos e culturais como parte integrante do patrimônio nacional.

A formação do Brasil enquanto nação levanta a dúvida sobre quais critérios foram utilizados para selecionar os elementos que representam a identidade nacional. A depender do contexto histórico, essa construção elegeu elementos significativos que geralmente são revisados ou suplantados por outros escolhidos de acordo com a política em voga. Neste cenário, apresentamos aqui uma seleção arbitrária e não rígida, com o intuito de facilitar nossa análise das distintas construções da identidade nacional brasileira e dos patrimônios escolhidos para essa representação, especialmente aqueles que são preservados no MNBA.

Assim sendo identificamos cinco grandes fases. A primeira e a segunda fases corresponde ao período imperial (1822-1889), a terceira, é relativa a República Velha (1889-1930); o quarto momento foi o projeto do Estado Novo (1937-1945) cujas bases continuam de certa maneira orientando a questão do nacional, especialmente nas instituições museológicas e a quinta e última fase analisada foi entre o final dos anos 1970 até o ano de 1988, que culminou com a Constituição Cidadã e a ampliação do conceito de patrimônio.

A busca por um passado histórico e glorioso para fundamentar nossa construção identitária foi moldada a partir de referências europeias, já que, como colônia, o Brasil estava voltada para a exploração de recursos minerais e naturais destinados ao comércio europeu. A invasão e a ocupação do território teve um caráter defensivo em função de um

melhor aproveitamento econômico, sustentado principalmente pela mão de obra escravizada, traficada do continente negro africano.

Esse processo administrativo colonial imposto ao Brasil se caracterizava por uma forte e exclusiva dependência da metrópole portuguesa, incluindo o sentimento de lealdade a Coroa, que lhe garantia a pertença identitária ao país colonizador. Esta foi seguida por uma série de exclusões, entende-se monopólio, para os que aqui viviam, entre tais exclusões: a proibição da imprensa, do funcionamento de instituição de ensino superior, da diversificação da economia e também a impossibilidade de estabelecer relações comerciais com outros parceiros.

Já no século XVI, começam a surgir os primeiros indícios de rebeldia colonial contra aos interesses metropolitanos. É importante notar que muitos dos envolvidos nesses movimentos, já não eram portugueses, mas sim descendentes, o que atenuava sua lealdade à coroa, uma vez que haviam nascido no Brasil e percebiam que os frutos de seu trabalho estavam sendo transferidos para fora do país sem um retorno compensatório. Além desses movimentos, aconteceram várias insurgências promovidas por escravizados que se aquilombaram, o que formou territórios livres, ao passar a configurar como uma constante, atividades que foram combatidas a ferro e a fogo.

Dos séculos XVII ao XIX, tais insatisfações se intensificaram, resultando em diversas revoltas¹⁶ por quase todas as regiões do país, incluindo movimentos separatistas. Todos esses levantes foram severamente reprimidos em uma tentativa de restabelecer a ordem e manter a unidade da nação. Entretanto, tornava-se cada vez mais evidente a insatisfação generalizada e o surgimento de um sentimento “nativista” e “separatista” (caracterizado pela ausência de lealdade ao governo português e pelo fim do sistema escravista).

Os movimentos nativistas e separatista foram capitaneados por uma elite insatisfeita e dividida, que buscava aumentar seus lucros e ter maior participação na vida política da colônia e do império. Os nativistas defendiam a permanência da subordinação a Coroa Portuguesa, mas que fosse diminuída por exemplo, a carga tributária a ser paga. Já os separatistas queriam o fim da subordinação a Coroa portuguesa, ou seja, acabar com a subordinação colonial, formar um país independente, como os outros países do continente americano.

A maioria desses movimentos mencionados não tinham como proposta ou intenção a abolição do sistema de escravização negra, uma vez que tal sistema era o alicerce de

¹⁶ Segundo a historiadora Maria de Lourdes M. Janotti, ocorreram exatamente 20 movimentos provinciais entre 1831-1848, que atingiram quase todo o território nacional

suas atividades. Sugerir a liberação dessa mão-de-obra equivaleria a assinar sua própria sentença de morte. Realidade expressa na famosa reflexão do jesuíta André Antonil (1649-1716), que viveu no Brasil entre os anos de 1681 a 1716. Segundo ele:

Os **escravos negros eram as mãos e os pés** do senhor de engenho, porque sem eles, no Brasil, não é possível fazer conservar e aumentar fazenda, nem ter engenho corrente. (...) **O Brasil é o inferno dos negros**, o purgatório dos brancos, e o paraíso dos mulatos e das mulatas". (ANTONIL, [1711], 2007 p. 37) (Grifos nossos).

Assim, a luta pela liberdade negra, consistiu em processos liderados pelos próprios indivíduos ou coletivos negros. No segundo quartel do século XIX que, esses movimentos passam a ter uma adesão de simpatizante, este fato influenciou a sociedade; e junto a pressão externa, leia-se da Coroa Inglesa, ambos fatores corroboraram com as lutas negras que resultaram na assinatura da Lei Áurea em 1888. As lutas negras iniciadas ainda no século XVI foram travadas utilizando diversificados artifícios, articulando e realizando insurreições, as quais foram severamente combatidas em decorrência das alianças formadas entre o Estado, a sociedade civil/as elites proprietárias de escravizados e as autoridades religiosas tanto no contexto colonial quanto no imperial.

O Estado garantia, por meio de seus mecanismos jurídicos repressivos, o respaldo para as penas e os castigos, além de garantir a força pública criada para reprimir os insubordinados. Os senhores escravistas também possuíam seus próprios meios e aparatos de torturas física, psicológica, cultural e religiosa, que foram usados impiedosamente contra o povo negro brasileiro durante os quase 400 anos de escravização. Incluir as lutas negras contra a escravização é algo ousado e muito recente na historiografia e nos museus brasileiros. O que havia era o predomínio de história em que o povo negro brasileiro era passivo, faziam lutas desconectas e desesperadas por sua liberdade, não tendo a capacidade de formar coletivos.

Tal representação contrasta especialmente com os instrumentos de tortura e as legislações que atualmente são preservados em museus e arquivos históricos, ao levantar questionamentos sobre a necessidade desses mecanismos contra indivíduos ou grupos considerados passivos, portanto, ordeiros, pensamento que desprezava o grande universo de revoltas e outras formas de protesto e resistência promovidas pelo povo negro.

É a partir do fim dos anos de 1970, intensificado no decênio dos 1980, que a historiografia nacional, passa a considerar de forma menos parcial as histórias do povo negro, um dos fatores que contribuíram com essa mudança foi a ascensão de estudantes negros as universidades que começam a questionar e propor outros olhares sobre as mesmas fontes, quebrando a hegemonia desse olhar único. Posturas que alicerçaram

reivindicações que resultaram em medidas como o reconhecimento, a patrimonialização como um bem nacional e a discriminação do Quilombo dos Palmares. Ações que atenderam as reivindicações dos movimentos negros organizados que vinham a algum tempo solicitando esse reconhecimento, percebe-se na perspectiva documental que:

O processo foi aberto em 1981 através de uma solicitação do Conselho Geral para criação do Memorial Zumbi: Parque Histórico Nacional, dirigido ao Secretário da Cultura do MEC, Aloísio Magalhães, almejando além da preservação do sítio histórico e arqueológico, a memória nacional deste passado histórico, não só pela materialidade, mas pelo conjunto simbólico de significados que envolve sujeitos e o território, como fonte de referência às futuras gerações (Processo nº1069, T-82, 1982) (VILLARINHO, 2023 p. 50 e 51).

Com base no excerto, percebe-se que o tombamento da Serra da Barriga elevou oficialmente o Quilombo dos Palmares a patrimônio nacional, inscrito nos livros de tombamento: de Arqueologia, Etnografia e Histórico no ano de 1986, (dois anos após o reconhecimento do Terreiro da Casa Branca, apresentado na seção anterior, também resultado desse processo de mudança). O reconhecimento representou uma vitória histórica dos movimentos negros do Brasil, alçando a resistência da República dos Palmarinos por quase 100 anos (1597-1694) a um evento histórico que buscava a liberdade da nação e não apenas refúgios para escravizados, indígenas e livres que viviam a margem da sociedade.

Dada constatação que contrariava a historiografia oficial nacional vigente sobre o tema que tendiam a ratificar que o Quilombo dos Palmares, era apenas uma reunião desesperada e irracional de escravos e não um modelo alternativo ao sistema colonial imposto. Para Arthur Ramos(1956) e Darcy Ribeiro (2015), o Quilombo dos Palmares foi a grande tentativa negra de organização de estado entre os séculos XVI e XVII e para Clóvis Moura (2020, p. 59) a República de Palmares: “foi a maior manifestação de rebeldia contra o escravismo na América Latina. Durou quase cem anos e, durante esse período, desestabilizou regionalmente o sistema escravocrata”.

Em uma interpretação oposta, que se estende desde o período colonial, atravessa o império e chega até a república na década de 1980, o Quilombo dos Palmares continuava a ser criminalizado e os seus habitantes eram percebidos como desestabilizadores ou adversários da ordem existente, mesmo sendo essa ordem caracterizada pela opressão e subalternização do país. Por fim, se fizermos um exercício de memória para lembrarmos como as insurreições negras eram/são tratadas nos museus do país, vamos verificar que a maioria das instituições que tratam sobre o tema seguem reproduzindo a visão criminalizante.

O patrimônio museológico relativo a esse significativo episódio da história do Brasil

é composto por instrumentos de tortura, amplamente exibidos. Em algumas instituições, seu uso é representado em maquetes tridimensionais ou em realidade virtual, o que evidencia o emprego excessivo da força física e bélica contra os insurgentes e os habitantes de uma nova proposta de sociedade. Essa continuidade de práticas sádicas na contemporaneidade pode ser interpretada como uma tentativa de adestramento, um apagamento das lutas do povo negro brasileiro e uma demonstração da força do Estado para reprimir e sustentar uma determinada ordem.

Um outro exemplo da reinterpretação da história do povo negro no Brasil é o lançamento, em 1986, da obra escrita pelo historiador baiano João José Reis: *A Rebelião Escrava no Brasil: história do levante dos Malês em 1835*, que se consolidou como um clássico na historiografia brasileira. A Revolta dos Malês já havia sido abordada por outros estudiosos, dentre os quais se destacam Ignace (1907), Rodrigues (1932), Calmon (1933) e Alvin (1975). Pode-se afirmar que a pesquisa de Reis estabelece uma ruptura com as obras anteriores, pois o historiador analisa a Revolta como uma insurreição negra contra a opressão, ao contrário da interpretação inicial que a reduzia a um movimento religioso.

Ao adotar essa perspectiva, ele contrasta com a historiografia oficial, ao colocar em evidência o protagonismo do povo negro o qual desafiou o governo da época em um contexto urbano. O livro é o resultado de sua pesquisa de doutorado defendida no Departamento de História da Universidade de Minnesota, nos Estados Unidos, em 1982. Quando foi publicada em 1986, recebeu ampla atenção da mídia, com reportagens nos veículos de comunicação mais relevantes, o que gerou um alvoroço na sociedade brasileira, que há tempos vinha negligenciando ou reiterando uma narrativa única.

A experiência de estudar no exterior também reflete uma alteração da visão da academia; a aceitação do tema proposto tanto na academia quanto na agência financiadora da bolsa pode ser entendida como a abertura para outros pesquisadores pudessem seguir a linha do cotejamento da historiografia oficial sobre o povo negro brasileiro, propondo novas interpretações para antigas fontes. O nascimento do Brasil como nação é marcado por diversas revoltas nativistas, separatistas e as lutas negras que buscavam sua liberdade e lutavam por uma sociedade mais justa, lutas que seguem atualizadas para o povo negro.

Observa-se que nos primeiros duzentos anos de Brasil Colônia, não foi imperativo definir uma identidade nacional, pois essa era a mesma da Coroa Portuguesa, em estamentos distintos. Mas teórica e territorialmente havia a garantia de pertencimento por fidelidade ao Império português. No ano de 1808, a fuga da Corte Portuguesa, que culminou na transferência da sede da monarquia para a colônia brasileira, trouxe consigo toda uma estrutura que impactou e provocou mudanças significativas na esfera política, social e

cultural do país. Foi necessário importar da metrópole elementos e instituições com o intuito de dar início ao processo 'civilizatório', ao visar à edificação de uma 'civilização tropical'.

Tornou-se imperativo adaptar o novo espaço de poder, de forma a assegurar condições mínimas para seu adequado funcionamento, conforme os padrões vividos na Europa, ato que a colônia ainda não havia experimentado. Diversas instituições foram criadas nesse contexto; entre elas, destacam-se: a Imprensa Régia (1808), a Escola Real de Ciências e Artes e Ofícios (1815), o Horto Real de Aclimação/Jardim Botânico, a Real Biblioteca e o Museu Real (1818), além da vinda da Missão Francesa, que além de retratar aspectos do país incentivaram a criação do curso de arte, como um ofício a ser aprendido. A pesquisadora Ana Machado (2010) analisa como foi o impacto dessas transformações ocorridas depois de 1808, no incipiente campo museológico brasileiro:

Quando o Brasil se tornou Reino Unido a Portugal e Algarves, a política cultural museológica adotada pela coroa assumiu características próprias ao reino dos trópicos. A concepção do Museu Real do Rio de Janeiro, em 1818, trouxe novos ares à pesquisa científica no Brasil. O Museu Real formou-se a partir do núcleo original de acervos trazidos pela Coroa, também de material oriundo da Casa dos Pássaros e de outras instituições já existentes. O decreto de criação do Museu definiu como sua finalidade “propagar os conhecimentos e os estudos das ciências naturais no Reino do Brasil” (MACHADO, 2010, p138).

Machado menciona que o século XIX é visto como a “era dos museus brasileiros”, ao mesmo tempo em que as instituições museológicas europeias estavam em seu apogeu. É desse período, a criação do primeiro museu oficial do país o Museu Real, hoje chamado Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MNQB), em 1818. Este museu foi inspirado no modelo europeu de museus de ciências naturais, os quais, naquela época, eram dedicados à ciência com um caráter enciclopédico voltado para a instrução. Esses espaços serviam como locais para a formulação e verificação de hipóteses científicas, ao coletar espécimes da natureza e da cultura material de sociedades consideradas primitivas, com o intuito de evidenciar sua suposta inferioridade na escala evolutiva. Esse movimento encontrou na colônia brasileira um ambiente favorável para tais atividades, tanto pela abundância de recursos a serem coletados, quanto pela viabilidade da institucionalização de uma ciência luso-tropical.

A institucionalização de museus e outros dispositivos culturais, educacionais e comunicacionais se tornou urgente, visto que esses eram teoricamente proibidos na colônia brasileira. A necessidade de acolher a corte portuguesa, composta por mais de 10 mil indivíduos, gerou mudanças significativas para a cidade do Rio de Janeiro, transformações vistas como essenciais para estabelecer e assegurar a ‘civilidade europeia’ nos trópicos.

O processo em questão está alinhado à perspectiva adotada durante a Revolução

Francesa, que, por intermédio da organização do saber em instituições públicas, visou a construção de uma cidadania respeitável, alicerçada na preservação da história, da memória, das artes e da ciência, com o intuito de se distanciar da ignorância. Esse fenômeno no Brasil Reino Unido, pode ser compreendido também como a constituição de um contraponto em relação aos nativos da terra ou aos não portugueses recentemente acolhidos.

Nesse cenário, é relevante ponderar acerca do contraste criado com os nativos que, a partir de então, dividiam o mesmo espaço geográfico da corte. Essa convivência passa a ser mediada também pelo acesso ao conhecimento, ao reafirmar e evidenciar os tratamentos diferenciados oferecidos aos diversos estamentos sociais dentro da própria Colônia, agora elevada à condição de Reino Unido. Essas ações e práticas contribuíram para o fortalecimento de um sentimento de brasilidade, uma vez que ficou evidente que os portugueses da metrópole não viam os habitantes das colônias portuguesas como membros da sua elite social.

Todavia podemos identificar que o desenvolvimento do pensamento e das ações relativas ao patrimônio cultural do Brasil emergiu em um contexto que visava efetivamente definir a identidade nacional, se afastando da portuguesa. Essa ruptura desejada culminou com a independência em 1822, acelerada pelo retorno do rei Dom João VI a Portugal e tomar medidas para que o Brasil voltasse a ser uma colônia. Fato que desagradou a elite brasileira que havia experimentado no curto espaço de tempo de (1808-1820), principalmente a liberdade comercial com a Abertura dos Portos as Nações Amigas e o retorno a sujeição a corte portuguesa, significaria um retrocesso tanto comercial, quanto político - cultural.

Tais condições intensificaram o anseio pela independência de maneira que aflorou um sentimento de brasilidade, liderado, especialmente, pelo grupo que defendia a separação do Brasil de Portugal. Essa perspectiva era compartilhada, inclusive, por alguns nobres que optaram por permanecer no Brasil após o retorno da corte portuguesa em 1820. A busca pela autonomia encontrava oposição nos nativistas, que sustentavam a manutenção da subordinação à Coroa Portuguesa e propunham uma revisão e uma redução da carga tributária, conforme já abordamos anteriormente.

Até o final de 1821, parte da elite brasileira, integrantes do Partido Brasileiro, acreditavam que a solução ideal para fortalecer a autonomia do Brasil seria a preservação da subordinação ao reino português. No entanto, com o passar do tempo e diante da pressão da Corte, manifestada por meio de decretos recolonizadores e pela exigência do retorno imediato do príncipe D. Pedro, a separação começou a ser encarada como a única

alternativa viável, que foi realizada e oficializada em 07 de setembro de 1822.

Sob a liderança Dom Pedro I, o Brasil experimentou uma continuidade na estrutura política após sua independência, mantendo um governante português. O governo inicial foi eficaz, buscou reconhecimento internacional para o novo país e conseguiu a independência com a ajuda britânica, mesmo em um cenário conservador europeu. Internamente, o primeiro imperador do Brasil protegeu as elites dependentes da escravidão, enquanto a crescente pressão pela abolição da escravidão se tornava evidente. Contudo, a política centralizadora do Estado Imperial não atendeu às demandas das elites regionais, que não se sentiram representadas e começaram a conspirar contra a unidade do Império, ao destacar a origem portuguesa do imperador como um fator de descontentamento.

A insatisfação das elites regionais no Brasil aumentou na década de 1830, especialmente após a abdicação de Dom Pedro I, que retornou a Portugal, e iniciou uma disputa dinástica pelo trono português contra seu irmão. Ao sair vitorioso, se tornou Pedro IV de Portugal. Isso aumentou o medo no Brasil de uma possível restauração, que provocou diversas revoltas que colocaram em risco a unidade do país.

Durante o período regencial (1831-1841)¹⁷, o Brasil passou por um processo de nacionalização do quadro dos dirigentes, o que estabeleceu uma identidade brasileira na condução do projeto em oposição à gestão lusitana, que ainda representava um risco do seu retorno. Com a morte de Dom Pedro I que era Pedro IV de Portugal, em 1834 a ameaça da restauração portuguesa não estava de todo afastada, houve no Brasil o acirramento de várias rebeliões regenciais, que tinham a intenção separatista, refletindo a fragilidade política da nova nação. Este movineto evidenciou que o país precisava adotar medidas para evitar a fragmentação em vários Estados independentes, como ocorreu na América espanhola.

Apesar de a intervenção militar representar uma opção para preservar a unidade, sua eficácia era duvidosa, dado que o emprego da força militar não se revelou eficiente na batalha que culminou na perda da Província da Cisplatina para os separatistas em 1828. Consequentemente, a busca por uma nova estratégia concentrou-se na formação de uma identidade brasileira com o intuito de assegurar a coesão nacional.

2.2.1 O nascimento da identidade nacional brasileira e a constituição do

¹⁷ O Período Regencial (1831- 1840) foi a época em que o Brasil foi governado por regências, pois o herdeiro do trono era menor de idade. Este período é caracterizado por momentos de grande conturbação no Brasil com várias revoltas civis. Termina com o Golpe da Maioridade que levou ao trono D. Pedro II aos 14 anos de idade. Historiadora Fátima Bezerra.

Disponível [https://www.todamateria.com.br/periodo-regencial/#:~:text=O%20Per%C3%ADodo%20Regencial%20\(1831%2D%201840,Brasil%20com%20v%C3%A1rias%20revoltas%20civis.](https://www.todamateria.com.br/periodo-regencial/#:~:text=O%20Per%C3%ADodo%20Regencial%20(1831%2D%201840,Brasil%20com%20v%C3%A1rias%20revoltas%20civis.)

patrimônio cultural no período imperial (1822-1889).

Com o objetivo de definir a identidade nacional da nova nação, é relevante apresentarmos a conceituação de nação. Para isso, tomamos como base as definições do sociólogo Clóvis Moura que define Nação como uma: comunidade estável, historicamente formada, que tem sua origem na comunidade de língua, de território, de vida econômica e conformação psíquica que se manifesta em uma cultura comum” (MOURA, 2019, p. 219).

De forma a complementar o pensamento de Moura, trazemos o sociólogo João Trajano Sento-sé, que descreve nação como uma construção simbólica fundamentada no *ethos* nacional, tendo como referências a formação econômico-social e histórica específica sua literatura originária. Essa abordagem visa orientar as construções que asseguram o pertencimento; para tanto, deve ser abrangente, representando a totalidade dos indivíduos. São essas suas palavras:

Toda nação projetada ou consolidada em sua auto-imagem tem sua própria literatura fundadora. Ela deve ser genérica o suficiente para funcionar como expressão ideal da totalidade dos indivíduos que deve atingir. Deve ser formadora, ou seja, agir sobre o caráter do seu povo, ao mesmo tempo que o retrata. Deve ser grandiosa, pois revela e/ou promete a grandiosidade da nação. É a inventora de uma linguagem, e, portanto, caracteriza-se por ser portadora de uma forma singular de enquadramento do mundo” (SENTO-SÉ, 1999, p. 172).

Desta forma, a nação pode ser interpretada simultaneamente como o conjunto das estruturas que a sustentam, conferem um significado histórico e determinam sua posição no mundo, incluindo as relações econômicas, sociais, políticas, psíquicas, institucionais entre outras, e a produção teórica, simbólica e cultural que diferentes classes e grupos sociais elaboram sobre o conceito de nação nas dimensões do passado, presente e perspectivas futuras, o que molda assim a identidade nacional. Em outras palavras, a nação pode ser entendida tanto por seus fundamentos econômico-materiais quanto pelas disputas em torno do sentido e da interpretação desses mesmos fundamentos.

Pensar a nação enquanto uma construção dialoga com o pensamento de Hobsbawm & Ranger quando eles trazem o conceito de Invenção das tradições, que essas se fazem necessárias quando um sistema social entra em colapso, uma vez que corre o risco de sua desagregação, especialmente, quando as antigas tradições que o sustentava, já não lhe dão o suporte necessário para sua continuação e garantia da coesão social. Sendo necessária invenção de novas tradições, a valorização dos novos aspectos ou reinterpretação dos antigos, em contraponto aos que devem ser superados. Hobsbawm entende:

Por “tradição inventada” um conjunto de práticas normalmente reguladas

por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam incultar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que significa, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBBSAWM, 1997. p. 9).

Tanto Anderson(2008) quanto Hobsbawn, falam que a imaginação ou a criação da tradição deve ter uma ligação continuada com o passado. No processo de formação do Brasil enquanto um Estado Nacional que almejava estabelecer uma nação independente, era imperativo desenvolver um projeto que abordasse a história brasileira de maneira sistemática, coerente e heroica, capaz de assegurar uma identidade singular no contexto mais amplo das Nações.

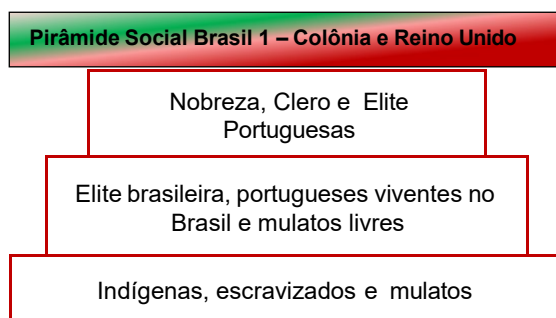
Contudo, a concepção de um projeto nacional para uma sociedade caracterizada pela prática da escravidão e pela presença de populações indígenas apresentava desafios específicos, sobre os quais José Bonifácio já havia alertado em 1813, conforme citado por Dias em 1972: “[...] a amalgamação muito difícil será a liga tanto metal heterogêneo, como branco, mulatos, pretos livres e escravos, índios etc. etc.etc., em um corpo sólido e político.”

A responsabilidade de elaborar a história nacional brasileira foi atribuída ao recém-criado Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838 pela Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), criada em 1827. Essa entidade tinha como objetivos promover o progresso e o desenvolvimento do Brasil, inspirando-se em modelos de instituições europeias. Essas instituições visavam articular projetos de maior envergadura por meio de uma sociedade ou academia que promovesse e incentivasse a criação de filiais em diferentes localidades, utilizando os modelos propostos para dar suporte à implementação e à manutenção de suas atribuições. Esse processo garantia o desenvolvimento e a manutenção dessas instituições promovia a solidariedade entre seus membros, ao favorecer um avanço coeso por meio de uma centralização que protegia o grupo.

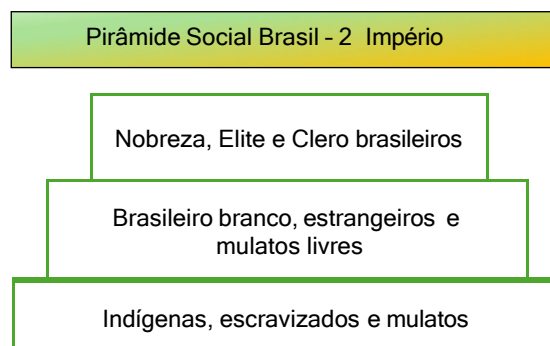
Ademais, essa estrutura tornou mais fácil a comunicação com o Estado brasileiro na busca por subsídios e iniciativas que favorecessem suas atividades coletivas. Nesse contexto, o reconhecimento dessas instituições privadas pelo Estado foi uma das estratégias utilizadas para garantir sua representação efetiva em áreas afastadas da sede do poder imperial. É relevante destacar que, durante esse período histórico, o Brasil enfrentava várias insurreições separatistas em diferentes regiões; nesse cenário, essa parceria foi fundamental para evidenciar o poder centralizador do Império através dessas instituições, que se faziam presentes principalmente ao promover o desenvolvimento econômico-social e a memória histórica dessas localidades atreladas à memória oficial nas áreas frequentemente negligenciadas pelo Estado.

O IHGB como outras instituições brasileiras era formado por sócio oriundos da elite brasileira, que assumiram o desafio de elaborar uma concepção histórica nacional homogênea, capaz de congrega os indivíduos em torno do conceito de nação. A historiografia produzida pelos membros do IHGB, reforçou seu lugar de origem, as elites brasileiras, ao reafirmar a visão tradicional da sociedade nacional, originada no período colonial, ou seja, criar uma imagem de uma sociedade e o resto da sociedade, o 'nós' e os 'outros'.

No entanto, o que difere da antiga abordagem é a valorização das elites nacionais que ascenderam na estrutura social, especialmente após a Independência do país, o que altera sua posição anterior na pirâmide social entre a nobreza e as populações indígenas e negras escravizadas. Conforme ilustrado no gráfico 01 - representações das pirâmides 1 e 2, é dizer que retratam a configuração social do Brasil Colônia e Reino Unido e do Brasil Império.



Fonte: representação gráfica proposta pelo autor



Fonte: representação gráfica proposta pelo autor

É interessante notar que, durante o processo da criação de uma história nacional do Brasil, o conceito de "outro" se reforça com a ascensão da elite ao topo da pirâmide

social, na busca por não ser mais vista e percebida como "outro", como acontecia antes da independência do país. Ao mesmo tempo, reafirma como 'outros' os elementos que permaneceram na base da sociedade, no contexto da nação que se deseja construir.

Essa postura contribui para elucidar a dinâmica singular do contexto brasileiro, no qual a formação da ideia de Nação não se fundamenta em uma oposição à antiga metrópole portuguesa; ao contrário, a nova Nação brasileira se identifica como herdeira de uma missão civilizadora que teve início com a colonização portuguesa e deve prosseguir, visto que a base da sociedade nacional, constituída pelos "outros" negros e indígenas, ainda não foi completamente civilizada ou exterminada.

É relevante mencionar a perspectiva de Adolfo Varnhagen (1816-1878), reconhecido como o pai da Historiografia do Brasil e um dos sócios do IHGB, notoriamente conservador e defensor da monarquia. Ele foi um dos historiadores que dedicou esforços à elaboração de uma narrativa histórica brasileira que sustentasse a identidade nacional. Ao lançar o segundo volume de sua obra: "História Geral do Brasil", ele se dirige ao Imperador D. Pedro II explicando sua concepção da história nacional:

Em geral busquei inspirações de patriotismo sem ser no ódio a portugueses, ou à estrangeira Europa, que nos beneficia com ilustração; tratei de pôr um dique à tanta declamação e servilismo à democracia; e procurei ir disciplinando produtivamente e certas idéias soltas de nacionalidade... (*apud* GUIMARÃES, 1988, p.6-7 grafia original mantida).

A exposição apresentada por Varnhagen ao Imperador, de certo modo, direcionou a reflexão historiográfica brasileira. Na valorização da ilustração europeia, que podemos substituir pelo conceito de civilização, que este abrange as formas de conhecimento e as posturas classificatórias/discriminatórias. Ele faz também uma crítica aberta aos países da América que fizeram sua opção pelo regime republicano com a valorização da democracia. Não é surpreendente que lhe tenha sido conferido o título de pai da história do Brasil; suas ideias também sustentavam e reforçavam as elites nacionais, uma vez que reafirmavam a questão da hegemonia da raça branca sobre as populações negra e indígena. Essas narrativas seguiram a justificar práticas e procedimentos que já estavam sendo contestados e cuja eliminação era reivindicada junto ao Império brasileiro, especialmente no que se refere à escravização.

2.2.2 A constituição do patrimônio cultural brasileiro

Simultaneamente à concepção da historiografia brasileira elaborada por suas elites, houve uma mobilização voltada para a identificação ou criação de símbolos nacionais. Buscou-se elementos que representassem o novo Estado Nacional e a nação, os quais

fossem capazes de evocar (serem ressonantes) nos indivíduos um sentimento de lealdade e pertencimento ao Império brasileiro. Um dos primeiros símbolos concebidos ou adaptados foi a bandeira do Império.

O pavilhão imperial foi projetado pelo pintor Jean-Batista Debret em 1820, destinado a ser a bandeira de Dom Pedro, então Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Com a Independência, ele se torna Dom Pedro I, o primeiro imperador do Brasil, adotando seu pavilhão como símbolo nacional que perdurou até 1889, quando foi proclamada a República. Em 1º de dezembro de 1822, a Coroa do Reino do Brasil (figura 3a) foi alterada para a Coroa do Império do Brasil (figura 3b) por meio do Decreto nº3 de 18/09/1822.

Figura 07 - Figuras 3 a e 3 b - Bandeiras do 1º Império do Brasil



Fonte: https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_163.jpg

A bandeira do Império do Brasil foi descrita assim no Decreto nº3/1822:

Em campo verde uma Esphera Armilar de ouro atravessada por uma Cruz da Ordem de Christo, sendo circulada a mesma Esphera de 19 Estrellas de prata em uma orla azul; e firmada a Coroa Real diamantina sobre o Escudo, cujo lado serão abraçados por dois ramos das plantas de Café e Tabaco, como Emblemas de sua riqueza comercial, representados na sua própria cor e ligados na sua parte inferior pelo Laço da Nação". Para a bandeira nacional, o escudo das armas foi emoldurado por um losango amarelo e um paralelogramo verde. Embora associadas à natureza e ao ouro presentes no território nacional, a escolha das cores na verdade tem origem nas casas que compunham a monarquia brasileira. O verde era tradicional da Casa de Bragança, à qual pertencia D. Pedro, enquanto o amarelo era a cor da Casa de Habsburgo-Lorena, da qual provinha a Imperatriz D. Leopoldina. (VALLE, 2022, página digital)

Os símbolos nacionais escolhidos para a nova nação estavam intimamente associados ao Imperador, refletindo a representação do próprio império e a personificação do poder, uma característica típica dos regimes monárquicos. Essa relação também era corroborada pelas pinturas e retratos elaborados pelos artistas que integraram a Missão Artística Francesa, que chegou ao Brasil em 1816, e permaneceram no país após sua Independência. A figura é uma litogravura do rei D. João VI e do imperador D. Pedro I adornados com suas vestes cerimoniais, de autoria do artista Jean Baptiste Debret.

Figura 8 - Litogravura¹⁸



Fonte : Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. digital.bbm.usp.br Disponível: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3374/1/006245-3_IMAGEM_101.jpg

Foram esses artistas estrangeiros e seus discípulos brasileiros que construíram uma iconografia da história brasileira com imagem, especialmente, ao retratar os dirigentes, o cotidiano das cidades como forte presença de pessoas negras, sendo submetidas a castigos físicos e circulando, praticando alguma atividade, exuberante paisagem tropical e tem início um incipiente mercado de pintura de retrato, das elites que buscaram perpetuar suas imagens e ter um retrato, era uma forma de distinção e poder. As obras artísticas que hoje se configuram em importantes documentação visual do período imperial do Brasil, servindo com fonte para pesquisas.

¹⁸ Título: O rei D. João VI e do imperador D. Pedro I em roupa de gala Artista: Jean Baptiste Debret, 1839 (publicado)

2.2.3 O Imperador Dom Pedro II e o Romantismo brasileiro

Durante o segundo reinado de Pedro II (1840-1889), houve um esforço significativo para estabelecer símbolos nacionais que fossem efetivamente reconhecidos como representativos e integradores da identidade brasileira, com o intuito de assegurar a unidade nacional, muitas vezes ameaçada. O imperador compreendia que essa unificação poderia ser alcançada através da singularidade cultural. Nesse contexto, ele incentivou a criação de uma produção artística com temática nativa, que evidenciasse a exuberante natureza brasileira e incorporasse o índio como um elemento representativo da brasilidade, por ser natural da terra. Além disso, houve uma valorização dos grandes feitos do país, sem desconsiderar o culto à sua própria personalidade. A Figura 5 - Pintura de Pedro Américo mostra D. Pedro II na Abertura da Assembleia Geral.

Figura 9 - Fala do Trono ¹⁹



Fonte: Acervo Museu Imperial. Disponível em: <https://museuimperial.museus.gov.br/dami-2/>

Os emblemas de autoridade, juntamente com a postura do imperador, que se assemelha à daqueles grandes monarcas da Europa, assim como seu olhar voltado para o futuro, ressaltam a relevância da majestade e do reino. A arquitetura clássica é representada pela imponente coluna dórica, refletindo os retratos tradicionais da realeza.

No entanto, ao impor sobre o trópico o esplendor e os rituais europeus da monarquia, D. Pedro II também assimilou em grande medida as tradições locais, incluindo

¹⁹ (Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral), 1872. Pintor: Pedro Américo (1843-1905)
Técnica: Óleo s/ telas. Acervo Museu Imperial.

uma murça confeccionada com penas de papo de tucano como parte de sua vestimenta. Esse cocar indígena adaptado aos ombros da realeza sintetiza uma imagem híbrida da monarquia tropical.

É nesse contexto da construção de uma nova identidade para o Brasil que surge o estilo romântico-indianista. Distante de outras obras que abordaram os índios brasileiros antes das novas representações, o Romantismo, enquanto expressão artística, foi trazido da Europa, frequentemente pelos alunos da Academia Imperial de Belas Artes. Durante esse período, a referida instituição alcançou sua fase mais sólida e produtiva, contando com recursos apropriados e oferecendo bolsas de estudo para Paris ou Roma, apoiadas pelo mecenato do imperador.

O investimento do Imperador nas artes e ciências de maneira abrangente pode ser interpretado como um mecanismo ideológico utilizado pelo governante para unificar o país por meio do conhecimento e da estética, ao criar uma imagem idealizada. Essa representação, no entanto, continuou a excluir o povo negro, enquanto colocava os indígenas em destaque; porém, não se tratava de qualquer indígena, mas sim daqueles romanticamente idealizados, 'civilizados' e heroicos que contribuíram na defesa do território nacional contra invasores. A imagem erigida através da arte retratava um Brasil civilizado e progressista, sob a liderança de um imperador altamente culto.

No Brasil esses artistas se apropriaram da temática nacional, porém a composição seguia as técnicas definidas nas escolas da Europa. É importante ressaltar que na literatura esse estilo foi forte, sendo que algumas obras literárias foram traduzidas para o gênero da pintura, a exemplo do quadro *Lindóia* (Figura 6), obra do pintor José Maria de Medeiros (1849-1925) que não foi contemplado com bolsa viagem, mas aprendeu o estilo com os artistas que tiveram na Europa e depois ministravam aulas na Academia, o que popularizou o estilo entre os artistas brasileiros na época.

A pintura representa uma mulher indígena que pelo título da obra sabe-se que é *Lindóia*, uma personagem do livro *Uruguai* de Basílio da Gama escrito em 1769, que narra a luta dos portugueses e espanhóis contra os padres jesuítas e os índios guaranis na defesa da região dos setes povos da missão no sul do país.

Figura 10- Lindóia



JOSÉ MARIA DE MEDEIROS (1849-1925): *Lindóia*, 1882.
 Óleo sobre tela, 54,5cm x 81,5cm.
 Rio de Janeiro, Coleção Cultura Inglesa.

Fonte: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba>²⁰

Na composição, o corpo da mulher morta está semi torcido valorizando sua beleza, com uma luz que incide sobre os seios, iluminando a cabeça da serpente atingida por uma fecha, o cenário é composto por uma natureza exuberante, sem o detalhamento dos tipos, no meio a natureza aparecem índios que estavam a buscar Lindóia, há um jogo de claro e escuro, onde a dramaticidade do tema é diluída pela beleza plástica do corpo que parece repousar na relva, essa mais escura insinuando perigo.

No meio dessa tragédia romântica há uma disputa de poderes. O marido de Lindóia guerreiro importante é enviado para uma batalha e morre. O padre tenta casá-la com um índio protegido por ele, Lindóia vai para selva e deixa-se picar por uma serpente venenosa, de forma que morre e não realiza o casamento. O quadro é a síntese de um canto do poema que tem por finalidade exaltar o feito português no combate aos jesuítas, ao garantir a unidade do território brasileiro.

É importante ressaltar também que, quando se trata de estilo, o que de mais tipicamente romântico a pintura brasileira apresentou foi sua inclinação nacionalista, didática e progressiva, e um constante idealismo, evidenciado na escolha dos temas e nas formas de sua expressão, com o predomínio da linha sobre a mancha, condizente com a

²⁰ José Maria de Medeiros (1849-1925): *Lindóia* 1882. Óleo sobre tela, 54,5cm x 81,5cm. Rio de Janeiro. Coleção Cultura Inglesa

caracterização de uma sensibilidade nova, diversa da neoclássica, mais adequada para o retrato de particularismos.

Como vimos anteriormente, o século XVIII na Europa foi de grandes convulsões, que questionaram e abalaram as estruturas das monarquias, especialmente pela Revolução Francesa, que serviu de inspiração para muitos processos de insurgências. O Brasil foi na contramão da história, o regime imperial se afirmava cada vez mais, sendo o único país da América do Sul que, ao se tornar independente, não adotou o regime republicano. O que só aconteceu 67 anos depois da Independência.

2.2.4 República Velha (1889- 1930)

A economia brasileira do século XIX cresceu rapidamente devido à cultura cafeeira, que gerou riqueza e modernização, mas enfrentou escassez de mão de obra após a proibição do tráfico negreiro. Para resolver esse problema, houve a imigração de europeus, fato que alterou a composição étnica do país, em um movimento conhecido como política do embranquecimento. Além disso, com a abolição da escravidão e o fim do Império no final do século XIX, a república implantada buscou novos símbolos que refletissem sua modernidade, de maneira que abandonou as referências ao índio, que representava o regime anterior. A arte romântica deu lugar a uma expressão realista que abordava o cotidiano, marcando uma ruptura com o passado.

Esta nova estética, influenciada pelas riquezas do café, impulsionou a industrialização e a formação de uma burguesia fabril em centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro. O realismo brasileiro, apesar de suas raízes naturalistas, ainda mantinha elementos de idealização e destacava as camadas sociais antes ignoradas, ao refletir questões como a mestiçagem. Uma das obras mais icônicas da época é o quadro *A Redenção de Cam* (figura 7).

Figura 11 - A Redenção de Cam



Fonte: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba>²¹

A pintura retrata uma cena familiar composta por duas mulheres, um homem e uma criança. O título atribuído sugere uma referência à passagem bíblica de Cam, que aqui é interpretada como sua redenção. Uma mulher negra e idosa se encontra em pé, com as mãos e o rosto levantados para o céu, agradecendo ao divino pela bênção de seu neto ter nascido com a pele branca, tal como a do pai, neste contexto representando a libertação da maldição da cor.

A cena ocorre no exterior de uma casa construída em adobe, material bastante comum na época, com vestimentas penduradas na parte interna. O pai está sentado à soleira da porta, com as pernas cruzadas, observando as mulheres e a criança, exibindo um aspecto de dever cumprido. A mulher mestiça, que se encontra sentada com a criança nos braços, parece fazer companhia à mãe em seu agradecimento.

Outro elemento presente na obra são as folhas de palmeira situadas próximas à avó, que representam uma alusão à iconografia cristã; a palma simboliza o triunfo e a vitória sobre o martírio. Neste contexto, isso é refletido no nascimento do neto branco, que não experimentará o sofrimento impingido aos negros na sociedade brasileira. Assim sendo, a avó negra e idosa simboliza um passado da sociedade brasileira (um passado que denuncia); a filha mestiça "casada" com um homem branco representa o tempo atual do país, enquanto a criança branca delineia o futuro almejado para a nação.

Trata-se de uma composição harmônica, que apresenta um equilíbrio tanto nas cores quanto na disposição dos elementos no quadro. No entanto, os discursos contidos nessa obra geram contradições, iniciando-se pelo título. Se já existia na sociedade um indício do discurso de harmonia étnico-social, por qual motivo a senhora deve agradecer aos céus pelo nascimento de um neto branco? O branco europeu, associado

²¹ Modesto Brocos (1852-1936) Óleo sobre tela - 1895. Acervo: MNBA

ao progresso e à modernidade não alterou a realidade da família, uma vez que ele aparenta estar tão bem adaptado às condições precárias em que vivem.

Em conclusão, esta obra representa um exemplo do intervalo que se estabelece entre o Segundo Império e o Estado Novo, podendo ser interpretada como uma tradução pictórica do projeto idealizado de nação. Trata-se de um 'novo' projeto que, no entanto, mantém a continuidade iniciada no período imperial. A obra ilustra o ideal a ser alcançado no processo de embranquecimento de uma sociedade pluriétnica, refletindo a reprodução do discurso colonizador ao buscar formas que minimizem ou apaguem a presença da população negra na sociedade nacional. Esse discurso agora encontra respaldo em teorias científicas que fornecem a fundamentação necessária para perpetuar tais narrativas, tendo como referência um projeto civilizatório associado a uma sociedade europeia branca.

Os ideais de nação contidos nessa perspectiva incluem representações familiares em moldes burgueses, compostas por: pai, mãe e filhos; sendo notável, no contexto brasileiro, a inclusão da avó. A estrutura familiar pode ser comparada à estrutura do Estado, cuja finalidade é a preservação dos bens e a manutenção de uma ordem social-familiar. Por meio de uma autoridade encarnada pelo pai ou governante, busca-se proteger a mãe e as crianças — representando assim o povo —, cuidando e administrando os bens para garantir tanto a sobrevivência quanto a continuidade da família e, por conseguinte, da sociedade. O futuro do país é assegurado pela formação das crianças em um ambiente familiar regido por normas que as moldam desde cedo na arte da obediência, fato que certamente não acarretaria problemas para a sociedade.

2.2.5 Estado Novo (1937-1945) cujas bases continuam de certa maneira orientando.

Nesse período o Estado brasileiro empenha-se num processo de construção de uma nova nação. Para isso, são arregimentados intelectuais, artistas e políticos, entre eles, podemos destacar: Tarsila do Amaral, Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Gustavo Capanema, Graciliano Ramos e Oliveira Viana entre outros. Esses indivíduos foram convidados a delinear e produzir narrativas e ações que visavam valorizar, preservar e disseminar a cultura brasileira e o chamado Patrimônio Nacional na sociedade. Estes portadores dos valores da nação, constituindo-se como um dos pilares para a formação de uma identidade brasileira, ao reforçar a relevância da cultura para o campo político.

É inquestionável, o papel desses arautos, muitos representantes das famílias tradicionais e abastadas da sociedade brasileira ou da classe administrativa, com poder decisório. De acordo com Darcy, a burguesia oligárquica do café "sustenta no regime republicano a posição hegemônica que havia sido conquistada durante o Império, perpetuando-se no poder uma aristocracia oligárquica, que utiliza toda a estrutura governamental em benefício do patronato dos cafeicultores" (RIBEIRO, 2015, p. 294).

Com base nessa análise, Ribeiro enfatiza que esses intelectuais, descendentes dos antigos proprietários de escravos, mantêm em relação ao povo negro "a mesma atitude de desprezo vil". Uma vez que a abolição no Brasil não resultou em uma revolução democrática radical, o que se observa é a burguesia brasileira perpetuando as mesmas posturas ideológicas, políticas e culturais de seus antecessores. A argumentação de Darcy Ribeiro alinha-se com o pensamento de Clovis Moura (2019) e de outros autores que se dedicam à análise da formação da identidade nacional durante esse período. Essa conexão entre o intelectual e o povo, descrita por Ribeiro é válida, pois ao reconhecer a cultura popular, esta era identificada ou relegada a grupos populares cujas manifestações culturais não eram aceitas no âmbito cultural nacional; muitas delas são expressões culturais e religiosas do povo afrobrasileiro.

O que torna interessante observar que na construção da brasilidade, esses pensadores defendiam que o povo detinha a verdadeira identidade nacional; contudo, dentro desse discurso alguns promoviam a ideia do intelectual como responsável por educar e orientar a cultura nacional para que esta fosse 'civilizada' e amplamente difundida entre a população, estabelecendo-se como hegemônica. Assim afirmavam ser necessário "civilizar por cima", civilizando aqueles que estão em estado de compreender (Pécaut 1990, p.28).

A pesquisadora de artes Cláudia Scharf (1998) caracteriza esse fenômeno conduzido por intelectuais e artistas como a "redescoberta do Brasil". Embora se questione a adequação do termo, sob essa perspectiva, procurou-se elaborar uma nova interpretação para a sociedade brasileira, com base no reconhecimento de elementos selecionados que passam a definir a brasilidade. Conforme expõe Scharf:

É o momento da "redescoberta do Brasil": Mário de Andrade escreve sobre os costumes e a maneira de ser dos brasileiros e chega mesmo a criar um personagem que encarna seu caráter-Macunaíma, o herói sem moral. Oswald de Andrade redige o Manifesto Antropofágico, Tarsila do Amaral pinta as cores e o ambiente dos trópicos e Villa-Lobos compõe se inspirando na música popular, tudo converge para a definição de uma "identidade brasileira", explicação deste "inconsciente nacional", cujo povo é portador. (SCARF, 1998, p. 147)

Uma perspectiva mais plural reconhece que o povo, como um todo, é também um

agente produtor de cultura, mas essa é popular e necessita ser reinterpretada para ser aceita como parte constituinte da cultura nacional. Assim sendo, a nova leitura realizada por intelectuais e artistas pode ser compreendida como uma manifestação mais sutil dos preconceitos e disparidades já consolidada na sociedade, especialmente no que tange ao povo negro, sob a justificativa de uma suposta valorização e reconhecimento.

Esse horizonte, não tão novo, contribuiu para a fundamentação de discursos elaborados pelo regime do Estado Novo (1937-1945), ao colocar o povo como elemento central das ações, embora tal enfoque não tenha se refletido de maneira direta na sua realidade. Isso se deve, em grande parte, ao fato de que as representações construídas por alguns artistas e intelectuais acerca do povo brasileiro apenas corroboravam as imagens subalternizantes já existentes, agora apresentadas de forma atenuada e sob o controle dos representantes do governo, que assim buscavam fazer com que essas representações se tornassem sinônimos da cultura nacional.

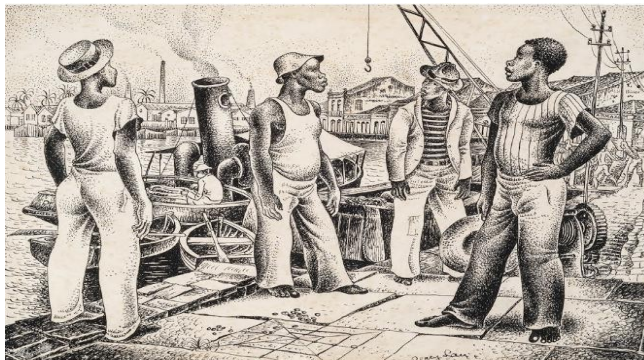
É sempre bom reforçar que essas narrativas e práticas contaram com forte aparato estatal, que por meio de leis, decretos e financiamentos passa a reconhecer e propagar essas manifestações como parte da genuína cultura nacional. Mas isso não significou romper com as estruturas da sociedade, a realidade continuou árdua para a maioria da população, com a valorização de aspectos vistos como inatos e não resultado da ausência das políticas públicas que inferissem naquelas realidades.

Apresentamos aqui dois exemplos de realidades que permaneceram inalteradas no contexto do Estado Novo. O primeiro deles é retratado em obras literárias do autor Graciliano Ramos (1892-1953), que entre 1941 e 1944, contribuiu para a revista “Cultura Política”, na coluna *O Nordeste a Quadros e Costumes*. Nesses escritos, ele descreveu cenários de miséria e pobreza característicos de algumas realidades do nordeste, o que evocou períodos anteriores, tanto do Império quanto da República Velha. No entanto, seus relatos eram tão pertinentes que, de certa maneira, revelavam e denunciavam a falta de mudanças necessárias e esperadas naquele contexto pelo regime do Estado Novo.

O segundo exemplo se encontra no domínio das artes plásticas brasileiras, onde se destacou o movimento do realismo/regionalismo, que buscava a valorização de certos tipos considerados como representantes autênticos da identidade brasileira. Um dos principais nomes associados a essa vertente foi o ilustrador Percy Lau (1903-1972), que capturou tipos e cenários do Brasil em sua obra de 1940, retratando trabalhadores e personagens oriundos das diversas regiões do país. Isso contribuiu para a formação de um imaginário referente aos tipos regionalistas e nacionais. Na figura 8, observa-se uma gravura que ilustra estivadores, homens negros com traços acentuados e pés descalços num ambiente

portuário.

Figura 12 - Trabalhadores da Estiva²²



Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes - [https://www.gov.br/museus/pt-](https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba)

[br/museus-ibram/mnba](https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba)

As obras de Percy Lau ilustraram diversas publicações do Estado, incluindo livros didáticos, anuários do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), calendários e outros materiais, alcançando uma disseminação nacional que promoveu entre a população de maneira homogênea os valores considerados como nacionais, com o intuito de formar uma unidade cultural em que todos se sentissem representados. Em 1942, cinco obras de Percy Lau foram compradas pelo Museu Nacional de Belas Artes, conforme registrado no processo nº 7513²³.

A utilização de manifestações artísticas, ditas populares, é um procedimento que foi amplamente observado, em estados autoritários, como propagador do governo. Manifestações cuidadosamente selecionadas e reinterpretadas que passam a simbolizar e representar a maioria dos cidadãos, geram uma imagem e um discurso de coesão nacional, elevando-os a categoria de patrimônio cultural da nação. Escolhas que invisibilizam os grupos, que não foram escolhidos, e suas manifestações são excluídos ou representados subalternamente. A partir das seleções são elaborados discursos sobre a nação que passa ser um dos suportes que ajudam a organizá-la e controlá-la racionalmente.

Através desse processo, podemos identificar o poder de ressonância desses patrimônios construídos para representar a diversidade da cultura nacional, de forma coesa.

²² Artista: Percy Lau; Técnica: gravura bico de pena; Ano: circa 1940. Acervo

²³ Para obter informações adicionais, consultar SILVA, 2013, páginas 140 e 141.

O conceito de ressonância é dentro da perspectiva apresentada pelo antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves no texto intitulado *Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as culturas como Patrimônio* de 2005. Nesse artigo, Reginaldo buscou explorar alguns dos limites da categoria patrimônio cultural e o seu potencial analítico para o entendimento da vida social e cultural, para tal, ele propõe a análise de algumas categorias específicas dentre elas ressonância. Esta é fundamentada na definição apresentada pelo historiador Stephen Greenblatt (1991), que caracteriza o termo como:

Por ressonância eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante (GREENBLATT apud GONÇALVES, 2007, p. 245).

Gonçalves, a partir dessa definição, questionou de que maneira esses objetos reconhecidos e considerados patrimônio cultural, especialmente da nação, continuam a exercer uma espécie de encanto e a suscitar fascínio nas pessoas, mesmo que estas não se identifiquem com tais bens. Como uma das possíveis respostas para esse fenômeno, ele afirma que os objetos materiais, ao contrário do que se costuma acreditar, não se limitam à função de portadores de significados, pelo contrário, são capazes de evocar outros sentimentos, além daqueles previamente atribuídos e, portanto, esperados.

Logo, enquanto patrimônio cultural de uma nação, os bens necessitam encontrar ressonância junto ao público. Nesse processo de construção, divulgação e perpetuação desses bens e dos discursos que lhes dão suporte, é imprescindível a presença de instituições que acolham essas memórias e histórias. Tais instituições incluem museus, (MNBA, 1937), monumentos, arquivos e bibliotecas, entre outras, que têm a função de identificar, validar, preservar e promover esses bens.

Gonçalves argumenta ainda, que uma das atribuições desses espaços é eliminar as ambiguidades intrínsecas aos patrimônios, de forma a assegurar, assim, uma maior ressonância devido sua aceitação por parte da sociedade através do reconhecimento e da representação; desta forma, o indivíduo se sente parte integrante do todo nacional. Nas palavras do autor compreende-se que:

[...] um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado. Nem depende exclusivamente de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos ou grupos. Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar ressonância" junto ao seu público (GONÇALVES, 2007, p. 114).

O processo em questão sublima categorias percebidas como sensíveis, ambíguas e precárias, como é o caso da questão racial no Brasil. Essas categorias são substituídas por

conceitos abstratos com fronteiras nitidamente delimitadas, que têm a finalidade de representar memórias e identidades no geral, de modo a atenuar diferenças ou contradições. Um exemplo clássico disso no Brasil, é o mito das três raças que passa a ser considerado uma das características positivas da sociedade brasileira, sugerindo teoricamente ou melhor, abstratamente, que não existe distinção racial no país. Tais narrativas sociais contribuem para silenciar, desvalorizar e subestimar as lutas dos indivíduos que são invisibilizados dentro dessas construções abstratas, mas com efeitos práticos efetivos.

Gonçalves enfatiza que a ambiguidade e a precariedade dos patrimônios culturais podem comprometer sua capacidade de ressonância, isto é, de "evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais eles se originaram". Nesse contexto, ele afirma: "o trabalho de construção de identidades e memórias coletivas não está evidentemente destinado ao sucesso; poderá, de várias formas, não se realizar" (2005, p. 20). Essas reflexões foram feitas a partir dos museus históricos e etnográficos, destacando a fragilidade do trabalho de representação do passado ou da representação de outras culturas e memórias.

Entretanto, entendemos que tais aspectos vão além dessas instituições; nos apropriamos das suas reflexões para pensar MNBA, com ênfase na análise das exposições realizadas em distintos períodos, mas que compartilham uma temática comum, teoricamente pertinente ao povo negro. É possível observar nessas mostras, questões vinculadas a uma ressonância frágil, pelo não reconhecimento por parte dos representados, uma vez que, de certa forma, as categorias em que o povo negro surge no patrimônio nacional brasileiro são facilmente questionáveis e indesejáveis para os representados.

No texto de criação do SPHAN (1937), como o organismo oficial responsável pelo patrimônio cultural brasileiro, é reforçada a importância da obra de arte erudita e popular, no movimento de valorização de personagens memoráveis e eventos significativos na história do país como documentos que validam a identidade da nação brasileira. Rodrigo de Melo e Franco²⁴, o primeiro diretor geral do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-SPHAN, que permaneceu no cargo de 1937 a 1967, definiu o Patrimônio Cultural, como:

O espólio dos bens móveis e imóveis aqui produzidos por nossos antepassados, como valor de obras de arte erudita e popular, ou vinculados a personagens e fatos memoráveis da história do país. São documentos de identidade da nação brasileira. A substância deles é que comprova, melhor do que qualquer outra coisa, nosso direito de propriedade sobre o território que habitamos (ANDRADE, 1971, p.44).

²⁴ Rodrigo de Melo Franco de Andrade nasceu em MG em 1898 e faleceu no RJ em 1968. Era jornalista, homem de letras e intelectual, neto do senador Virgílio Melo Franco e sobrinho de Afonso Arinos e de Afrânio e João de Melo Franco.

Curiosamente, os bens protegidos durante as três primeiras décadas do SPHAN, estiveram quase que exclusivamente vinculados ao patrimônio referente à história colonial brasileira²⁵, com o reconhecimento de cidades e edificações, sobretudo do século XVIII, cuja arquitetura foi considerada como sendo como tipicamente nacional.

O patrimônio cultural brasileiro, na sua origem, é herança do mundo colonial, ao representar as elites econômica, governamental, eclesiástica e militar. Segundo Miceli (1987), a política do patrimônio, no Brasil, fez uma escolha pelos bens chamados “clássicos”. Esse modelo adotado tem como reverso a não consideração de outros bens ou experiências culturais, que estariam assegurados, por ser uma das atribuições do SPHAN, ou seja, os bens culturais de grupos populares, das populações indígenas e negras²⁶ foram excluídos, de fazerem parte dos documentos que comprovam a identidade da nação, de maneira que ratificaram o pensamento de Darcy Ribeiro e Clovis Moura, mencionado anteriormente. Fato primevo que, até os dias atuais, impactam no reconhecimento de bens culturais para além, dos definidos como das origens do país como nação, de alguma forma o modelo do patrimônio cultural definido no Estado Novo segue orientando o mundo patrimonial, por meio de um discurso inclusivo, mas as práticas são excludentes.

2.2.6 1970 - Período da Ditadura até a redemocratização em 1988.

Mudanças nessa abordagem começam a ser observadas a partir dos anos de 1970, no contexto dos movimentos culturais populares e na ampliação dos estudos antropológicos, como assinala a pesquisadora Dócio (2012). Ao analisar a questão da patrimonialização sob o signo da pedra e do cal no Estado da Bahia, constatou que o termo patrimônio era inicialmente restrito, envolvendo oficialmente elemento de origem material. Somente na década de 1970 é que a definição de patrimônio foi significativamente ampliada em decorrência dos novos estudo antropológicos, os quais incorporaram assim o aspecto ‘cultural’ como um adjetivo e passa a abranger, todos os aspectos da atividade humana.

²⁵ A relação dos bens tombados com a data de tombamento e o livro em que foi inscrito podem ser acessados através deste endereço:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Tombados%20por%20Estado.pdf>

²⁶ Vale registrar que, em 1938, foi inscrita como a primeira coleção do livro Tombo de Arqueologia do SPHAN a coleção denominada de ‘Magia Negra’, formada basicamente, como objetos religiosos apreendidos em batidas policiais realizadas em templos religiosos de candomblé. Comungamos com a posição de Corrêa (2005, p.41), que problematiza a natureza desse tombamento. Segundo ele: “Essa Coleção de Magia Negra representa o “olhar ocidental” e o “olhar policial” sobre as diferentes formas de religiosidade não cristãs, sincretizadas e hibridizadas, que foram atravessadas pelos estereótipos e representações do diabólico satânico e da malignidade europeia”. Reforçando que a não existência da documentação da justificativa de seu tombamento, aumenta as dúvidas e especulações das intenções sobre esse tombamento, não ficando clara a “preocupação” do Sphan com a cultura negra, mas sim a preservação do modo como as elites intelectuais, inclusive àquelas associadas à construção do patrimônio nacional, pensava naquele período as práticas religiosas vinculadas a esse universo cultural, como também observou Lima (2012).

A partir dessa perspectiva, compreende-se que o Patrimônio Cultural engloba tanto o aspecto material quanto o imaterial, de forma a abranger a dimensão arquitetônica, assim como as expressões do sentir, do pensar e do agir humano. Contudo, foi apenas na década de 1980 que novas práticas patrimoniais passaram a ser realmente adotadas. É neste contexto em que as políticas patrimoniais foram definidas e implementadas, passando a abranger uma diversidade maior de bens culturais a serem valorizados e preservados.

Como exemplo dessa nova vertente das relações patrimoniais culturais nacionais, citamos o tombamento do Terreiro da Casa Branca²⁷, em Salvador/Bahia. Considerado o mais antigo terreiro de candomblé da tradição dos povos que vieram de territórios que formam a atual Nigéria ele foi o primeiro bem cultural de origem afro-brasileira reconhecido como Patrimônio Cultural Brasileiro, inscrito nos livros de Tombo Histórico e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, em 1984. A figura 9 é a vista do espaço sagrado tombado do Terreiro Casa Branca- Salvado/ Bahia.

Figura 13 - Vista do Terreiro Casa Branca



Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1636/>

O antropólogo Gilberto Velho, que foi o relator do processo nº1.067-T-82, do

²⁷ Situado em terreno com declive, o terreiro possui uma edificação principal (a Casa Branca) que domina todo o sítio e centraliza o culto, com as diversas Casas de Santo (Ilê Orixá) distribuídas à sua volta, em meio à vegetação ritual (o Mato) com imensas árvores sagradas e outros assentamentos, além das habitações da comunidade local. Esta espacialidade não pode ser entendida separadamente dos ritos que aí se desenvolvem e, apesar de todas as mutilações e transformações sofridas pelo Terreiro ao longo do tempo, não foram descaracterizados, devido ao forte apego da comunidade às tradições. O simbolismo dos elementos componentes do conjunto e as características do culto devem determinar as diretrizes de sua preservação. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1636/> Acesso: 15/03/2024

tombamento do Terreiro da Casa Branca, votado em 31/05/1984, na 108ª Reunião²⁸ do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual (IPHAN), ressalta que a proposta não foi um ponto pacífico. Foram debates acalorados, incluindo repúdios a proposição, feitos pelos conselheiros Gilberto Ferrez, que se absteve de votar e do então diretor do Museu Histórico Nacional, Gerardo Britto Raposo da Câmara.

Este último refutou o relator que defendia o tombamento como uma das formas de dar condições mínimas de continuidade ao culto, ou seja, da comunidade religiosa sair da precária situação em que se encontrava, de luta pela sobrevivência. Para Gilberto Velho, o tombamento garantiria a existência e a continuidade do grupo, que a 150 anos mantinha uma relação sagrada com o espaço. Em sua réplica, o museólogo Raposo da Câmara classificou essa posição do relator como 'paternalista', ao afirmar que essa não era a função do SPHAN, e que o tombamento não seria também garantia de continuidade do culto, já que a propriedade não estava em nome da comunidade.

Em relação a esse particular, o Prefeito de Salvador Manoel Figueiredo Castro (1983-1985), presente na reunião, já tinha se comprometido a regularizar a posse do terreno ocupado pelo terreiro. Ainda assim, Raposo da Câmara manteve seu voto em contrário. A votação foi apertada, foram duas abstenções dos conselheiros: Eduardo Kneese de Melo e Gilberto Ferrez; um voto contra o tombamento, do conselheiro Gerardo Câmara; um voto pelo adiamento, do conselheiro Pedro Calmon e três votos a favor do tombamento, dos conselheiros: Lourenço Luiz Lacombe, Gilberto Velho e Alcídio Mafra de Souza (então diretor do MNBA).

A partir desses dados é possível perceber que houve resistência, em aceitar o tombamento de um terreiro, principalmente pelos conselheiros que representavam os grupos mais tradicionais. O processo de reconhecimento da Casa Branca como patrimônio nacional era algo que fugia aos tombamentos usuais, na medida em que ali o que se tombava eram valores imateriais ligados a tradição de um grupo de religião de matriz afrobrasileira e não uma excepcionalidade arquitetônica de pedra e cal, seguindo cânones europeus.

Em uma entrevista logo após a aprovação do tombamento, o então Secretário de Cultura do Ministério da Educação e da Cultura (MEC) e presidente do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ao advogado e jornalista Marcus Vinícius Villaça falam que aprovação do tombamento foi histórica e que por muito pouco não foi negativa. Ao anunciar o resultado do pleito positivo para o tombamento, ele conta que deixou a mesa 'eufórico' e foi tomar um pouco de ar numa das sacadas, exclamando: "Ah, meu Deus, até que enfim. Há um ano que luto por isso". (VELAME, Fábio, 2024, p.3).

²⁸ Ata da reunião disponível no Portal do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/198404108reuniaoordinaria31demaio.pdf> Acesso: 15/03/2024

É interessante analisar outras atas do SPHAN, observando principalmente, quem são os conselheiros e os interesses que eles representam e defendem. E ao fazer o mesmo recorte analisando os processos de tombamentos de templos católicos, que usam basicamente os mesmos argumentos, utilizados para o tombamento do Terreiro Casa Branca, tais como: forma de proteção, resistência e continuidade desses espaços da religião católica, eles são aprovados por unanimidade, sem os mesmos questionamentos.

Na consulta realizada ao arquivo digital²⁹, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), constatou-se que a maioria das igrejas católicas foi registrada como patrimônio cultural entre 1938, ano da fundação do SPHAN, durante a década de 1940. Ademais, é relevante destacar que os bens religiosos, católicos cuja solicitação de tombamento foi indeferida, apresentaram essa situação devido à ausência de documentação comprobatória; no entanto, nos despachos correspondentes, já se manifestava verbalmente a aprovação para o reconhecimento como patrimônio.

O professor Fábio Velame, estudioso da área de urbanismo étnico-racial, acrescenta que o tombamento do Terreiro da Casa Branca, foi possível especialmente, pela visibilidade que ele passa a ter, a partir da organização dos movimentos em sua defesa, articulados por intelectuais, artistas e organizações e movimentos negros organizados. Ele ressalta, que é no final da década de 1970 e início dos anos 80 que há uma articulação para o fortalecimento dos coletivos negros políticos e culturais, no bojo do processo de redemocratização do país.

O final da década de 1980, refere-se a um período caracterizado pelos últimos resquícios da ditadura militar, no qual diversos movimentos sociais empenhavam-se na conquista ou reconquista de espaço nas políticas públicas. Este é também o tempo que precede a elaboração da Nova Constituição, em 1988, a qual passou a incluir grupos sociais que anteriormente estavam excluídos dos direitos e do poder decisório, além de coincidir com as celebrações do centenário da Abolição da escravatura no Brasil.

Velame insere outros dados que teriam favorecido ou influenciado a decisão do tombamento do terreiro Casa Branca, esses ligados a conjuntura política do continente negro africano, marcada por movimentos de independência em diversos países e pela luta contra o apartheid na África do Sul. Esse contexto teve um impacto significativo para os movimentos negros brasileiros, sendo apropriados como inspiração, na ajuda para fortalecer os discursos e as lutas pelo reconhecimento de direitos do povo negro do Brasil a partir de outros referenciais, esses distintos dos tradicionais que circulavam na historiografia nacional.

²⁹ Disponível em: <https://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/> Acesso 14/03/2024.

O reconhecimento, a valorização da ancestralidade, das culturas negras africanas e a valorização das lutas pelas independências e pelo fim do jugo colonial, são apreendidas pelos movimentos negros brasileiros, como fonte de resistência e orgulho. Passando a inspirar e fortalecer as ações articuladas em defesa das lutas pelos direitos civis e políticos no Brasil, visto como uma das formas que ajudam a consolidar as identidades negras que foram fragmentadas no país.

Esses elementos pulsantes viabilizaram a constituição de uma África originária e imaginária, ao moldar um novo universo simbólico negro, a partir da perspectiva dos afrodiáspóricos brasileiros. Tal postura procurou subverter a tradição da narrativa histórica oficial, que relegava o povo negro à condição de não agentes em suas próprias histórias e memórias. Essas representações passaram a ser objeto de questionamento e fragmentação, as quais visam à construção de novas representações, discursos e práticas.

O sociólogo Stuart Hall (2003) enfatiza a imprescindibilidade da construção de uma África original e ancestral pelos afrodiáspóricos, a qual deve ser idealizada sempre à parte do olhar oficial. Além disso, ele reforça que é fundamental não se restringir a uma concepção imutável do espaço geográfico africano, visto que este é dinâmico e requer uma ressignificação constante. Contudo, deve-se manter em foco a origem ou ancestralidade, pois é a partir desse ponto que se podem estabelecer espaços de interseção entre esses universos, com vistas a promover a conscientização do povo negro em relação à defesa de seus direitos e deveres nas sociedades multiétnicas, de forma mais abrangente, passando a servir como pontos de inspiração e apoio.

Hall acredita que é nesse processo de ressignificação que passa a existir as possibilidades de transformação. A partir da criação e do fortalecimento dos vínculos sociais, culturais e políticos, é possível estabelecer, por meio da certeza de uma origem, que assegura identidades, garante existências e detem o patrimônio cultural, um papel balizador nesse processo. Como ficou claro com o tombamento do Terreiro da Casa Branca, que por meio do reconhecimento e valorização de um bem da cultura negra no Brasil houve o alargamento da visão de patrimônio, como afirmou o professor Fábio Velame (2024)³⁰.

Velame aponta o processo do tombamento do terreiro Casa Branca como um divisor de águas no âmbito da discussão e do reconhecimento de patrimônio material e

³⁰ Reportagem ao jornal A Tarde de Salvador, em 25/05/2024, na coluna: A Tarde Memória/ Título: Tombamento da Casa Branca há 40 anos inovou a política do patrimônio. Assinada pela jornalista Cleidiana Ramos. Disponível em: <https://atarde.com.br/colunistas/atardememoria/tombamento-da-casa-branca-ha-40-anos-inovou-politica-de-patrimonio-1271738> Acesso: 26/05/2024.

imaterial do Brasil. Ao mostrar um avanço no campo, traz reflexões importantes sobre a diversidade da formação cultural do país e diz:

Esse tombamento foi tão importante que hoje temos um alargamento teórico e crítico desses processos. Há dois grandes grupos na área do patrimônio: o material e o imaterial afinal no universo dos povos tradicionais que estão no território brasileiro, como indígenas, ciganos, quilombolas, povo de terreiro, povo de fundo de pasto e ribeirinhos a forma como eles veem o mundo e seus valores éticos e estéticos não se separam o que é material e imaterial. (VELAME, 2024, p.3)

Ele ressalta, por fim, o papel fundamental que o Estado deve ter em proteger esses patrimônios. Embora tendo passado 40 anos da primeira iniciativa de reconhecimento de patrimônio cultural, para além dos “clássicos” (1984), ainda hoje em 2024, existe a necessidade de uma legislação voltada para atender essa questão, de fóruns e conselhos, que incentivem uma maior participação das comunidades visando pressionar as instâncias do patrimônio para novos tombamentos e a garantia de sua existência por meio de medidas protetivas e punitivas.

Entendemos ser importante trazer o exemplo do tombamento do Terreiro Casa Branca logo no início da dissertação para observarmos os processos de reconhecimentos de patrimônios culturais negros e suas dificuldades, pois eles impactam nos museus e nos processos expositivos, a exemplo dos analisados em nossa pesquisa.

Neste contexto, embora a maior parte da população brasileira seja constituída por indivíduos negros e pardos, sua representação em espaços que divulgam a cultura e a memória nacional permanece bastante limitada. Dessa forma, em um museu que abriga uma parte significativa da história das artes plásticas no Brasil, é notável a escassez de produções visuais que não estejam centradas na perspectiva eurocêntrica. O MNBA, que tem como mote fundador a conservação e a exibição da história da arte nacional, avançou muito pouco no reconhecimento de grupos étnicos não europeus, ao longo dos seus quase 90 anos de existência.

2.2.7 Museus

A concepção moderna de Museu está ligada a Revolução Francesa e ao desenvolvimento dos nacionalismos no século XVIII. Segundo Girandy e Bouilhet (1990), a nova concepção de museus nasce da necessidade de exibir as riquezas que eram propriedade dos poderosos e com a Revolução e passam a pertencer também ao povo, perdendo seu valor de coleção particular e ganhando a valoração de patrimônio da nação, ou seja, bem cultural de todos. Objetos agora classificados, organizados e exibidos acompanhados de narrativas, que justificam sua nova condição, a de bem patrimonial.

Procedimentos que imprimem novas características a instituição museológica, por exemplo, a galeria de antiguidades, torna-se museu arqueológico, separando e individualizando acervos de acordo com sua natureza, especificada pelos especialistas do assunto, agregando outros valores a esses objetos, não só porque foram selecionados para fazer parte do patrimônio, mas também, por ser certificado por estudiosos e conhecedores do tema.

A profissionalização ou especialização de trabalhadores de museus contribuiu para mudança da visão que se tinha sobre suas coleções, que eram restritas e vistas como um instrumento de prestígio e ou de deleite estético. Com os novos procedimentos e as novas posturas técnicas, as coleções passaram a ser objeto de estudo, e postas à disposição do povo, buscando contribuir para a sua educação e formação de uma consciência nacional. Como salientam Girandy e Boulhet:

A coleção se justifica, a partir de então, não somente como um instrumento de prestígio ou como uma motivação de deleite. Surge da vontade e estudo e confronto. Posta a disposição do povo, deseja contribuir para sua educação e formação da consciência nacional (GIRANDY E BOUILHET, 1990, p.29).

O museólogo francês Georges Henri Rivière (1897-1985), no seu livro *Museologia: curso de Museologia texto e depoimentos*, descreve o Museu do Louvre antes de sua renovação como uma mescla de gabinete de curiosidade e a caverna de Ali Baba (p.112). Para o advento do Estado Nação no século XVIII na Europa, foi necessário desenvolver, instalar e reformar instituições que moldassem e capacitassem os indivíduos e os grupos para o novo projeto de mundo.

Ao considerar o nascimento da ideia moderna de museu no século XVIII, especialmente, pelas transformações que ocorreram na sociedade que permitiram essas mudanças nos espaços museológicos, essa visão aponta para institucionalização do museu, ou seja, ele assumiu as características e as funções de uma instituição social. Que é uma estrutura forjada pelo Estado/poder, que cria e reproduz normas e padrões voltados para intermediar as relações entre os indivíduos e a sociedade, objetivando garantir o equilíbrio social.

Pensadores como Antonio Gramsci (1891-1937), Pierre Bourdieu (1930-2002) e Michel Foucault (1926-1984), entre outros estudaram as instituições sociais e reforçam o seu poder controlador, disciplinador e promotor da ideologia do Estado, pois tem o poder de agir diretamente nas práticas culturais, sociais, políticas, religiosas, educacionais entre outras específicas, moldando e regulando os comportamentos, o conhecimento e servindo aos interesses das classes dominantes, porque geralmente, essas instituições são geridas por seus representantes, mesmo ela fazendo parte da máquina estatal.

Corroborando com esse pensamento, o geógrafo David Harvey (1992), ao analisar as instituições sociais e suas micropolíticas, mostra como os sistemas de conhecimento (ou discursos) não são apenas representações neutras da realidade, mas estão intrinsecamente ligados às formas de controle e poder na sociedade. Essa perspectiva se alinha particularmente com a visão de Michel Foucault (1990), que vê as instituições como mecanismos de produção de verdade e de controle social.

Segundo Foucault, instituições como universidades, hospitais, museus, prisões e igrejas não são apenas locais de saber e prática, mas também espaços onde são criadas e legitimadas verdades normais e aceitáveis em um dado momento histórico que servem para manter e exercer o poder. Esses discursos não são universais ou eternos; eles são moldados por contextos históricos específicos e adaptam-se às necessidades e relações de poder do tempo em que existem, ou seja, eles podem ser modificados.

Pensar os museus como instituições sociais implica em analisar suas definições que variaram ao longo dos tempos, assim como o conceito de patrimônio, eles se mostram dinâmicos como as sociedades, atravessando profundas transformações, se adaptando as novas exigências sociais. O Brasil tem como base as definições estabelecidas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) e a estabelecida pelo Estatuto de Museus e seu decreto regulatório — Lei 11.904 e Decreto 8.124.

A seguir apresentamos os conceitos de museus que orientaram o campo museológico. Em 1946, para o ICOM, museu era definido como: “um estabelecimento permanente sem fins lucrativos, com vistas a coletar, conservar, estudar, explorar de várias maneiras e, basicamente exibir para educação e lazer de valor cultural”.

Em 1974, o ICOM publica uma nova definição, pela qual museu era:

Um estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que coleciona, conserva, pesquisa, comunica e exibe, para o estudo, a educação e o entendimento, a evidência material do homem e seu meio ambiente. (ICOM, 1974)

Essa definição vigorou até o ano de 2001, quando houve uma nova revisão. Sendo substituída a palavra estabelecimento, por instituição, dando uma dimensão teórico-conceitual maior aos museus e incluindo o termo entorno, apontando uma aproximação como outros bens, além dos já consagrados.

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. (ICOM, 2001)

A nova definição de museu é datada de 2022, e inclui no seu escopo as reivindicações das sociedades, trazendo termos como acessíveis, inclusivos, diversidade e sustentabilidade; amplia a questão do patrimônio material e imaterial, fala da ética e da participação das comunidades como uma ação ativa e não somente, receptiva e o verbo deleitar foi suprimido e em seu lugar entraram fruição e partilha de conhecimento:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM, 2022)

No Brasil, a Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009 do Estatuto de Museus define museu como:

Art. 1º. Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades. [...] Art. 6º. Esta Lei não se aplica às bibliotecas, aos arquivos, aos centros de documentação e às coleções visitáveis." (Lei nº 11.904, 2009)

Essa lei que antecede a criação do IBRAM, procura modernizar as gestões museológicas ao preconizar a necessidade de planos museológicos.

2.2.8 Museus de Belas Artes e Museus Nacionais

Na concepção de Aristóteles, a verdadeira arte é a capacidade de produzir utilizando o raciocínio. Esse pensamento norteou as concepções das artes no mundo ocidental, sendo dividida em duas categorias: mecânica, voltada para atender as necessidades cotidianas do homem; e liberal ligada aos interesses metafísicos e filosóficos.

Rivière (1993) aponta que os museus de Belas Artes têm suas origens diretamente ligadas às coleções particulares. Nas casas aristocratas, as obras de arte integravam as decorações, essas eram agrupadas pelos seus gêneros. É a partir do século XVIII que elas passam a ser ordenadas mediante suas técnicas de criação, separando as pinturas das esculturas, por exemplo, classificando por escola e distinguindo as belas artes (pintura, escultura e arquitetura) das artes aplicadas, criando uma hierarquia.

Os Museus de arte ocidentais têm tradicionalmente sido um lugar de exclusão de camadas ditas minoritárias da população, como as classes trabalhadoras, mulheres, imigrantes, ciganos, dentre outras. E no caso do Brasil a população negra e indígena. Está exclusão é uma característica nascida no mundo ocidental, que usa a arte e ou fazer artístico como um símbolo de distinção.

A pesquisadora Almeida, em 2005, enfatiza a característica que colocava os museus de artes e de ciência numa estância diferenciada, para qual havia a necessidade de ser iniciado, para compreendê-los.

Nas trajetórias dos museus de arte e de ciência, ao longo do tempo, foi se consolidando a noção de que a arte pertence a um mundo acima da realidade cotidiana, superior a esta, e só pode ser compreendida por uma minoria iniciada e conhecedora de sua história.(...) a arte neste ambiente era uma manifestação extraordinária da realidade, que escapa ao cotidiano, o que gera nos frequentadores não familiarizados com este contexto manifestações de inferioridade e até mesmo de desprezo numa atitude defensiva. (ALMEIDA, 2005, p.31-34)

Mediante esse pensamento, cabe refletirmos que durante muito tempo era uma das atribuições dos museus de arte “educar o gosto”. Dentro dessa perspectiva, faz-se oportuno perguntar quem deveria ser educado. E para além quem define e media o gosto ou o que pode ser considerado “bom gosto”.

CAPÍTULO 2

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES: PERMANÊNCIAS E RUPTURAS

3. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES: PERMANÊNCIAS E RUPTURAS

Para uma melhor compreensão da pesquisa, entendemos ser necessário situarmos historicamente a instituição proprietária do acervo, que concebeu e abrigou as exposições, objetos de nossa análise. Sua apresentação é essencial para se compreender os fatos que serão apresentados no decorrer do trabalho, identificados como parte de procedimentos adotados e naturalizados desde os primórdios do museu, os quais podem ser percebidos como demarcadores de lugares sociais, por meio da arte, do fazer artístico e de suas apropriações.

Nossa proposição, parte do princípio de que os museus são demarcadores sociais que reforçam um poder instituído, porém, eles também, se constituem espaços onde podem e devem ser construídas novas práticas e atos sociais, culturais e políticos em consonância com a sociedade e com o tempo vivido, como preconiza a nova definição de museus trazida no capítulo anterior. Nossa análise, tem como um dos referenciais as pesquisas feitas por José Carlos Durand (1989) que resultou no livro: *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*, obra importante, pelo seu teor e o ineditismo no Brasil, se tornou um clássico e continua sendo um bom referencial para quem estuda a história da arte brasileira.

Durand faz uma análise da cultura brasileira, ancorado nas reflexões da Sociologia da Arte de Pierre Bourdieu (1966,1974,1976), que foi seu orientador de PósDoc³¹, entre os anos de 1986 e 1988. As ferramentas metodológicas utilizadas por Durand nos permitiu fazer uma análise crítica da instituição museu. É importante reforçar que ele não considera as obras de arte em si, mas também, as práticas, os agentes e as instituições que compõem o campo artístico. E foram esses estratos do MNBA que analisamos aqui, na busca por dimensionar e compreender suas influências nas construções das exposições que são nossos objetos de estudo.

Em suas pesquisas Durand, identificou e questionou o que ele denominou de “injunções de interesse”, aqui entendidas como imposições, leis, normas, diretrizes e outras definições, que até mesmo, não escritas, se fazem presentes e são observadas nas práticas culturais da sociedade. Seu recorte de análise foi o campo cultural e mais especificamente, o mundo das artes plásticas, observando: discursos e ações nos meios onde acontecem a produção, a circulação e o desfrute da obra cultural. Ações que são capazes de reportar às teias de interesses objetivos e específicos de dado grupo

³¹ Pós-Doutorado, École des hautes études en sciences sociales, EHESS, França, bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, Brasil. , Grande área: Ciências Humanas, Grande Área: Ciências Humanas / Área: Sociologia / Subárea: Sociologia da Arte. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/1251965/jose-carlos-garcia-durand>

social, cultural, político, econômico e até mesmo profissional, em consonância com o tempo histórico.

Tal visão coloca em suspensão a romântica ideia de neutralidade da arte, ou seja, da arte pela arte, ao mostrar que se trata apenas de um discurso. Embora existam narrativas que propagam essa visão da 'arte pela arte' seja um pensamento superado, ao reconhecer e creditar a arte, o fazer artístico e suas apropriações como uma potencialidade social-política, comprometida como meio social, mas no cotidiano, ainda é possível vivenciar o discurso, de sua isenção. Especialmente, quando se quer neutralizar possíveis questionamentos sobre o fazer artístico, suas apropriações e suas implicações na sociedade. A arte muitas vezes considerada neutra ou isenta, na verdade reflete e camufla lutas sociais mais amplas, como as percebidas no nosso objeto de estudo.

Segundo o museólogo Mário Chagas (1999), os museus podem ser vistos como arenas onde ocorrem disputas sociais, culturais e político-ideológicas. Lutas apresentadas e representadas por meio de suas exposições, que não são apenas, exposições de objetos artísticos, em museus de arte, por exemplo, elas são também, manifestações dos processos de dominação, de resistência e de proposição de novos olhares e posturas da própria sociedade. Assim, os museus tornam-se espaços de confronto simbólico em busca de transformações concretas, onde diferentes narrativas e poderes se encontram e se confrontam

Neste sentido, entendemos como uma boa ferramenta para analisarmos as exposições selecionadas do MNBA para a pesquisa, a metodologia que foi adaptada e proposta por Durand, para analisar o mundo cultural brasileiro, pois ela permite, descentralizar o olhar tradicional, usado pela antiga historiografia da arte, este voltado basicamente para a obra e ou para o autor. Essa ruptura na abordagem do estudo das artes, já havia sido proposta por outros pensadores entre eles, os filósofos Walter Benjamin (1936, 1955) e Gyorgi Lukács (1963, 1967), que trouxeram essa proposição para o mundo cultural, apontando que a obra de arte deve ser vista, entendida e analisada como uma reconfiguração da realidade vivida.

Ao propor a expansão do olhar, é enfatizado que, ele deve se voltar para o meio social, para instituição onde ocorrem e ou são abrigadas a produção artística, perspectiva que permite o acompanhamento das transformações sofridas nas sociedades, suas reverberações manifestas artisticamente, e, sobretudo, suas apropriações e usos no meio social, como fórum privilegiado de relação de poder e distinção. Segundo Durand:

Nada melhor pois do que um pouco de etnografia do meio artístico para lançar luz sobre elementos que a crítica estética tende a esquecer. Focalizando as determinações mais imediatas do autor e suas relações com o meio onde disputa reconhecimento e recompensa materiais, pode-se mesmo captar certas conexões de sentidos da obra imperceptíveis de

outros pontos de vista. (DURAN, 1989, p.XVIII).

De modo complementar o pensamento de Durand, trazemos o crítico de arte italiano Antonio Paolucci (2014), que entende os museus como múltiplos territórios locais, logo, existem barreiras e limites dentro de um mesmo espaço, que proporcionam numerosas emoções, reflexões, digressões, religações, entre outras possibilidades. Essa visão sublinha e reforça a ideia de que os museus não são apenas espaços de exibição de artefatos, mas também locais de interações sociais, culturais e emocionais, embora muitas dessas experiências são anuladas ou escanteadas pelo próprio museu, em especial, os artísticos, quando seguem a reforçar a ideia da 'arte pela arte'.

A partir desse olhar é possível questionar como esses territórios são construídos e mantidos, quais são as instâncias de poder envolvidas, suas dinâmicas no campo dos museus de artes, como é sua participação na formação de gostos e valores estéticos, como eles influenciam, como são influenciados pela sociedade e, acima de tudo, como eles refletem e reproduzem igualdades e desigualdades sociais, nos territórios dos museus, apresentados e representados em suas exposições.

A partir desses referenciais usados para esse capítulo, buscamos lançar olhares plurais e críticos para o nosso objeto de estudo. Partimos do geral para o específico, começamos explorar o nascimento do MNBA, a formação de suas coleções, as motivações para as aquisições, como essas práticas se alinham com o contexto histórico e as políticas do Estado Brasileiro, nos períodos de 1988 e de 2017 (apresentados no capítulo 3) e finalmente, refletimos sobre como essas dinâmicas se manifestam e são apresentadas nas exposições selecionadas para a pesquisa.

3.1 O Museu de Belas Artes

O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) é um museu dedicado às artes visuais. Localizado na Avenida Rio Branco nº 199, área central da cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Concentra o maior acervo de obras de arte do século XIX do país, em torno de quatro mil peças, muitas oriundas da Academia Imperial de Belas Artes e sua sucessora Escola Nacional de Belas Artes, doravante ENBA, até então responsáveis pelo ensino formal de Arte no Brasil³² (Rocha, 2014), sendo um dos mais importantes museus do país e, é considerado também, um dos maiores em toda a América do Sul em seu gênero. Na figura 10 encontramos a disposição da fachada do prédio do MNBA.

³² Segundo Rocha (2014) o acervo constituído entre AIBA e ENBA corresponde atualmente a 18,45% do total do acervo.

Figura14 - Fachada do MNBA



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Nacional_de_Belas_Artes_\(Brasil\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Nacional_de_Belas_Artes_(Brasil))

O MNBA possui uma área de mais de 6.733,84 metros quadrados para exposições, com 1.797,32 metros quadrados de Reservas Técnicas, áreas administrativas, áreas específicas como o Departamento de Conservação e Restauração, os laboratórios para trabalhos de pintura e papel e a Oficina de Molduras e Gesso. Conta ainda como uma biblioteca especializada em artes plásticas dos séculos XIX e XX, a qual reúne obras raras e coleções de periódicos, monografias e catálogos de exposições, além do arquivo histórico que preserva documentos e fotografias que registram a história da instituição, desde a Academia Imperial de Belas Artes, o que inclui acervos pessoais de alguns artistas.

O MNBA também organiza projetos para implementar ações educacionais voltadas para o público em geral e, em especial, para professores, no sentido de proporcionar maior divulgação e entendimento de uma parte relevante da História da Arte Brasileira, que se constitui num patrimônio artístico da nação brasileira em exposição. A figura 11 mostra um exemplo de visita guiada de professores e alunos do Projeto Entre Museus.

A figura 15 - Visita guiada no MNBA, Projeto Entre Museus



Fonte: Site do Museu do Amanhã - Rio de Janeiro/BR, 2023
<https://museudoamanha.org.br/pt-br/content/visitas-mediadas>

Criado pela Lei nº 378³³ de 13 de janeiro de 1937, como uma instituição nacional pertencente ao Ministério da Educação e Saúde (MEC), o MNBA atualmente é uma instituição vinculada ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia subordinada ao Ministério da Cultura. Destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio nacional, conforme estipulado no Art. 48 da referida Lei. Ao longo de sua existência, a instituição assumiu o papel de ser a guardiã da arte nacional e da história da arte no Brasil.

Na apresentação do catálogo da exposição *Coleção Portinari Museu de Nacional de Belas Artes*, realizada no ano de 2014, o então presidente do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Ângelo Osvaldo Santos, ressalta o importante papel do MNBA no campo da museologia brasileira. Ao atribuir à instituição o papel de um tesouro, esse constituído pela diversidade das obras artísticas que formam o seu acervo, que é representativo das distintas fases da arte brasileira. Além de obras brasileiras, encontram-se também, significativas coleções de obras oriundas dos continentes europeu e africano, valorizando cada vez mais o importante repertório artístico abrigado pelo MNBA. São palavras do presidente:

³³ Lei de criação do MNBA https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1930-1949/10378.htm. Acesso em 03/02/2024.

No campo da museologia brasileira, o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) exerce o papel único. É o estuário das vertentes que assinalam o desenvolvimento das artes plásticas no país. Acolhe obras que evocam a contribuição dos pintores nassovianos, no Nordeste seiscentista e referem a chegada de novos autores europeus(...). Os artistas que desde então, mais se sobressaíram na produção nacional acham-se presentes nas coleções que compõem um *thesaurus* singular (...) a arte do Brasil tem nele um de seus mais ricos repertórios, ao lado de coleções significativas procedentes do exterior, especialmente da Europa e da África. (SANTOS, 2014, p. i)

Abaixo duas imagens de obras referenciadas por Ângelo Oswaldo. A figura 12 mostra uma pintura do século XVII, representativa do Brasil Holandês e a Figura 13 - a obra O Café, de Candido Portinari.

Figura 16 - Paisagem de Pernambuco³⁴



Fonte: <https://www.facebook.com/MNBARio/posts/poucos-quadros-do-acervo-de-pintura-estrangeira-pertencente-ao-museu-nacional-de/2431060673703170/>

³⁴ Pintor: Frans Post. Nº Reg. 2045/ Circa 1637/1680 /Acervo; MNBA

Figura 17 - O Café



Fonte: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba/assuntos/colecoes/brasileiras/pintura-brasileira/cafe.png/view>

3.1.1 A Criação do MNBA

A data oficial de sua criação é o ano de 1937, pelo então presidente da república Getúlio Dornelles Vargas, período denominado de Estado Novo (1937-1945)³⁵. O MNBA foi uma das muitas instituições que tinham como finalidade promover, difundir e consolidar a ideia de nação estabelecendo, propagando e consolidando a identidade nacional brasileira. Figura 14 - Matéria sobre a inauguração do MNBA com uma foto da galeria. Jornal Dom Casmurro, 1937.

³⁵ O Estado Novo é o nome que recebeu o período da República brasileira que se estendeu de 10 de novembro de 1937, quando Getúlio Vargas (1882-1954) anunciou o golpe de Estado, até 29 de outubro de 1945, quando foi obrigado a renunciar. Embora se apresentasse como roupagem democrática, o período foi marcado pela supressão das eleições, dos partidos políticos e da liberdade de expressão (FAUSTO, 2012, p.181-183).

Figura 18 - Reportagem sobre a inauguração do MNBA Jornal Dom Casmurro - RJ



Fonte: Jornal dom Casmurro RJ 26.08.1939

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=095605&pesq=%22Museu%20Nacional%20de%20Belas%20Artes%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=531>

O nascimento ou reorganização dessas instituições de ciência, ensino e cultura no Estado Novo, não representou uma ruptura com o Império ou com a Velha República como observou Silva (2024) em relação ao MNBA, sua análise, pode ser estendida as outras instituições do mesmo período. Em suas palavras:

O museu nasceu como herdeiro das coleções e dos discursos da extinta AIBA e da ENBA, sua institucionalização como uma unidade museológica foi fundamentada nos rearranjos políticos, econômicos e sociais direcionados à sociedade brasileira, onde na cena cultural desempenhou um papel de suma importância, servindo como um dos alicerces mais complexos e duradouros para o modelo que se propunha de nação. (...) o MNBA herda os discursos e as práticas advindas do século XIX. (SILVA, 2024, p.108)

Por outro lado, as biografias produzidas sobre o MNBA tendem a identificar que sua criação remonta ao século XIX. Ao reconhecer e atribuir o *status* de museu a Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA 1816-1890), cujo acervo era formado por três coleções de obras distintas, sendo elas: as peças da Coleção D. João VI, deixadas no Brasil no seu retorno a Portugal, em 1821; as pinturas trazidas por Lebreton, chefe da Missão

Artística Francesa³⁶, que chegou ao Rio de Janeiro em 1816; os trabalhos pertencentes ou aqui produzidos pelos membros da Missão entre os quais se destacam: Antoine Taunay, Jean B. Debret, Grandjean de Montigny e os irmãos Ferrez. A figura 15 mostra o Retrato de Dom João VI, feito pelo pintor Debret.

Figura 19 - Retrato de Dom João VI



Artista: Jean Baptiste Debret, 1817/ Acervo: MNBA

O crescimento da coleção da Pinacoteca deve-se a quatro frentes. Por meio do depósito de obras produzidas por alunos premiados nas Exposições Gerais de Belas Artes; pelo acolhimento da produção artística de professores; por meio de doações regulares de colecionadores particulares e, por aquisição. É na gestão do pintor, literato e professor Manuel Araújo Porto Alegre (1854-1857) que vamos detectar, de forma sistematizada, as ações de guarda, aquisição, conservação e exposição dessas obras, de modo a categorizar de maneira mais integral as atividades museológicas da instituição.

Ainda nesse período, o diretor conseguiu um prédio que foi reformado para melhor acondicionamento desse acervo, criou o cargo de restaurador e abriu as portas da Pinacoteca para a visitação pública em horário estabelecido, de modo a desenvolver cada vez mais na instituição, atividades que são concernentes as práticas que caracterizam os museus. A figura 14 reflete a vista da Escola Nacional de Belas Artes à esquerda do Teatro

³⁶ Segundo o pesquisador Dalton Sala (2002), entre os inúmeros benefícios que a vinda de D. João VI trouxe ao Brasil, é de destacar a vinda da Missão Artística Francesa. (...) o Rio de Janeiro não era mais uma cidade colonial, e sim, o centro do império. Isso impunha novas necessidades políticas, sociais, culturais, urbanísticas; e do ponto de vista artístico, a visão esclarecida com que dom João tratava sua nova situação levou-o a patrocinar grupo de artistas franceses, que veio ao Brasil instalar um sistema integrado de produção e ensino das artes.

Municipal.

Figura 20 - Vista da Escola Nacional de Belas Artes à esquerda do Teatro Municipal



Fotografo: Marc Ferrez, 1910 circa /Fonte: Instituto Moreira Salles

A adoção desses procedimentos reforça a ideia da origem do MNBA, ser no século XIX e não, em 1937. O que de certa forma, fornecem elementos que possibilitam entender o modelo que ainda hoje é vigente na instituição, este atrelado a uma política elitista e eurocentrada, pois, os museus no Brasil continuaram seguindo os modelos culturais e museológicos europeus, de maneira que reforçaram a ideia da instituição, ser um espaço demarcador de lugares sociais.

Essa visão, foi extensamente discutida e aprofundada na Tese apresentada ao Programa de Museologia e Patrimônio da UNIRIO/MAST, pelo pesquisador Carlos Henrique Gomes da Silva (2024), intitulada: *Protagonismo negro no patrimônio artístico nacional*³⁷. *A presença de artistas negros na e da coleção de artes Africanas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes*³⁸. Em sua pesquisa, ele traça uma biografia da AIBA, ao passar pela ENBA e chegando até o MNBA. Mostrando que a instituição foi criada dentro do projeto civilizatório que se inicia ainda no período do Brasil reino Unido de Portugal e Algarve se desenvolvia ao longo do período imperial e seguiu sendo útil na República, ou seja, de instituição de ensino a instituição cultural com o desmembramento de seu acervo,

³⁷ SILVA, Carlos Henrique Gomes da O ESTADO NOVO (1937-1945) E A POLÍTICA DE AQUISIÇÃO DE ACERVO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio- UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2013.

³⁸ Tese disponível no banco de teses do PPMUS https://www.unirio.br/ppg-pmus/carlos_henrique_gomes_silva.pdf

originando o MNBA, mas de certa forma mantendo objetivos e finalidades originárias.

Silva reforça que os objetivos e finalidades da AIBA foram bem definidas, se adequaram as mudanças políticas e sociais, mas, seguiram sem grandes rupturas, assegurando direitos, inclusões, exclusões e demarca os espaços sociais do país, das elites e dos outros. São suas palavras:

A AIBA (1816-1890) e a ENBA (1890-1965) desempenharam papéis significativos no desenvolvimento da educação artística no Brasil. No entanto, cabe salientarmos que, essas instituições foram estabelecidas em períodos marcados por desigualdades sociorraciais significativas, resultante de uma sociedade escravocrata e marcadamente hierarquizada, reflete desse modo, as práticas sociorraciais da época. A herança dessas instituições, portanto, trazem(sic) consigo as marcas dessas estruturas. (SILVA, 2024, p.160)

Tal reflexão evidencia o importante papel que AIBA desempenhou no projeto civilizatório do Império e que seguiu em curso na República, como a ENBA e o MNBA, que ao lado de outras instituições culturais criadas nos séculos XIX e XX se constituíram importante componentes na formação cultural brasileira. A busca de um projeto cultural de uma Europa possível, na capital do Império português na América, se perpetuou transformando-se num projeto para além do período imperial.

O historiador Jurandyr Malerba³⁹, aponta para a necessidade da modernização da colônia brasileira com a chegada da Corte portuguesa em 1808, o que iniciou um processo civilizatório. Esse necessário para as novas condições políticas, sociais e econômicas, que passam a fazer parte de uma realidade, que até então era severamente controlada, de modo a resultar numa colônia rica, todavia, bastante atrasada, não só em relação à Europa como também, aos outros países do próprio continente sul-americano.

A partir da chegada da Corte portuguesa exilada em 1808, se tornaram mais sensíveis a importação regular e a circularidade dos quadros mentais e institucionais que legitimaram no Brasil os pilares do iluminismo e do processo civilizador europeus. É notadamente a partir de 1808 que o processo o enraizamento de um ideal civilizatório se intensifica em solo brasileiro: fixa-se um padrão valorativo europeu e estabelece-se o grau de civilização como a meta, o ponto de chegada, tanto para a arquitetura do ambiente quanto para a dos homens. (MALERBA, 2000, p.125)

É a classe enobrecida e europeizada vinda com a Corte portuguesa que forma a elite do reino. Ela tem poder econômico e político, o que faz com que participe das decisões e rumos institucionais do governo monárquico. Seus interesses se consolidaram com a Independência (1822), que explicitava a crise do colonialismo português, de maneira que

³⁹ MALERBA, J. Para uma teoria simbólica: conexões entre Norbert Elias e Pierre Bourdieu. In: CARDOSO, C. F.; MALERBA, J. Representações: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000.

fortalecia seus poderes em terras brasileiras, (que passa a defender a continuação do Brasil como país e não o seu retorno a condição de colônia, como era o objetivo de Portugal), ao combater e extinguir as restrições impostas no pacto colonial, bem como assegurar a liberdade de comércio, garantir a autonomia administrativa e fortalecer cada vez mais seus poderes e a busca de uma nacionalidade brasileira.

Segundo Mota (2002) o projeto do Estado Independente do Brasil não apresentou ruptura relevante como o modelo europeu-civilizado, importado na Gestão Joanina, pelo contrário, ele nasce do pacto entre a monarquia constitucional, a elite ilustrada e o ideal de uma civilização à europeia, nos trópicos. No período de 1817 e 1850, buscou-se configurar uma identidade nacional, por meio da construção de uma sociedade 'civilizada' brasileira. Os referidos processos que refletiam, consolidavam e demarcavam uma sociedade escravocrata e culturalmente acanhada.

É importante reforçar que o ensino sistematizado de arte no Brasil surge em função da chegada da família real portuguesa e com a Missão Artística Francesa⁴⁰ e marca o início de um ensino artístico formal com a criação, em 1826, da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios que tinha por objetivo formar artífices e artesãos. O pesquisador Sala (2002) nos apresenta um panorama das artes no Brasil antes da chegada dos franceses. Ele descreve assim:

A situação das artes no Brasil colonial em princípios do século XIX, pode ser descrita em função de uma economia do ouro completamente decadente. Por justiça de expressão, as artes eram entendidas, dentro da legislação portuguesa vigente, como ofícios mecânicos, agremiados corporativamente dentro da tradição medieval, preservada pelos estados absolutistas, incluído Portugal. (SALA, 2002, p. 19)

Em 1826, segundo a concepção de Antônio de Araújo e Azevedo, o Conde da Barca, a Escola Real transforma-se em Academia Imperial de Belas Artes — AIBA. Fato que dá início assim um estudo sistematizado de arte que substituiu a produção artística resultante da relação mestre aprendiz para a relação de aluno professor, ao garantir o estudo artístico, para os que tivessem vocação e habilidade. Na figura 17, vê-se o retrato do pintor negro Pinto Bandeira em seu local de trabalho, no Liceu de Artes e Ofícios de Salvador.

⁴⁰ A historiografia atual brasileira (Sala, 2002), (Schwarcz, 1993) entre outros, vem questionando sobre a vinda da Missão, colocando em questão se foi uma iniciativa do Marques de Marialva, aconselhado por Humboldt e apoiado pelo conde da Barca, ministro dos Assuntos Estrangeiros de Dom João VI; ou se foram os estrangeiros em conflito com o governo francês, que buscando proteção, encontraram auxílio, abrigo e espaço para desenvolver e ensinar suas artes, junto à Coroa de Portugal no Brasil.

Figura 21- Retrato do pintor Pinto Bandeira em seu local de trabalho no Liceu de Artes e Ofícios de Salvador, entre 1888 e 1890/91⁴¹



Fonte: http://www.lab-eduimagem.pro.br/jornais/ed_img/antiores/ano1_ed17/PDF/edu_ai_a2_e17.pdf

Nesse sentido, independente da motivação da vinda dos artistas franceses para o Brasil é possível afirmar, que eles ‘arejaram’ o panorama artístico da país, mudando o conceito de arte, a relação de sua produção, de seu ensino e de seu consumo.

O enriquecimento dos fazendeiros seu enobrecimento a vida na corte criam então um mercado para os retratos, para as decorações murais. Surgem então as primeiras galerias e o ensino de desenho e pintura como campo profissional. (MOTTA, 1989, p.101)

Podemos associar o crescimento da AIBA, à grande política de construção do que atualmente entendemos por nacionalidade, em suas dependências foram criados e forjando obras que são icônicas ainda nos dias atuais que buscavam representar uma brasilidade. Especialmente, a partir de 1822, quando o Brasil se torna independente e busca construir uma nação, dentro de uma perspectiva imaginada ao buscar seus referenciais nas culturas europeias (Neoclassicismo, Romantismo e outros), visão similar identificada por Benedict Anderson ao estudar os processos civilizatórios do Oriente nos séculos XIX e XX. As novas nações nascem do cruzamento complexo de diferentes forças históricas e culturais. (ANDERSON, 2008)

Anderson, mostra que essas nações nascem alinhadas não as ideologias políticas

⁴¹ Autor desconhecido. Bardi, P. M. New profile of Brazilian arts. 1970. In: Araujo, E. A Mão Afro-Brasileira. 1988

conscientemente adotadas, mas aos grandes sistemas culturais que precederam, dando sentido e reunindo os indivíduos em torno de símbolos representativos, capazes de unir classes e pessoas distintas em torno de um ideal que passa a ser visto como comum. O MNBA tem diversos exemplos de obras de artes que tiveram e tem essa função, a exemplo da figura 18- quadro Batalha de Guararapes⁴² de Vitor Meirelles.

Na Figura 22 - quadro Batalha de Guararapes de Vitor Meirelles



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/battle-of-guararapes-v%C3%ADtor-meireles/pAGxMJZEiQamdA?hl=pt-br>. Acervo: MNBA/ Ano: 1875-1879

A pintura exalta os heróis da nação brasileira, no catálogo de 1879 a representação é denominada de: união das classes. Ao representar um ato heroico e nome da nação, segundo Sepúlveda:

(...) Aquele exército que se erguera disposto a morrer pela salvação do princípio sublime da nacionalidade, compunha-se de três classes: pretos, índios e brancos que, embora distintos pela cor nem por isso deixavam de se igualar pelo valor que se afinara nas amarguras de mesma adversidade. (SANTOS, 2005, p.47)

Santos (2005) fez uma análise das representações do povo negro em museus do

⁴² A **Batalha dos Guararapes** foi um confronto militar travado em 18 e 19 de abril de 1648 e depois em 19 de fevereiro de 1649, entre o Exército da Holanda e as tropas do Império Português. As batalhas aconteceram no Monte dos Guararapes, localizado na atual Jaboatão dos Guararapes, município da Região Metropolitana do Recife, na então Capitania de Pernambuco, atual estado de Pernambuco.^[2] Ocorreu no âmbito da Guerra da Restauração da independência de Portugal face à Espanha, levando as tropas portuguesas a recuperar os territórios ultramarinos (coloniais) que haviam sido ocupados pelos holandeses durante o domínio espanhol, tal como o Nordeste do Brasil e o Litoral de Angola e Timor por exemplo.

Brasil e mostra que mesmo numa sociedade desigual, houve a produção de obras emblemática, que passam a serem usadas como representativas de uma sociedade imaginada, sem conflitos, pelos membros internos, ao valorizar objetivos comuns que unem, inclusive os homens negros escravizados na defesa do território e dos bens de seus algozes.

Aqui podemos atrelar a importância das artes, dos artistas e dos espaços dedicados ao ensino e a exposição de bens artísticos como fundamentais em qualquer sociedade. O que justifica o investimento do Estado em instituições capazes de estimular e propagar imagens que passam representar e unirem indivíduos socialmente desiguais em torno de um ideário de nação, o que garante a sua durabilidade e evitando conflitos que a colocaria em risco.

3.1.2 O MNBA e suas coleções

Nos pontos anteriores falamos de forma direta ou indiretamente sobre a formação do acervo do MNBA, pois, se constitui uma tarefa impossível desassociar a história da instituição, da história da formação de seu acervo. Então aqui apresentamos de forma breve e genérica, alguns apontamentos sobre essa constituição. No próximo capítulo sobre as exposições, falaremos mais especificadamente sobre os acervos que consubstanciaram as propostas expositivas.

Começamos com a fala do então Presidente do IBRAM, José Nascimento em 2009, que ressalta a importância do MNBA e de suas coleções, destaca sua posição singular entre os museus brasileiros. São suas palavras:

Hoje o Museu Nacional de Belas Artes está entre os principais guardiões de coleções públicas de arte do País. Tendo como âncora o acervo da Academia Imperial das Belas Artes, remontando, portanto, à primeira metade do século XIX, a coleção do Museu ocupa hoje posição singular no arco dos museus brasileiros de arte. (NASCIMENTO, 2009, p.i)

Aqui também é interessante trazer a fala de 1979, do então diretor do Museu, Edson Motta, que situa de forma distinta a formação da pinacoteca ainda no século XIX, que de certa maneira, continuou a orientar as práticas. Ele ressalta que a criação, os investimentos e os incentivos para a aquisição das peças que originaram e constituíram a pinacoteca do museu, foi uma das formas que a elite brasileira usou para criar, ou melhor, idealizar uma raça e uma 'civilização' própria nos trópicos

Essas espelhadas nas culturas centro-europeias, e isso tornaria 'civilizada' a elite tropical, logo, apta a fazer parte do mundo europeu. Afastando-se completamente dos vistos como 'nacionais', os nativos indígenas e os negros africanos que já povoavam e eram a

maioria da população no território. Segundo a visão de Motta, o início da coleção atendia uma necessidade urgente:

(...) o nosso desenvolvimento cultural foi imposição de um momento histórico, quando uma significativa parcela da população brasileira buscava o reverso do útil, nas contingências íntimas que criam as necessidades da inteligência e do espírito. E foi naquele instante que nasceu a Pinacoteca: o ambiente ansiava por encontrar aceleradamente a sua raça e a sua civilização própria. (MOTTA, 1979, p.14).

Nessa perspectiva trazida por Motta, identificamos a materialização do conceito sociológico de capital simbólico desenvolvido por Bourdieu (1997), que é visto como poder, que se manifesta em quatro estâncias: a econômica, a social, a cultural e a simbólica, que interfere no todo social. Essas representam práticas e discursos que se entrelaçam e se autocomplementam, ao imputar nas sociedades seus valores de forma naturalizada, e geralmente eles são percebidos como inatos e por isso não há e a necessidade de questioná-los, pois fazem parte das tradições sociais o que nos ajuda entender porque ainda hoje ao visitarmos as exposições de longa duração do MNBA e podemos observar que o discurso museológico continua fundamentado na visão clássica da arte europeia, que privilegia a questão estética e sua aproximação com as grandes correntes artísticas, ao lastrear as obras, justificando-as como belas-artes e objeto do museu, contradizendo os discursos que não reconhecem mais, a visão da arte pela arte, como apontamos no início do capítulo.

3.2 Um museu visto de dentro, a partir das coleções especiais: novos olhares

Aqui apresentaremos de forma mais específica três fases distintas vividas no MNBA, o recorte é arbitrário e se faz necessário para se entender as construções das exposições analisadas no capítulo três. São períodos em que houve tentativas de rupturas como a estrutura da instituição que apresentamos acima. Momentos importantes, mudanças na sociedade brasileira que reverberaram na Museologia nacional e nos seus museus.

As fases foram divididas por décadas, mas deixando claro, que as características observadas, não foram estanques, elas perpassaram a outros períodos e seguem de sendo observado ainda atualmente.

3.2.1 Anos 1937-1961 – Os primeiros anos em busca das origens: continuidade

O pintor acadêmico Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974) foi o primeiro diretor do MNBA, nomeado pelo presidente Getúlio Vargas e permaneceu no cargo por 24 anos. Sua gestão foi marcada por duras críticas a arte moderna, que significou um certo fechamento do MNBA para esses artistas, que estavam tendo projeção não só no Brasil, como também no exterior. O crítico de arte José Teixeira Leite (1930) no dicionário Crítico da Pintura no Brasil o descreve assim o pintor, sua obra e sua posição em relação a arte moderna:

Oswaldo Teixeira, que praticou todos os gêneros, possui um desenho correto. Mas, dotado de uma visão convencional e reacionária da arte, prorrogou, até bem adentrado o séc. XX, certo tipo de sensibilidade pictórica que remete diretamente ao séc. XIX e mesmo ao XVIII, praticando uma pintura faisandée e alambicada, que não raro resvalou para o kitsch. Ficaram conhecidas, mais do que suas obras, suas constantes invectivas contra a arte moderna, e contra Portinari e Picasso em especial. (LEITE, 1988, p. 499)

Sua gestão ficou marcada pelo aumento significativo do acervo, aquisição feita por meio de compra e pela valorização das obras do século XIX, dos tempos áureos da Academia Imperial de Belas Artes, ao identificar as pinturas históricas como representação dos grandes feitos nacionais, em detrimento das pinturas de gênero, que estavam sendo usada para a construção do ideário nacional, dentro de uma política de Estado.

3.2.2 Anos 1961-1964 – Tentativas de Rupturas

O início dos anos de 1960, que pode ser considerado o da tentativa de ruptura na forma de gerir a instituição. Foi no governo do Presidente da República Jânio Quadros (1917-1992) que o jovem jornalista e Crítico de Arte José Roberto Teixeira Leite foi nomeado diretor do museu no ano de 1961, sua gestão tinha como missão a de modernizar a instituição. Sua proposta era transformar o museu em museu de todas as artes abarcando as diversas formações culturais da sociedade brasileira, para isso implantou uma política de aquisição de acervos de temática de arte voltada para uma brasilidade de cunho mais popular. Foi na sua gestão que foram adquirida as coleções: de Arte Indígena, de Arte Popular e de Arte Africana.

As ações propostas por Leite geraram questionamento, polêmicas e resistências por parte dos profissionais do próprio museu, críticas por parte de críticos de artes e da imprensa em geral, por entender que essas aquisições não fazem parte das belas artes, logo não teriam que integrar a coleção do MNBA, de origem acadêmica. Com o golpe civil-militar de 1964 e com a queda do então Presidente da República, João Belchior Marques

Goulart (1919-1976), o diretor José Roberto Leite foi substituído do cargo.

Leite foi substituído pelo acadêmico Alfredo Galvão, representante da tradição acadêmica das artes plásticas brasileira, de modo a encerrar o processo tentativa de modernização da instituição, que volta ao velho modelo de gestão, com a valorização de obras e de artista acadêmicos. Ao analisar esse processo Leite fala: “tenho 34 anos e cabo de ser substituído pelo velho pintor acadêmico Alfredo Galvão” (LEITE, 2009, p.258).

Embora tenha sido rápida sua passagem pela gestão do MNBA, o diretor José Teixeira Leite (1961-1964) conseguiu um alinhamento com instituições culturais africanas, dentro de uma política de aproximação do Governo Brasileiro. Ações que resultaram na realização da primeira exposição no Brasil do Instituto Francês de Arte negra de Dakar, que contou com a presença do então presidente da República do Senegal, Leopold Senghor, para a inauguração da exposição África Negra em 1964, (figura 19), que na ocasião fez doações de duas peças tradicionais de marfim.

Figura 23 - Presidente Leopold Senghor do Senegal na inauguração da exposição África, no MNBA.



Acervo: Jornal O Globo, 1964. Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-No-Museu-de-Belas-Artes-onde-inaugurou-exposicao-africana-o-Presidente-Senghor-examina-uma-das-trabalhos-expostos> fig3_376471768

3.2.3 Anos 1970 – Resistência e Reinvenção

Os anos de 1970 podem ser vistos como da resistência para não ser encampado pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e pela luta para recuperação das áreas já ocupadas pela própria FUNARTE. O museu desenvolveu atividades voltadas para o público, como eventos de música erudita, ciclo de conferência, curso de artes, visitas orientadas e a reabertura de galerias que estavam parcialmente fechadas, atividades produzidas e voltadas para a dinamização da instituição. A fala do diretor Edson Motta⁴³ (1919-1981), no catálogo de 1979 tem um tom de desalento, mas ele reafirma que apesar da escassez o MNBA segue trabalhando:

As funções do Museu, desde a sua criação, vêm sendo desenvolvida, na medida das suas **possibilidades**, de maneira mais ou menos intensa, **mas nunca estagnadas** [...]

No âmbito de suas possibilidades e sem desconhecer que habitamos uma zona em desenvolvimento, **carente de recursos** maiores, o MNBA procura atuar consonante a atual requisição do homem brasileiro. (MOTTA, 1979,p.15 e 20) (Grifos nossos)

No mesmo tom de desencanto o museólogo Pedro Xexéo muna entrevista publicada em 2015, descreve como estava o Museu nos anos de 1970, ele dividia o prédio com a FUNARTE e corria o risco de ser encampado por ela, onde perderia sua autonomia. Pedro descreve aquele período assim:

Em meados dos anos 1970, quando a Funarte tinha força e o Parreira⁴⁴, trânsito em tudo que era lugar, a Funarte entrou rachando, pois tinha dinheiro. Eu me lembro inclusive que se reformou e pintou toda a parte ocupada pela Funarte e que o Museu estava meio caindo aos pedaços. A gente passava pelos espaços da Funarte e parecia que estava entrando num outro prédio: luminárias, portas, vidros, janelas, tudo parecia diferente porque seus responsáveis tinham dinheiro e o Museu não.(XEXÉO, 2015, p.180)

3.2.4 Anos 1980 - Novos Tempos

A década de 1980 é caracterizada por uma sequência de eventos políticos, históricos, sociais e culturais que agitaram o Brasil, os quais trazem uma perspectiva de esperança em relação a novos tempos. Em junho de 1988, ocorreu o I Seminário Museus Nacionais: perfil e perspectivas, promovido pela SPHAN/PróMemória. Durante quatro dias,

⁴³ Restaurador e Professor.

⁴⁴ Roberto Parreira um dos fundadores da FUNARTE e seu primeiro presidente.

diversos profissionais nacionais e estrangeiros se reuniram para discutir a situação dos museus nacionais, com foco em seu papel na preservação e divulgação do patrimônio cultural brasileiro, ao buscarem novas direções que visassem à melhoria institucional e à popularização dessas instituições.

Foi um seminário concorrido que contava com mais de 600 pessoas, foi financiado quase que exclusivamente pela iniciativa privada via Lei Sarney, teve dois momentos distintos um aberto ao público e outro caráter interno. Paralela ao seminário teve uma exposição apresentando os museus nacionais brasileiros e estande com as publicações do SPHAN/PróMemória. Aqui trouxemos as falas de duas profissionais que ajudaram a pensar a realidade dos museus brasileiros nos de 1980. A Diretora do Museu da Imagem e Som Maria Eugênia Stein falou:

A instituição museu tem a responsabilidade de resgatar identidades, estabelecer vínculos indissolúveis com o passado, fazer conhecer o presente para influir decisivamente no futuro. Tem que se preocupar em se aproximar um pouco mais do indivíduo, que é para quem o museu é dirigido, principalmente daquele que busca sua própria identidade, subjugado pela comunicação de massa vítima da sociedade totalitária (SPHAN/PróMemória STEIN, 1988, p.5).

Além disso:

A museóloga Maria Inês Mantovani, diretora da empresa Expomus, ressaltou a relevância da interconexão de saberes provenientes de diferentes disciplinas para abordar a questão do museu. “A leitura não crítica evidência que muitos museus estão diretamente relacionados à apresentação de uma perspectiva unilateral” (SPHAN/PróMemória STEIN, 1988, p.5).

As manifestações indicam, tanto de maneira direta quanto indireta, direções para a promoção de uma maior integração da instituição com seus públicos. Este foi o momento de discutir o trabalho em relação ao 'entorno'. O museu, ao reconhecer seu público de forma diferenciada, começa a desenvolver produtos museológicos, como exposições permanentes e temporárias, visitas guiadas, materiais impressos lúdicos e educativos, entre outros recursos de apoio. Além disso, realiza um considerável investimento em marketing e divulgação da instituição nos meios de comunicação, visando atrair e renovar seus públicos.

Nos anos 1980, é na gestão de Alcídio Mafra de Souza⁴⁵(1925-) (1982-2001) que o MNBA passará por mudanças mais profundas em seus quadros funcionais. Alcídio implementa no museu uma estrutura mais diversificada da que então existia, criando as coordenadorias técnica, administrativa e de educação, ação pouco usual para época, e é

⁴⁵ Crítico de artes e professor.

através da então Coordenadoria de Educação que será implementado o pioneiro Curso de Guarda e Guias de Museus, numa tentativa de renovar o quadro de servidores que atuavam nas galerias do museu, composto em sua maioria por pessoas idosas e próximas a aposentadoria.

Essas mudanças, trouxeram outros grupos sociais para dentro da instituição, a ideia era de democratizar os acessos, promovendo cursos, visitas guiadas, atividades culturais que trouxessem o público para ocupar o espaço do museu, buscando dessacralizá-lo. Um exemplo dessa atividade foi o curso de Guardas e Guias, que formam adolescentes, que passam a fazer a intermediação entre o museu e o público. A figura 21 traz a fotografia da primeira turma de guia e guardas de museu do MNBA.

Figura 24 - imagem da primeira turma de guias e guardas de museus do MNBA.



Fonte: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba/centrais-de-conteudo/anuario1.pdf>. Acervo: MNBA, 1984

Podemos destacar também nessa gestão a participação do MNBA no Projeto de Estudos de Coleções Africanas e Afro-Brasileiras iniciado em 1982, pelo Instituto Nacional do Folclore, que tinha como uma das suas finalidades recuperar informações e documentos dos acervos referentes à cultura material africana no Brasil. No museu a ação resultou na revisão da documentação da coleção africana adquirida em 1964 e na publicação de obras técnicas-científicas em português, que se tornaram referências primordiais para as atividades do próprio Museu, de outras instituições e para os pesquisadores em geral.

Por fim, entre outros aspectos que poderíamos trazer dessa gestão, reafirmamos aqui, o importante papel que o Diretor Alcídio Mafra teve no reconhecimento do Terreiro da Casa Branca como Patrimônio Cultural Brasileiro, que apresentamos na seção anterior da dissertação. Sendo diretor de um museu nacional ele tinha vaga assegurada no Conselho

Consultivo do SPHAN, ele deu seu voto favorável ao tombamento, diferente do seu colega, o também diretor do Museu Histórico Nacional, Gerardo Câmara, que votou contra.

Sua postura em reconhecer a diversidade de patrimônio e valorizá-lo, especialmente dentro do MNBA, onde promoveu e acatou mostras artísticas para além das consagradas das ditas 'belas artes', o coloca na vanguarda da museologia, especialmente, dos museus nacionais, voltados para artes plástica. Em sua gestão foram realizadas exposições com as temáticas clássicas usando os acervos do MNBA, e também mostras tendo como recorte as artes africanas ou afro-brasileiras, idealizadas a partir do próprio acervo ou recebida de outras instituições, identificamos mais de dez exposições nos anos de 1980, entre temporárias, itinerante e até de longa duração.

Uma das possíveis explicações para esse fato é que no ano de 1988 foi celebrado o Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil, logo as instituições culturais estariam se mobilizando para promover atividades, alusivas a efeméride, mas para além desse fato o MNBA desenvolveu diversos processos de trabalhos que resultaram na revisão técnica da documentação, publicações específicas e em exposições itinerantes e internas que permaneceram nas galerias do museu para além da data oficialmente comemorada, ao representar uma abertura para outros acervos, para novas narrativas e para novos públicos, e oxigenar o mundo dos museus de artes, em consonância também com as reivindicações sociais, presentes no cotidiano do país.

3.2.5 Anos 1990-1999 Espetacularização

Os anos de 1990, começam com a gestão, da diretora Heloisa Lustosa, caracteriza-se por grandes exposições com enorme sucesso de público. Tratava-se de exposições internacionais, com exceção da exposição de Fernando Botero, pintor colombiano, todas eram de origem europeia. Eram as exposições Rodin (1995), Monet (1997), Salvador Dali (1994) Esplendores de Espanha (1995), Freud (1996) entre outras⁴⁶. A figura 22 traz um trecho da matéria de capa do jornal o Globo de 1995, falando do sucesso de público. É bom lembrar que as exposições do MNBA, neste período contaram com um forte aparato de divulgação, especialmente televisiva e fortes patrocínios como aporte financeiro vindos de leis de incentivo.

⁴⁶ Moreira Junior, Nelson. A exposição invisível: divulgação e exposição permanente do Museu Nacional de Belas Artes/Nelson Moreira Junior - 2010.

Figura 25 - Matéria sobre a exposição do escultor Rodin, no MNBA, 1995

Em 1995, o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Centro do Rio, abrigou a maior exposição de Auguste Rodin já realizada no país, com 58 peças. Vieram suas mais importantes obras, como “O pensador”, “Adão”, “Eva” e “O beijo”, além de inúmeras peças pequenas, desenhos e fotografias. Rodin contratava os melhores fotógrafos da época e essas fotos serviam como esboço para os estágios seguintes da obra. A exposição foi um sucesso, com cerca de 226 mil visitantes e filas que davam voltas no quarteirão.

No Segundo Caderno de 21 de abril de 1995, a reportagem afirma: “Nunca um evento de arte havia causado tanto burburinho na cidade. À frente do museu, no Centro do Rio, crianças, jovens, adultos e idosos faziam fila para ver de perto as esculturas de Rodin.”

Fonte: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/a-frente-de-seu-tempo-auguste-rodin-deu-expressao-corporal-alma-as-esculturas-22050267> Acesso 04/03/2024

Em relação às artes africanas e populares a diretora procura recuperar o projeto do Museu das Origens desenvolvida para o MAM pelo crítico de arte Mario Pedrosa. No MNBA esse projeto se torna a exposição de longa duração na mostra Brasil Arte e Origens, sendo expostas no porão do MNBA as artes populares, africanas, indígenas e europeias, reproduzindo uma pirâmide hierárquica patrimonial cultural-museológica.

3.2.6 O século XXI – Novos projetos

Entendemos o papel primordial que as instituições museológicas desempenham na patrimonialização de bens culturais nas sociedades, e este não é estanque ou cristalizado. O processo de patrimonialização deve ser constantemente abalizado, questionado e mudado de acordo com os movimentos sociais, não só os nacionais, como também, o global, que se encontram em movimento, na busca de maior equidade entre as comunidades, cidadãos e indivíduos.

Neste sentido, os novos projetos apresentados na instituição visam lançar novos olhares para as exposições e coleções do MNBA, que são marcadas por grandes transformações sociais, políticas, econômicas e culturais, relacionando com a construção da identidade do povo brasileiro, se tornando premente e necessária sua avaliação, sobretudo, diante das reivindicações advindas da sociedade civil que resultaram em leis e medidas públicas que visam a isonomia de direitos e, esses passam também, pelo reconhecimento e o tratamento valorativo de suas origens.

Perspectiva que possibilitará outras leituras e posturas da instituição e da própria sociedade. É interessante apresentar algumas ações pioneiras do MNBA em tratar peças das culturas materiais africanas e afro-brasileiras como objetos artísticos, a exemplo dos

textos apresentados na década de 1940, pelo museólogo Mário Barata, funcionário do museu, que orientou vários pesquisadores nessa direção. Atualmente o MNBA, busca recuperar esse protagonismo ao propor exposições, como as: “Das galés às galerias” de 2018 que será analisada no próximo capítulo; e a exposição “Pretoginismos no acervo do Museu Nacional de Belas Artes”, que será inaugurado em agosto de 2024, no Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - BNDES, além de incentivar a produção acadêmica sobre seu acervo resultando em diversas monografias dissertações e teses.

Essa breve apresentação teve como objetivo traçar um panorama, que irá ajudar a compreender as análises propostas para a próxima seção, ao mostrar que houve tentativas de rupturas com as formas vigentes de uma museologia tradicional, mas que de certa, ainda se faz presente dentro da instituição, como reflexo da própria sociedade brasileira. Nossa intenção, é chamar atenção para sua existência, como uma das possíveis formas de superá-la e tentando garantir a presença do todos que formam a nação, dentro da instituição nacional, apresentados e representados de forma digna.

CAPÍTULO 3
AS EXPOSIÇÕES E O PAPEL DAS BELAS
ARTES NA CONSTRUÇÃO E
DESCONSTRUÇÕES DE IMAGENS DO
NACIONAL: VISÕES DA ABOLIÇÃO

4. AS EXPOSIÇÕES E O PAPEL DAS BELAS ARTES NA CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÕES DE IMAGENS DO NACIONAL: VISÕES DA ABOLIÇÃO

O museólogo Marcelo Cunha (2010), ao trazer um conceito de exposição, ele nos leva a pensar a profundidade e o comprometimento dessa ação nas instituições museológicas. Segundo ele a exposição pode ser vista como um texto com infinitas possibilidades de leituras devido as conexões individuais e coletivas que podem ser provocadas e/ ou estabelecidas, essas intermediadas pelas propostas e ideias das instituições que as promove, ao objetivar não só o aprendizado, o deleite, mas também uma elaboração ou reelaboração do tema exposto. Nesse sentido, Marcelo nos fala que:

Expor é revelar, comungar, evidenciar elementos que se desejam explicitar, e este desejo pode estar relacionado a um momento histórico, uma descoberta científica, uma produção estética, um ideal político, e as exposições nos colocam diante de concepções, de abordagens do mundo, portanto, expor é também propor (CUNHA, 2010, p. 110).

Ao usar o verbo propor ele intensifica uma das mais fortes ou deveria ser, funções da exposição, que é o estímulo a participação, para além do deleite ou da simples reflexão passiva, embora essa intenção não seja de toda revelada, mas ela está presente nas ações expositivas. Talvez seja mais difícil de percebê-la em museus de artes devido, os discursos que sempre acompanharam os objetos artísticos, seus espaços expositivos e os de guarda, que os colocaram num lugar divino, de contemplação estética, ainda não ultrapassado de todo, como vimos na primeira seção.

Então propor, seria uma ação para retirar o visitante do 'transe espiritual', ou seja, não só admirar as obras em si, mas trazer questionamentos sobre elas, sobre suas imagens, suas narrativas e especialmente, sobre os arranjos expositivos e os discursos aportados neles, levando em consideração suas construções, os atores que as formulam, analisados, os objetos selecionados, os títulos das exposições, os suportes museográficos utilizados, os recursos financeiros, comunicacional, as parcerias, os programas educativos, os espaços físicos destinado a mostra, seu tempo de duração entre outros elementos, pois esses são capazes de nos revelar o que se oculta e o que se quer propor e muitas das vezes, de modo a não nos oferecer opções.

A museóloga Joana Flores (2017) fez uma leitura interessante das exposições museológicas reforçando-as como legitimadoras de histórias oficiais, especialmente, ao tratar de questões étnicas, pois reforçam os lugares sociais subalternos definidos no passado, que mesmo já tendo mudado as relações são constantemente atualizadas para seguirem autorizando pelos e nos espaços museológicos: São suas palavras:

A exposição, reafirmo, autoriza em alguns casos a relação de

subordinação de determinados grupos, como recurso para evidenciar a hierarquia de outros já estabelecidos pela historiografia oficial como grupos dominantes. Nessa perspectiva, a exposição museológica torna-se mais um mecanismo de legitimação do poder das elites sobre os grupos historicamente excluídos (FLORES, 2017, p.66).

Sendo o museu uma instituição social, como vimos anteriormente, a exposição é um dos seus mecanismos utilizados, para desempenhar suas funções. entre elas a de: atribuidor de relevância, pois reconhece, seleciona e preserva por meio dos objetos os valores das sociedades; ao legitimar e promover o adestramento e ratificar pertencimentos e exclusões.

Tais ações, que ao serem usadas para analisar as exposições, nos possibilitam perceber que ainda hoje, temos um projeto de criação de uma civilização dos trópicos, que podemos confundir, propositalmente, com a ideia do projeto de Nação. Que segue em curso, tendo como referências os parâmetros identificados e perseguidos desde o século XIX, estes ancorados em conceitos elitistas de história, povo, língua, cultura e arte, herança recebida e mantida pelas instituições culturais, o que dificulta a introdução de elementos de outras culturas, as quais continuam sendo consideradas não aptas a participarem da construção da nação, mesmo ela sendo uma construção idealizada e/ou imaginada. O nosso ideal de progresso e modernidade são os padrões eurocentrados e mais recentemente o norte-americano.

Partindo dessa conceituação buscamos analisar algumas exposições do MNBA ocorridas no ano de 1988, por ocasião do Centenário da Abolição, período de grande efervescência, com o fim do Regime Militar (1964-1985), a eleição de um presidente civil, o nascimento, a reorganização e o fortalecimento de movimentos sociais ao trazer novas pautas, algumas contempladas na nova Constituição do Brasil (1988), conhecida com 'Constituição Cidadã, fatos que ajudaram a configurar o processo de redemocratização do Brasil depois de 20 anos de um governos ditatorial. E as exposições aqui selecionadas nos revelam aspectos de como esses processos foram vividos na instituição através de exposições sobre o povo negro refletindo a própria postura da sociedade.

A outra exposição selecionada foi elaborada 30 anos depois, como o mesmo mote,

referenciando aos 130 anos da Abolição. Tendo um cenário político, econômico e social bem distinto, de modo que oferecia outras leituras que nos permitiram comparar as exposições observados, permanências disfarçadas de rupturas por meio de permissões controladas, mantendo as desigualdades estruturais, visíveis nos meios culturais

4.1 100 anos da abolição da escravatura

Em 1988, foi comemorado o centenário da assinatura da Lei Áurea que aboliu legalmente a escravização no Brasil. Nacionalmente foram realizados diversos eventos para celebrar, questionar e revisar o ato, foram realizadas: palestras, seminários, exposições, encontros, promovidos por diversas instituições públicas e privadas, especialmente, por universidades e escolas onde o tema do povo negro e da negritude brasileira figurou na pauta prioritária daquele ano. As figuras 23 e 24 que são cartazes de dois eventos universitários alusivo ao tema; um realizado no Rio de Janeiro e outro em Caxias do Sul no Rio Grande de Sul.

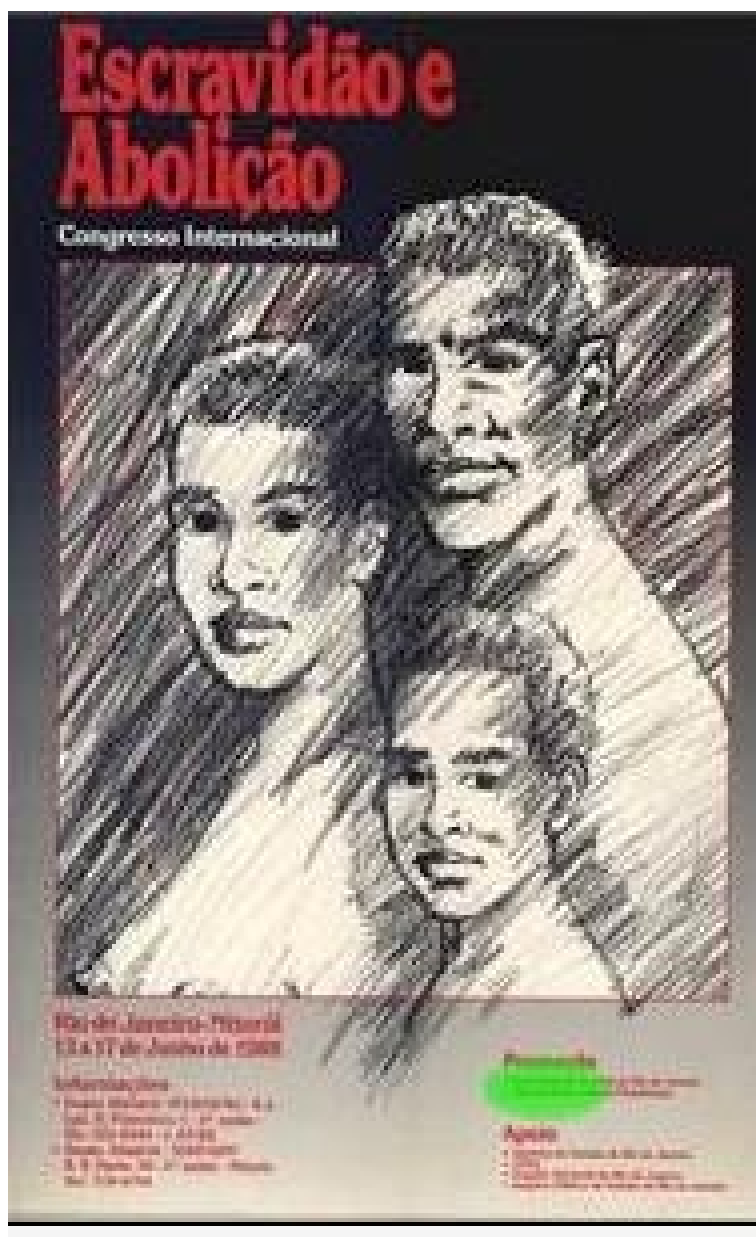
Figura 26 - Cartaz do Seminário Regional sobre o Centenário da Escravatura do Brasil



Realizado: Universidade de Caxias do Sul/RS, maio de 1988
http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arg_cultura&Pesq=Lei%20aurea&pagfis=9155

Acesso 03/07/22

Figura 27 - Cartaz do Congresso Internacional Escravidão e Abolição



Realização: UFF/UFRJ - junho, 1988.

Fonte: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_cultura&Pesq=Lei%20aurea&pagfis=9231

O mundo cultural não ficou fora desse momento de efervescência provocado pela data redonda de um evento de grande impacto social. As instituições culturais brasileiras tanto privadas, quanto as públicas, se mobilizaram em organizar exposições, peças teatrais, shows musicais, o que incluiu uma grande exposição realizada pela Biblioteca Nacional e um grande espetáculo realizado na Quinta da Boa Vista, pela orquestra sinfônica brasileira para marcar a efeméride. As figuras 25, 26, 27 e 28 fragmentos de reportagens sobre o preparativo, a programação e a recepção do público (estimado em mais de 100 mil

peessoas) para a apresentação do Projeto Aquarius⁴⁷ na Quinta da Boa Vista/RJ. Esse material foi publicado no jornal O Globo entre os dias 14, 15 e 16 de maio de 1988. Segundo um dos seus patrocinadores Roberto Marinho, presidente das organizações Globo, o concerto foi apresentado como uma: “homenagem ao negro por sua contribuição à formação da cultura e da alma brasileira”.

Figura 28 - reportagem sobre os preparativos do Projeto Aquarius



Matéria do Jornal O Globo Noticiando o projeto Aquarius em Homenagem ao negro/ Maio de 1988.

http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_cultura&Pesq=orquestra&Pesq=orquestra&pagis=1404

⁴⁷ Idealizado pelo jornalista Roberto Marinho (1904-2003), por Péricles de Barros (1935-2005), então gerente de Promoções do GLOBO, e pelo maestro brasileiro Isaac Karabtschewsky, o projeto voltado à formação de público e inclusão cultural revolucionou o consumo de música clássica no Brasil, rompendo o estigma de que música de concerto não encontraria público fora de casas como Theatro Municipal e Sala Cecília Meireles. Ao longo de suas 43 edições (1972-2012) o evento levou centenas de espetáculos a diferentes cidades do Brasil, reunindo milhares de pessoas em ambientes ao ar livre para desfrutar dos sucessos da música clássica, como a apresentação de “Eros-Thanatos”, balé do coreógrafo francês Maurice Béjart, no Maracanãzinho, em 1981; a montagem da ópera “Aida”, de Verdi, que, com duas horas de duração e cantada em italiano, foi vista por 200 mil pessoas na Quinta, em 1986; e o Balé Bolshoi com “Don Quixote” em 1989, diante de 180 mil espectadores, também na Quinta. <https://institutoculturalvale.org/noticias/aos-50-anos-projeto-aquarius-volta-ao-rio-de-janeiro-com-concerto-da-osb/> Acesso: 12/02/2024.

Figura 29 - Programação do Evento



Matéria do Jornal O Globo Noticiando o projeto Aquarius em Homenagem ao negro /Maio de 1988.

http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_cultura&Pesq=orquestra&Pesq=orquestra&pagfis=1404



Fonte: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arg_cultura&Pesq=orquestra&Pesq=orquestra&pagfis=1471

Figura 31 - Apresentação na Quinta da Boa Vista



Fonte: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arg_cultura&Pesq=orquestra&Pesq=orquestra&pagfis=1471

Enquanto o jornal O Globo anunciava e celebrava a festa o Jornal do Brasil (Figuras 29, 30, 31) do dia 13.05.1988, noticiava a repressão do Exército contra os integrantes do Movimento Negro que intencionavam realizar a 'Macha contra a Farsa da Abolição'. Segundo nota oficial do Comando Leste corria o risco do Panteão de Caxias ser desrespeitado durante a Marcha, como prevenção foram posicionado 600 soldados para

garantir a segurança do patrimônio militar.

Figura 32 - Matéria sobre a “Marcha contra a farsa da Abolição- Jornal do Brasil de 12.05.1988



Fonte: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_cultura&Pesq=orquestra&Pesq=orquestra&pagfis=1403

Figura 33 - Cerco militar na Central do Brasil



Fonte:

https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_cultura&Pesq=orquestra&Pesq=orquestra&pagfis=1403

Figura 34 - A polícia do Exército fazendo revista em manifestantes negros



Fonte: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_cultura&Pesq=orquestra&Pesq=orquestra&pagfis=1403

No MNBA não foi diferente, a efeméride foi celebrada em cinco (05) exposições usando o seu acervo, três exibidas nas dependências da instituição e duas itinerantes. As exposições internas foram: Centenário da Abolição, Visões do Trabalho e Releitura da Arte Africana. As exposições extramuro foram: Axé África realizada Palácio Iguaçu em Curitiba de 13 a 28 de maio de 1988 e Coleção de Arte Africana na Sala Manoel da Costa Athaíde do Museu da Inconfidência de julho a setembro de 1988.

4.1.1 A Exposição - O Centenário da Abolição

Realizou-se uma pequena exposição temporária do acervo museológico na antessala da biblioteca do MNBA, entre os meses de junho a dezembro de 1988. Esta mostra foi organizada em celebração ao centenário da Abolição da escravidão, ocorrido em 1988. O intuito era apresentar as representações artísticas do 'negro' (homens e mulheres), criadas entre os séculos XIX e XX e pertencentes ao acervo da instituição. Foram selecionados as seguintes obras:

5 pinturas:

- "Mãe Maria" 1945 – Orózio Belém, Tombo: 252.
- "Saudade da Favela" – 1937 – Salvador Pujals, Tombo 760
- "Pretas" 1935 – Hilda Eisenlehr Campofiorito, Tombo: 352.
- "Morro Vivo" – Sylvia Meyer – Tombo: 572.
- "Família de pretos" – Inês Maria Correia Costa, Tombo: 421.

5 esculturas:

- "Preta" – 1942 – Jorge Campos, Tombo: 2558.
- "Crioula" 1940 – Margarida Lopes de Almeida, Tombo: 2647.
- "Busto de Rafael Bordalo Pinheiro, Rodolfo Bernardelli, Tombo:10.325.
- "Bastiana" - Nicolina Vaz de Assis, Tombo: 2.682.
- "Cabeça de negro" 1943 – Hostílio Dantas, Tombo: 2.594.

2 desenhos:

- "Negras Baianas" – Grafite sobre papel Percy Lau, Tombo:13.057.
- "Vida Cotidiana" – Nanquim sobre papel – Percy Lau, Tombo: 5.999

3 Gravuras:

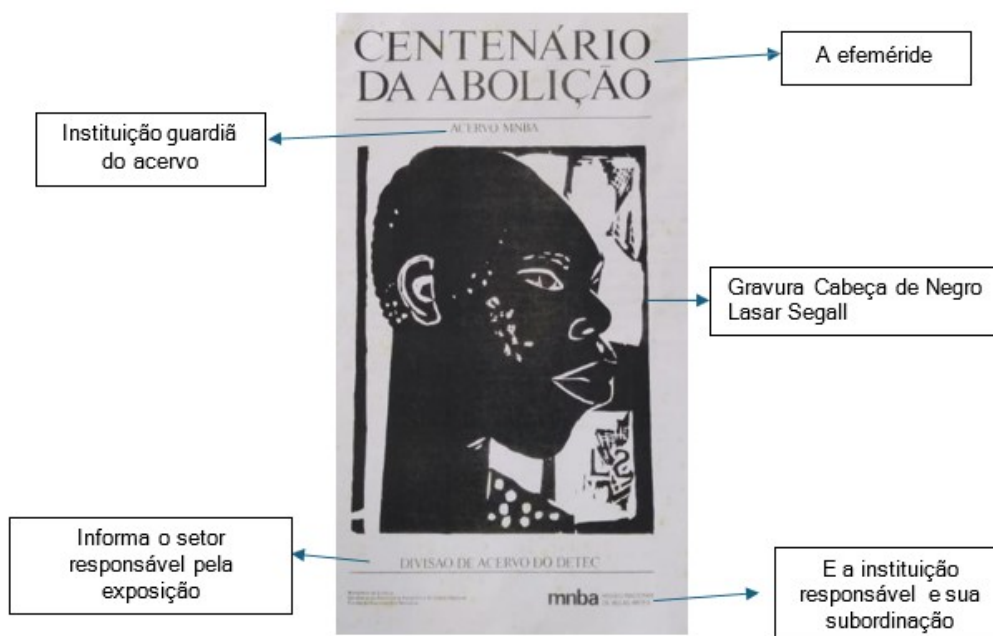
- “Cabeça de Preto” – xilogravura - Lasar Segall, Tombo:1.929.
- “Marchand de Fleurs” litografia – Jean Baptiste Debret, Tombo: 13.035.
- “Une mulatresse” litografia – Jean Baptiste Debret, Tombo: 10.036.

5 Ilustrações:

- “Tipos populares” Jean Baptiste Debret, nº 14 A e B.
- “Vendedor de flores” Jean Baptiste Debret, nº 14 A e B.
- “Ex-voto de Marinheiros salvos de um naufrágio” Jean Baptiste Debret, nº 15 A e B.
- “Mulata a caminho do sítio” Jean Baptiste Debret, nº 15 A e B.
- “Concurso de composição” Jean Baptiste Debret, nº 15 A e B.

A exposição foi estruturada em sete (07) módulos, a saber: 1- Apresentação; 2- Apreciação; 3- Pintura brasileira; 4- Escultura brasileira; 5- Desenho brasileiro; 6- Gravura brasileira; 7- Debret e sua época. Uma apostila simples foi elaborada, (figura 32 - capa da apostila). Esse material serviu como uma fonte significativa para reconstituir a memória da exposição, apresentando em seus textos aspectos que contribuíram para a formulação das questões que discutiremos a seguir. Começando pela análise da capa, que nos informa por meio do título a efeméride referenciada; o proprietário do acervo; o setor que realizou a exposição, a qualidade do acervo selecionado e a subordinação da instituição.

Figura 35 - Capa da Apostila da exposição: Centenário da Abolição



Fonte: MNBA, 1988. Acervo do Autor. Capa do escaneada do catalogo da exposição "Centenário da Abolição" de 1988, MNBA/RJ. Detalhamentos realizados pelo autor.

A apostila consiste em um livreto de 22 páginas impressas, possivelmente por xerografia, no formato de 14 x 21 cm e grampeado, apresentando-se em preto e branco. A única ilustração contida na publicação é a gravura de Lasar Segall intitulada "Cabeça de Negro", que figura na capa. É possível afirmar que essa publicação se distingue significativamente das demais elaboradas pelo Museu, incluindo as mais simples. Outro aspecto a ser destacado é a ausência de um texto introdutório ou de apresentação da mostra por parte da direção do museu, como costuma ocorrer.

Os textos apresentados são identificados pela assinatura e pelo cargo ocupado pelo profissional do MNBA, os quais revelam uma posição pessoal em 'detrimento' de uma manifestação institucional. O texto de apresentação da exposição é assinado pelo Chefe de Assuntos Técnicos. No primeiro parágrafo, ele expõe a motivação para a realização da exposição, o proprietário do acervo, a temática abordada e o recorte temporal escolhido para a mostra, são suas palavras: "O Museu Nacional de Belas Artes aproveita o período das comemorações do 1º Centenário da Abolição para expor em sua Biblioteca uma seleção de peças de seu acervo, datadas dos séculos XIX e XX, que discutem o universo negro".

No segundo parágrafo, ele aponta que os artistas escolhidos são nativos e apresenta um dado que corrobora as informações expostas na seção anterior, quando

discutimos a formação da identidade nacional e do patrimônio cultural brasileiro. Isso ressalta a falta de representação do povo negro nas artes nacionais, ao confirmar uma política de silenciamento. Podemos observar no material a perspectiva apresentada:

“... durante grande parte do século passado (XIX). Apenas episodicamente aparecem representados. Naquele período de nossa história, coube quase que totalmente a artistas estrangeiros que passaram pelo Brasil, a tarefa de representá-los artisticamente embora em geral, o interesse de representação, tivesse caráter documental (Apostila da Exposição Centenário da Abolição, 1988, p. 2)⁴⁸.

O autor prossegue afirmando que foi no século XX, especialmente após a “agitação modernista”, que o ‘negro’ passou a ser finalmente um tema comum e frequentemente predominante nas obras de diversos artistas brasileiros. Ao concluir a introdução, ele menciona que a exposição dessa diversidade artística tem como objetivo divulgar aspectos da representação do negro no contexto das artes visuais brasileiras.

O segundo texto intitulado “Apreciação” requer uma análise mais detalhada. Este foi redigido pela Chefe da Divisão de Acervos e sua introdução destaca a celebração do centenário, ao elucidar o local da exposição. Além disso, enfatiza que as obras de autoria de artistas nacionais de renome, cuja temática está vinculada à ‘raça negra’, bem como a seleção destas mesmas obras foi realizada com base no conteúdo social representado nelas:

As pinturas contemporâneas retratam ações da **vida diária dos negros**, principalmente no ambiente familiar, de cujas leituras podemos obter diferentes deduções da realidade atual **dos nossos negros**, fazendo-se algumas reflexões (Apostila da Exposição Centenário da Abolição, 1988, p. 3-4) (grifos nossos)

Ela relaciona a tipologia e a quantidade de obras escolhida e se aventura a fazer leituras interpretativas de algumas pinturas, apresentamos no esquema abaixo:

⁴⁸ Escolhemos referenciar a apostila em vez de mencionar o nome do profissional responsável pela elaboração do texto, uma vez que estamos examinando ideias formuladas ao longo do século XX. Ademais, essa análise não pode ser considerada um anacronismo, pois na época em que o trabalho sob análise foi produzido, diversos conceitos já haviam sido contestados e apresentados de maneira mais crítica. Texto disponível no catálogo da exposição “Centenário da Abolição” de 1988, MNBA/RJ

Figura 36 - Título: Mãe Maria



Pintor: Orózio Belém Técnica: óleo sobre tela Ano: 1945 Dimensão 131 x 99,2

Leitura interpretativa: De olhar distante no ato de comer, é uma preta velha sem ilusão que come por comer, com o que restou ! Mas restou o que...? Nada, restou para Mãe Maria, só as esperanças não realizadas de uma vida passada".

Figura 37 - Título: Pretas



Pintora: Hilda Campofiorito Técnica: óleo sobre tela Ano: 1935. Dimensão: 95 x 78,4

Leitura interpretativa: A jovem esposa coloca um pouco de alimento na cuia, enquanto que o marido se alimenta, esperança promitente, para um futuro melhor.

Figura 38 - Título: Morro Vivo



Pintora: Silva Meyer Técnica: óleo sobre tela Ano: Dimensão: 151 x 120,5

Leitura interpretativa: Veremos três meninas moças negras, descendo o Morro em busca de ilusões e, cantando a liberdade

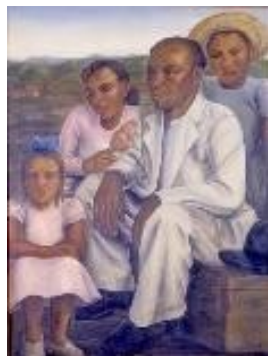
Figura 39 - Título: Saudade da Favela



Pintor: Salvador Pujais Sabaté. Técnica: óleo sobre tela Ano: 1937. Dimensão: 85,4 x 67,3

Leitura interpretativa: Ironia de vida, representando por um menino sentado com sua cuia entre as mãos, cuja tristeza está refletida no semblante por ter deixado a favela, local de alegria e brincadeiras livres.

Figura 40 -Título: Família de Pretos



Pintor: Inês Maria Luisa Correia Cos-ta. Técnica: óleo sobre tela Figura 37 Ano: 1937. Dimensão: 105, 8 x 81,5

Leitura interpretativa: Está o segredo da prosperidade, realizações, esperança e concretização de todas as ilusões, independentes do local onde vivam Conclusões estas, pela representação de uma família simples, porém aparentemente unida, como pequeno núcleo num todo da sociedade.

Ao concluir seu texto, a autora aborda as esculturas de forma geral, de modo que faz uma referência especial aos bustos que representam a 'raça negra', realizados com "magistralidade". Ela menciona, como exemplos, os artistas Rodolfo Bernadelli e Nicolina Vaz de Assis. Além disso, destaca os desenhos de Percy Lau, que refletem a temática socio-cultural da Bahia, assim como as duas litogravuras de Jean Debret, que ela classifica como "documentáveis do século XIX", pois retratam o ambiente e os costumes de um período de escravidão. Para finalizar, cita a litogravura de Lasar Segall que ilustra a capa da apostila: " Cabeça de Negro reproduzida na capa da apostila, de traços fortes e bem definidos, expressa a força da raça negra, e seu grito de liberdade nestes Cem anos de abolição" (Apostila da Exposição, 1988, p.8).

O terceiro texto possui uma abordagem mais técnica, redigido por uma colaboradora da Divisão de Acervo, com o título Pintura Brasileira e Escultura Brasileira. Em essência, ele apresenta a biografia dos artistas e das obras em exibição, de modo que menciona também as formas de aquisição pelo museu, tais como prêmio viagem, compra, doação e o ano em que cada obra foi incorporada à instituição.

O quarto texto escrito pela chefe do Arquivo da Divisão de Acervo, trata do artista Debret e inicia com uma apresentação da chegada dos povos africanos escravizados no Brasil. Afirma-se que, no século XVIII, dois quintos da população da cidade do Rio de Janeiro eram compostos por escravizados urbanos, os quais viviam nas ruas e se dedicavam à venda de sua força de trabalho ou ao comércio ambulante, fato que evidencia que ambas as atividades constituíam uma forma de exploração por parte de seus proprietários.

A introdução de uma breve biografia de Debret ilustra o contexto do país tanto no século XVIII quanto no XIX, e, de mesmo modo serve como justificativa para a quantidade de imagens do cotidiano que ele reproduziu em suas obras. Debret integrou a Missão Francesa que chegou ao Brasil no ano de 1816, com o objetivo de atuar como pintor histórico; entretanto, suas obras possuem uma dimensão documental ao retratar a vida cotidiana das cidades.

É relevante destacar a forma como as obras exibidas na mostra são descritas, reproduzindo o texto original, sem nenhuma observação, uma vez que as pessoas escravizadas são mencionadas pela cor, em vez de serem identificadas por substantivos comuns como homem, mulher ou criança negra. Um exemplo dessa prática pode ser observado na descrição da cena da obra “Mulata a caminho do Sítio para a festa de Natal” (Figura 38):

A **mulata** aqui representada pertence à classe dos artífices abastados. Sua filha, à frente, conduz pelas mãos um **negrinho** ao seu serviço. Em seguida vem a **mulata** com seu belo traje de viagem e, direção ao sítio situado nas proximidades da cidade (...) a **negra** de serviço com congá (...) a **negra** carrega a provisão de café e algodão. (Apostila da Exposição Centenário da Abolição, 1988, p.14 grifos nossos).

Figura 41
“Mulata a caminho do Sítio para a festa de Natal”:



Fonte: http://www.dezenovevinte.net/obras/art_civilizacao.htm Artista: Jean Baptiste Debret Técnica: Gravura

"Um passo na História" é o título do quinto texto da apostila, escrito por um funcionário da Divisão de Acervo que também escreveu o sexto e último texto. Aqui ele inicia esclarecendo que o Brasil não foi o primeiro país a receber o povo negro africano para ser

escravizado. A Ilha de São Domingos, atual República Dominicana, teria sido a pioneira nesse processo, ao introduzir a escravização negra nas Américas em 1501, sob ordens da Coroa Espanhola: “Não se tem certeza sobre qual dos dois países, Portugal ou Espanha, teve prioridade no tráfico negreiro; sabe-se apenas que ambos obtiveram significativos lucros com essa prática”. (Apostila da Exposição Centenário da Abolição, 1988, p.15)

O tráfico transatlântico de pessoas para o Brasil é justificado em razão da indolência atribuída as populações indígenas, as quais supostamente não teriam aceitado a escravização. Em contrapartida, os indivíduos provenientes do continente africano já dispunham de tecnologia nas áreas agrícola e mineradora, entre outras; portanto, eram mão de obra qualificada. Ao abordar essa prática comercial de seres humanos, o texto sugere que ela possuía uma estrutura pré-estabelecida, citando que “os sobas - chefes de tribos africanas eram os responsáveis pela venda dos negros aos portugueses”. Não está

claro se tal afirmação visa mitigar a violência inerente à escravização ou se busca compartilhar ou até mesmo isentar os europeus da responsabilidade por esses atos.

O texto apresenta também uma hierarquização, pois os escravizados vinham de diversos locais do território negro africano, possuindo culturas diversificadas, sendo assim descritos:

o grupo que estava numa fase mais avançada de cultura eram os sudaneses que sofreram influência muçulmana (...). Mas atrasados eram os grupos de cultura banta- os angolas, os congos, os benguelas que estavam ainda na fase do fetichismo, adorando árvores e símbolos toscos, com rudimentar organização familiar (Apostila da Exposição Centenário da Abolição, 1988, p.16).

O texto também oferece uma descrição minuciosa da travessia nos navios negreiros, apresentando dados sobre a porcentagem de mortes e relacionando as adversidades enfrentadas, como doenças, fome, castigos físicos e assassinatos, entre outros. É apresentada a estimativa de que mais de 3.650.000 indivíduos negros foram traficados para o Brasil entre os séculos XVI e XIX. Dando continuidade à narrativa, aborda-se o mercado de escravos, onde as pessoas eram expostas para venda, com os preços variando conforme o sexo, a idade e até mesmo as habilidades dos indivíduos.

Uma vez negociado, o africano destinado à escravidão passava a residir em uma senzala, cuja descrição é igualmente detalhada. Em seguida, discorre-se sobre a alimentação e os castigos aplicados aos escravizados. É relatado que erros relacionados à preguiça ou à captura após tentativas de fuga resultavam em punições extremamente severas. Há uma descrição pormenorizada dos métodos de castigo e das condições nas quais o indivíduo se encontrava após sofrer tortura.

Abordam-se as insurgências de origem africana, com ênfase no Quilombo dos Palmares, argumentando que seu crescimento ocorreu em virtude da invasão holandesa em Pernambuco. Este contexto propiciou um afrouxamento do controle sobre os escravizados, uma vez que a prioridade das autoridades era o combate aos invasores, o que favoreceu a fuga em massa para a Serra da Barriga. Também é mencionada a Revolta dos Malês, em que se ressalta sua origem sudanesa e se destaca que esses indivíduos estavam mais preparados e capacitados. Além disso, são citadas algumas formações quilombolas do Vale do Paraíba. O tema encerra-se com a reflexão: “a raça negra encontrou muitas maneiras de protestar, de lutar, mas infelizmente estava só”.

O quinto e último texto intitulado “Uma Nova História” é estruturado no século XIX e começa com esse parágrafo:

Com o século XIX começa uma nova fase da história dos escravos, mostrando a todos que nenhuma luta, nenhuma morte, tinha sido em vão. Aquele passado triste tinha lançado na alma de cada um uma semente de esperança, que agora no século XIX vai aos poucos se transformar na gigante árvore da liberdade” (Apostila da Exposição Centenário da Abolição, 1988, p.19)

O parágrafo final é dedicado ao século XIX, em que simpatizantes da causa abolicionista assumem o comando dos movimentos, reunidos em clubes, partidos políticos, associações entre outros e conseguem convencer o governo imperial extinguir oficialmente o sistema escravocrata que se estendia a quase 400 anos no país. Concluindo o texto ele diz:

Foi a participação ativa da raça negra na formação da nação brasileira, sua influente contribuição, linguística, religiosa, folclórica, artística, quer nos costumes populares, quer na alimentação, indumentária e cruzamento inter-racial, principalmente com a raça branca e não apenas por todas essas contribuições, mas pelo valor que elas encerram no cenário da cultural nacional que os artistas plásticos brasileiros e estrangeiros em legítimo reconhecimento, representaram a raça negra em suas obras de arte, não apenas no passado, mas também no presente. Apostila da Exposição Centenário da Abolição, 1988, p.21)

4.1.2 Proposição de Análise

A exposição enquanto discurso, na perspectiva analisada por Cunha (2006, 2010), Conduru (2006), Uzeda (2010) e outros pesquisadores do campo, apresenta diversos elementos como texto, acervo, legendas, mobiliário, cores, materiais de divulgação e o espaço físico. Esses componentes, quando articulados, configuram a mostra com o objetivo de que ela seja percebida e compreendida pelo público. De acordo com Cunha (2010), a exposição pode expor, revelar ou propor ideias; e pode também ratificar pensamentos e práticas quando não se realiza uma análise crítica daquilo que é apresentado. Essa postura reflete uma escolha consciente ou faz parte da tradição institucional ou das práticas dos

profissionais envolvidos.

Neste estudo, examinamos alguns dos componentes fundamentais do discurso expositivo que sustentou a exposição Centenário da Abolição, enfatizando a relevância da preservação da documentação gerada. Neste contexto, a recuperação das informações foi viabilizada pela produção de uma apostila que foi devidamente arquivada; assim, os dados contidos em suas 22 páginas mostraram-se extremamente elucidativos.

Esses dados elucidam os motivos que impulsionaram a realização da exposição, o acervo selecionado, sua organização em módulos temáticos, bem como os textos que evidenciam permanências e confirmações. Além disso, as assinaturas apresentadas revelam ambiguidade ou indicam a autonomia das áreas técnicas na época, considerando também a localização física do museu e o papel da instituição como proponente e abrigo dessa mostra.

A motivação: efeméride o centenário da assinatura da Lei Áurea que extingue oficialmente o sistema escravocrata no Brasil. Mostra comemorativa.

→ A data estava sendo questionada pelos movimentos sociais, como apresentamos na seção anterior.

Proponente: Divisão de Acervo do Departamento Técnico.

→ Não fica explícita quem foi o proponente ou o curador, entendemos que os profissionais que escreveram e assinaram os textos da apostila, formaram o corpo curatorial da exposição. Os textos representam o pensamento individual de cada profissional ou representa o pensamento da instituição?

Tema: O Universo negro nas artes plásticas dos séculos XIX e XX.

→ Período que abrange a construção da identidade nacional e a seleção das obras ilustram as fases, mostrada na seção anterior, reforçando a ideia que no Modernismo o indivíduo negro passa a ser mais representado, a exemplo da obra da capa da apostila

Objetivo: Divulgar aspectos da **Representação** do negro no contexto das artes visuais, mostrando o **universo** negro

Seleção de artistas: é reafirmado no decorrer da apostila que os artistas selecionados eram nativos e renomados.

→ A escolha é para pontuar que o olhar é de dentro do país e não estrangeiro. Uso o termo nacional ao invés de brasileiro, já que três artistas são estrangeiros, dois naturalizados Bernadelli e Percy Lau e um francês Debret.

→ Renomados, evitando contestação, são reconhecidos no mundo das artes, seu

olhar é traduzido como verdade em suas obras.

Seleção de Acervos: recorte adotado de base social vinculada a ‘raça negra’

→ Vida diária do negro.

Discursos: é possível distinguir dois discursos distintos que se complementam. Antes de apresentá-los é interessante pensar em algumas expressões usadas nos textos, tais quais: “nossos negros”, que demonstram a coisificação do ser humano, o uso do pronome possessivo remete a posse de coisas.

→ A se referir a senhora idosa, foi usada ‘preta velha’, mesmo essa sendo identificada pelo nome de Maria. O que seria o Universo Negro? Ou Vida diária de negro? Pelas obras escolhidas giram em torno de favela, da pobreza e do subemprego que desde século XIX foi retratado por Debret e no XX por Percy Lau.

Museológico - feito por meio da interpretação das obras selecionadas, ancorada no conteúdo social, “vida diária dos negros”; “universo negro”. São representações de pessoas negras e locais como favela e morro. A leitura das obras tem uma dramaticidade interpretativa, com a repetição do substantivo abstrato esperança, ilusão entre outros, algumas vezes: “esperança não realizada”, “esperança promitente”...

→ A dramaticidade dá lugar a uma romantização da favela e do morro, “lugar onde encontrava a alegria e a brincadeira”; “descer o morro em busca de ilusão”. O texto parece ter um tom irônico ou ingênuo, uma tentativa de poetizar a dor e as exclusões que estão sendo pictoriamente mostradas.

→ Uma tentativa de leitura positivada é destinada a gravura da “Cabeça de Negro” de Segall é descrita como traços fortes da raça negra e seu grito de liberdade.

Histórico- Há uma longa narrativa da chegada dos povos negros no Brasil para serem escravizados, incluindo uma responsabilização da escravização aos próprios africanos, que comercializavam com os portugueses.

→ A amenização dos castigos, sendo falada a benevolência de D. João VI, ao assinar um decreto proibindo que levasse a morte do indivíduo negro escravizado.

4.1.3 Visões do Trabalho

A exposição “Visões do Trabalho” foi uma mostra temporária que ficou aberta ao público por seis semanas no MNBA, de 23 de junho a 14 de agosto de 1988. No artigo, publicado no Boletim do MNBA (1988), o servidor, historiador da arte curador da mostra Marcus Tadeu Daniel Ribeiro apresenta a exposição, lembrando dos cem anos da Lei Áurea e reflete sobre os legados na escravidão no Brasil.

A influência africana na cultura brasileira vista como um marco positivo: “A presença do africano no Brasil exerceu influências que não atuaram apenas no caldeamento étnico, mas também, e fundamentalmente, na introdução de novos conhecimentos, que contribuíram para a formação de nosso matizado universo cultural” (1988). Por outro lado, a instituição da escravidão em si trouxe diversas marcas negativas como o autoritarismo, os grandes contrastes sociais e a visão pejorativa da ideia de trabalho. Ribeiro pontua:

Numa sociedade de origem aristocrática, em que o elemento que fornece o trabalho é colocado no mais ínfimo valor da escala social, cultural e até humana — e aqui racismo é um exemplo significativo —, é sintomático que o trabalho seja visto como algo depreciativo (Ribeiro, 1988, pag 258.).

A transição da escravidão para o sistema capitalista não findou os preconceitos relativos ao trabalho. Artistas e intelectuais têm, na visão do curador, um papel importante na reflexão sobre o trabalho na medida em que estão “avaliando e questionando os traços que remanescem entre as antigas e novas estruturas” (1988). Ele discorre então sobre o trabalho como tema da arte citando alguns poucos artistas que se detiveram nessa temática, no século XIX, como Modesto Brocos e Almeida Junior, enfatiza, no entanto, que é apenas no decurso do século XX, com a arte engajada que o tema do trabalho se torna central na obra de determinados artistas.

Assim o autor percorre as décadas de 1920, 1930, 1940 e 1950 mostrando a intensificação da temática de interesse social e política que ocorre ao longo dessas décadas. Através de artistas com obras no acervo do próprio museu, tais como Portinari, Eugenio Sigaud, Tomas Santa Rosa, Tizziana Bonazzola, Hilda Campos Fiorito, Lasar Segall, Quirino Campos Fiorito, Carlos Scliar Ribeiro procura, em suas próprias palavras: “Inventariar, através da visão da arte, as contradições de um processo histórico que ainda não foram inteiramente resolvidas”. (Ribeiro, 1988, pag 258.).

A exposição apresentou cinquenta e oito obras entre pinturas, gravuras, desenhos e esculturas. Procuramos dividir por subtemáticas e técnica as obras apresentadas, consideradas por nós mais emblemáticas, de forma a melhor compreensão dos significados transmitidos pela exposição no contexto da efeméride do centenário da abolição. Para a subtemática “Tipos regionais” nos baseamos nos “Tipos e Aspectos do Brasil” encarte da Revista Brasileira de Geografia publicação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Esse encarte iniciou-se em 1939 e foi até os anos de 1970.

Obras que tratam do trabalho operário:
Pintura:

DJANIRA <i>Avaré, SP 1914 - Rio de Janeiro, RJ 1979</i> <i>Pintura Brasileira</i> 12137 Secador de areia , 1974 óleo sobre tela, 130 x 89 cm assinada <i>Djanira 74 Tiradentes - MG</i> doação, 1984, José Shaw da Motta e Silva	
POTI, Napoleão Potiguara Lazzarotto, dito <i>Curitiba, PR 1924 -</i> <i>1998 Gravura</i> <i>Brasileira</i> 12740 (destaque do acervo) Fundição , 1985 ponta-seca, 15 x 30 cm (área impressa); 26,5 x 35,7 cm (suporte) assinada <i>Poty</i> doação, 1985, Napoleão Potiguara Lazzarotto	
DJANIRA <i>Avaré, SP 1914 - Rio de Janeiro, RJ</i> <i>1979 Pintura Brasileira</i> 12139 Trabalhador de cal , 1974 óleo sobre tela, 130 x 97 cm assinada <i>Djanira 74</i> doação, 1984, José Shaw da Motta e Silva	
DJANIRA <i>Avaré, SP 1914 - Rio de Janeiro, RJ</i> <i>1979 Pintura Brasileira</i> 12177 "Estudo definitivo [para o painel decorativo] Indústria Automobilística [para o navio Princesa Isabel] p[ara] a [Companhia de Navegação] Costeira" , 1962 têmpera sobre papel, 57,5 x 124,3 cm assinada <i>Djanira 62</i> doação, 1984, José Shaw da Motta e Silva	

DJANIRA <i>Avaré, SP 1914 - Rio de Janeiro, RJ</i> 1979 <i>Pintura Brasileira</i> 12175 História de Petrópolis: estudo de detalhe para painel decorativo do Liceu Municipal de Petrópolis, RJ , 1953 óleo sobre tela, 87,5 x 129 cm sem assinatura doação, 1984, José Shaw da Motta e Silva	
HILDA CAMPOFIORITO <i>Rio de Janeiro, RJ 1901 -</i> <i>Niterói, RJ 1997</i> <i>Pintura Brasileira</i> 353 Operários de fábrica: oleiros , circa 1944 óleo sobre tela, 60 x 72 cm assinada <i>Hilda E. Campofiorito</i> premição, 1944, Hilda Campofiorito	
QUIRINO CAMPOFIORITO <i>Niterói, RJ 1902 -</i> 1993 <i>Pintura</i> <i>Brasileira</i> 356 (destaque do acervo) "O operário" , 1932 óleo sobre tela, 70 x 50 cm assinada <i>Q. Campofiorito e Q. Campofiorito ROMA 1932</i> , no verso transferência, 1937, Escola Nacional de Belas Artes	

Obras que tratam do trabalho na Construção Civil

Pintura:

DJANIRA

Avaré, SP 1914 - Rio de Janeiro, RJ 1979

Pintura Brasileira

12140

Mineiros de carvão, Santa

Catarina, 1974 óleo sobre tela,

162 x 114 cm

assinada *Djanira 74 Santa Catarina*

doação, 1984, José Shaw da Motta e Silva



EUGÊNIO SIGAUD

Porciúncula, RJ 1889 - Rio de Janeiro, RJ

1979 Pintura Brasileira

805

Acidente de trabalho, 1944 encáustica sobre tela, 132 x 95 cm assinada *E. P. Sigaud* 1944 compra, 1952, Eugênio Sigaud



EUGÊNIO SIGAUD

Porciúncula, RJ 1889 - Rio de Janeiro, RJ 1979

Pintura Brasileira

803

A torre de concreto, 1936 têmpera sobre tela, 76,4 x 54,6 cm assinada *E. P. Sigaud* 10-10-936 compra, 1937, Eugênio Sigaud



“Homem Trabalhando com Britadeira” de Tomás Santa Rosa
Gravura

DJANIRA Avaré, SP 1914 - Rio de Janeiro, RJ 1979 Gravura Brasileira 11234 (destaque do acervo) Soldador, 1967 água-forte e ponta-seca, 14,2 x 9,3 cm (área impressa); 32,8 x 25,2 cm (suporte) assinada DJANIRA - 67 doação, 1984, José Shaw da Motta e Silva	
POTI, Napoleão Potiguara Lazzarotto, dito Curitiba, PR 1924 - 1998 Gravura Brasileira 12740 (destaque do acervo) Fundição, 1985 ponta-seca, 15 x 30 cm (área impressa); 26,5 x 35,7 cm (suporte) assinada Poty doação, 1985, Napoleão Potiguara Lazzarotto	
TOMÁS SANTA ROSA João Pessoa, PB 1909 - Nova Délhi, Índia 1956 Gravura Brasileira Homem trabalhando, 1941 / 1950 (?) linoleogravura, 18 x 13,1 cm (área impressa); 18,8 x 13,8 cm (suporte) assinada S.R. doação, 1971, Maria Alexina Santa Rosa	

Obras que tratam de Tipos regionais:

Pintura:

JOÃO JOSÉ RESCALA <i>Rio de Janeiro, RJ 1910 - Salvador, BA 1986</i> <i>Pintura Brasileira</i> 739 Aguadeiras no largo do Chafariz, Goiás, GO , 1940 óleo sobre tela, 162 x 218,5 cm assinada <i>Rescala Goyaz 1940</i> compra, 1940, João José Rescala	
TOMÁS SANTA ROSA <i>João Pessoa, PB 1909 - Nova Délhi, Índia 1956</i> <i>Pintura Brasileira</i> 766 Pescadores , 1943 óleo sobre tela, 54 x 64,9 cm assinada <i>Santa Rosa 1943</i> compra, 1943, Tomás Santa Rosa	
CANDIDO PORTINARI <i>Brodósqui, SP 1903 - Rio de Janeiro, RJ 1962</i> <i>Pintura Brasileira</i> 715 (destaque do acervo) Café , 1935 óleo sobre tela, 130 x 195,4 cm assinada <i>C. PORTINARI BRASIL 935</i> compra, 1941, Cândido Portinari	
MODESTO BROCOS <i>Santiago de Compostela, Espanha 1852 - Rio de Janeiro, RJ 1936</i> <i>Pintura Brasileira</i> 324 (destaque do acervo) Engenho de mandioca , 1892 óleo sobre tela, 59 x 75,5 cm assinada <i>M. Brocos 1892</i> transferência, 1937, Escola Nacional de Belas Artes	

Gravura:

DANÚBIO GONÇALVES <i>Bagé, RS 1925</i> <i>Gravura Brasileira</i> 15715 "Espera, [da série] Xarqueada" , 2000 serigrafia a cores, 20,6 x 21,2 cm (área impressa); 25,4 x 34,5 cm (suporte) assinada <i>Danúbio 2000</i> doação, 2000, Danúbio Gonçalves	
DANÚBIO GONÇALVES <i>Bagé, RS 1925</i> <i>Gravura Brasileira</i> 15716 "Matambreiros, [da série] Xarqueada" , 2000 serigrafia a cores, 17,2 x 19,1 cm (área impressa); 25,4 x 34,5 cm (suporte) assinada <i>Danúbio 2000</i> doação, 2000, Danúbio Gonçalves	
DANÚBIO GONÇALVES <i>Bagé, RS 1925</i> <i>Gravura Brasileira</i> 15717 "Zorreiros, [da série] Xarqueada" , 2000 serigrafia a cores, 19,2 x 26,3 cm (área impressa); 25,4 x 34,5 cm (suporte) assinada <i>Danúbio - 2000</i> doação, 2000, Danúbio Gonçalves	
DANÚBIO GONÇALVES <i>Bagé, RS 1925</i> <i>Gravura Brasileira</i> 15718 "Zorra, [da série] Xarqueada" , 2000 serigrafia a cores, 20,5 x 25,8 cm (área impressa); 25,4 x 34,5 cm (suporte) assinada <i>Danúbio 2000</i> doação, 2000, Danúbio Gonçalves	
DANÚBIO GONÇALVES <i>Bagé, RS 1925</i> <i>Gravura Brasileira</i> 15719 "Carneadores, [da série] Xarqueada" , 2000 serigrafia a cores, 20,5 x 26 cm (área impressa); 25,4 x 34,5 cm (suporte) assinada <i>Danúbio 2000</i> doação, 2000, Danúbio Gonçalves	

DANÚBIO GONÇALVES <i>Bagé, RS 1925</i> <i>Gravura Brasileira</i> 15720 "Tirador de Carretilha, [da série] Xarqueada" , 2000 serigrafia a cores, 18,5 x 27,6 cm (área impressa); 25,4 x 34,5 cm (suporte) assinada <i>Danúbio 2000</i> doação, 2000, Donato Gonçalves	
DANÚBIO GONÇALVES <i>Bagé, RS 1925</i> <i>Gravura Brasileira</i> 15721 "Salga, [da série] Xarqueada" , 2000 serigrafia a cores, 17,1 x 22,1 cm (área impressa); 25,4 x 34,5 cm (suporte) assinada <i>Danúbio 2000</i> doação, 2000, Danúbio Gonçalves	
DANÚBIO GONÇALVES <i>Bagé, RS 1925</i> <i>Gravura Brasileira</i> 15722 "No picador, [da série] Xarqueada" , 2000 serigrafia a cores, 18,9 x 21 cm (área impressa); 25,4 x 34,5 cm (suporte) assinada <i>Danúbio 2000</i> doação, 2000, Danúbio Gonçalves	

Desenho:

"Rendeiras do Maranhão", "Casa de Farinha" e "Moenda de Cana" de Djanira Mota e Silva
"Lavadeiras" de Percy Lau

DJANIRA <i>Avaré, SP 1914 - Rio de Janeiro, RJ 1979</i> <i>Gravura Brasileira</i> 11231 Casa de farinha , 1967 ponta-seca e água-forte, 16,8 x 25,3 cm (área impressa); 32,7 x 50,2 cm (suporte)	
--	---

assinada <i>DJANIRA</i> 67 doação, 1984, José Shaw da Motta e Silva	
DJANIRA <i>Avaré, SP 1914 - Rio de Janeiro, RJ 1979</i> <i>Desenho Brasileiro</i> 11876 Moenda de cana grafite sobre papel, 36,6 x 47,6 cm sem assinatura doação, 1984, José Shaw da Motta e Silva	
PERCY LAU <i>Arequipa, Peru 1903 - Rio de Janeiro, RJ 1972</i> <i>Desenho Brasileiro</i> 6001 Lavadeiras nanquim sobre papel, 26,5 x 19,8 cm assinada <i>Percy Lau</i> compra, 1942, Percy Lau	

Obras que tratam do trabalho do artista:

Pintura:

“Gente de Circo” de Hilda Campofiorito

HILDA CAMPOFIORITO <i>Rio de Janeiro, RJ 1901 - Niterói, RJ 1997</i> <i>Pintura Brasileira</i> 354 Gente de circo , circa 1952 óleo sobre madeira, 45 x 38 cm assinada <i>Hilda E. Campofiorito</i> compra, 1952, Hilda Campofiorito	
---	---

Obras que tratam de problemas e lutas sociais

Pintura

“Trabalhadores” (1954) de Tiziana Bonazzola número de registro: 308, óleo sobre tela, 59 x 62 cm, assinada Tiziana Bonazzola 54.

TIZIANA BONAZZOLA
Varese, Itália 1921 - Rio de Janeiro, RJ 2011

Pintura Brasileira

308

Obra, 1954

óleo sobre tela, 59 x 62 cm

assinada *Tiziana Bonazzola 54*

compra, 1954, Tiziana

Bonazzola



Gravura

"Retirantes" de Henrique Carlos

Bicalho Oswald "Retirantes" de

Renina Katz

HENRIQUE OSWALD

Rio de Janeiro, RJ 1918 - 1965

Gravura Brasileira

3825

"Retirantes", 1941

água-forte e verniz-mole, 17,8 x 23,9 cm (área impressa); 37,6

x 54,6 cm (suporte)

assinada *H Oswald*

compra, 1953



RENINA KATZ

Rio de Janeiro, RJ 1925

Gravura Brasileira

10722 (destaque do acervo) "Retirantes",

1953

xilogravura, 17,4 x 14,8 cm (área impressa); 41 x 32 cm (suporte)

assinada *Renina 1953*

doação, 1983, Renina Katz



Escultura

"Eterna Luta" (1901) de José Otávio Correia Lima

JOSÉ OTÁVIO CORREIA LIMA <i>São João Marcos, RJ 1878 - Rio de Janeiro, RJ 1974</i> <i>Escultura Brasileira</i> 2581 Eterna Luta , 1901 bronze fundido, 35 x 12 x 23 cm assinada C. Lima, Roma, 1901 transferência	
--	---

Pintura

HUGO ADAMI <i>São Paulo, SP 1899 - 1999</i> <i>Pintura Brasileira</i> 1 "Fugitivo" , 1934 óleo sobre tela, 98 x 148 cm assinada H. Adami compra, 1943, Maria Paula Adami	
LASAR SEGALL <i>Vilna, Lituânia 1889 - São Paulo, SP 1957</i> <i>Gravura Brasileira</i> 11194 Cabeça de preto , 1929 xilogravura, 19,8 x 14,9 cm (área impressa); 48 x 30,5 cm (suporte) assinada LS doação, 1984, Maurício Segall e Oscar Klabin Segall	
NICE NASCIMENTO <i>Vitória, ES 1938 - São Paulo, SP 1999</i> <i>Pintura Brasileira</i> 10547 Nossa Senhora da Ajuda, no cacau , 1983 óleo sobre tela, 116 x 89 cm assinada Nice 83 doação, 1983, Nice Nascimento	
MARIA AUXILIADORA SILVA <i>Campo Belo, MG 1935 - São Paulo, SP 1974</i> <i>Pintura Brasileira</i> 1012 Colheita de flores , 1972 óleo sobre tela, 80 x 90,5 cm assinada M. AUXILIADORA S. PAULO 1972 compra, 1974, Família Silva	

Por meio do corte proposto para leitura da exposição, é possível relacioná-lo a perspectiva analítica proposta pelo sociólogo Florestan Fernandes (1964), que mudamos a perspectiva de compreensão das motivações das lutas do povo negro para questão da luta de classe. Fernandes enxerga a problemática racial no Brasil a partir de uma perspectiva de luta de classes. Assim a inserção do negro na sociedade capitalista ocorre em posições de subordinação. Na visão desse intelectual a miscigenação por si só não produz integração social uma vez que numa sociedade estratificada em classes, como a brasileira, os negros, sejam os de pele escura ou clara, continuam ocupando as posições mais baixas na hierarquia social.

Em qual característica o povo negro seria separado para forma uma classe? Se for etnicorracial, é apenas uma continuidade do preconceito de raça ou racial. Se for em relação ao trabalho, como o próprio curador fala, o trabalho é visto como negativo porque era associado a escravidão e por fim se for grupo social vai agregar a categoria pobres e todos desprovido de bem farão parte, mas as oportunidades nem sempre ou raramente via beneficiar os de pele escura. Na verdade, a miscigenação não tinha a intenção de integração social, o que ela acabou gerando foi indivíduos que muitas vezes não reconhecido em nenhum dos lados.

A outra ótica da exposição parece ser uma visão culturalista a partir dos tipos regionais. Nesse sentido o negro estaria integrado à sociedade brasileira por meio de sua encarnação em uns vários tipos regionais vinculados ao trabalho braçal, artesanal ou popular. Daou (2001) relaciona o contexto do Estado Novo quando se criam os tipos regionais, com o estado autoritário que buscava criar a integração nacional.

Os ideólogos do regime autoritário colocaram a população e as tradições do país como centro da identidade nacional (Carvalho, 1999) e, neste contexto, foi concebida boa parte dos “Tipos e Aspectos” produzidos pelo IBGE, estimulada pela atividade de contagem geral da população de competência do mesmo instituto, promovida pelo censo de 1940.⁴⁹

A integração nacional ocorreria através de diferentes tipos regionais que comporiam o todo da nação: “ A organização do livro Tipos e Aspectos evidencia uma pedagogia geográfica, um quebra-cabeças cujo todo resulta da agregação das peças recortadas em grandes regiões” (EGLER, 2001, p.144). As ilustrações eram do artista Percy Lau, que também consta na exposição ora em análise. Sobre as ilustrações reflete Daou: “Operavam a síntese do país — tão cara à geografia — em versão facilitada, em

⁴⁹ Recenseamento Geral do Brasil. [1o. de Setembro de 1940] Série Regional. Parte XV - Rio de Janeiro. Censo Demográfico. População e Habitação. Censos Econômicos Agrícola, Industrial, Comercial e dos Serviços.

que os desenhos anunciam o equilíbrio entre tipos, costumes e paisagens a serem consagradas em sua atemporalidade” (EGLER, 2001,p.153).

Segundo Almeida (2001), a repetição e a veiculação sistemática de informação e valores colaboram com a construção do imaginário coletivo e da própria realidade por imagens simbólicas, forjando a verdade autoritária que contribui para o acatamento da ordem” reafirmando valor criados num governo autoritário, se produzir a visão crítica, por exemplos iguais a esse, é possível falar que o projeto de patrimônio e de identidade nacional ainda nos dias atuais está muito presente.

Essa mudança de visão ocorre também por uma mudança de abordagem, na medida em que a questão racial passa a ser enxergada a partir de uma ótica culturalista cujo principal expoente é Gilberto Freyre que publica a sua tese de doutorado, defendida na Universidade de Columbia nos Estados Unidos, *Casa Grande e Senzala* (1936). Nessa tese, logo tornada livro, Freyre embora reconheça a violência da instituição da escravidão, enxerga que houve a criação de uma cultura híbrida nacional na qual há a contribuição, tanto por parte dos portugueses, quanto por parte dos africanos escravos e em menor parte dos indígenas. Portanto, a miscigenação está dentro de um quadro em que o contato entre a casa grande e a senzala produzem uma cultura singular. Freyre foi hábil em promover, portanto, a ideia da democracia racial no Brasil em oposição a países com forte separação racial como os Estados Unidos.

A Exposição contou com atividades de apoio entre elas, um ciclo de palestras com os seguintes temas e palestrantes:

- “Visões do trabalho: as lições da história” por Eulália Maria Lahmeyer Lobo;
- “O trabalho do intelectual: da patronagem ao mercado” por Emília Viotti da Costa
- “Aspectos do trabalho e da história através das Artes Visuais,” por Mario Barata e
- “Arte e Liberdade” por Quirino Campofiorito.

A análise das diferentes perspectivas sobre o trabalho, em relação à comemoração do Centenário da Abolição, sugere que tal ocasião serviu apenas como um pretexto para a realização de uma exposição cujo foco é a temática do trabalho, na qual o labor exercido pelo povo negro é enaltecido apenas como ponto de partida. A referida exposição faz alusão ao trabalho, mas está predominantemente associada ao operariado e à luta de classes, ao evocar as teorias que chegaram ao Brasil, especialmente no início do século XX, transportadas nas bagagens de imigrantes que já experienciavam tais

questões em suas terras de origem. Assim como outras visões apresentadas na exposição, esta também acaba por ocultar, disfarçar e tornar invisível o trabalho da população negra.

4.2 A Exposição Das Galés as Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes

Em 2018 a Lei Áurea que acabou oficialmente com o regime escravocrata brasileiro completou 130 anos, efeméride que durante anos foi comemorada oficialmente por meio de diversos eventos, curiosamente em 2018 data redonda, vista com propícia para grandes festejos, não havia por parte do Governo nenhuma ação articulada em nível nacional como esse intuito.

Ao participar de uma reunião geral do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), a então diretora do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) apresentou a proposta da exposição Das Galés as Galerias: Protagonismos do Negro no Museu de Belas Artes, que foi aceita com entusiasmo e figuraria como o evento oficial do Governo, pois houve um esquecimento em relação a data. A proposta da exposição foi apresentada por mim em 2017, que sou museólogo e educador na reunião de planejamento de atividades para o ano de 2018. Minha intenção ao sugerir a exposição era destacar o protagonismo dos artistas negros na coleção do MNBA, ideia surgida após diversos questionamento feitos pelo público sobre esses artistas em algumas visitas guiadas realizadas pelo técnico.

A proposta fugia da simples ideia de comemorar o feito da assinatura da Lei, postura que há muito já vem sendo revista na sociedade brasileira. Mas trazia para o Museu uma possibilidade de visibilizar obras e artistas negros que estavam inseridos de forma discreta nas exposições em relação as outras peças, especialmente as que retratam negros a partir de outros olhares e também seria uma oportunidade de trazer para o primeiro plano algumas obras que estão preservadas na Reserva Técnica, que por motivos diversos poucas vezes tinham sido expostas ou até mesmo nunca entraram em exposição.

Então marcar a data seria a oportunidade, de propor novas leituras para as obras de artes feitas por artistas negros, ultrapassando a questão estética, essa já atribuída e consagrada, que justificou a inclusão desses objetos no universo do museu de arte, visto que, essa revisão se faz urgente. Embora as instituições museológicas tenham discursos inclusivos, abarcando a diversidade cultural que formam a sociedade brasileira, mas as práticas continuam revelando exclusões, por meio de invisibilizações, apagamentos ou sub-representações, ao explicitar contradições.

4.2.1 Os Núcleos Expositivos

O texto aqui apresentado é parte de uma comunicação apresentada no Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT) em 2021, trouxemos para a dissertação, pois ele aporta as principais diretrizes e orientações que foram seguidas para realização da exposição.

A polissemia das sessenta e seis obras selecionadas apontou diversos caminhos possíveis, elegemos três possibilidades que estavam em consonância com o projeto e elas foram o fio condutor da exposição, definindo os módulos expositivos, são eles: A criação do Brasil como nação, módulo1 - Cenário da Escravização; o ideário nacional e a construção identitária brasileira, módulo 2- A construção da identidade nacional e a representação dos negros, bem como o protagonismo do negro nas artes nacionais; e módulo 3- Novos horizontes representativos. Os dois primeiros traziam as representações dos negros brasileiros ao longo de quatro séculos de história da arte e o terceiro era relativo aos protagonismos dos artistas negros.

A exposição foi exibida em três galerias contíguas do Museu, duas dedicadas às representações e uma para os protagonismos. A disposição espacial também refletiu a relação entre representações e protagonismos, a mesma desproporcionalidade foi observada na seleção dos objetos para os módulos. O segundo módulo, que compreendia o período do final do século XIX e o início do século XX, concentrava o maior número de obras, que passaram por diversas filtragens, levando inclusive em consideração o tamanho da galeria, que era a de maior espaço.

Ainda que seja possível identificar uma sequência cronológica entre os núcleos, não havia essa intenção, pois o diálogo que propusemos entre as obras admitia anacronismos presentes no primeiro e terceiros módulos. Com esse recurso buscamos ressaltar relações de continuidade, com tempo presente, deixando claro, que essa proposição, só foi possível porque estávamos fazendo leituras críticas como o olhar socializado de hoje. Tendo como ponto de partida a situação do negro na sociedade brasileira na atualidade e as exigências de novos olhares e valores nessas representações em especial, nos acervos dos museus nacionais.

Cada módulo tinha um texto de apresentação e para sua construção usamos a análise de Fanon (2008) sobre a questão da língua e de sua estrutura, ele diz que a colonização para além da subordinação material do povo, forneceu também os meios pelos quais as pessoas são capazes de se expressarem e se entenderem. É uma imposição colonial que contribui para a alienação dos colonizados, que reproduzem palavras, sem conhecer muitas vezes seus significados e sem se aterem, às intenções de seu uso pelo

colonizador, ele sintetiza o pensamento com a seguinte frase: “falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura” (Fanon, 2008, p. 50).

Nesse sentido, buscamos construir textos dando novas dimensões para as palavras já consagradas, por exemplo: usamos o substantivo Escravização, o adjetivo Escravizado e o verbo Escravizar reforçando que todas essas palavras significam que alguém é submetido, privado de sua liberdade por um outro alguém. Como no trecho abaixo:

Trazidos do Continente Africano em navios “negreiro” ou “tumboeiro” os primeiros negros chegaram ao Brasil ainda no século XVI, vieram como trabalhadores escravizados engrossando e gradativamente substituindo, a mão-de-obra já escravizada dos indígenas naturais das terras Brasilis. Texto do núcleo 1- Os Primeiros Cenários da Escravização representado pela figura 40, intitulada Três paisagens do século XVII do módulo 1.

Figura 42 - Três paisagens do século XVII do módulo 1



Fonte: Imagem do autor - Exposição: Das Galés às galerias, MNBA, 2018.

Percebe-se, portanto, a subversão mediada pela seleção linguística que atua de maneira a antagonizar o substantivo Escravidão e o adjetivo Escravo, que são entendidas e usadas por muitos como condição natural do sujeito negro, justificando a sujeição, invisibilizando o opressor e o sistema que o legaliza.

Neste caminho, ao teorizar sobre o substantivo Trabalho, apresentado como uma lida imposta aos africanos traficados de seu continente e aos seus descendentes aqui no Brasil. Por meio deles foi possível construir o Brasil como nação. A frase do jesuíta Antonil de 1771 abre o primeiro núcleo dando a dimensão dessa importância e a dependência dessa mão de obra na construção do país, ele afirmou que: “Os escravos são as mãos e os pés do senhor de engenho, porque sem eles no Brasil não é possível fazer, conservar e aumentar fazenda,” (ANTONIL, 1711, pag. 218). Ao valorizarmos o conceito do trabalho, introduzimos o povo negro ao sistema produtivo, como um trabalhador, o afastando da ideia da coisificação do sujeito, que o destitui da capacidade de transformar e participar dos processos produtivos, também como um agente.

Sob ótica similar, o substantivo Participação foi usado para destituir a ideia do substantivo contribuição, reconhecendo que o Brasil para ser uma nação precisou de muito mais do que contribuições pontuais dos negros, como as apresentadas no segundo módulo. Com vistas a afastar a ideia da quase que completa exclusão do negro, no processo de formação do povo brasileiro, em que esses indivíduos passam a ser valorizado pela mestiçagem, como através de sua parte branca. Ainda aqui refutamos a ideia do mito das três raças e do luso-tropicalismo freiriano, pensamentos que alicerçam o ideário brasileiro como nação e que tem os museus nacionais como seus grandes porta-vozes. Tais mitos ideológicos que invisibilizaram o negro como produtor de culturas, reservando para eles os espaços do folclore e das manifestações populares. Percepção exposta pela Figura 41 imagem - módulo 2.

Figura 43 - módulo 2



Fonte: Imagem do autor - Exposição: Das Galés às galerias, MNBA, 2018.

Ainda tratando da seleção vocabular representativa, cabe tratar do substantivo Protagonismo e o adjetivo Protagonista foram usados no núcleo 3, para reafirmar a passagem do negro de objeto de representação para sujeito artístico, capaz de expressar sentimentos por meio de obras de arte acadêmicas, moderna, naïf, dominando as mais diferentes técnicas, se afastando do primitivismo, identificado como intrínseco aos povos africanos e deixado como a herança aos seus descendentes pelas 'tribos' das quais eles se originaram. Observe-se na figura 42- Obras do módulo 3 tais perspectivas

Figura 44 - módulo 3



Fonte: Imagem do autor - Exposição: Das Galés às galerias, MNBA, 2018.

Os resultados da análise feita sobre o acervo e sobre a exposição ratificaram os pressupostos iniciais, que identificamos como permanências, por meio dos silenciamentos, da invisibilização, das subalternizações e do pouco protagonismo entendidos como rupturas individuais. Outro aspecto bem relevante é que as obras analisadas e agrupadas nos dois primeiros módulos expositivos, revelaram o sujeito que sempre esteve oculto quando se representa o negro na sociedade brasileira, o seu opressor. Ele que é providencialmente esquecido e invisibilizado, garantindo a sua isenção na responsabilidade dos processos de sujeição e subalternização do negro.

Esse escamoteamento ocorre porque os profissionais das instituições culturais são 'herdeiros ou guardiões', do ideário civilizatório imaginado pela elite tropical brasileira nascida no século XIX, e aquela que continua a deter o controle dos meios de produção e de propagação desses discursos, mesmo que esses sejam feitos na esfera pública nacional. O que torna importante as curadorias participativas, nas diversas instâncias dos

processos museológicos, as quais garantem olhares diversificados sobre temáticas que ainda são caras a segmentos específicos da sociedade brasileira.

A exposição teve uma excelente repercussão, foi um sucesso de visitantes espontâneos que deixaram suas impressões no livro de assinatura e na enquete, um público que foi ao museu pela primeira vez, especialmente para conhecer a mostra; os grupos escolares que por meio de agendamento tiveram visitas guiadas, fazendo perguntas estabelecendo outras conexões e também visitas de pesquisadores estrangeiros, uma delas resultou no convite para apresentação da exposição num colóquio sobre arte na África do Sul.

As falas do público podem ser entendidas como a verbalização da carência de novas narrativas sobre o negro na sociedade brasileira e os museus com suas coleções podem ser apropriados como campos férteis para a realização do exercício de revisão dos discursos vigentes e espaços para se propor novas narrativas. Acreditamos que o processo de desalienação cultural prescrito por Fanon, assim como aquilombamento de Nascimento devem servir de plataformas inspiradoras para encorajar o povo negro a reivindicar as revisões das nossas histórias e memórias. Registos dos fatos supracitados na Figura 43 – visitantes, que mostra as visitas a exposição.

Figura 45 - Visitantes



Fonte: Imagem do autor - Exposição: Das Galés às galerias, MNBA, 2018.

Porque queremos sim, as histórias e memórias negras, nos museus, por ser ele ser a instituição responsável pela guarda desses patrimônios; queremos estar nos museus de arte, de história, e tantos outros, mas de forma humana, não vistos como pária dentro do próprio país; e nos museus nacionais sim, porque continuamos a participar da construção dessa nação. Diante do exposto, entendemos que para além de celebrar e proporcionar o deleite, os museus de artes têm um importante papel social, apresentando-se de modo singular em sociedades multiétnicas como a brasileira, essa instituição precisa participar de forma mais intensa do fortalecimento de identidades, apresentando-as não como alteridades - como são, e sim como unidade, construída através da nossa diversidade.

CONCLUSÕES

Trago a minha banda, só quem sabe onde é Luanda
Saberá lhe dar valor, dar valor
Gilberto Gil

Iniciamos e concluímos nossa pesquisa com o pensamento de Gilberto Gil, que de certa forma sintetiza nossa trajetória enquanto profissionais da museologia e estudantes de Pós-Graduação no mestrado realizado, após 35 anos de formação em museologia e 40 anos de atuação no Museu Nacional de Belas Artes. Para finalizar, começaremos explicando a alteração em nosso objeto de estudo; inicialmente, pretendíamos trabalhar com a comparação entre duas exposições, mas durante a pesquisa identificamos outras mostras que fizeram parte das comemorações do Centenário da Abolição da Escravatura em 1988. Isso ampliou nossa análise para três exposições, ao possibilitar uma maior comparação e resultados mais significativos.

Ficamos surpresos e começamos a acreditar que teríamos uma documentação mais substancial para analisar. Infelizmente, nem todo o trabalho realizado foi devidamente registrado ou arquivado, o que revela outra questão: a falta de documentos, catálogos, folders, diários e memórias escritas dos profissionais envolvidos nessas exposições. A ausência de um dossiê expositivo e outros registros acaba por relegar esses eventos e os profissionais que neles atuaram para o esquecimento. Isso também evidencia o grau de importância atribuído ao tema, assim como as relações profissionais e as questões administrativas e financeiras subjacentes às atividades do museu, as lacunas e os silêncios falam muito sobre a instituição.

Foi, de fato, uma agradável surpresa identificar essas exposições; no entanto, o material encontrado não apresenta a mesma proporcionalidade necessária para a realização da análise comparativa que almejávamos. Não obstante, decidimos prosseguir, pois tais exposições nos possibilitaram captar nuances sobre a instituição que costumam passar despercebidas no cotidiano laboral. Nosso objetivo ao iniciar a pesquisa era investigar rupturas e permanências nas narrativas do MNBA relacionadas ao povo negro brasileiro. Partimos de uma premissa que se mantém vigente e frequentemente reiterada: que foram poucas as exposições realizadas pelo Museu com enfoque afro-brasileiro. Por exemplo, ao analisarmos o final da década de 1970 e os anos 1980, encontraremos diversas exposições com essa abordagem. Qual seria, então, a origem da ideia de sua inexistência?

A partir das análises feitas nas exposições que foram realizadas em 1988 a de 2018, propusemos uma possível resposta, a questão que colocamos. Começamos pela

seleção do acervo e os textos de apresentação da exposição Centenário da Abolição, eles nos permite dizer que, a mostra seguia a linha da representação do povo negro, visto pela lente do outro. Representados nas pinturas: “Saudade da Favela” — 1937 — Salvador Pujals, Tombo 760; - “Morro Vivo” — Sylvia Meyer — Tombo: 572.; nas esculturas - “Preta” — 1942 — Jorge Campos, Tombo: 2558/ “Crioula” 1940 — Margarida Lopes de Almeida, Tombo: 2647;- “Cabeça de negro” 1943 — Hostílio Dantas, Tombo: 2.594; Desenho- “Negras Baianas” — Grafite sobre papel Percy Lau, Tombo:13.057/ Gravura: Cabeça de Preto” — xilogravura - Lasar Segall, Tombo:1.929.; “Une mulatresse” litografia — Jean Baptiste Debret, Tombo: 10.036.

As exposições reforçavam lugares sociais historicamente definidos, como se fossem próprios desses sujeitos: a favela, o morro e com títulos sugestivos: Saudades da Favela/Morro Vivo. A apresentação da figura humana negra, tendo sua cor como referencial de identificação, não é uma mulher, não é uma senhora, não é uma criança, ou uma idosa, é sim uma ‘Criola’, uma ‘preta’, são as ‘negras baianas’. No mesmo espaço museológico você tem o quadro de uma menina que não é negra, denominada Gioventu. Podemos pensar que os nomes são atribuídos pelos artistas, mas não seria o caso de Museu repensar esses títulos na hora de expor?

Uma possível explicação para essa questão reside no fato de que o valor do objeto é unicamente estético, ou seja, a arte pela arte. Essa justificativa ainda é amplamente utilizada quando se aborda esse tema. No entanto, como compreender essa realidade, considerando que estávamos nos anos 1980, um período marcado por intensa efervescência social? Os movimentos sociais buscavam reconhecimento e respeito, lutando pela igualdade de direitos e questionando a sociedade, conquistando espaço tanto na esfera política quanto na social; entretanto, ainda não haviam efetivamente alcançado os espaços museológicos de modo a poder intervir ou propor novas interpretações.

É relevante considerar que, três décadas depois, em 2018, muitos dos objetos que integraram a exposição do Centenário retornam ao contexto na mostra intitulada das Galés as Galerias. Esses itens compuseram o módulo 2 e foram apresentados sob uma perspectiva crítica, com o intuito de suscitar reflexões que se concretizem em proposições capazes de apresentar outras narrativas, assegurando que estas não sejam excludentes. Ademais, vale ressaltar que a exposição do Centenário contou com um acervo substancial e valioso, abarcando artistas e obras de grande relevância para a arte brasileira e foi realizada em uma sala da biblioteca, ao invés de ser alocada em uma das galerias do Museu. Não encontramos documentação que esclarecesse a escolha desse espaço.

Antes de finalizar essa análise, queremos tecer apenas um pequeno comentário

sobre o texto do catálogo da exposição, já que ele é extremamente complicado. Nesse sentido, podemos dizer que essa mostra, reafirma por meio de imagens e textos uma visão excludente do povo negro brasileiro, identificado nos textos como “eles”, parece haver uma divergência, que não é clara, já que o diretor tinha postura diferente da apresentada na exposição.

A segunda exposição *Visões do Trabalho* aconteceu também em 1988, e no seu texto de apresentação é informado que ela faz parte dos eventos comemorativos do Centenário. Seu curador fala da visão negativa que o trabalho tem na sociedade brasileira, e essa mesma visão está ligada a questão histórica da escravidão, em que o trabalho, principalmente manual, era feito pelos escravizados e nesse ponto ele reforça a importância dos africanos na introdução de novos conhecimentos no país.

A exposição *Visões do Trabalho* pode ser lida por um recorte sociológico, as obras selecionadas foram agrupadas em temática que identificam atividades que permitem leituras sociais atravessadas ou provocadas por elas e por seus títulos. Ainda que nos projetos “Peça do mês,” “Destaque especial” e “Releitura da Arte Africana” vamos ter artistas negros protagonizando esses projetos, os espaços e o tempo dedicados a eles são curtos, pois não figuraram nas galerias de longa duração.

Por curiosidade consultamos o banco de dados do MNBA, para pesquisa utilizamos as entradas: artistas negros, afro-brasileiro, representações de negros (as), África e termos correlatos, retornando como resultados cerca de duzentas obras, incluindo a coleção africana, composta de cento e onze peças. No montante das obras, boa parte do acervo são representações de negros em desenhos, pinturas e esculturas.

Tais imagens as quais podemos denominar de clássicas, em que as temáticas se limitam: a escravidão, ao trabalho forçado dos escravizados, as torturas, a hipersexualização dos corpos negros, a pobreza, as manifestações folclóricas, as esportivas, as religiosas, ou seja, visto com um exótico. Seguindo o modelo eurocêntrico, apresentando o negro como um “outro”, um estrangeiro dentro de seu próprio país, imagens e discursos ditos ou silenciados, que criam e reforçam alteridades consagradas no imaginário nacional.

Nesse movimento, os museus, como meios de comunicação, materiais didáticos entre outros veículos, atuam como os maiores propagadores, ratificadores e perpetuadores da visão do povo negro subalternizado, passivo e exótico. Então, quebrar essas imagens hegemonicamente construídas e anexadas ao imaginário brasileiro e ratificado por meio do patrimônio museológico se constitui umas das tarefas mais complexas e reclamadas pelos movimentos negros da sociedade civil, que buscam novas narrativas para antigas imagens.

O pensador Abdias do Nascimento, que desde 1940 analisa, denuncia e apresenta outras proposições que visam a inserção de forma equânime do negro na sociedade brasileira. Em suas pesquisas ele identificou que o desequilíbrio nas relações sociais no Brasil são pautadas na questão racial, vista como uma herança da estrutura colonial brasileira que permanece ainda forte no país, se caracterizando pela subserviência ao padrão herdado, e que de certa forma, garante privilégios a determinados segmentos da sociedade. São palavras de Abdias:

A sociedade brasileira, e isso já se tornou proverbial, herdou todo o legado retrógrado e anti-histórico do colonizador português; com a abolição e a República, ela manteve inalterados os fundamentos das relações raciais, conservando sempre o exclusivo benéfico para camada branca da sociedade. (...) O preconceito de cor permanece disfarçado sob a máscara da chamada democracia racial. (NASCIMENTO, 2016, p. 200)

Ao pesquisar as diversas manifestações culturais, teatro, música, artes plásticas e museus, observou que em todos os segmentos é visível a permanência desse legado colonial em relação aos negros, percebidas principalmente na exposição de 1988.

É interessante notar que na exposição “Visões do trabalho” o único pintor negro a compor a mostra foi Tomás Santa Rosa Junior (1909-1956), já na exposição do “Centenário da Abolição”, não tivemos nenhum pintor negro expondo, mais curioso ainda, é perceber que o museu possuía nesse período três projetos bem interessantes, um intitulado “Destaque especial”, que teve exposta a escultura “Ababalá” de Emanuel Araujo (15 de agosto a 13 de outubro), Emanuel Araújo, ainda em 1988 fez uma significativa doação para o MNBA em 25 de julho (tombo: 13.619 a 13.639), o que poderia, inclusive, contribuir na elaboração de uma nova exposição, ligando de fato à doação a efeméride. Além disso, houve outro projeto intitulado “Peça do mês”, que exibiu o óleo “Limões” do pintor negro Estevão Silva e um crucifixo de autoria do Geraldo Simplício, O Negro.

O que podemos perceber é que em pleno ano do Centenário da Abolição vimos que o povo negro foi muito mais representado do que efetivamente protagonista nas mostras acima. Talvez pelo fato das obras de artistas negros e negras não representasse ainda coleção significativa, ou lhe faltava um olhar técnico menos comprometido com a tradição, que mantém esses acervos e artistas excluídos ou sub-representados.

Aqui é possível fazer uma outra reflexão, tendo como base os festejos e os protestos que estavam ocorrendo na cidade. De lado as organizações Globo, junto a outros empresários organizaram um evento para uma multidão e tiveram a força policial para garantir a sua segurança. A poucos quilômetros do festejo organizado pelo empresário das comunicações, o Exército e a Polícia Militar, estavam impedindo que participantes dos movimentos negros, fizessem uma caminhada, denunciando a farsa da Abolição, a participar

dos festejos?

Somente os que são promovidos como benesse pela elite, podem tomar a liberdade para fazer isso, não lhe é permitido. Nessa perspectiva se justificaria a postura do Museu realizar exposição que reforçam lugares, que as pessoas não querem mais estar, mas sempre tem a violência policial ou a violência cultural, para que elas não se esqueçam do lugar a elas destinado historicamente.

A experiência com a exposição de 2018, *Das Galés as Galerias*, nos mostrou que é possível propor novos caminhos para os patrimônios preservados nos museus. Por meio de um levantamento minucioso nos acervos, que no nosso entendimento, contribuirá de maneira mais eficaz para diminuir a enorme invisibilidade de artistas, de obras e de narrativas nesses espaços expositivos. Espaços esses onde o olhar ainda hoje é muito eurocentrado, mantendo uma tradição do século XIX, embora se tenha narrativas inclusivas que visam romper com essa continuidade, de forma definitiva.

O que observamos na pesquisa foi a transformação do museu de Belas Artes chegando na contemporaneidade de forma tardia, como detentor de uma autoridade que raramente era contestada, pois ocupava um lugar especial no seio da elite das instituições culturais de serviço público, uma instituição tendencialmente aberta para uma sociedade marcada pela diversidade e até então pelas poucas previsíveis mudanças na relação saber-poder. O museu contemporâneo ou pós-moderno (nunca alcançamos a modernidade) estabeleceu uma aproximação discursiva entre distintos grupos sociais, modificando sua comunicação e a representação das coleções. Contudo, essas ações são realizadas de forma controlada, pontual e cíclica, retornando à sua ordem original após o término do evento, assemelhando-se a um rascunho ou ensaio que culmina em artes finais. Para que possam ser divulgadas, essas produções devem estar alinhadas com a contemporaneidade e as demandas da população brasileira, como é exemplificado pela exposição *Pretagonismos*, atualmente em cartaz.

As necessidades, as preocupações atuais e a conscientização do seu lugar social tem possibilitado o questionamento das representações do passado, especialmente dos representados, que tiveram suas histórias e memórias sequestradas como os corpos, as almas de seus ancestrais. O cativo imposto aos seus descendentes, pois eles seguem à deriva nos navios negreiros que a sociedade ocidental, brasileira, não lhes permite desembarcar em outros portos, a não ser o da escravização, invertendo com requinte suas histórias, tornando o povo negro, o algoz que deverá continuar sendo tutelado, vigiado e controlado, para isso tem todos os aparatos da polícia ao museu.

Para finalizarmos, recuperamos a questão do patrimônio Cultural, dele ser uma

herança a ser deixada e ao mesmo tempo ser recebida. Entendendo que todos tem o direito de participar da construção e da divisão dos bens culturais. Mas é preciso que seja assegurada a possibilidade de novas construções, de novas apropriações, novas exposições e que essas promovam inclusões e representações onde o indivíduo se reconheça e se sinta participante e acolhido.

É importante enfatizar que o patrimônio deve ser apropriado pelos indivíduos, uma vez que funciona como um indicador das memórias e não como um objetivo em si. Apenas nesse entendimento ele pode ser interpretado como uma conquista social, caracterizada por uma relação contínua e íntima com os sujeitos e as subjetividades culturais. O patrimônio cultural museológico, dessa forma, desempenha sua função mais ampla e inclusiva ao se tornar um espaço de acolhimento. Nesse cenário, os olhares não serão de cumplicidade, mas sim de reconhecimento, através das interações proporcionadas pela identidade mediada e promovida pela arte.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria das Graças Ataíde. **A Construção da Verdade Autoritária**. Editos: História Social. São Paulo, 2001.

ALMEIDA, A. M.: **O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte**. História, Ciências, Saúde Manguinhos, v. 12 (suplemento), p. 31-53, 2005.

ALVIM, Vânia M. Correa de. **Movimentos proféticos pré-políticos e contraculturais dos negros islamizados na Bahia do século XIX a revolta dos Malês**. Editora: S.ed, Salvador, 1975

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo. Companhia das Letra, 2008.

ANDRADE, Rodrigo M.F. **Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Conferência de**

29.11.196. In Revista do IHG. Guarujá, 1971. P53-53.

ANTONIL. André. **Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas**. Introdução e notas de SILVA, Andrée Mansuy Diniz. São Paulo: USP, 2007. Disponível:

http://www.dominionpublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra

[=1737](#) Acesso 03/08/2024.

BANDEIRA, Maria de Lourdes. **Terras Negras: invisibilidade expropriadora**. Em: Terras e territórios de negros no Brasil. / org. de Leite, Ilka B. Textos e Debates - NUER/UFSC, ano 1, n. 2, 1991

BARTH, Fredrik. **Grupos étnicos e suas fronteiras**. In: POUTIGNAT, Philippe;STREIFF- FENART, Jocelyne. Teorias da etnicidade. São Paulo: Editora Unesp,1997.

BARROSO, C. de A. V. C.; JESUS, P. M. de; CARMO, S. S. **O patrimônio em conflito: a musealização do imaterial na cidade histórica de laranjeiras**. Revista Mosaico - Revista de História, Goiânia, Brasil, v. 14, n. 1, p. 65–79, 2021. Disponível

em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/8569>. Acesso em: 06/05/24.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1955. (Primeira publicação em 1936).

BOTTO, Camillo. **III Congreso de Ingenieros y Arquitectos**, Roma, 1883. In. Documentos Internacionales sobre Patrimonio Arquitectónico. Facultad de Arquitectura – Universidad de los Andes. Ediciones PROA. Colombia, 1989.

BRULON SOARES. **Re-definir a partilha do museu: entre o local e o global**. In. Um caminho como múltiplos olhares. ICOM-Brasi, 2024. P13-21.

Disponível: https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2024/04/ICOMBR_MultiplosOlhares_FINAL.pdf
Acesso: 03/5/2024.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1966.

CALMON, Pedro. **Males a insurreição das senzalas**. Editora Pro Luce. RJ, 1933

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Pioneira, 1976.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil. O longo Caminho**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. En: Crítica y emancipación: Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales. Año 1, no. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires : CLACSO, 2008.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade, Editora UNESP, 2001.

_____. **O patrimônio em questão: antologia para um combate**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

CHUVA, M. Os **Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2009.

_____. **Por uma história da noção de patrimônio cultural no**

Brasil. Revista do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural. IPHAN Nº34, 2012 p.147-166.

_____. **Patrimônio cultural no Brasil: proteção, salvaguarda e tutela.** In: LIMA, A.C.S. (Org.). Tutela: Formação de Estado e tradições de gestão no Brasil. Rio de Janeiro: e-papers, 2014. p. 201-218.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. **A Coleção do Museu de Magia Negra do Rio de Janeiro: O primeiro patrimônio etnográfico do Brasil.** In: MNEME Revista de Humanidades. V. 07, 2005.

COSTA, Kátia R. Rebello. **De quando a pluralidade revela a invisibilidade.** In: Midia e Racismo/ Roberto Carlos S. Borges e Rosane Borges(orgs). Petrópolis, RJ: ABPN, 2012. P.42-62.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 10.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **A exposição museológica como estratégia comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial.** Revista Magistro, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 109-120, 2010.

DAOU, Ana Maria. **Tipos e aspectos do Brasil: imagens e imagem do Brasil por meio da iconografia de Percy Lau.** In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (org.). Paisagem, imaginário e espaço. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001. p. 135-162.

DIAS, Maria Odila Silva. **A interiorização da metrópole (1808-1853).** In: MOTA, Carlos Guilherme (org.) 1822 Dimensões. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972. p.174.

DÓCIO, Vanessa de Almeida. **Sob o signo da pedra e cal: trajetória da política de preservação do patrimônio histórico e arquitetônico no Estado da Bahia (1927 – 1967).** –Dissertação (mestrado), defendida na Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2014.

DUMANS, Adolpho. **O museu Histórico Nacional através de seus 19 anos de existência.** In Anais do MHN, vol.1, 1940.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção: artes plástica, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985.** Perspectiva: Editora Universidade da Universidade de São Paulo, 1989.

EGLER, Tamara Tania Cohen; CARDOSO, Reginaldo Luiz (organizador). **Cartografia da ação: o campo de Ana Clara Torres Ribeiro**. - 1.ed. - Rio de Janeiro: Letra Capital, 2022.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita**. In. Alexandre, Marcos A. (org) Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e sua interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p.16-21.

FANON, Frantz. **Pele negra máscara branca**. Salvador EDUFBA, [1952], 2008

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: MinC-IPHAN, 2005.

_____. **Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 59-79.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. Edusp, 2012.

FERNADES, Florestan. **A integração do Negro à sociedade de classes**. Boletim nº301, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, Sociologia I, nº32, 1964

FLORES, Joana. **Mulheres negras e museus em Salvador**. Diálogos em branco e preto. Halley S.S Gráfica Editora. Salvador 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis, Vozes. 1977.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. RJ, Graal, 1984.

_____. **Microfísica do Poder**. Edições Graal. Rio de Janeiro, 1990. 9ª Ed. FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. São Paulo: Global Editora, 2008 (1936).

GACHET, S. **Invisibilidade social: preconceito que gera discriminação**.

Jornal do Barão online. Publicação Bimestral do Curso de Jornalismo do Centro Universitário Barão de Mauá.

<http://unimaui.br/comunicacao/publicacoes/jornal/2007/junho/comportamento2.htm>

Acesso 15/4/2024

GIRANDY, Danièle, BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Tradução: Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GOMES, Leandro Eustáquio. **O que vai na lata? Contestações museológicas**. Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST — vol.15, no2, 2022. P. 421-436.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

_____. Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as culturas como Patrimônio. Revista Horizontes Antropológicos. Porto Alegre. Ano1, nº23, p.15-36. Jan/jun 2005.

_____. **Os limites do Patrimônio**. In. Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos. .Associação Brasileira de Antropologia /organizadores Manuel Ferreira Lima Filho, Jane Felipe Beltrão, Cornelia Eckert. — Blumenau : Nova Letra, 2007. P. 237-247,

_____. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: IPHAN/DEMU, 2007. p.100 Col. Museu, memória e cidadania.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. **Nação e Civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiros e o projeto de uma história nacional**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 6-7, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. Edições Loyola, 1992 São Paulo.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence(orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9. 6ªedição.

Disponível:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4504477/mod_resource/content/1/HOBSBAWM%2C%20E.%20Inven%C3%A7%C3%A3o%20das%20tradi%C3%A7%C3%B5es.%20Introdu%C3%A7%C3%A3o.pdf Acesso 08/06/2024.

IBRAM. **Cadastro Nacional de Museus**/2ª edição. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2014. Disponível em . Acesso em 15 de setembro de 2017.

IBRAM. **Museus em Números** volume 1. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

IPHAN. **Cartas patrimoniais**. Brasília: IPHAN, 2024.

Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>

IGNACE, Padre Etienne. **A Revolta dos Malês – 24 para 25 de janeiro** — Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia — Ano XIV, nº 33 -1907

_____. **Reflexões sobre a chancela da Paisagem Cultural Brasileira**.

Brasília: IPHAN, 2011. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em: 05 ago.2023.

JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. **A Balaiada**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.

KUHL, Beatriz M. **Conservação e Restauração. Anais do Museu Paulista**. São Paulo.

N. SÉR. V.18, nº2, p 287-320, jul-dez 2010.

Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5539/7069> Acesso: 14/03/2024.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. BERNARDO Leitão...[et.al](trad.) Campinas/ SP, 1990. Coleção Repertórios.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LIMA, Alessandra Rodrigues. **Patrimônio Cultural Afro-brasileiro: as narrativas produzidas pelo Iphan a partir da ação patrimonial** / Alessandra Rodrigues Lima — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2012.

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

LOPES, Nei. **Dicionário Escolar Afro-Brasileiro**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2006.

LUKÁCS, Georg. **Estética I: A Peculiaridade do Estético**. São Paulo: FAPESP, 1963.

MACHADO, Ana Maria A. **Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil**. In: *Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Org. Betânia Gonçalves Figueiredo, Diana Gonçalves Vidal. Ed. Argvmentvm, Belo Horizonte, 2010. 1ª reimpressão p. 137-149.

MALERBA, J. (1999) **O Brasil imperial (1808-1889)**. Eduem: Maringá. —. 2000) *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821)*. Companhia das Letras: São Paulo.

MALERBA, J. **Para uma teoria simbólica: conexões entre Norbert Elias e Pierre Bourdieu**. In: CARDOSO, C. F.; MALERBA, J. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

MELLO, Guilherme. **O parricídio do “Pai da História do Brasil”: um obituário de Varnhagen**. História da Ditadura, 8 dez. 2022. Disponível em: <https://www.historiadaditadura.com.br/post/o-parricidio-do-pai-da-historia-do-brasil-um-obituario-de-varnhagen>. Acesso em: 06.03.2024;

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações**. Arquivos, patrimônio e memória : trajetórias e perspectivas. Tradução . São Paulo: UNESP/FAPESP, 1999.

Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Meneses_UTB_7_1282861_ACriseDaMemoriaHistoriaEDocume nto.pdf. Acesso em: 14 julho 2024.

_____. **O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas**. Fórum do Patrimônio Cultural. Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão. Ouro Preto, MG. 2009.

MICELI, Sérgio. **SPHAN: refrigério da cultural oficial**. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº22, 1987, p.44.

MNBA. **O Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Banco Safra, 1985.

MOTA, C. (2000) “**Idéias de Brasil: formação e problemas (1817-1850)**”, in C. G. Mota (ed.), Viagem incompleta. A experiência brasileira. Editora SENAC: São Paulo, 197-

240.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MOTTA, Francisco C. Preste. **Arte, distinção e Privilégio**. Revista da Faculdade de Educação. USP: São Paulo 15(1):101-102. Jan/jun 1989.

MOURA, Clóvis. **Quilombos: resistência ao escravismo**. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

_____. **Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2020

MUDIMBE, Valentin Y. **A Invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Mangualde (Portugal), Luanda: Pedago, 2013.

NASCIMENTO, Abdias do- **A Bastardização da Cultura Afro-Brasileira**. In

O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado. Editora Perspectiva. São Paulo, 2016. 3ª edição p.141-151.

NASCIMENTO, Gabrielle. **O MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES NOS ANOS DE**

1961 A 1964 - Museu Nacional de Belas Artes patrimônio identidades José Roberto Teixeira Leite P 59-67

file:///C:/Users/elois/Downloads/cleiton Almeida,+5 revista+37 Gabrielle+Nascimento 60_67.pdf

NASCIMENTO JR, José das **Contemporaneidades, Modernidades e Antiguidades: diferentes temporalidades nas dobras do espaço do Museu**. In Catálogo Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea. Rio de Janeiro. MNBA, 2009. 268 p. il color.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

--_____. **Românticos e Folcloristas**. Ano: 1985 / Páginas: 68. Idioma: português. PUC-SP.

ORWELL, George. **A Revolução dos Bichos**. Editora Companhia das letras, 2007.

PASSOS, Marcos Uchoa da Silva. **O valor do negro: o processo de musealização no Museu do Ceará**. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. MAST, Rio de Janeiro, 2014.

PÉCAUT, D. **Intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PEREIRA, António Manuel Passo. **Epistemologia do conhecimento em Michel Foucault: os museus e as suas coleções**. Ensaaios e Práticas em Museologia. Porto. Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio da FLUP, 2012 vol.2 p. 37-56.

PAOLUCCI, Antonio. **"Introduction"**. In Tartuferi, Angelo. Michelangelo. Pittore, scultore, architetto, con gli affreschi restaurati della Cappella Sistina e del Giudizio universale. ATS: Itália, 2014.

RAMOS, Arthur. **O negro na Civilização Brasileira**. Editora Casa do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, 1956.

REIS, João José. **Rebelião Escrava no Brasil; a história do levante dos Malês em 1835**. Editora Brasiliense, 1986. Disponível: https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/6878517/mod_resource/content/1/Joao%20Jose%20Reis%20-%20Rebeliao%20Escrava%20no%20Brasil%20A%20Historia%20do%20Levante%20dos%20Males%20em%201835-Companhia%20das%20Letras%20%282004%29.pdf Acesso 03.07.2024.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2015.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. **A propósito da Exposição Visões do Trabalho**. In: Boletim do Museu Nacional de Belas Artes, Ano VII, nºs 19/20/21; jan/dez, 1988.

RIVIÈRE, Georges Henri. **La Museología/curso de Museología /textos y testimonios**. Tradução Antón Rodríguez Casal.AKAL S.A Ediciones, 1993. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=WcsnkN4w2xUC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=twopage&q=louvre&f=true Acesso 03/05/2024.

ROCHA, Claudia Regina Alves. **Da Pinacoteca ao Museu: historicizando processos museológicos**. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2014.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os Africanos no Brasil**. Ed. Madras. São Paulo, 1932.

SÁ, Ivan Coelho de. **Matrizes do Pensamento Museológico de Gustavo Barroso**. Escola de Museologia - UNIRIO, 2019. 1ª edição

SALA, Dalton. **As origens históricas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro. Acervo Museu Nacional de Belas Artes-Coleção. Coor. Heloisa Aleixo Lustrosa. São Paulo: Banco Santos, 2002. P.18-27.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. **Catálogo da Exposição Portinari: coleção Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: MNBA, 2014.256 p.

SANTOS, Jocélio. **Ações afirmativas e combate ao racismo nas Américas**. (org), Sales Augusto dos Santos. — Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. P. 13-30.

SANTOS, Maria Célia. **Política Cultural e museus no Brasil: tentando desvelar e entender para estabelecer um novo ponto de partida**. In: Cadernos de Sociomuseologia nº 7, 1996, Cap. 2, p. 23-98. Lisboa: ULHT, 1996.

SANTOS Milton. **Por uma outra globalização (do pensamento único à consciência universal)**. Rio de Janeiro: Record; 2001.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. **Canibalismo da Memória: o negro nos museus brasileiros**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Museu. Nº 31, ano 2005. P37-57.

SENTO-SÉ, João Trajano. **Brizolismo**. São Paulo: Editora FGV, 1999.

SCHARF, Cláudia Philippi. **Conservador e Restaurador Brasileiro :quem somos nós?** Anais da ABRACOR IX Congresso da ABRACOR. Salvador, 1998. P 147-151.

SCHEINER, Tereza. **Museologia ou patrimonologia? Reflexões**. In: GRANATO, Marcus, SANTOS, Claudia Penha; LOUREIRO, Maria Lucia de N. M. (org.) Museu e Museologia: interfaces e perspectivas. Rio de Janeiro: MAST, v. 11, p. 43-59, 2009.

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

SILVA, Ana Teles; CRUZ, Danielle Maia. **Patrimônio artístico e cultural no Museu Nacional De Belas Artes: reflexões sobre as representações do negro no acervo expográfico**. Revista Iluminuras. Porto Alegre, v.23, nº60, p.110-126, abril.2022.Disponível em: [file:///C:/Users/elois/Downloads/barbaramor,+06_Ana+Teles+e+Daniele_artigo%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/elois/Downloads/barbaramor,+06_Ana+Teles+e+Daniele_artigo%20(1).pdf) Acesso 03/08/2023.

SILVA, Carlos Henrique Gomes da **O ESTADO NOVO (1937-1945) E A POLÍTICA DE AQUISIÇÃO DE ACERVO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES**. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio- UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2013.

_____. **Protagonismo negro no patrimônio artístico nacional**. A presença de artistas negros na e da coleção de artes Africanas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST, RJ, 2024.

SIMIS, Anita. **A política cultural como política pública**. In: RUBIM, A. (org.) **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SODRÉ, Muniz. **Uma genealogia das imagens do racismo**. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais!, p. 6, mar 1995.

SOUSA, Eloisa Ramos. **A Coleção (de artes) Africanas Savino em busca de sua musealização: Considerações sobre a cultura material negra em museus**. Tese (Doutorado) defendida PPG-PMUS (UNIRIO/MAST), orientador Doutor Márcio Ferreira Rangel, março de 2022.

SPHAN/PROMEMORIA - **Edição 00022**. Pastas. Ano 1979. Ano 1980. Ano 1981. Ano 1982. Ano 1983. Edição 00022. Ano 1984. Ano 1985. Ano 1987. Ano 1988. Ano 1989.

UNESCO. <https://whc.unesco.org/en/list/stat>

UZEDA, Helena Cunha de. **O espaço nas exposições museológicas: atualizando percepções significações**. In: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação de Museologia e Patrimônio PPG-PMUS. Vol. 11, nº1. 2018. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/685/6>

29. Acesso em: abr. de 2024.

VALLE, Roberta. **200 anos da Independência: criação da bandeira do Império do Brasil**. 18/09/2022. Biblioteca Nacional Digital. <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/200-da-independencia-criacao-da-bandeira-do-imperio-do-brasil/> Acesso 05/03/2024.

VELAME, Fábio. Reportagem ao jornal A Tarde de Salvador, em 25/05/2024, na coluna: A Tarde Memória/ Título: **Tombamento da Casa Branca há 40 anos inovou a política do patrimônio**. Assinada pela jornalista Cleidiana Ramos <https://atarde.com.br/colunistas/atardememoria/tombamento-da-casa-branca-ha-40-anos-inovou-politica-de-patrimonio-1271738> Acesso 02/06/2024

VILLARINHO, Rayanne Matias. **Mesmo solo, novo status: A patrimonialização da Serra da Barriga – Quilombo dos Palmares**. Dossiê História e patrimônio na América Latina: Diálogos críticos Revista de Ciências Humanas | v. 1, n. 23. Janeiro-Junho 2023.

XEXÊO, Pedro. **A Pintura de Gênero e sua prática no Brasil**. In: **Entre duas modernidades: do neoclassicismo ao pós-impressionismo na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes**. Arte Viva Produção Cultural, Rio de Janeiro, 2004, pp.82- 85

_____. **Gestão de Edson Motta: a Funarte começa a ocupar os espaços**. Anuário do MNBA, nova fase vol. 2, 2015

XEXÊO, Mônica F. Braunschweiger. **Catálogo da Exposição Portinari: coleção Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: MNBA, 2014.256 p.

Portal Educação. **O que são cartas patrimoniais e quais existem.** Disponível em: <https://blog.portaleducacao.com.br/o-que-sao-cartas-patrimoniais-e-quais-existem/#:~:text=Elaboradas%20por%20especialistas%20e%20organismos,permanecem%20atuais%2C%20sendo%20constantemente%20complementadas> . Acesso em: 27 mar. 2024.

O Rio que o Rio não se vê. **Os mosaicos em vidro do MNBA.** Disponível em: <https://orioqueorionaove.com/2015/11/16/os-mosaicos-em->. Acesso:30/05/2024.

Biblioteca Nacional. **Imagem digital de iconografia.** Disponível em: https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_163.jp . Acesso: 30/05/2024