

PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES: reflexões sobre as representações do negro no acervo expográfico*

Ana Teles da Silva¹
Danielle Maia Cruz²

Introdução

A partir dos anos 1930, configurou-se no Brasil um movimento formado por intelectuais e artistas, que criaram formas de gestão do Estado brasileiro, com ênfase na defesa de expressões artísticas e culturais. Nesse processo, o intelectual Mário de Andrade e o memorialista Gustavo Barroso foram figuras emblemáticas na defesa de práticas e expressões culturais tidas por eles como dotadas de uma essência de brasilidade. Essas ações estavam articuladas ao projeto político de nação em curso à época no qual se buscava a construção de uma identidade nacional. No campo da cultura, esse movimento gerou diversas ações, sendo elas de valorização do erudito e de valorização do popular (Londres, 2005; Moraes, 1978; Oliveira, 1980; Ortiz, 1985).

Uma vez que o intuito era fomentar ações de valorização do patrimônio, diversas práticas políticas foram adotadas, tanto no que toca ao patrimônio material e arquitetônico, por meio do então Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, quanto no que se refere ao que foi nomeado de folclore, resultando, por exemplo, na criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), em 1948, posteriormente transformada em Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), em 1958.

O que importa destacar aqui é que, nesse contexto dos anos 1930, forjava-se no país um cenário museológico. Nota-se que em 1937 foi criado o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), tido, na atualidade, como o principal museu a guardar, em seu acervo, a história das artes visuais no país, uma vez que é herdeiro da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Trata-se de um momento crucial para pensar como um imaginário sobre a

* Parte das reflexões produzidas no presente artigo foram apresentadas no Grupo de Trabalho Coleções, Colecionadores e Práticas de Representação ocorrido em 2018 no Congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais/ANPOCS, no XVII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/Enecult 2021 e na mesa Reflexões sobre a Experiência Curatorial na Construção da Exposição *Das galés às galerias: protagonismos e representações do negro no acervo do MNBA*.

¹ Museu Nacional de Belas Artes (IBRAM), Brasil. E-mail: silvateles@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2369-217X>

² Universidade de Fortaleza, Brasil. E-mail: dmaiacruz7@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1639-1547>

nação foi contado a partir das artes plásticas com a chegada de um conjunto de artistas europeus em 1816, historicamente designado de Missão Artística Francesa, com o propósito de ensinar arte formal e academicista.

O interessante a pontuar é que a AIBA recebeu alunos negros desejosos de aprender o ofício artístico então ensinado como legítimo. Alguns desses alunos tornaram-se, inclusive, docentes. Fazem parte do acervo do MNBA algumas obras destes alunos, porém poucas vezes foram expostas, seja em mostras de longa duração, seja em exposições de curta duração, e a condição de serem artistas negros é pouco conhecida³.

A Missão Artística Francesa constituiu-se de um grupo de artistas franceses que, descontentes com o regime de Napoleão Bonaparte, aceitaram o convite do Imperador de Brasil e Portugal, Dom João VI, para fundar a primeira academia de Belas Artes nas Américas, em 1826 (Xexéo, Abreu, Dias, 2007). Tal missão, a partir de então, introduz o gosto estético europeu nas nascentes artes brasileiras. Desta forma, as paisagens, a população e demais temas foram retratados sob a perspectiva do europeu. São, então, de artistas e viajantes europeus as primeiras iconografias dos escravizados no Brasil. Tais imagens de uma terra exótica, povoada por negros e índios, circulavam pela Europa produzindo uma representação destes, criada, sobretudo, pelo olhar de outro europeu (Belluzzo, 1996; Kossoy, 1994).

Estas imagens não falam por si sós e não são apenas testemunhos. Schwarcz (2021) lança mão do conceito de Benedict Anderson (2013) sobre nação enquanto comunidade imaginada para explicitar a importância de visualidades no processo de construção de uma nação. As imagens para esta autora não são meros produtos ou ilustrações – como algo que está lá para confirmar o que foi dito –, são de fato produtoras de narrativas, construindo ideias que forjam pertencimento. São constituidores de imagens de uma nação: mapas, documentos, dados estatísticos, jornais e ainda obras artísticas – como é o foco deste artigo.

A discussão em tela aponta para uma problemática central: ainda que a cultura popular tenha sido foco de atenção do Estado, uma questão que se apresenta e se reproduz no decorrer das décadas é a predominância de um acervo de artes visuais eruditas

³ A exposição virtual do Museu Nacional de Belas Artes, de curadoria do educador Reginaldo Tobias de Oliveira, *Entre a cátedra e o cativo: professores negros na Academia Imperial de Belas Artes*, apresenta a obra de seis artistas negros formados na Academia Imperial de Belas Artes. O acesso ao conteúdo está, disponibilizado pelo Museu Nacional de Belas Artes, no *Google Arts*.

notadamente assinadas por artistas brancos nos espaços culturais e no principal museu de artes visuais do país, o MNBA.

É importante frisar que o MNBA efetuou alguns esforços no sentido de diversificar o seu acervo, abrindo-se para a arte não europeia a partir dos anos 1960. Alguns momentos que se destacam nesse sentido são a aquisição das coleções de Arte Africana e de Arte Popular, assim como a exposição de longa duração Museu das Origens, nos anos de 1990, e as exposições realizadas em 1988 e 2018, respectivamente, nos cem e cento e trinta anos da abolição da escravatura.

Essas iniciativas de diversificação do seu acervo e mostras representam esforços isolados, não tendo se tornado uma política predominante. Para uma melhor contextualização, desde os anos de 1960, somente em quatro momentos posteriores, as coleções de arte africana e popular foram expostas no MNBA. O que reforça uma lógica já existente sobre o que pode ser considerado arte no país, uma vez que um acervo importante para o processo histórico, artístico e patrimonial brasileiro expõe, em seus dezessete mil metros quadrados, obras feitas notadamente por artistas homens, europeus e/ou brancos.

Dessa forma, este artigo tem o intuito de compreender o lugar da arte popular e da arte não europeia em um museu que tem como premissa contar a história das artes visuais no país. Pretende-se, dessa forma, compreender valores vinculados à produção artística de pessoas negras, bem como as representações imagéticas dessas pessoas por artistas brancos. Com isso, problematiza-se o lugar dos museus de arte na classificação e legitimação de quem são os sujeitos da arte e quem são apenas objetos de representação. O objetivo é refletir criticamente acerca das narrativas presentes no acervo e nas exposições deste museu sobre a história das artes visuais no país; compreendendo, então, o museu enquanto patrimônio histórico e artístico brasileiro, questiona-se quais os valores que norteiam as suas escolhas expositivas. Até que ponto este museu reflete a diversidade racial e cultural do país? Até que ponto contribui para legitimar, como patrimônio artístico, apenas os cânones artísticos europeus? Para isso, pretende-se refletir sobre a trajetória do MNBA marcada por tensões no que se refere à concepção de valor artístico e diversidades, chamando a atenção para o lugar que historicamente foi conferido às expressões culturais de populações afrodescendentes e africanas.

Santos (2007) realizou pesquisa com o intuito de discutir as relações raciais brasileiras a partir das narrativas apresentadas em dois museus: MNBA e Museu da

República. A pesquisadora analisou o discurso existente no MNBA sobre a participação do negro nas artes brasileiras. Este museu apresentaria uma visão da arte como universal. Nele, há pouca informação do negro enquanto artista e produtor de cultura nacional (Santos, 2007). As obras de arte expostas no museu e os textos que o acompanham acabam contribuindo para reforçar a imagem do negro enquanto subordinado, sem que haja, de forma suficiente, um discurso crítico para se contrapor a estas representações. “Nem a formatação que os negros sofreram no palco destinado à grande arte, nem a sua representação de forma subordinada nas telas e esculturas de época desapareceram.” (Santos, 2007: 48). Pode-se aqui apontar a importância dos achados de Santos (2007) para pensar o silenciamento do negro no MNBA e, nesse sentido, como as relações raciais se estruturam no país historicamente, tendo rebatimentos em diferentes camadas do social. O artigo de Santos chama a atenção para uma lógica que atravessa a trajetória do MNBA, apesar de alguns esforços em contrário, conforme já explicitados anteriormente. Esses debates vêm provocando, na atualidade, reflexões, enfrentamentos e questionamentos, sobretudo de artistas negros que reivindicam a inserção de suas produções artísticas nesses espaços consagrados como eruditos.

O presente artigo se propõe a dar continuidade às reflexões iniciadas por Santos (2007), alargando o olhar para o contexto social e político dos últimos anos, posterior ao artigo referido. Além disso, propõe um questionamento sobre a descontinuidade dos esforços de modernização e diversificação do acervo empreendidos na década de 1960. Para este empreendimento, realizaremos inicialmente uma discussão sobre patrimônio cultural e diversidades culturais, procurando compreender os museus de arte enquanto instituições produtoras de determinados valores e imagens sobre a nação (Schwarcz, 1998, 2021). Posteriormente à discussão, abordaremos o processo de aquisição das coleções de arte popular e arte africana no MNBA e as duas exposições ocorridas em efemérides da abolição da escravidão. Por fim, analisamos as tensões que, de um lado, buscam invisibilizar a presença do negro no MNBA e, de outro, enfrentam a lógica vigente e procuram, de alguma forma, diversificar o acervo e conferir protagonismo aos artistas negros.

Patrimônio cultural e diversidades

O patrimônio cultural constitui-se na eleição de certos monumentos ou tradições como importantes marcos arquitetônicos, históricos ou artísticos de uma nação. Françoise Choay (2006) retoma a origem etimológica da palavra *monumento*, que advém do latim *monumentum*, derivado de *monere*, que, por sua vez, significa advertir. A autora aponta para a seleção do patrimônio como algo construído e propositado, uma vez que há forte relação entre a seleção do patrimônio e o processo identitário de determinada comunidade: “[...] ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar.” (Choay, 2006: 18).

Gonçalves (1996) empreendeu um importante estudo sobre os discursos de preservação do patrimônio no Brasil no século XX. O autor demonstra como a ideia de preservação do patrimônio está estreitamente vinculada à ideia da nacionalidade. É estabelecida uma relação metonímica entre os objetos do patrimônio e a identidade da nação (Gonçalves, 1996). Londres (2005), em sua análise da constituição do processo de preservação de determinadas obras artísticas e arquitetônicas brasileiras, apoia-se na categoria de *valor* para compreender o processo de seleção destes objetos, apontando para o *valor* percebido de pertencimento à comunidade nacional. A questão do patrimônio enquanto símbolo da nação é que, muitas vezes, a seleção de determinados monumentos ou obras artísticas pressupõe a seleção de símbolos de grupos dominantes, constituindo-se em um processo de exclusão pela invisibilização de grupos subalternos.

Portanto, tendencialmente, o Estado tem gerenciado os processos de construção patrimonial tendo em vista a constituição de uma identidade coesa e una, na qual são selecionados apenas os bens culturais que refletem esta identidade (Rotman, De Castells, 2007). Dessa forma, tanto em termos da memória, quanto em termos do patrimônio, grupos subalternos, cujo patrimônio não cabe naquela identidade representada pelo estado-nação, são excluídos.

O antropólogo Gilberto Velho (2006) relembra sua participação no conselho consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1984, quando este conselho proferiria uma decisão sobre o tombamento do Terreiro da Casa Branca, local de culto da religiosidade afro-brasileira em Salvador. Esta era a primeira vez que um Terreiro se tornaria objeto de tombamento. Houve intensa disputa em torno deste fato,

com muitas posições contrárias ao tombamento. O que estava em jogo era a identidade nacional e a sua relação com os monumentos tombados, até então apenas edificações consideradas arquitetonicamente relevantes, ou fortificações militares e igrejas católicas, todas representativas da colonização portuguesa, haviam sido tombadas. Por fim, votou-se pelo tombamento do Terreiro, apesar de muitas resistências por parte de membros do conselho consultivo e de membros da igreja católica. A partir dos anos 2000, com as políticas públicas do patrimônio imaterial é que houve um maior reconhecimento das tradições culturais de origem afro-brasileiras.

Os museus fazem parte do processo de patrimonialização da memória. Aqui, segundo Fiorin (2009), partimos da concepção de museus como dispositivos sociais para a representação de memórias coletivas e para o fortalecimento das identidades que essas memórias sedimentam. A patrimonialização da memória, que os museus manifestam, concebe-se pelo processo de uma formação identitária, pela vontade de materializar essa memória e cultuá-la (Thiesse, 1999 *apud* Fiorin, 2009). Os “lugares de memória” (Nora, 1993), entre os quais estão os museus, são essenciais para a construção de uma “memória oficial” da identidade, seja nacional, seja de outra escala, seja um tipo de agrupamento coletivo.

Esses lugares são meios de guardar lembranças que a sociedade não quer esquecer, sendo estas sempre seletivas. Assim, tais lugares, como são os museus, representam o investimento na reprodução de uma memória que, nesta seleção, é enunciada como patrimônio a ser guardado, mas que não assume o caráter de uma verdade absoluta e perene (Silva, 2016). Isso porque, para Nora (1993), a memória renova-se e evolui permanentemente de acordo com as lembranças e suas evocações, ela não promove ruptura entre o passado e o presente, mas retém o passado no presente.

Operando dessa forma, a patrimonialização da memória nos museus de arte tem tradicionalmente sido um lugar de exclusão de camadas dominadas da população, como as classes trabalhadoras, mulheres, imigrantes, dentre outras, e, no caso do Brasil, a população negra e indígena.

Neste sentido, apesar de a maioria da população brasileira ser composta de negros e pardos⁴, estes ainda são pouco representados em espaços que projetam a cultura e a

⁴ Segundo a PNAD/IBGE de 2016 (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2016), a população que se autodeclarava parda correspondia a 46,7% da população, o quantitativo que se autodeclarava negro correspondia a 8,2%. Temos, assim, em 2016, uma maioria de 54,9% da população brasileira de negros e pardos contra 44,2% que se declaram brancos.

memória nacional. Assim, num museu, em cujo acervo está guardada parte da história das artes plásticas no Brasil, notadamente do século XIX e da primeira metade do século XX, chama a atenção a ausência de outras construções visuais que não as eurocêtricas. Este museu, que tem como mote fundador a conservação e a exibição da história artística nacional, pouco avançou no reconhecimento de grupos étnicos não europeus ao longo de seus 84 anos de existência.

A aquisição da coleção de arte popular e arte africana pelo Museu Nacional de Belas Artes

Após sua criação, em 1937, o MNBA passou por uma gestão conservadora, do diretor e artista Oswaldo Teixeira, que valorizava, sobretudo, a arte acadêmica e europeia. Esta direção vai até 1961, quando é substituída pelo crítico de arte José Roberto Teixeira Leite. A mudança de direção veio no esteio de debates no campo da arte internacional, no processo de descolonização dos países africanos, quando então se alarga o conceito de arte para formas artísticas não europeias, e esse debate reverbera no Brasil (Batista, 2018). Dessa forma, a nomeação de José Roberto Teixeira Leite tinha o intuito de renovar o MNBA em termos da concepção de arte desta instituição. Este diretor, então jovem de trinta e um anos, buscou tornar o MNBA mais aberto a outras formas artísticas, que não a arte acadêmica e de origem europeia, e atrair um novo público ao museu. Sua gestão inovadora provocou repercussão na imprensa com apoio, por um lado, e críticas por outro. Nessa gestão foram adquiridas da coleção particular da jornalista e colecionadora de Arte Popular Eneida de Moraes 74 peças que dão origem à coleção de Arte Popular do MNBA. Essa primeira aquisição foi de obras de ceramistas pernambucanos, como mestre Vitalino e outros que trabalhavam junto com ele. Posteriormente, por aquisições na década de 1970, e por doações nas décadas seguintes, a coleção foi crescendo, chegando hoje a 633 peças.

A coleção de Arte Africana foi adquirida em 1963 numa compra da coleção do adido cultural Gasparino Da Mata, compondo 101 peças, posteriormente foram adquiridas mais 10 peças, perfazendo um total de 111. Em entrevista realizada por uma das autoras, José Roberto Teixeira Leite (2021) expõe sua motivação na aquisição dessas coleções na sua gestão à frente do MNBA: “Minha intenção era transformar o museu de ‘Belas Artes’ num museu de arte, aberto a todas as manifestações estéticas, portanto

também à arte popular, à arte da África Negra e à arte afro-brasileira, à arte sacra ou religiosa e por aí vai.” Dessa forma vemos que há uma tentativa de introduzir um acervo mais diverso do ponto de vista cultural no MNBA. No entanto, essas aquisições produziram pouco efeito em termos da narrativa mais corrente do MNBA, enquanto um museu que apresenta uma história de arte centrada nos cânones europeus.

Ao lembrar a história do MNBA, Guarnieri (2010: 90) comenta o seguinte: “Até então, o precioso conjunto constituiu-se numa espécie de museu escolar, verdadeira antologia das artes plásticas da época, dentro de padrões que, entretanto, fogem às raízes mamelucas e se ‘europeízam’.” Isso porque, em termos do acervo total do MNBA, as coleções de arte popular e africana são pouco significativas, representando apenas 2,5% e 0,04%, respectivamente, do acervo total do MNBA.

Além de serem pouco quantitativas no acervo, essas coleções foram pouco expostas no MNBA, seja em exposições de longa, seja em mostras de curta duração. Note-se que a coleção de Arte Africana foi exposta na exposição *Arte Africana*, em 1984, e na exposição *Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA*, em 2018, e a coleção de Arte Popular, na exposição *Mestre Vitalino: 80 anos de arte popular*, em 1995. Ambas as coleções tiveram algumas peças expostas na exposição de longa duração Museu das Origens, na década de 1990. Algumas peças destas coleções também integraram exposições cujo mote principal não era a coleção em si, seja no próprio MNBA, seja em empréstimo para outros museus.

As exposições Centenário da abolição e Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA

Foram duas as exposições, temporárias, no MNBA, que procuraram realizar uma reflexão sobre o negro em seu acervo: *Centenário da Abolição* (1988) e *Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA* (2018).

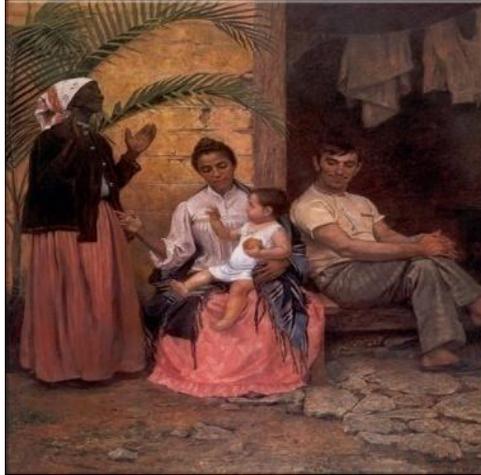
A exposição *Centenário da Abolição* foi realizada na biblioteca do MNBA. Dado esse curioso, uma vez que, embora o museu ocupe uma área de dezessete mil metros quadrados, a exposição foi realizada no exíguo espaço da biblioteca. O próprio catálogo da exposição apresenta-a como uma pequena exposição.

Nesta exposição, as obras eram de negros sendo representados, não havia obras de artistas negros. Essa exposição apresentava obras do século XIX e da primeira metade do século XX, sendo cinco pinturas, cinco esculturas, dois desenhos e três litografias. As

pinturas foram *Mãe Maria*, de Orózio Belém, 1945; *Saudades da Favela*, de Sabaté Pujals, 1937; *Pretas*, de Hilda Campofiorito, 1935; *Morro Vivo*, de Sylvia Meyer (s/d) e *Família de Pretos*, de Ignês Maria Luisa Correia Costa (s/d). As esculturas foram *Preta*, de Jorge Campos, 1942; *Crioula*, de Margarida Lopes de Almeida, 1940; *Busto de Rafael Bordalo Pinheiro*, de Rodolfo Bernardelli (s/d); *Bastiana*, de Nicolina Vaz de Assis (s/d) e *Cabeça de Negro*, de Hostílio Dantas, 1943. Os desenhos incluíram duas obras de Percy Lau: *Negras Baianas* e *Vida Cotidiana*. As gravuras foram *Cabeça de Homem Negro*, de Lasar Segall, de 1929, e duas obras de Jean Baptiste Debret: *Une Mulatresse Allant Passes les Fêtes du Nuel*, junto com *Concours des Écoliers la veille du Jour de St Alexis*, e *Marchand de Fleurs, a la Porte d'une Eglise*, junto com *Ex-Voto de Marins Échappes d'un Naufrage*. Do século XIX a exposição apresenta obras do artista francês Jean Baptiste Debret, que retrata o negro em situação de escravização. Da primeira metade do século XX, apresenta obras da pintura brasileira e da escultura brasileira, com imagens dos negros em expressões da cultura popular, no ambiente rural ou em situações de pobreza.

Ambas as exposições lidaram com a questão da pouca quantidade de obras que retratam o negro no MNBA. O acervo do MNBA é composto de 60 mil objetos, destas apenas 200 obras referem-se a representações do negro, artistas negros ou arte africana (Souza, 2021). Assim é presumível que as exposições realizadas num intervalo de 30 anos tenham apresentado obras em comum. Na maior parte do tempo, essas 200 obras ficam guardadas na reserva técnica sem acesso por parte do público. Chama ainda a atenção o fato de que algumas dessas obras são de autoria de artistas que ganharam expressiva notoriedade, como Lasar Segall, contudo o museu faz a opção em expor outras obras desses artistas e deixar reservadas aquelas com temáticas sobre o negro. A única dessas obras que é exposta em posição de destaque, na exposição permanente *Galeria do século XIX*, é a obra *A Redenção de Cã*, de 1895, do artista espanhol Modesto Brocos (Figura 1), que aponta uma forte imagética para o projeto de branqueamento como a única possibilidade de a nação alcançar o progresso (Schwarcz, 1993).

Figura 1 – Modesto Brocos, Redenção de Cã, 1895



Fonte: fotografia de César Barreto (Coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR).

A exposição *Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro* foi realizada em 2018. Essa exposição contou com três núcleos. Um primeiro núcleo apresentou imagens de artistas europeus, Franz Post, Jean Batiste Debret, Modesto Brocos, Johann Moritz Rugendas e Leon Palliere, que representam o processo de escravização.

Figura 2 – Frans Post, vista de um engenho de cana-de-açúcar, *circa* 1637/1680



Fonte: coleção do acervo MNBA/IBRAM/MTUR.

Figura 3 – Modesto Brocos, Engenho de Mandioca, 1892



Fonte: fotografia de César Barreto (Coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR).

O segundo núcleo mostra como o negro foi retratado na primeira metade do século XX. Neste núcleo temos representações dos brasileiros afro-descendentes ligadas aos temas da mestiçagem, do futebol, da música (o samba e o maracatu), às baianas e ao candomblé.

Figura 4 – Djanira Motta, Fla-Flu, 1975.



Fonte: fotografia de Jaime Acioli (Coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR).

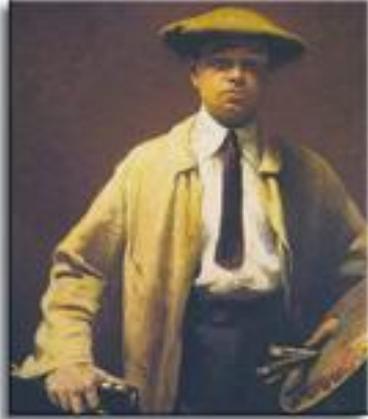
Figura 5 – Salvador Pujals, Saudades da Favela, 1937.



Fonte: fotografia de César Barreto (Coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR).

O terceiro núcleo apresenta obras de artistas negros, seja ainda enquanto alunos ou docentes na Academia Imperial de Belas Artes, seja como artistas considerados *naifs*, seja enquanto artistas contemporâneos.

Figura 6 – Artur Timoteo da Costa, Autorretrato, 1919.



Fonte: fotografia de Jaime Acioli (Coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR).

Figura 7 – Maria Auxiliadora Silva, Colheita de Flores, 1972



Fonte: coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR.

Assim podemos perceber que os segundos e terceiros núcleos apresentam a possibilidade de o negro ser criador de arte, sobretudo, na arte popular. As representações do negro no segundo núcleo estão ligadas às expressões da cultura popular, como o samba, o maracatu, as baianas, a religiosidade de matriz afro-brasileira e o futebol. No terceiro núcleo, temos artistas autodidatas, como Maria Auxiliadora e Nice Nascimento Avanza, que criam obras consideradas *naif* ou popular. O terceiro núcleo apresenta também obras de artistas negros que lograram, ainda no período da escravidão, ingressar na Academia Imperial de Belas Artes, como já referido anteriormente; no entanto, apenas recentemente a sua condição de artistas negros tem sido reconhecida. Nos questionários realizados junto ao público visitante desta exposição (381 questionários foram respondidos pelo público visitante durante o mês de agosto de 2018), foi recorrente o comentário por parte de muitos respondentes de que não sabiam anteriormente que já havia artistas negros no século XIX, demonstrando a invisibilização dos artistas negros na história brasileira.

Além da representação do negro em situações de escravização, pobreza e cultura popular, há também a questão de sua indistinção enquanto indivíduos, sendo nomeados de acordo com a questão racial. A forma de nomeação de algumas obras das duas

exposições demonstra um processo de invisibilização dos sujeitos negros modelos das esculturas. Assim são nomeadas obras como *Cabeça de Preto*, de Lasar Segall, de 1929; *Cabeça de Negro*, de 1943, de Hostílio Dantas; *Pretinha*, de 1942, de Jorge Campos; e *Creoula*, de 1940, de Margarida Lopes de Almeida. Tais títulos criam a ideia de indistinção, como se uma pessoa negra pudesse representar todo um grupo étnico, ou seja, a individualidade não era atribuída aos negros.

Como afirma Fanon (2008), ao negro não é atribuída humanidade pelo branco. Nosso olhar está comumente obliterado por um viés colonizado (Fanon, 2008; Gilroy, 2001; Hall, 2006). A exposição *Le modele noir De Géricault à Matisse*, realizada no Museu D'Órsay, Paris, França, em 2019, é resultado da pesquisa da historiadora Denise Murrel (2018), que questionou o anonimato destes modelos negros. Murrel realizou uma busca ativa dos muitos modelos negros que posaram, no século XIX, para artistas brancos, e cujas obras resultantes foram nomeadas desta forma genérica: “uma negra”, “um crioulo”. A partir desta pesquisa, a autora encontrou, em alguns casos, o nome desses modelos e subsidiou a renomeação de obras apresentadas na exposição *Le Modele Noir*. Dessa forma, nessa exposição, ao lado do título original da obra, aparece o nome do modelo (Bauwens, 2019).

O período colonial no Brasil, bem como nos demais países das Américas, com o processo de escravização, produziu uma desumanização da figura do negro; este passou a ser objetificado pelo olhar do outro. As representações nas artes visuais rotineiramente seguiram este padrão eurocêntrico.

A partir da análise das obras de artes visuais expostas na mostra *Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro no MNBA e Centenário da Abolição*, podemos constatar que as formas de representação do negro mais comuns são como parte da paisagem e invisibilizado, como escravizado e como criador ou participante da cultura popular. No primeiro caso, temos imagens do Brasil Colônia e Império, que retratavam paisagens exóticas da qual o negro fazia parte, tais imagens eram produzidas por artistas europeus viajantes e depois circulavam na Europa. Além disso, o negro, enquanto indivíduo, encontrava-se invisibilizado também em obras com titulações racializadas, conforme já mencionado.

No século XIX, o negro é retratado principalmente como escravizado; as temáticas do castigo e do trabalho são a tônica. Na primeira metade do século XX, o negro aparece, sobretudo, em obras que representam a miscigenação e a cultura popular. No caso da

cultura popular, são obras que retratam o futebol, a música – como o samba e outros ritmos –, o candomblé, as congadas – como o Maracatu – e a feira. Em todos esses casos, o negro é objeto da representação e do olhar do outro, seja enquanto parte da paisagem, seja enquanto escravizado, seja mesmo enquanto artista da cultura popular. Essas formas de olhar produzem uma representação da alteridade, do negro como “um outro”. Mudimbe (2013), através da pesquisa de textos antropológicos e de viajantes coloniais, mostra-nos que o conhecimento é uma forma de poder e que as práticas coloniais, para além da conquista econômica e do território, também se deram pelo poder epistemológico de produzir conhecimentos e classificações possíveis de criar uma alteridade, ou seja, o africano é visto como o outro do europeu.

Conclusão

Da análise da trajetória do MNBA, verifica-se que seu acervo é notadamente composto por obras de artistas brancos, o que significa, em se tratando de um museu nacional, que este tem a legitimidade para difundir noções e valores sobre quem pode ocupar as posições de maior prestígio no campo da arte. Entretanto houve, na trajetória deste museu, tentativas de ruptura destes discursos hegemônicos, conforme ocorreu nos anos de 1960 e em outros momentos mais recentes, como em 2018, quando foi apresentada a exposição *Das galés às galerias representações e protagonismos do negro no MNBA*. Pode-se dizer que, nestes dois momentos, havia pressões sociais com rebatimentos no campo artístico, forçando a mudança na lógica até então vigente, ainda que brevemente. Na década de 1960, a descolonização dos países africanos produz todo um questionamento sobre o valor supostamente universalizante da arte europeia. Já a partir da Segunda Guerra Mundial, a Unesco vem promovendo a valorização da arte e patrimônios históricos etnicamente diversos. No MNBA, esse movimento veio acompanhado de uma mudança em sua direção, de uma mais academicista e conservadora para outra que buscou a renovação do acervo do MNBA, refletido na aquisição das coleções de arte africana e arte popular. No contexto mais recente, a partir dos anos 2000, a articulação de movimentos sociais de militância negra foi fundamental para promover a ocupação de espaços historicamente tidos como brancos, como os museus de arte moderna e erudita.

As artes visuais são, então, importantes para a compreensão dos processos de formação social de um país, sendo o museu um espaço que pode operar com uma lógica de reforço da invisibilidade de certos grupos étnicos ou como um instrumento de valorização da diversidade. Este processo, de tentativa de renovação do olhar sobre os acervos, só pode ser entendido a partir de contextos sociais mais amplos. Contextos estes que requerem a atenção para a articulação que os movimentos de militância negra têm realizado no sentido de ocupação de instituições culturais, bem como de contextos políticos que possam permitir o diálogo entre estas instituições do Estado e os movimentos sociais.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. São Paulo, Cia. das Letras, 2013.

BATISTA, Gabrielle Nascimento. *O que dizer sobre as políticas africanas do Brasil e as artes? Reflexões sobre as coleções africanas do Museu Nacional de Belas Artes (1961-1964)*. 2018. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BAUWENS, Malika. *Entretien avec Cécile Debray, Stéphane Guégan et Isolde Pludermacher: le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Paris, Éditions Beaux Arts, 2019.

BELLUZZO, Ana Maria. A propósito d'o Brasil dos viajantes. **Revista USP**, São Paulo, v. 30, p. 8-19, jun./ago. 1996.

BROCOS, Modesto. *Engenho de mandioca*, 1892.

BROCOS, Modesto. *Redenção de Cã*, 1895.

COSTA, Artur Timoteo da. *Autorretrato*, 1919.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo, Editora da UNESP, Estação Liberdade, 2006.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, n. 1, 2009. Disponível em: <https://ken.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/3002>. Acesso em: 27 set. 2020.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, 2001.

GONÇALVES, Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Existe um passado museológico brasileiro? In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2016 PNAD/IBGE de 2016. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9127-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios.html?=&t=o-que-e>. Acesso em 27 fev. 2022.

KOSSOY, Boris. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, Edusp, 1994.

LEITE, José Roberto Teixeira. Entrevista concedida a Ana Teles da Silva. Fortaleza, 2021. *E-mail*.

LONDRES, Cecília. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2005.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.

MOTTA, Djanira. *Fla-Flu*, 1975.

MUDIMBE, V.Y *A invenção da África, gnose, filosofia e ordem do conhecimento*. Mangualde (Portugal), Luanda (Angola), Edições Pedagogo, Edições Mulemba, 2013.

MURELL, Denise. *Posing modernity: the black model from Manet and Matisse to today*. New Haven, Yale University Press, 2018.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História, PUC, São Paulo 1993.

OLIVEIRA, Lucia Lippi de. As razões da ordem: os intelectuais, a cultura e o estado. In: SEMINÁRIO SOBRE A REVOLUÇÃO DE 30, 1980, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: FGV, 1980.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

POST, Frans. *Vista de um engenho de cana-de-açúcar, circa 1637/1680*.

PUJALS, Salvador. *Saudades da favela*, 1937.

ROTMAN, Monica; DE CASTELLS, Alicia. “Patrimônio e cultura: processos de politização, mercantilização e construção de identidades”. In: FILHO, Manuel Ferreira Lima; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia (org.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau, Nova Letra, 2007.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “Canibalismo da memória: o negro em museus brasileiros”. *Revista do Patrimônio*, IPHAN, Rio de Janeiro, n. 31, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Curso “Imagem não é ilustração”*: uma certa história visual do Brasil: aula 1: plataforma b_arco on. [S. l.: s. n.], 2021.

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

SILVA, Maria Auxiliadora. *Colheita de flores*, 1972.

SILVA, Mariana Pastana Batista. *A construção da identidade nacional brasileira a partir do lugar de memória: o projeto do Museu Histórico Nacional*. [S. l.: s. n.], 2016.

Disponível em:

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/42/1465587252_ARQUIVO_STAnpuh_MarianaPastanaBatista.pdf. Acesso em: 27 set. 2020.

SOUZA, Eloisa Ramos. As contradições na construção identitária negra nos museus de arte. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 17., 2021, Salvador. *Anais [...]*. Salvador2021. p. 03-17.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 237-248, 2006.

XEXÉO, Caldas; ABREU; Laura; DIAS, Mariza. *Missão Artística Francesa*. Rio de Janeiro, IPHAN, 2007.