

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Rodrigo Rafael Gonzaga

**IMAGINAÇÃO MUSEAL E PRÁTICA CURATORIAL: A
CURADORIA QUILOMBISTA DO MUSEU DE ARTE NEGRA**

Belo Horizonte
2022

Rodrigo Rafael Gonzaga

Imaginação museal e prática curatorial: a curadoria quilombista do Museu de Arte Negra

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes plásticas, visuais e interartes

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

708.9
G642i
2022

Gonzaga, R. R., 1990-
Imaginação museal e prática curatorial [manuscrito] : a curadoria quilombista do Museu de Arte Negra / Rodrigo Rafael Gonzaga. – 2022.
269 p. : il.

Orientadora: Maria Elisa Martins Campos do Amaral.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Museu de Arte Negra – Teses. 2. Museus de arte – Administração Teses. 3. Negros na arte – Teses. 4. Arte brasileira – História – Teses. 5. I. Campos, Elisa, 1964- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **RODRIGO RAFAEL GONZAGA** - Número de Registro - **2020681379**.

Título: **“Imaginação museal e prática curatorial: a curadoria quilombista do Museu de Arte Negra”**

Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Leda Maria Martins – Titular - UFMG

Profa. Dra. Carolina Ruoso – Titular – EBA/UFMG

Profa. Ma. Luciana dos Santos Ribeiro – Titular – Escola Santa Marcelina

Belo Horizonte, 29 de setembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elisa Martins Campos do Amaral, Professora do Magistério Superior**, em 07/11/2022, às 20:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana dos Santos Ribeiro, Usuária Externa**, em 11/11/2022, às 21:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Ruoso, Professora do Magistério Superior**, em 17/11/2022, às 19:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



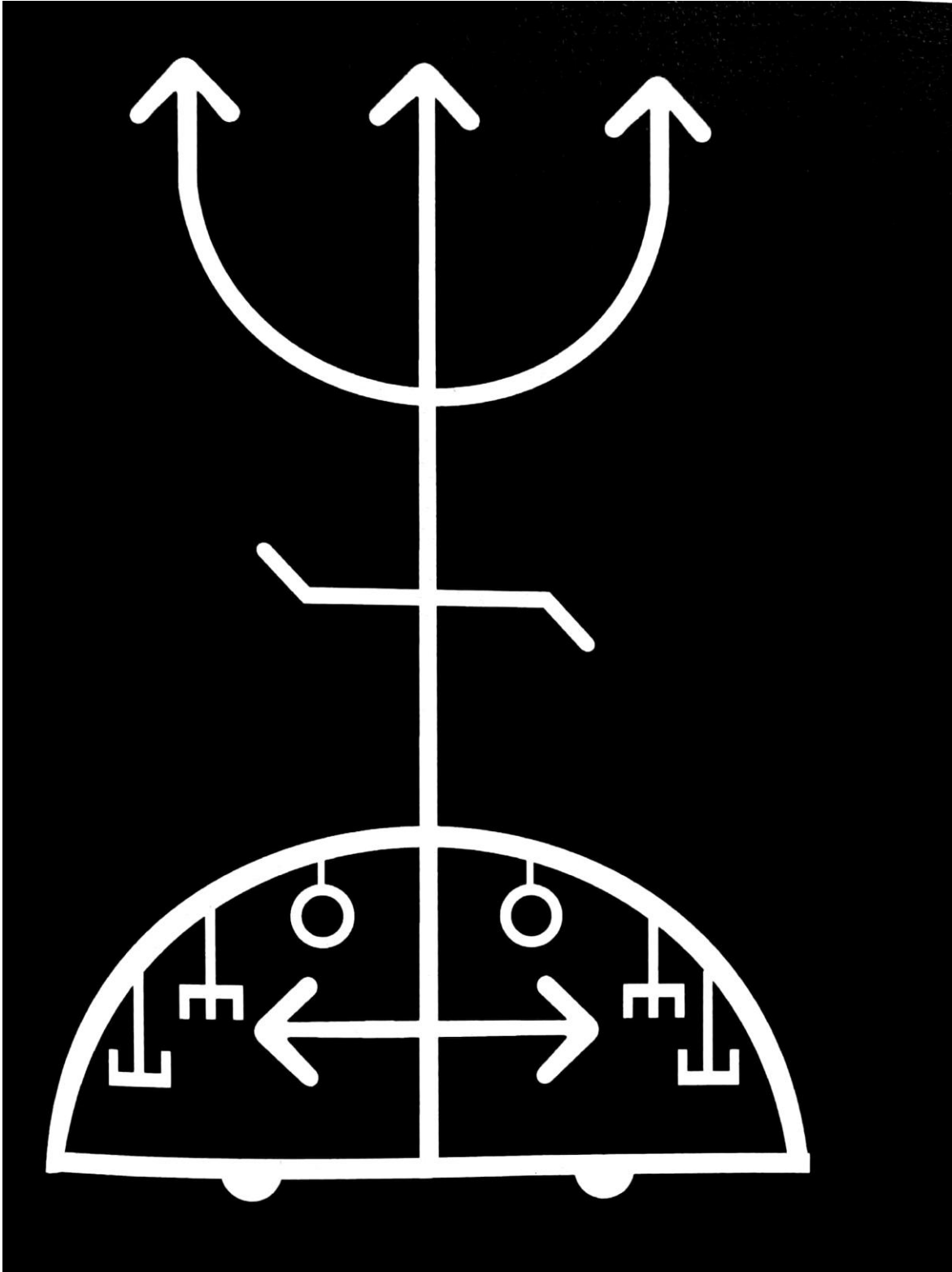
Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria Martins, Usuário Externo**, em 17/11/2022, às 20:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 18/11/2022, às 08:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1837573** e o código CRC **A236535D**.



O símbolo do quilombismo foi criado por Abdias Nascimento em 1980 com inspiração nos orixás Exú e Ogum, reunindo simbologias que representam os princípios da comunicação, contradição e dialética regidos pela dinâmica de Exú, com os da inovação tecnológica e do compromisso de luta presentes na epistemologia de Ogum.

Às minhas amadas avós Alaíde e Inocência (em memória),
com quem aprendi o significado de liberdade e resistência.

Para minha mãe Ivanilda, meu pai Maurício e meu irmão Bruno,
à família que me ensinou sobre o amor e a gratidão.

AGRADECIMENTOS

Quando decidi ingressar neste mestrado em Artes, muitos planos, desejos e sonhos estavam envolvidos. E como toda trajetória tem suas barreiras, essa não seria diferente. Para chegar até aqui eu não vim sozinho, tive pessoas que fizeram muito por mim, que foram rede de apoio, exemplos e incentivos. Uma mudança de cidade prevista, um bori¹ para alimentar minha cabeça, as expectativas, as novas descobertas, outras experiências. Mas, afinal de contas, quem é que esperava por uma pandemia mundial, né?! Cidade nova, *lockedown*, isolamento social, pesquisa remota...

A Exú agradeço por ter sido meu melhor amigo. Senhor que trouxe sua dinâmica para minha vida, sendo minha fonte de criação e movimento. Omolú, senhor da terra e da cura que guardou meu corpo das doenças, zelou pela minha vida e dos meus entes-queridos, nos proporcionando saúde e bem-estar em tempos tão difíceis. Orixás que consagraram meu orí e compartilham nas minhas curas as suas energias, dando-me força e determinação para superar os obstáculos que cruzaram e cruzarão meu caminho. Meu Mojúbá Ójisè!

À minha família eu dedico meu maior agradecimento, sem o apoio deles nada disso teria sido possível! Minha tão amada mãe Ivanilda, dona da risada mais contagiante que conheci, mulher doce, forte e guerreira, que me ensina todos os dias que a vida é feita de pequenas gentilezas. Com ela aprendi a nunca desistir dos meus sonhos, que dificuldades sempre existirão, mas que elas só servem para provar o quanto somos capazes e merecedores de tudo que sonhamos conquistar: muito obrigado por me ensinar que com fé, determinação, respeito e um pouquinho mais de paciência e educação com o próximo/a/e, nós sempre alcançamos o que queremos. Ao meu amado pai Maurício, o artista-marceneiro mais habilidoso que já conheci, homem forte, carinhoso, pai coruja, meu maior fã. Quem me ensinou a curiosidade de aprender-fazendo, de querer saber um pouquinho de tudo, o gosto pelas habilidades manuais, pela observação atenta: muito obrigado pelos milhares de quilômetros percorridos, com o carro cheio de mudança para me ajudar a realizar esse sonho. Muito obrigado mãe e pai por sempre serem meus maiores incentivadores.

¹ Bori é um ritual do Candomblé realizado para alimentar o Orí, o orixá individual de cada ser humano. Ele pode trazer harmonia, diminuir a ansiedade, o medo, a dor e a tristeza. Também pode trazer equilíbrio, esperança e alegria necessários à vida.

Ao meu amado irmão Bruno, irmão-urso, que carrega um coração tão leve que sempre foi capaz de harmonizar e apaziguar qualquer energia com seu abraço, meu elo de sangue nesse mundo. À Letícia, cunhada querida, companheira de tantos momentos. Agradeço a ambos por sempre acreditarem em mim e por serem a fonte de alegrias e companheirismo que sempre vou poder recorrer! À minha amada avó Alaíde, obrigado por ser exemplo de mulher forte, dona de seu próprio destino, obrigado por me ensinar o gosto pela liberdade.

Belo Horizonte me trouxe queridos amigos, pessoas que me receberam de braços abertos e foram fundamentais para tornar tudo mais leve. Muito obrigado Bruni Emanuele, por ser parceria e fechamento desde o dia da prova para seleção no mestrado; à Dandara Tonantzin, Maycon Dantas e Diego Vasconcelos por me acolherem na casa da Lagoinha. Ao Caio Paranhos, querido Caju que me preparou comidinhas cheias de tempero e afeto e me apresentou as alegrias do Mercado Novo; ao Guilherme e Túlio da Cachaçaria Lamparina, pela força nos *freelas* e por me ensinarem a fazer a segunda melhor caipirinha de Beagá; ao Diogo e Pablo do *Espaço Corda* pela confiança e conversas tão animadas. Ao Pedro Paulo pela amizade, carinho e cuidado, pelas noites alegres ouvindo Maria Bethânia e falando de Uberaba.

Às queridas professoras da pós-graduação da FAE/ UFMG, Lucinha Alvarez e Shiley Miranda, que juntamente com a pesquisadora Bárbara Ramalho me apresentaram ricos caminhos epistemológicos e decoloniais. Obrigado por me lembrarem como a Educação deve libertar, ser inclusiva, democrática, plural, um processo colaborativo, que reconhece e respeita as diversas formas de se produzir e compartilhar conhecimentos.

Ao professor Amir Brito, da EBA/UFMG, obrigado pela escuta sempre respeitosa e pelo cuidado em acompanhar a produção do múltiplo *Ebó contra o carregamento colonial*. À querida colega da turma de mestrado Clarice Lacerda, pela acolhida generosa e pelas conversas sobre o (des)encantamento em relação ao mundo. Muito obrigado à professora Rita Lages, da EBA/UFMG e ao grupo de trabalho: Maria Tereza Moura, Giulia Alcântara e Rafael LaCruz pela parceria, acolhimento e pelas longas conversas durante a construção do Memorial do escultor mineiro Jorge dos Anjos, para o título de Doutor Notório Saber concedido pela Escola de Belas Artes da UFMG.

À professora Carolina Ruoso da EBA/UFMG, querida Carol, quem me acolheu e me apresentou as trilhas teóricas e metodológicas que estruturaram esta pesquisa. Sua

escuta e orientação me trouxeram sempre muita coragem e estímulo, sem você eu não teria chegado até aqui, muito obrigado Carol!

Meu estágio docência foi um momento de muitas alegrias e trocas junto à turma do Ateliê Integrado (disciplinas: Tridimensionalidade e espacialidade gráficas - Ateliê de Artes Gráficas I e Tópicos em Artes Visuais: Memórias (gráficas) urbanas (e domésticas) - cartografias afetivas na cidade que reside em nós - Ateliê de Artes Gráficas II). Em plena pandemia da COVID-19, nossos trabalhos foram forçados a se reformularem, se reinventarem, experimentar outros caminhos e possibilidades onde a interface virtual se tornou o meio de comunicação possível. Obrigado a todos/as/es os estudantes pela escuta tão respeitosa e por me permitirem exercitar com vocês minha perspectiva de uma prática curatorial que resultou no dispositivo expositivo cartográfico, imaginário e virtual *Tô com obra em casa*, uma mostra que reuniu trabalhos em múltiplos suportes e linguagens que tiveram como ponto de partida a tridimensionalidade e a espacialidade gráfica. Às professoras Fernanda Goulart e Elisa Campos (EBA/UFMG) meus sinceros agradecimentos pela confiança e por mediarem a construção de um espaço onde as convergências polifônicas puderam transbordar em contranarrativas diante dos processos criativos nas artes.

Ao meu amado companheiro Wesley, o melhor presente que Belo Horizonte me deu. Um amigo, um amor, uma pessoa que sempre esteve disposta a uma escuta amorosa, a uma ajuda para ‘sistematizar’ a solução dos meus problemas. Com você eu aprendo todos os dias o valor e a importância do diálogo, da cumplicidade, do cuidado mútuo. Muito obrigado por estar comigo nos momentos cruciais, pelas noites em claro, pelas caminhadas para sanar meu tédio, pelas comidinhas afetivas, por acreditar sempre em mim.

Minha iniciação no candomblé, já no final do mestrado, me trouxe de volta à Uberlândia e junto, a confirmação da benção de Exú e Omolú para me ajudarem a reger meu destino. À minha Ìyálòrìsà Cristina Ifatoki, que com o doce e o fel de Oxúm, me ensina a caminhar sobre essa Terra, honrando minha ancestralidade: muito obrigado por me mostrar a importância de ter minhas falas alinhadas às minhas ações. Motumbá ìyámí! Aos meus irmãos(as) mais velhos e mais novos agradeço pela soma. Muito obrigado aos Ojubonas Ogunkeye, Osunsanmi e Yebamila por fazerem parte do meu Orunkó de Iawo, à dofonitinha de Ogunté pela fraternidade do barco, a Odékunle pela dedicação e parceria

de longa data. A Ominfasina pelas conversas e pela raridade de livro emprestada. Modupé Egbé Ilê Ifá.

A todos meus amigos e amigas de Uberlândia que vibraram, incentivaram e acompanharam essa empreitada, Luana Oliveira, Renata Lima, Pedro Fidélis, Thane Lima, Marco Antônio Vieira, Mariana Elisa, Isadora Menezes, Camila Alves, Daniela Sandy, Cibele Bastos, muito obrigado!

À Elisa Larkin Nascimento, Milsoul Santos e Júlio Menezes do IPEAFRO, que sempre incentivaram a realização desta pesquisa, meu muito obrigado. Quem diria que aquela montagem da exposição *ÁFRICA BRASIL*, durante o *X Congresso de Pesquisadores Negros/as/es*, o COPENE, realizado em Uberlândia, em 2018, seria a primeira pedra lançada para esta dissertação.

Ao Bruno Cezar Mesquita (MASP) e à Aline Siqueira (MAM-Rio), documentalistas que tão prontamente me atenderam em minhas buscas por imagens, meu muito obrigado!

À professora Leda Maria Martins (FALE/UFMG), toda minha reverência pela sua trajetória na Academia, a “bença” Rainha do Jatobá. Obrigado por ser resistência e me ensinar que a nossa ancestralidade negra deve ser honrada, celebrada, lembrada, reimaginada. Ela é a força que nos impulsiona a sermos os sujeitos de nossas próprias histórias. À historiadora da arte e professora Luciara Ribeiro (Faculdade Santa Marcelina/curadora independente), obrigado pelos ensinamentos compartilhados durante a *Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposições*, em 2021. Em um Programa de Pós-Graduação – PPGArtes/UFMG - onde não existe nenhuma pessoa negra em seu corpo docente, junto de vocês me *aquilombe*. Eu sou, porque nós somos!

À CAPES, pela bolsa de pesquisa que me ajudou a financiar minha permanência em Belo Horizonte durante o tempo de pesquisa.

“O verdadeiro salto consiste em introduzir na existência a invenção”.

Frantz Fanon



Pelos três sangues que banham o meu ser, te ofereço esse Ebó.
Sobre o orí que rege minha vida e meus ancestrais que me trouxeram até aqui,
Te ofereço esse Akasá!
Repleto e abundante do teu próprio fundamento dinâmico.
Peço que passe na frente,
que mande,
desmande,
que trace,
risque,
faça e desfaça.
Que seja reboição e alegria.
Que feche meu corpo aos perigos.
Que me trace em sua linhagem.
Esteja onde quer que meu corpo for.
Negra presença que em meu sangue corre,
seja laço,
seja atalho,
seja braço e seja mão.
Plante em mim seu axé e me remonte em seu ofó!
Um coração alegre é um orí satisfeito.
Agrado teu paladar, alegre teu coração.
E na recíproca e na troca, asseguramos nossa harmonia cósmica, com a lei da
retribuição.
Desmascaremos os racistas,
escandalizemos os cristãos,
filhos da puta!
Assim a catarse de todo carrego colonial.
Excomungados sejam pela escravidão e pelo genocídio de nosso povo negro.
Monta-me Exú, no axé de suas palavras e evoque nelas as forças da natureza, cuja
grandeza se manifesta em toda parte.
Me faça argamassa de sonho,
carne,
terra,
e guie minha cabeça, traçando minha rota com destino.
Ofereço-te Exú, o Ebó das minhas palavras, pela honra e pela sabedoria infinita dos
meus ancestrais.

Esù má sé mí ò
(Exú é meu amigo)



² Sobre as imagens e texto das páginas introdutórias: *Ebó contra o carrego colonial* foi um múltiplo, um exercício artístico, poético, ético e filosófico. Um pedido de agô/licença para adentrar o campo dos museus e das artes. No anexo 3 é possível acompanhar a realização dessa experiência a partir do artigo *O Múltiplo de Exú: um ensaio sobre tecnologias ancestrais na arte contemporânea*. Você pode acessar o vídeo-performance neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=PqwXIK-7nE8>

RESUMO

Esta dissertação versa sobre o processo de construção do Museu de Arte Negra, o MAN como ferramenta política e ideológica para afirmação de uma estética e identidade afro-brasileira, entre as décadas de 1950 e 1980, justamente em um período em que se formulava o campo da curadoria e dos museus de arte no país. A investigação traz luz para um debate contemporâneo e fundamental para a atualização dos estudos acadêmicos e para situar adequadamente a importância da produção cultural, intelectual e artística de pessoas negras, na disputa dos espaços e relações de poder, nos estudos sobre teoria, história e crítica de arte e sua recepção nos museus no contexto brasileiro. A pesquisa traz a imaginação museal e a prática curatorial de Abdias Nascimento como estratégias de enfrentamento aos apagamentos das experiências negras na arte brasileira. Lança foco para a sua atuação como museólogo e curador do MAN, em um momento de grande autonomização da arte moderna e de seu agente legitimador no sistema de arte brasileiro. O MAN é compreendido aqui como instituição que produziu um discurso sócio-histórico de memória, poder e resistência, sendo centro produtor de ressignificações e contra-narrativas na história da arte.

Palavras-chave: museus de arte; arte afro-brasileira; curadoria; estética negra; Abdias Nascimento; história da arte afro-brasileira.

ABSTRACT

This master's thesis is on how Black Art Museum (literal and free translation for "Museu de Arte Negra"), the MAN, has become an ideological and political tool for reassuring afro-brazilian identity and aesthetics from the decade 1950 to 1960, just when curatorship as well as art museums blossomed out. The study highlights a contemporary key discussion for academic studies in order to place properly Black people's cultural, intellectual and artistic work struggling for space as well as power relations in theoretical, historic and critic studies of art and its reception in museums in Brazilian context. The research shows Abdias Nascimento's curatorial practice and museum imagination as strategies against black experiences erasures of Brazilian art. It spots his work as a museologist and curator of MAN while modern art is getting autonomous also as a legitimator of Brazilian art system. MAN is here seen as the institution which made a socio-historic speech of memory, power and resistance, also as remeaning and denying in art history.

Key-words: art museums; afro-brazilian art; curatorship, black esthetics; Abdias Nascimento; afro-brazilian art history.

Lista de Figuras e Imagens

Figura 1 - Abebês (objeto religioso iorubá). Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.	44
Figura 2 - Abebês (objeto religioso iorubá). Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.	45
Figura 3 – Oxalá, escultura em madeira. Xangô de Maceió. Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.	45
Figura 4 – Ogum-Taió, escultura em madeira. Xangô de Maceió. Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.	46
Figura 5 – Xangô - Dadá, escultura em madeira. Xangô de Maceió. Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.	46
Figura 6 – Oxúm - Ekum, escultura em madeira. Xangô de Maceió. Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.	47
Figura 7 - TARSILA DO AMARAL. A negra, 1923. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção Museu de Arte de São Paulo/MASP. Foto: Divulgação.	50
Figura 8 - TARSILA DO AMARAL. Carnaval em Madureira, 1924. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky (São Paulo, SP). Foto: Divulgação.	51
Figura 9 - TARSILA DO AMARAL. Trabalhadores, 1938. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção Museu de Arte de São Paulo/MASP. Foto: Divulgação.	52
Figura 10 - CANDIDO PORTINARI. O mestiço, 1934. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Pinacoteca de São Paulo. Foto: Divulgação.	53
Figura 11 - CANDIDO PORTINARI. Flautista, 1934. Óleo sobre tela. Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br). Acervo particular. Foto: Divulgação.	54

Figura 12 - CANDIDO PORTINARI. Tocador de trombone, 1959. Óleo sobre madeira compensada Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br). Acervo particular. Foto: Divulgação.....	55
Figura 13 - CANDIDO PORTINARI. O lavrador de café, 1934. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção Museu de Arte de São Paulo/MASP. Foto: Divulgação.	56
Figura 14 - LASAR SEGALL. Mãe negra entre casas, 1927. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Foto: Divulgação.....	57
Figura 15 - LASAR SEGALL. Orquestra, Guache. Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Foto: Divulgação.	58
Figura 16 - LASAR SEGALL. Menino com lagartixas, 1924. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Museu Lasar Segall Foto: Divulgação.....	59
Figura 17 - LASAR SEGALL. Bananal, 1927. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Pinacoteca de São Paulo. Foto: Divulgação.	59
Figura 18 - ANTONIO FIRMINO MONTEIRO. Bandeira do divino, século XIX. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Pinacoteca de São Paulo. Foto: Divulgação.	66
Figura 19 - ANTONIO FIRMINO MONTEIRO. Fundação da cidade do Rio de Janeiro, 1855-1888. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção do Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Foto: Reprodução/Projeto AFRO.....	67
Figura 20 - ANTONIO FIRMINO MONTEIRO. Paisagem, 1885. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Museu Afro Brasil. Foto: Divulgação.	67
Figura 21 - ANTONIO RAFEL PINTO BANDEIRA. Cabeça de homem, 1891. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ, Brasil. Foto: Reprodução.....	68
Figura 22 - Antônio Rafael Pinto Bandeira. Feiticeira, 1890. Foto: Reprodução.	68
Figura 23 - ARTUR TIMÓTEO DA COSTA. Autorretrato, 1908. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Pinacoteca de São Paulo, doação de Benjamin de Mendonça, 1956. Foto: Reprodução/Projeto AFRO.....	69

Figura 24 - ARTUR TIMÓTEO DA COSTA. Menino, 1918. Óleo sobre painel. Fonte: Acervo Museu Afro Brasil. São Paulo, SP, Brasil. Foto: Reprodução/Projeto AFRO. .	69
Figura 25 - JOÃO TIMÓTEO DA COSTA. Retrato de senhora, 1906. Óleo sobre madeira. Fonte: Projeto AFRO (www.projetoafro.com) Foto: Reprodução.	70
Figura 26 - JOÃO TIMÓTEO DA COSTA. Retrato masculino, 1928. Óleo sobre tela. Fonte: Projeto AFRO (www.projetoafro.com) Foto: Reprodução.	70
Figura 27 - MODESTO BROCCOS. A redenção de cam, 1895. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Foto: Reprodução.	72
Figura 28 - Vistas da inauguração da exposição Arte Negra, no MASP, em 1953. (Ao fundo à direita observa-se a estatueta songye). Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.	108
Figura 29 - Estatueta songye presente na exposição Arte Negra. 1953. Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP. Foto: autor desconhecido.	109
Figura 30 - Vistas da inauguração da exposição Arte tradicional da Costa do Marfim, no MASP, em 1974. Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.	110
Figura 31 - Vistas da inauguração da exposição Arte tradicional da Costa do Marfim, no MASP, em 1974. Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.	111
Figura 32 - Vistas da inauguração da exposição África Negra, no MASP, em 1988. Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.	111
Figura 33 - Vistas da inauguração da exposição África Negra, no MASP, em 1988. Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.	112
Figura 34 - JOSÉ HEITOR: Erga-te, escultura em madeira. Fonte: Blog Arte Popular do Brasil. Reprodução fotográfica www.acasa.org.	151
Figura 35 - José Heitor ao lado de uma escultura sua, durante a abertura da exposição África- Brasil, Ancestralidade e Expressões Contemporâneas, no CCJF (2011), Rio de Janeiro. Fonte: Blog Arte Popular do Brasil. Foto: Américo Vermelho.	152

Figura 36 - JOSÉ HEITOR: Proteção, madeira. Fonte: Blog Arte Popular do Brasil. Reprodução fotográfica, autoria desconhecida.....	152
Figura 37 - Esculturas de José Heitor na exposição África- Brasil, Ancestralidade e Expressões Contemporâneas, CCJF (2011). Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ. Foto: Américo Vermelho.	153
Figura 38 - HEITOR DOS PRAZERES: Crianças com balão/Soltando balão, 1968. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.	156
Figura 39 - OTÁVIO ARAÚJO: Cristo favelado, 1955. Óleo sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	157
Figura 40 - MACIEJ BABINSKI: Nus em vermelho. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.	158
Figura 41 - INIMÁ DE PAULA: Senhora com crianças. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.	159
Figura 42 - ISRAEL PEDROSA: Retrato de Solano Trindade, 1967. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.	160
Figura 43 - Joãozinho da Gomeia na capa da revista O Cruzeiro, em reportagem sobre o Candomblé, 1967. Fonte: Reprodução internet/ O Cruzeiro, Rio de Janeiro.....	176
Figura 44 - Joãozinho da Gomeia na capa do LP – Rei do Candomblé, gravado em 1969 pela MUSICOLOR. Fonte: Reprodução internet, Rio de Janeiro.	177
Figura 45 - ABDIAS NASCIMENTO: A flecha de Guerreiro Ramos, 1971. Acrílico sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.	183
Figura 46 - ABDIAS NASCIMENTO: Oxumaré ascendente, 1972. Acrílico sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.	184
Figura 47 - ABDIAS NASCIMENTO: Oxum em êxtase, 1975. Acrílico sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.	186

Figura 48 - ABDIAS NASCIMENTO. Okê Oxóssi, 1970. Acrílica sobre tela. Fonte: Coleção MASP, doação de Elisa Larkin Nascimento/IPEAFRO, no contexto da exposição Histórias afro-atlânticas, 2018. Foto: Reprodução/Site MASP.....	187
Figura 49 - ABDIAS NASCIMENTO. O ovo primordial, 1972. Acrílica sobre cartolina. Fonte: Coleção Instituto Inhotim. Foto: Divulgação.....	188
Figura 50 - RUBEM VALENTIM. Foto da Exposição na Galeria Almeida e Dale. Fonte: Reprodução/ Projeto AFRO.	191
Figura 51 - RUBEM VALENTIM. Objeto emblemático – nº 3, 1969. Fonte: Coleção Instituto Rubem Valentim. Foto: Divulgação.	192
Figura 52 - RUBEM VALENTIM. Objeto emblemático – nº 6, 1969. Fonte: Coleção Instituto Rubem Valentim. Foto: Divulgação.	192
Figura 53 - RUBEM VALENTIM. Objeto emblemático – nº 11, 1969. Fonte: Coleção Instituto Rubem Valentim. Foto: Divulgação.	193
Figura 54 - MESTRE DIDI. Foto da Exposição na Galeria Almeida e Dale com obras do Mestre Didi. Fonte: Reprodução/Projeto AFRO.	193
Figura 55 - MESTRE DIDI. Sasará Olá – nº 11. Fonte: Coleção Museu Afro-Brasil. Foto: Divulgação.....	194
Figura 56 - MESTRE DIDI. Igi Bojuto Onan Meta - A árvore vigia dos três caminhos. Fonte: Coleção Museu Afro-Brasil. Foto: Divulgação.....	194
Figura 57 - Sessão Plenária do 3º Congresso de Cultura Negra das Américas. (Na fonte, não foi encontrado o nome das pessoas, mas conseguimos identificar, da esquerda para a direita: Luiz Inácio Lula da Silva, Abdias Nascimento e Helena Theodoro). Fonte: IPEAFRO.	204
Figura 58 - Print da Revista Afrodíaspóra, sobre a realização do 3º Congresso de Cultura Negra das Américas em São Paulo, 1982. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	204

Figura 59 - Vista da capa da primeira (1983) edição da Revista Afrodiáspora. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.	205
Figura 60 - Vista da capa da última (1985) edição da Revista Afrodiáspora. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.	206
Figura 61 - Miranildo Cabral, Elisa Larkin Nascimento, Abdias Nascimento e Vanda Ferreira em atividade do IPEAFRO na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1985-86. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	207
Figura 62 -Vistas da Exposição Abdias Nascimento 90 anos – Memória Viva, em Salvador, com obras do acervo do MAN. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	211
Figura 63 -Vistas da Exposição Abdias Nascimento 90 anos – Memória Viva, em Salvador, com obras do acervo do MAN. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	211
Figura 64 -Vistas da Exposição Abdias Nascimento 90 anos – Memória Viva, em Salvador, com obras do acervo do MAN. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	212
Figura 65 - ITAÚ CULTURAL. Vistas da Exposição Ocupação Abdias Nascimento – Itaú Cultural (2016), em São Paulo. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	213
Figura 66 - ITAÚ CULTURAL. Vistas da Exposição Ocupação Abdias Nascimento – Itaú Cultural (2016), em São Paulo. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	214
Figura 67 - ITAÚ CULTURAL. Vistas da Exposição Ocupação Abdias Nascimento – Itaú Cultural (2016), em São Paulo. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	214

Figura 68 –Material de divulgação da Exposição Abdias Nascimento – Um espírito libertador (2019), MAC/NITERÓI. Fonte: Divulgação. Museu de Arte Contemporânea, de Niterói/RJ.....	216
Figura 69 - MAC- NITERÓI. Material de divulgação do Seminário Negra presença: arte, política, estética e curadoria (2019), que ocorreu como atividade complementar à exposição. Fonte: Divulgação Museu de Arte Contemporânea, de Niterói/RJ.....	216
Figura 70 - Vistas da Exposição África Brasil – Abdias Nascimento: a arte de um guerreiro, 2018. Hall da Reitoria da Universidade Federal de Uberlândia, UFU. Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Milton Francisco Santos.	218
Figura 71 - Vistas da Exposição África Brasil – Abdias Nascimento: a arte de um guerreiro, 2018. Hall da Reitoria da Universidade Federal de Uberlândia, UFU. Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Milton Francisco Santos.	218
Figura 72 - Vistas da Exposição África Brasil – Abdias Nascimento: a arte de um guerreiro, 2018. Hall da Reitoria da Universidade Federal de Uberlândia, UFU. Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Milton Francisco Santos.	219
Figura 73 - Vistas da Exposição A Memória é uma invenção (2019), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAN-RIO. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	220
Figura 74 - Vistas da Exposição A Memória é uma invenção (2019), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAN-RIO. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	221
Figura 75 - Vistas da Exposição A Memória é uma invenção (2019), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAN-RIO. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.....	221
Figura 76 - Vistas do primeiro ato da exposição Abdias Nascimento, Tunga e o Museu de Arte Negra na Galeria Mata, Inhotim, Brumadinho/MG. Fonte: Reprodução INHOTIM. Foto: Ícaro Moreno.	223

Figura 77 - Detalhe da expografia, vistas do cajado de Abdias ao lado de obra de Tunga, no primeiro ato da exposição Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra na Galeria Mata, Inhotim, Brumadinho/MG. Fonte: Arquivo pessoal.	223
Figura 78 - ABDIAS NASCIMENTO. Invocação noturna ao poeta Gerardo Mello Mourão: Oxóssi, 1972. Acrílica sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Coleção Museu de Arte Negra/IPEAFRO, Reprodução.	225
Figura 79 - TUNGA. Sem título, 1967. Tinta plástica sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Coleção Instituto INHOTIM.	226
Figura 80 - MASP. Vistas da Exposição Abdias Nascimento: um artista panamefricano (2022), no Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand. Fonte: Divulgação MASP.	228
Figura 81 - MASP. Vistas da Exposição Abdias Nascimento: um artista panamefricano (2022), no Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand. Fonte: Divulgação MASP.	228
Figura 82 - MASP. Vistas da Exposição Abdias Nascimento: um artista panamefricano (2022), no Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand. Fonte: Divulgação MASP.	229
Figura 83 - Ebó contra o carregamento colonial, Rodrigo Gonzaga, 2020 Objeto/ Múltiplo. Fonte: Arquivo pessoal - Reprodução fotográfica / Foto: Thane Lima.....	264
Figura 84 e 85: Ebó contra o carregamento colonial, Rodrigo Gonzaga, 2020 Objeto/ Múltiplo - Postal (frente e verso). Fonte: Arquivo Pessoal.	268
Figura 85 e 86 - Ebó contra o carregamento colonial, Rodrigo Gonzaga, 2020 Objeto/ Múltiplo - arte Carimbo, arte selo. Fonte: Arquivo pessoal – Design gráfico Isley Borges/Imagem do selo: Pintura de Josafá Neves.	269

PRÓLOGO	23
SANKOFA: APRENDER COM O PASSADO PARA CONSTRUIR O FUTURO	28
IMAGINAÇÃO MUSEAL E O RACISMO BRASILEIRO	33
OS MUSEUS BRASILEIROS E A MODERNIDADE COLONIAL	49
A “MALDIÇÃO” DA <i>REDENÇÃO DE CAM</i>: A MESTIÇAGEM E O RACISMO MASCARADO DOS MUSEUS	71
AYA: A RE-EXISTÊNCIA NEGRA NOS MUSEUS DE ARTE DO BRASIL	84
ENTRETO: O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO COMO “PATRIMÔNIO CULTURAL EM METAMORFOSE”	86
“O MUSEU COMO SUCEDÂNEO DA VIOLÊNCIA”	92
UM MUSEU PACTUADO?!: O MUSEU DO NEGRO SOB A ÓTICA DE GUERREIRO RAMOS E JOAQUIM RIBEIRO	95
A ARTE NEGRA NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA NO BRASIL	104
O CONGRESSO DE 1950 E O CONCURSO <i>CRISTO NEGRO</i> DE 1955: OS PRIMEIROS PASSOS PARA UMA INSTITUIÇÃO DE ARTE NEGRA	123
NSSA: UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL NAS ARTES	135
A CURADORIA QUILOMBISTA DO MUSEU DE ARTE NEGRA: UM MUSEU PARA O FUTURO	136
A CRÍTICA DA CRÍTICA DE ARTE	140
ENTRE O DEVIR E A IDENTIDADE: DIÁLOGOS COM A NEGRITUDE E O PAN-AFRICANISMO	147
O RESGATE DA CULTURA NEGRA-AFRICANA E A ARTE BRASILEIRA	169
O CANDOMBLÉ E A ARTE AFRO-BRASILEIRA	189

O ESPECTRO DO MAN: AS EXPOSIÇÕES DO IPEAFRO COMO ESPAÇO DE IMAGINAÇÃO MUSEAL	202
O AGADÁ DA TRANSFORMAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PRESENTES	231
REFERÊNCIAS	239
ANEXO 1 - ABDIAS NASCIMENTO, UM ARTISTA INSURGENTE	250
ANEXO 2 - EXPOSIÇÕES DE ABDIAS NASCIMENTO E MAN/IPEAFRO	256
ANEXO 3 - O MÚLTIPLO DE EXÚ: UM ENSAIO SOBRE TECNOLOGIAS ANCESTRAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA	260

PRÓLOGO

Este trabalho surge para celebrar as artes negras, toda a sua potência, sofisticação e complexidade. É um exercício de revisitar e expandir minhas reflexões e ações desde quando descobri o museu como espaço de experimentação, pesquisa e desenvolvimento³. Um lugar de libertação, onde infinitas possibilidades criativas podem surgir, onde as pessoas podem se reconhecer como sujeitos do seu próprio futuro.

Aqui, proponho ao leitor/a/e um jogo diferente na forma de leitura, deixando que seja livre da linearidade e desprendida de uma rígida cronologia. A leitura pode começar por qualquer ponto, já que a projeção capitular foi ressignificada em núcleos de interesses que compõem o argumento teórico, filosófico e poético desta dissertação, sem prejuízo à sua compreensão pelo leitor/a/e.

Assim, escolhi partir do ensinamento de Leda Maria Martins⁴ quando decidi compor esta pesquisa, através de “células-síntese”, núcleos temáticos de interesses, de maneira que as relações formais, de concordância e de lógica da estrutura apresentada na dissertação independe da sequência da leitura. Aqui eu tomo a perspectiva da autora, de um tempo que é curvo, espiralar, que vai e volta. Junto com Leda, busquei compreender como que a ancestralidade seria nossa ponte entre passado, presente e futuro, pois, para

³ Concomitante a minha graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU, fui bolsista de extensão do Museu Universitário de Arte (MUnA) da UFU entre os anos de 2014 e 2017 atuando na produção, gestão, montagem e ação educativa de dezenas de exposições. Me formar dentro de uma instituição museal, além de ter me oferecido um campo de atuação onde me sentia realizado, também me fez perceber como este mesmo equipamento de cultura, além de guardar objetos de arte, guardava também alguns entulhos ideológicos racistas, mesmo que velados. Fosse na ausência de autores/as negros em seu acervo, exposições, quadros funcionais (exceto as funções de limpeza, segurança), fosse no público frequentador. Esse trabalho de certa forma é uma tentativa de organizar essas vivências, sendo um homem negro, dentro de uma instituição de arte universitária, que buscava refletir sobre uma narrativa museológica, curatorial, de gestão, educativa que assumisse um compromisso com as questões raciais.

⁴ Leda Maria Martins nasceu no Rio de Janeiro e vive em Belo Horizonte. É poeta, ensaísta, dramaturga, professora. Doutora em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Artes pela Indiana University e formada em Letras pela UFMG. Possui pós-doutorados em Performance Studies pela New York University e em Performance e Rito pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Leda é também Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte. Em seu pensamento e proposições teóricas cruzam-se epistemologias e cosmovisões de várias matrizes cognitivas, como as derivadas dos saberes africanos transcriados nas Américas. Sua obra já foi tema dos simpósios *Spiraling Time: Intermedial Conversations in Latin American Arts* (Universidade da Califórnia, Berkeley, 2013) e *Leda Maria Martins: Pensamentos e poéticas* (Universidade de Brasília/Universidade Federal da Bahia, 2021). Entre os livros de sua autoria estão *O moderno teatro de Qorpo-Santo* (Ed. UFMG, 1991), *A cena em sombras* (Perspectiva, 1995) e *Afrografias da memória* (Perspectiva, 1995) e *Performance do Tempo Espiralar* (2021). Em 2017 foi criado o Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras.

ela, não se trata apenas de uma exaltação do passado, com a ancestralidade existe sempre algo que ao mesmo tempo é anterior e também posterior (MARTINS, 2021).

Essas células surgem, porque os textos que as compõem, antes de serem organizados em ideias e referenciais acadêmicos, também surgem como paradigmas do próprio 'ser negro' na sociedade brasileira. Uma forma de pensar o racismo nos museus e nas artes, por uma perspectiva afrocentrada. Por isso as células-síntese desta dissertação estão amparadas em uma tradição epistemológica conhecida como *Adinkra*⁵, um conjunto de símbolos que representam saberes expressos em provérbios. Assim, Sankofa, Aya e Nssa, trazem importantes significados para se refletir sobre a nossa ancestralidade negro-africana e afro-brasileira e sua recepção no campo dos museus e das artes.

Importante mencionar também a escolha em abordar a noção de *imaginação museal*, um conceito chave para esta dissertação e que foi desenvolvido por Mário Chagas⁶ como exercício de compreensão de como surgiram e através de quais intenções os museus brasileiros foram inventados. Uma forma de traçar continuidades e descontinuidades, um olhar no presente, lançado para o passado, uma tentativa de se reinventar os museus na contemporaneidade.

Ao me referenciar a este conceito passo a abordar os museus através de suas narrativas e práticas sociais, buscando entrelaçar as imaginações poéticas que os compõem com sua práxis política, ou seja, imaginar formas de potencializar as funções do museu. Indo além da criação de suas coleções como meras ações acumulativas, é

⁵ O Adinkra é um sistema de escrita, uma tradição epistemológica, um grafismo estético utilizado, desde estampas a esculturas, que identificam linhagens e status de poder. Faz parte da tradição dos povos Acã da África ocidental (notadamente os Asante de Gana), sendo um, entre tantos outros sistemas de escrita africanos que foram apagados pela historiografia colonial, sustentando a teoria de que o conhecimento africano se resume somente à oralidade. Em Gana, que no contexto atual é uma república democrática, o Adinkra é uma arte nacional que incorpora, preserva e transmite aspectos da história, filosofia, valores e normas socioculturais de seu povo (IPEAFRO, 2007).

⁶ Mário de Souza Chagas é poeta, museólogo, cientista social e professor. Graduado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO-1979). Licenciado em Ciências pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-1980). Mestre em Memória Social pela UNIRIO (1997) e doutor em Ciências Sociais pela UERJ (2003). Um dos responsáveis pela Política Nacional de Museus (lançada em 2003) e um dos criadores do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Programa Pontos de Memória, do Programa Nacional de Educação Museal (PNEM) e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Fundador da Revista Brasileira de Museus e Museologia - MUSAS e criador do Programa Editorial do IBRAM. Atualmente é diretor do Museu da República do Instituto Brasileiro de Museus, presidente do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), professor colaborador do Programa em Pós-graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), professor visitante do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT).

fundamental reconhecer suas diversas possibilidades de provocar e mediar experiências afetivas e cognitivas. Através da chave de compreensão de Chagas, buscarei revisitar a história dos museus, da museologia, da história e crítica de arte tentando criar uma narrativa que reconheça as artes negras em geral, como insurgências diante de instituições, práticas e perspectivas que representam os discursos racistas dominantes na sociedade brasileira, desde seus primórdios.

Por isso, reconstruir a trajetória do Museu de Arte Negra se revelou como um importante trabalho de resgate de suas contribuições ao campo das práticas e estudos dos museus de arte no Brasil, reconhecendo sua responsabilidade junto ao enfrentamento e combate do racismo brasileiro, mas também propondo uma inflexão na forma de abordagem. Aqui faço o exercício de buscar traduzir algumas insurgências nas artes negras através da potência de elaboração estética das suas linguagens, sejam elas cênica, literária, do corpo ou visual. Um exercício crítico e de comprometimento com o momento contemporâneo ao problematizar os lugares naturalizados ao povo negro-africano e afro-brasileiro, no campo dos museus e das artes.

Essa escrita é um ensaio, uma forma de organizar, revisitar, revisar e expandir as minhas elaborações sobre um ‘museu de arte negra’. Como todo ensaio, há ainda muito a ser ruminado, debatido, criando conexões e reverberações, com a potência de se projetar no tempo e no espaço. O que trago aqui são alguns movimentos que se mostraram necessários como provocação que, a partir daqui, compartilho com o/a /e leitor/a/e.



SANKOFA - Símbolo da Sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro

SANKOFA: APRENDER COM O PASSADO PARA CONSTRUIR O FUTURO

“A memória e o esquecimento não estão nas coisas, mas nas relações entre os seres, entre os seres e as coisas, entre as palavras e os gestos, etc. É necessária a existência de uma imaginação criadora para que as coisas sejam investidas de memória ou lançadas no limbo do esquecimento”

Mario Chagas, 2009: 23

O sociólogo e jornalista brasileiro Muniz Sodré⁷ afirma na epígrafe de seu livro *Pensar nagô* (2018) existir uma “enganosa dialética entre casa grande e a senzala” apontando então para outra direção: “ver o que todo mundo viu e pensar o que ninguém pensou” (SODRÉ, 2018). Para o autor aquilo que todo mundo viu esteve [e ainda está] sob as lentes da etnologia, da sociologia, da psicanálise e inclusive do folclore, reforçando que, historicamente, os famosos “intelectuais orgânicos da ‘casa grande’” limitaram seus estudos condicionando a presença da religiosidade negro africana na sociedade brasileira a um mero “derivativo místico da senzala”.

Mas, o que ninguém pensou é que essa complexa e plural forma que envolve as práticas afro religiosas no Brasil são, na verdade, estratégias de enfrentamento às imposições do cristianismo e também meios de dar continuidade a modos de existência que partem de outras matrizes éticas, filosóficas, epistemológicas etc. Sodré, então, sustenta em seu livro que a filosofia não é uma exclusividade greco-europeia, nem tão pouco alemã.

Tal afirmação também me pareceu um bom argumento para iniciar esta dissertação. Portanto, se o filosofar não é uma ação exclusiva do ocidente, a estética, a arte, a cultura, a ciência, a história, a memória e os museus também não haveriam de ser.

⁷ Muniz Sodré de Araújo Cabral é livre docente em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Concluiu mestrado em Sociologia da Informação e Comunicação na Université de Paris III (Sorbonne) (1967), doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1978). Pesquisador das línguas iorubá (nagô) e do crioulo de Cabo Verde, é também Obá de Xangô do terreiro baiano Ilê Axé Opô Afonjá. É autor de vários livros sobre cultura afro-brasileira como: *O terreiro e a cidade* (1988), *Cultura negra e ecologia* (1989) e *Pensar nagô* (2017).

Este trabalho visa apresentar uma análise, a partir de levantamento documental, sobre o processo de construção do Museu de Arte Negra, o MAN, como ferramenta política e ideológica para a afirmação de uma estética e identidade afro-brasileira, entre as décadas de 1950 e 1980, justamente em um período em que se formulavam os campos da curadoria e dos museus de arte moderna no país.

Esta investigação pretende lançar foco para um debate contemporâneo e fundamental para a atualização dos estudos acadêmicos e para situar adequadamente a importância da produção cultural, intelectual e artística de pessoas negras na disputa dos espaços e relações de poder, nos estudos sobre teoria, história e crítica de arte e sua recepção nos museus no contexto brasileiro.

Apresentado o objeto de estudo, faz-se necessário pontuar de antemão certas questões que envolvem a escolha de estudar tal instituição. Em todas as sociedades que surgiram através da exploração colonial, como a brasileira por exemplo, testemunha-se um pluralismo étnico-cultural e biológico já determinado de forma assimétrica e violenta pelo próprio processo colonizador.

Na história do nosso país, a partir do momento que ele deixou de ser colônia e passou a se constituir como nação, o discurso sobre a identidade brasileira começou a ser projetado e conceituado autoritariamente pela elite intelectual e política da época, entendendo que a diversidade que existia aqui seria o maior entrave para o “desenvolvimento” da nação e de seu povo. Esse tipo de pensamento, motivado por teorias racistas e eugenistas europeias, fizeram com que o então recente Estado brasileiro se apoiasse em políticas de branqueamento, assimilação e sincretismo da população (MUNANGA, 2008).

O estudo dos discursos e produções teóricas da elite intelectual brasileira, desde o fim do século XIX até a metade do seguinte, deixa evidências contundentes de que aqui se desenvolveu um modelo de racismo universalista. E, de acordo com o antropólogo e professor brasileiro-congolês Kabengele Munanga,

Ele se caracteriza pela busca de assimilação dos membros dos grupos étnico-raciais diferentes, na “raça” e na cultura do segmento étnico dominante da sociedade. Esse modelo supõe a negação absoluta da diferença, ou seja, uma avaliação negativa de qualquer diferença, e sugere no limite um ideal implícito de homogeneidade que deveria se

realizar pela miscigenação e pela assimilação cultural. A mestiçagem tanto biológica quanto cultural teria, entre outras consequências, a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio (MUNANGA, 2008).

Por isso, a mestiçagem enquanto um mecanismo de branqueamento da população brasileira, seja ela em sua forma biológica através da miscigenação, ou em sua forma cultural pelo sincretismo, pressupunha o surgimento de uma sociedade uniracial e unicultural, onde o modelo hegemônico racial e cultural seria o branco, e no qual todos os outros povos e culturas deveriam ser assimilados a ele, o que para Abdias Nascimento⁸ seria mais uma estratégia de genocídio do povo negro brasileiro.

A disseminação da ideia da mestiçagem entre nós fez ecoar a falsa imagem de que existiria no Brasil uma democracia racial⁹ que, segundo Abdias¹⁰, pode ser compreendida como uma metáfora ideal para se designar o tipo de racismo mascarado do brasileiro, sendo ele nem tão escancarado como aquele dos Estados Unidos, e nem institucionalizado qual o regime de segregação do *apartheid* na África do Sul mas, eficazmente legalizado em todas as esferas e níveis de poder oficiais de governo, com uma extensa e legitimada difusão no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural, eu acrescentaria ainda, artístico, curatorial e museológico da sociedade e do país.

⁸ Abdias Nascimento (1914-2011) é um pensador brasileiro que, ao longo de sua vida, consolidou uma reflexão e uma história política que contribuiu para transformações na militância do movimento negro no Brasil, além de ter sido um dos maiores difusores da arte e cultura negra no país e no mundo. Artista, dramaturgo, poeta, escritor, professor universitário, artista plástico, pan-africanista, político, curador e museólogo, Abdias Nascimento dedicou sua vida à luta pelos direitos da população negra no Brasil. Nesta dissertação escolhi abordar sua prática curatorial para a imaginação do MAN, assim, ao final do trabalho, no anexo 1, é possível conferir uma breve biografia dos (des)caminhos e insurgências que o levaram até sua curadoria quilombista.

⁹ A princípio a noção de “democracia racial”, sem uma leitura prévia, pode parecer algo positivo, legal, “justo”. Até mesmo Abdias, em um período de sua vida acreditou nela. Porém, essa ideologia esconde em suas estruturas os mesmos mecanismos de produção e legitimação de racismos (estrutural, científico, religioso, cultural, ambiental) quando força, de forma violenta, processos de miscigenação entre brancos, e principalmente mulheres negras e indígenas. Trataremos de ‘desmarcar’ o mito da democracia racial no Brasil ao longo de toda essa pesquisa.

¹⁰ No decorrer de todo o trabalho, verão variações entre a forma como me refiro a Abdias, ora chamando somente pelo primeiro nome, ora por nome e sobrenome, mas raramente apenas pelo sobrenome (como manda a norma), salvo quando uso uma citação direta. Foi uma escolha pessoal, uma forma de ‘burlar’ o padrão acadêmico e tornar minha referência a ele mais fluida nesta comunicação.

Imaginação museal e o racismo brasileiro

A análise das contribuições teóricas sobre a tradição moderna da museologia no Brasil, conforme o museólogo e cientista social Mário Chagas “pode ser inteiramente compreendida como parte de um projeto civilizador de modernidade, com raízes fincadas no solo do século XVIII” (CHAGAS, 2009: 64). O autor reforça como a transferência da família real portuguesa para o Brasil foi um fator determinante para que os primeiros equipamentos culturais e científicos fossem criados¹¹.

Um grande movimento de modernização estaria começando e, com ele, importantes transformações no cenário político, econômico e cultural, o que acabou por gerar grandes impactos na construção do “imaginário simbólico da colônia”, mediante as primeiras fases de um novo Estado imperial. Porém, convém lembrar, que a corte portuguesa só chega ao Brasil em 1808, ou seja, 273 anos depois de ter atracado na Bahia, em 1535, o primeiro navio negreiro do regime escravista.

Abro aqui esse “parêntese” para pensarmos no que já havia aqui antes da coroa chegar, portanto quase três séculos depois, com a promessa da tal modernidade europeia. Um contraponto deve ser feito como exercício de memória, para não esquecermos e também para não continuarmos a reproduzir a história que apaga, inferioriza e reduz as populações africanas, sequestradas de seus territórios e forçadas ao trabalho escravo no Brasil, como selvagens desprovidos de consciência e, tão pouco, de inteligência. Povos que, pelo contrário, formavam nações e impérios ricos e poderosos do outro lado do atlântico. Do lado de cá, nos engenhos de cana, nas plantações de café e nas minas de ouro – como o caso de Chico Rei¹², rei do Congo escravizado em Ouro Preto - encontravam-se grandes mestres e mestras dos mais diversos saberes, ofícios e fazeres.

Por isso, é fundamental lembrar dos quilombos como modos de (re)existência e insubordinação à escravidão brasileira, antes mesmo da transferência da corte portuguesa.

¹¹ Estamos falando de equipamentos como o Horto Real de Aclimação, em 1808; a Biblioteca Real, em 1810; o Teatro Real de São João, em 1812; a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1815, todas elas no Rio de Janeiro, para atender os interesses da corte e da família Real.

¹² Entre o mito e a realidade, Chico Rei foi um rei congolês trazido escravizado ao Brasil e levado para trabalhar nas Minas de ouro das Gerais. Com seu trabalho conseguiu comprar sua liberdade e sua própria mina; trabalhou para poder libertar sua família e de tantos outros negros/as cativos. As histórias de Chico Rei se misturam com as do congado e das irmandades de homens de cor, sua figura faz parte da tradição e da religiosidade mineira, e através do movimento negro modernista foi lembrado e reconhecido como ‘herói negro’ no patrimônio histórico e cultural brasileiro (DA SILVA, 2007).

Enquanto Portugal queria fazer de sua colônia um berço da cultura ocidental, os quilombos de *Palmares*, do *Campo Grande* e do *Quariterê*¹³ (terra da Rainha Tereza de Bengela), já haviam fundado suas nações e se tornaram símbolos de resistência dos povos africanos à dominação europeia no Reino do Brasil. Seus modos complexos de produção, organização e convivência reproduziam filosofias, métodos e costumes das tradições africanas, que, no contexto atual, são fundamentais para a recuperação da memória do povo negro brasileiro. É a essa restauração de memória que este trabalho se dedica.

Outro “parêntese” que se faz importante para melhor compreensão deste trabalho é, localizar esse “projeto civilizador” de modernidade forçado pela coroa portuguesa no Brasil, em um cenário mais amplo de expansão do colonialismo¹⁴ europeu na América, através da noção de raça, como definidora e justificadora do sistema de colonização pela escravidão. Ou seja, de acordo com a professora Deborah Silva Santos¹⁵ (2021), a estrutura da modernidade colonial se consolidou a partir da ideia de raça e, desde então, passou a determinar as relações sociais no mundo “sustentada pela crença da superioridade das pessoas brancas e na inferioridade das pessoas não brancas, especialmente das negras e seus descendentes” (SANTOS, 2021: 49), sistema esse que se

¹³ O *Quilombo dos Palmares*, pela sua imponência e dimensão acabou ficando conhecida como a “Esparta negra”, seu alto nível de organização em força de guerra permitiu que seus muros resistissem de 1580 a 1695; o *Quilombo do Campo Grande*, por causa de sua enorme extensão de terras se tornou uma confederação quilombola formada na então região de litígio entre São Paulo e Minas Gerais, atual Centro-oeste, Alto São Francisco, Alto Paranaíba, Triângulo e Sudoeste mineiros, em 1726 foi capaz de reunir mais de 20 mil habitantes em suas áreas; o *Quilombo do Quariterê*, também conhecido por quilombo do Piolho, localizado na fronteira entre Mato Grosso e Bolívia, foi o maior da região e resistiu de 1730 a 1795.

¹⁴ De acordo com o professor Nelson Maldonado-Torres “colonialismo pode ser compreendido como a formação histórica dos territórios coloniais; o colonialismo moderno pode ser entendido como os modos específicos pelos quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo desde a “descoberta” e colonialidade pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais. A “descoberta” do Novo Mundo e as formas de escravidão que imediatamente resultaram daquele acontecimento são alguns dos eventos-chave que serviram como fundação da colonialidade. Outra maneira de se referir à colonialidade é pelo uso dos termos modernidade/colonialidade, uma forma mais completa de se dirigir também à modernidade ocidental” (Maldonado-Torres, 2018, p.35). Embora que o autor use o termo descoberta, ainda que entre aspas, é importante ressaltar essa inverdade. Na narrativa deste trabalho sempre será usado a noção de invasão para referir-se aos séculos de violência, saques e genocídios dos povos indígenas e negro-africanos, comandados pela coroa portuguesa.

¹⁵ Deborah Silva Santos é doutora em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (ULHT) – Lisboa/Portugal e especialista em Museologia Avançada pelo Instituto de Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. É professora do Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília - FCI/UnB e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - PPGCInf/FCI/UnB. Seus estudos são sobre museus afro-brasileiros e memória e patrimônio afro-brasileiro.

cristalizou no curso da história e está permeado nas sociedades, discursos e instituições até hoje.

Na América, lembra o sociólogo peruano Anibal Quijano (2005):

[...] a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e, com ela, à elaboração teórica da ideia de raça com naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridades/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então, demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial (Quijano, 2005, p.118).

De acordo com Quijano (1928-2018) a colonialidade se faz presente entre nós mesmo depois do suposto fim da colonização, e está nas maiores estruturas da sociedade, em manifestações econômicas, sociais ou culturais. Para o autor ela pode ser compreendida como uma matriz de poder que cria hierarquias raciais e de gênero em níveis global e local e opera articulado com o capital para sustentar formas modernas de controle, exploração e dominação. O mundo moderno, tal qual conhecemos, foi construído a partir de padrões imperiais ocidentais que colonizaram toda a sociedade, inclusive a arte, a ciência, a política, a religião, o conhecimento (QUIJANO, 2005). No caso do Brasil, Santos (2021) ainda complementaria que a modernidade imposta pelo projeto português, ao se sustentar no colonialismo e na colonialidade, favoreceu a

desumanização, a dominação racista e sexista e a legitimação do epistemicídio dos colonizados.

Mário Chagas observa que “a fixação da corte no Brasil, além de contribuir para a construção de um novo imaginário, redesenhou e favoreceu uma nova ficção do passado brasileiro” (CHAGAS, 2009: 67). De acordo com o autor, a noção de memória ganhou destaque junto às revoluções do século XVIII e se articulou em duas vertentes, sendo uma memória que fixou o passado como exemplo de tradição, estabelecendo aquilo que o autor denominou de um “culto à saudade” e outro tipo de memória “que se dirige para o presente” a partir de novos marcos, acontecimentos e comemorações, as quais as novas elites nacionais elegem para serem supervalorizadas e memoradas.

A história oficial do Brasil conta que D. João VI prometeu que junto de suas bagagens viriam também o desenvolvimento e a modernização. O que ele deixou de mencionar é como todo esse processo se daria. Para Chagas, o caso dos museus não foge a essa regra, seria essa uma das instituições fundadas com os pilares da modernidade/colonialidade que pretenderam [e o fizeram] erigir padrões de comportamento, universalização de conhecimento e ordenações, nas relações de poder e memória de uma sociedade escravocrata. Dessa forma o autor reforça, que:

Até hoje permanece como problema museológico e museográfico o lugar dos índios bravios, dos negros aquilombados, dos alfaiates, dos jagunços de Canudos, dos beatos do Contestado e dos trabalhadores sem-terra, todos eles inventores de uma contramemória e de um contrapatrimônio cultural” (CHAGAS, 2009: 67).

Fundado em 1818, por D. João VI, o Museu Real – hoje denominado Museu Nacional – é a instituição científica mais antiga do Brasil. Foi criada para atender os interesses da coroa, se destinando à difusão e qualificação dos interesses da aristocracia local quanto à educação, cultura e ciência, promovendo, assim, o pretense “progresso socioeconômico” do país. Com perfil acadêmico e científico e seguindo os padrões da universalidade do conhecimento, o museu abrigou um rico e vasto acervo de coleções que preservaram os mais relevantes registros da memória brasileira em diversos campos dos saberes, como: geologia, paleontologia, botânica, zoologia, antropologia, etnologia e

arqueologia. De acordo com o decreto¹⁶ instaurado em 6 de junho de 1818, sua finalidade seria de “propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do comércio, da indústria e das artes” (Brasil, 1889: 60).

Conforme observou a professora Deborah Santos (2021), a característica enciclopédica e eurocêntrica à qual foi vinculada a primeira instituição museológica no Brasil – e a grande maioria das outras que viriam a ser criadas até meados do século XX – é estreitamente relacionada às estruturas da modernidade/colonialidade. Segundo a autora, os museus brasileiros, sendo instituições colonizadoras, se constituíram seguindo a fórmula dos museus europeus que classificam e hierarquizam acervos e coleções como formas de legitimar pressupostas superioridades. Santos ainda lembra a oportuna definição do museólogo francês Hugues de Varine (1979) sobre esse padrão de museus:

A partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista. Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus. Assim, os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista (VARINE, 1979: 12).

A ausência da memória dos povos africanos nos museus brasileiros abriu um enorme buraco na história do povo afro-brasileiro, pois ignora, conscientemente, as suas formas de (re)existência neste lado do Atlântico. Ao mesmo tempo que se combatiam fortemente os Quilombos e qualquer manifestação afro religiosa no Brasil, a Corte recebia presentes diplomáticos vindos do continente africano.

Segundo a historiadora da arte e professora Luciara Ribeiro (2019), em 1811 o Rei Adandozan (1718-1818), do Daomé, teria enviado ao Príncipe regente Dom João VI, um conjunto de objetos que, entre um de seus tronos, cestos e outras peças decorativas,

¹⁶ Em de 6 de junho de 1818, um decreto emitido pelo governo imperial do Brasil ordenou a compra de um prédio de propriedade particular no Campo de Santana para a criação e instalação do primeiro museu do reino. (BRASIL. Coleção de Leis do Império do Brasil - 1818, Rio de Janeiro, p. 60-61, 1889. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis/copy_of_colecao1.html Acesso em: 18 de maio de 2022.

deveria ser recebido como símbolo das boas relações diplomáticas¹⁷. Esses objetos foram incorporados à coleção do Museu Real e, posteriormente, foram transferidos para o acervo do Museu Nacional onde ficavam em exibição na exposição permanente *Kumbukumbu – África, Memória e Patrimônio*, uma das mais importantes e visitadas da instituição, lembrou a autora (Ribeiro, 2019).

De acordo com a autora, as relações do Brasil com o Egito e África do Sul podem muito bem ser estudadas a partir do colecionismo das artes no país, pois afirma que foi em 1826 que chegou aqui as primeiras coleções de objetos egípcios compradas¹⁸ pelo imperador Dom Pedro I. Essa coleção foi doada ao Museu Real, que após sua extinção a transferiu para o Museu Nacional. Ao longo dos anos, a esses primeiros objetos encomendados pelo imperador, foi se somando uma imensa coleção egípcia que chegou a ser considerada a mais importante de toda a América Latina. Porém, Ribeiro (2019) ressalta que, tanto essa coleção quanto a *Kumbukumbu* foram vítimas do catastrófico incêndio que atingiu o Museu Nacional em setembro de 2018.

Fundada em 1826, no Rio de Janeiro, quatro anos após a independência do Brasil, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), foi a primeira instituição voltada para produção e difusão da arte (europeia, a princípio) numa nação que acabava de ser criada. A década de 1830 foi marcada por grandes instabilidades no governo. Em 1831, crises, revoltas e a grande impopularidade levaram Dom Pedro I. à abdicar do trono, voltando a Portugal e deixando seu filho, Pedro de Alcântara (1825-1891), com apenas cinco anos de idade, para ocupar seu lugar. Em 1840, com apenas 15 anos de idade, teve a maioria antecipada (para 18) e, em 1841, foi coroado sendo o segundo e último imperador do Brasil. Conhecido então como Dom Pedro II, reinou mesmo após a independência, por 48 anos, entre 1840 e 1889.

¹⁷ O reino do Daomé, que hoje configura a região do país Benin, manteve, desde a época do comércio atlântico de escravizados, uma relação muito lucrativa que acabou rendendo negociações internacionais e por consequência, a facilitação do trânsito de objetos entre essas regiões. Leia mais sobre as relações diplomáticas mantidas entre Brasil e África desde o século XVI em Alberto da Costa e Silva (1994).

¹⁸ É importante ressaltar que essas “compras” são na verdade fruto dos saques que o Egito sofreu das chamadas “invasões napoleônicas” iniciadas no século XIX e que foram lideradas pela França e Inglaterra. Muitos desses tesouros e patrimônios foram repartidos e hoje “ilustram” salas de famosos museus como o Louvre, em Paris e o Britânico, em Londres.

Com o segundo reinado do jovem imperador D. Pedro II, a AIBA passou a ter maiores incentivos financeiros [embora não fosse uma instituição totalmente pública, de acesso democratizado e gratuito] e a partir de 1840 passou a oferecer formação artística no modelo da Escola de Belas Artes francesa, oferecendo disciplinas nas áreas de desenho, pintura, escultura e arquitetura e tendo como professores a maioria dos artistas que vieram ao Brasil pela Missão Artística Francesa¹⁹, ainda em 1816. Formadores da escola neoclássica brasileira, difundiram e/ou impuseram padrões artísticos e estéticos da antiguidade e do renascimento europeu.

Na história da AIBA, figuram alguns nomes de importantes artistas negros nascidos livres durante a escravidão, vale lembrar que a academia foi fundada em 1826, e a escravidão, abolida em 1888. Como observou a pesquisa do Museu Afro Brasil, a AIBA foi uma importante instituição que permitiu a ascensão a um novo lugar social para artistas negros livres, uma vez que a escravidão ainda não havia terminado no Brasil.

Casos como o do pintor Estevão Roberto da Silva (1844-1891), filho de negros-africanos escravizados, o primeiro homem negro livre a conseguir uma vaga na AIBA em 1864; anos depois Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), ainda com 18 anos de idade entrou na academia, em 1873; e Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), neto de escravizados, que aos 16 anos de idade se matriculou na academia, onde estudou de 1879 a 1884. Todos eles obtiveram merecido destaque pela qualidade de seus trabalhos com premiações nas Exposições Gerais de Belas Artes e construíram carreiras brilhantes, ainda que breves. (MUSEU AFRO BRASIL, site).

Porém, vale lembrar, que a AIBA, enquanto instituição colonial que foi, mantinha padrões racistas em todas suas estruturas. A presença desses primeiros artistas negros em uma instituição fundada para cultivar os padrões das belas artes francesas, foi ao mesmo tempo, um escândalo para a época e uma importante insurgência negra no mundo das artes acadêmicas do Brasil colonial. Lembremos que:

As rígidas convenções estéticas da arte acadêmica forneceram os limites dentro dos quais os artistas negros puderam se expressar. O neoclassicismo francês foi apropriado pelo Império com o intuito de

¹⁹ Esse grupo trouxe ao Brasil mestres e seus discípulos, como: os pintores Jean-Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay e seu filho Félix Taunay, o escultor Auguste-Marie Taunay, o ferreiro François Ovide, o arquiteto Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny, o serralheiro Nicolas Maglioti Enout, os carpinteiros Louis-Joseph Roy e seu filho Hyppolite Roy, entre outros.

elaborar uma representação do Brasil como país tropical plenamente inserida no "concerto das nações" e no progresso da civilização ocidental. O projeto nacionalista oficial valorizava, como traços distintivos da nação, a paisagem tropical e os "nobres" indígenas – idealizados, retratados à maneira europeia, e sempre restritos a um passado quase mítico –, ao mesmo tempo em que silenciava sobre a "mancha abominável" constituída pela escravidão e pela maciça presença negra no Brasil. Some-se a isso a influência crescente do racismo científico, que representava as populações negras como menos evoluídas, e não é difícil compreender a relativa ausência do negro enquanto tema de representação pictórica na pintura acadêmica do século XIX. Num contexto cultural em que o belo era sinônimo de branco, seria surpreendente – e até mesmo escandalosa – a presença do negro na produção de uma instituição dedicada primordialmente ao cultivo das Belas Artes (MUSEU AFRO BRASIL, site).

Estevão Roberto da Silva está entre os maiores pintores brasileiros de natureza-morta, faleceu precocemente, com 47 anos; Firmino Monteiro foi reconhecido pelas suas pinturas de paisagens feitas ao ar livre e de forma bastante pioneira, antes mesmo da chegada de Georg Grimm²⁰ ao Brasil, Firmino também morreu jovem, aos 33 anos. Pinto Bandeira, que também não foi aluno de Grimm, realizou trabalhos de natureza-morta, retratos e pinturas de gênero, mas alcançou merecido destaque pintado paisagens ao ar livre, o que fez dele ser reconhecido como um dos maiores paisagistas brasileiros do século XIX, Bandeira também teve uma morte precoce, aos 33 anos de idade.

Publicado em 1943, pelo pintor Antônio Parreiras no livro “História de um pintor contada por ele mesmo” Parreiras relata um caso pouco comentado na história da arte colonialista. Em 1879, a AIBA organizou sua 25ª edição da Exposição Geral, e entre os estudantes era unânime que o 1º lugar fosse entregue a Estevão Roberto da Silva porém, no ato da solenidade de premiação, que contou com a presença do imperador Dom Pedro II, a primeira colocação não foi dele. Como lembra Parreiras (1943), Estêvão não

²⁰ Georg Grimm (Alemanha 1846 - Itália 1887) foi um pintor e decorador que atuou como professor interino da cadeira de paisagem, flores e animais da Academia Imperial de Belas Artes – AIBA entre 1882 e 1884. E ficou conhecido por fundar o Grupo Grimm, integrado por Castagneto (1851 - 1900), Caron (1862 - 1892), Garcia y Vasquez (ca.1859 - 1912), Francisco Ribeiro (ca.1855 - ca.1900), Antônio Parreiras (1860 - 1937), França Júnior (1838 - 1890) e Thomas Driendl (1849 - 1916), com quem exercitava a prática da pintura ao ar livre.

conseguiu esconder sua decepção e mágoa pelo ocorrido. Ele acabou ganhando outro prêmio, ao qual recusou, em alto e bom som, na frente do imperador e toda a corte²¹. Seu ato de rebeldia e indignação o rendeu uma suspensão por um ano da AIBA. Um evidente caso de racismo, a Academia Imperial de Belas Artes nunca aceitou que um dos seus melhores alunos de pintura fosse um homem negro, pobre e filho de ex-escravizados. Estevão Roberto da Silva foi um dos maiores pintores de naturezas-mortas e gênero da história da arte brasileira. Um dos precursores da arte moderna no Brasil e da Semana de 22.

Em 1896, Antônio Rafael Pinto Bandeira cometeu suicídio ao se jogar de uma balsa na baía de Guanabara. Para alguns autores sua morte foi atribuída a uma depressão causada pelo insucesso profissional. Antônio Parreiras também a associa a uma desilusão amorosa causada pelo preconceito racial (MUSEU AFRO-BRASIL). Em ambos os casos, os possíveis motivos que o levaram ao suicídio foi o Racismo. Que, no caso brasileiro, a séculos vem matando negros-africanos e afro-brasileiros de formas muito variadas, promovendo violências tanto físicas, quanto simbólicas.

Levando em consideração o contexto da época (século XIX), para Mário Chagas “o museu funcionava como instrumento moderno de ilustração, de atualização científica e também como dispositivo de poder disciplinar” (CHAGAS, 2009: 68). Durante o período colonial, a museologia e a museografia brasileira se resumiam a espaços de divulgação científica de coleções de objetos naturais, artefatos de povos indígenas e algumas obras de arte (exemplares das linguagens instituídas pelas Escolas de Belas Artes - pintura, escultura, gravura e desenho).

²¹ “A mais antiga referência a Estevão remonta a 1879 a um seu ato de altiva rebeldia, perante o próprio Imperador Pedro II, na sessão solene de entrega de prêmio àqueles que se distinguiram na Exposição Geral da Academia, o pintor levantou-se para protestar contra a premiação que lhe coubera, dizendo-se injustiçado. O escândalo foi enorme, tanto que, quase um ano mais tarde, a 20 de fevereiro de 1890, uma comissão nomeada pelo diretor para apurar o incidente aplicava a Estevão a pena de suspensão por um ano, reconhecendo que praticara “um atentado sem exemplos nos anais da Academia”, da qual só não foi expulso porque a mencionada comissão, após lhe ouvir a defesa, convencera-se de que agira “por acanhamento da inteligência”. Em sua autobiografia, Antônio Parreiras, que assistiu ao acontecimento descreve o fato: - Estávamos convencidos de que o primeiro prêmio seria conferido a Estevão Silva. Ele trêmulo, comovido, esperava. A sua cabeça pendeu, seus olhos se encheram de lágrimas. Recuou, e foi ficar atrás de todos. Íamos nos revoltar - Silêncio! Eu sei o que devo fazer. Tão imperiosamente foram ditas estas palavras, por aquele homem que chorava, que obedecemos. Um por um, foram sendo chamados os premiados. Finalmente, o nome de Estevão Silva ecoou na sala. Calmo, passou entre nós. A passos lentos atravessou o salão. Aproximou-se do estrado, onde estava o Imperador. Depois, belo oh! muito belo! - aquele negro ergueu arrogantemente a cabeça e forte gritou: Recuso!” (LEITE, 1988: 476).

Com o marco da Independência do Brasil, o Museu Real passa a se denominar Museu Imperial e, posteriormente, Museu Nacional, permanecendo com essa denominação até hoje, sendo a mais antiga instituição científica e em atividade no Brasil. Porém, como lembrado anteriormente, em setembro de 2018, um incêndio de enormes proporções atingiu o Museu Nacional, destruindo todo o acervo que estava nas exposições permanentes. Em 2020 foi lançado o projeto *Museu Nacional Vive*, uma iniciativa que conta com a colaboração de várias instituições brasileiras e internacionais e o patrocínio do BNDES, Bradesco e Vale, implementando inúmeras ações para sua atual reconstrução.

Até 1842, o Museu Nacional funcionou sem uma organização formal e institucionalizada por parte do Império, sua administração foi dividida em seções e não existia nenhuma regulamentação ou política de fomento. Somente em 1868 que o museu passa a ser subordinado a um órgão imperial, à Secretaria de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas e, em 1876, seu primeiro regulamento é implementado, estabelecendo-o como uma instituição de estudos e pesquisas de História Natural e ensino de ciências físicas e naturais. Contudo, é importante observar, que essa primeira instituição museológica criada no Brasil nasce alimentada pelo arcabouço ideológico importado das culturas europeias (CHAGAS, 2009: 68).

Criada pelo governo de Pedro II, no Rio de Janeiro em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o IHGB, foi uma instituição que contribuiu muito para a formulação das experiências museais no Império do Brasil, e permaneceu por longo tempo, como à primeira e única²² instituição voltada a pesquisa histórica da colônia. Por muito tempo ela centralizou a construção das narrativas sobre a história do Brasil e selecionou as memórias que inventaram os primeiros heróis da nação. Conforme Mário Barata nos lembra, o IHGB foi o pioneiro na criação de um “embrionário museu histórico” no ano de 1850, uma instituição museológica que surgiu amparada em coleções particulares de renomados intelectuais e suas práticas preservacionistas (BARATA, 1986; CHAGAS, 2009).

Os Institutos Históricos e Geográficos Brasileiros foram, assim como a Academia Imperial de Belas Artes, um desses “dispositivos de produção do passado e fixação da

²² Somente 24 anos depois da fundação do IHGB é que outros institutos regionais foram criados, como o de Pernambuco, em 1862; o de Alagoas, em 1869; o do Ceará, em 1887 e o da Bahia e de São Paulo, em 1894.

memória” que difundiu um discurso coerente e consonante com o ideal monárquico. O Estado imperial investiu na criação de instituições educacionais, científicas e artísticas como um mecanismo de fortalecimento da monarquia dentro de um movimento de unificação nacional através da cultura (SCHWARCZ, 1998: 199).

Essas instituições foram lugares estratégicos do império e, conseqüentemente, de seus governos oligárquicos, para criação e disseminação de uma seletiva memória nacional, investindo na construção de uma iconografia que oficializasse e materializasse atos históricos do processo “civilizador” e feitos heroicos do passado. Nesses termos, acho importante ressaltar que, até meados do século XIX, as teorias científicas explicavam os seres humanos baseando-se em correntes que acreditavam em determinismos biológicos e geográficos, buscando confirmações entre as “possíveis” distinções a partir da noção de raça, a priori.

De acordo com Chagas “o panorama museal brasileiro só passou por maiores transformações a partir da década de 1860” (CHAGAS, 2009: 69), com a fundação de outras²³ instituições que, apesar de terem cumprido relevantes contribuições para a ciência e cultura brasileira, também foram responsáveis pela difusão de teorias racistas, que marcaram profundamente o pensamento e o desenvolvimento nacional, na passagem do século XIX para o XX. Os museus, assim como os intelectuais que os dirigiam, eram grandes defensores de teses de eugenia e branqueamento, tornando suas práticas veículos de divulgação das teorias racistas do período.

O surgimento dos primeiros museus históricos e de arte no Brasil, estão atrelados, de acordo com o antropólogo e museólogo Raul Lody²⁴ (LODY, 2005: 78), a criação dos Institutos Históricos, Geográficos e Arqueológicos que foram surgindo ainda no período colonial. Essas instituições detinham, sob suas guardas, coleções ecléticas, variando

²³ Criação do Museu do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, em 1862; da Sociedade Filomática, em Belém, no ano de 1866, o qual se tornou Museu Paraense Emilio Goeldi, em 1911; o Museu Paranaense, em Curitiba, no ano de 1876; o Museu do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, em 1894; o Museu Paulista, hoje mais conhecido como Museu do Ipiranga, em 1895; do Museu Mineiro em 1910, embora sua instalação só viesse a ser efetivada em 1982, em Belo Horizonte; e o Museu de Arte da Bahia, fundado em Salvador, em 1918. (BARATA, 1986; CHAGAS, 2009).

²⁴ Raul Geovanni da Motta Lody, é professor, antropólogo e museólogo brasileiro. Doutor em Etnologia pela Universidade de Paris, realizou especialização no Instituto Fundamental da África Negra, em Dakar. É autor de vários estudos na área das religiões afro-brasileiras, tendo sido curador do Museu do Folclore, na cidade de São José dos Campos/SP, além de coleções da Fundação Gilberto Freyre no Recife, Fundação Pierre Verger em Salvador e do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza.

desde mobiliário europeu a “raras e preciosas peças africanas e documentos etnográficos” das primeiras missões colonizadoras. Interessa a este trabalho analisar coleções que foram se constituindo com esses objetos “raros e preciosos” tão importantes para a reconstituição da memória do povo afro-brasileiro e que hoje são parte de acervos²⁵ de museus públicos no país. Essas instituições, cada uma a seu modo, contribuíram para a divulgação de teorias racistas no Brasil do século XIX.

As imagens a seguir são digitalizações do catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, publicado pelo Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas em 1974.

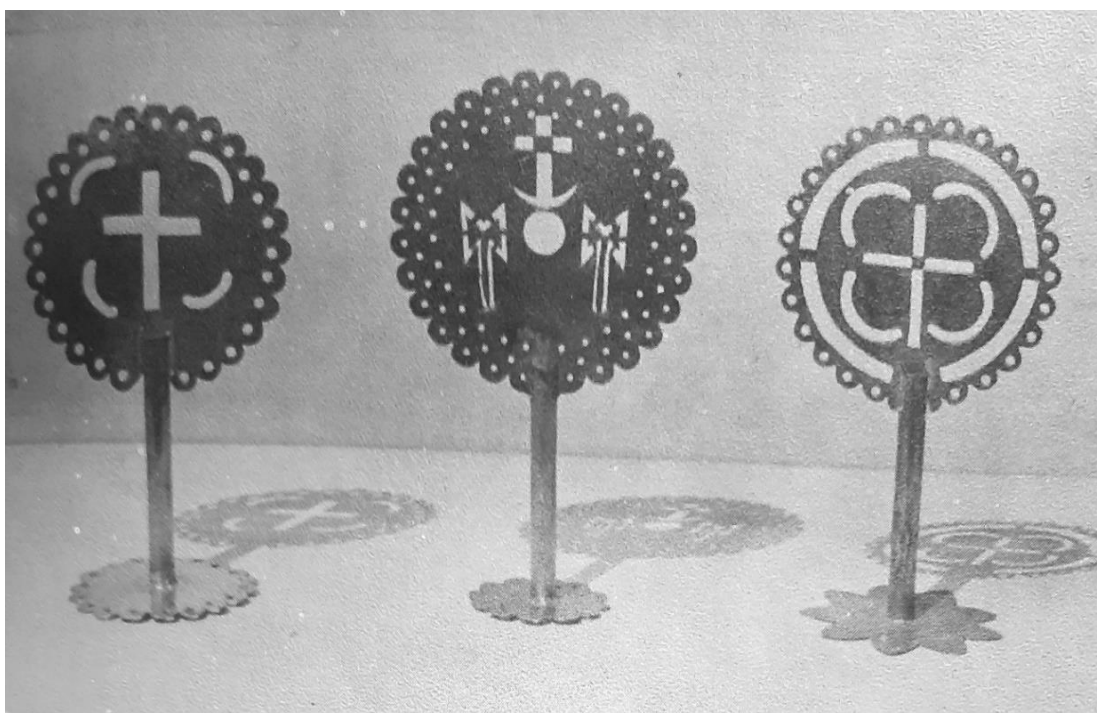


Figura 1 - Abebês (objeto religioso iorubá). Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.

²⁵ São os casos do Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, que detém a guarda da coleção *Perseverança*, que contém inúmeros objetos do culto afro-brasileiro *Xangô* de Maceió, ou do Museu do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia que detém um acervo de objetos de uso religioso em espaço sagrado de terreiros de Candomblé de Salvador (LODY, 2005).

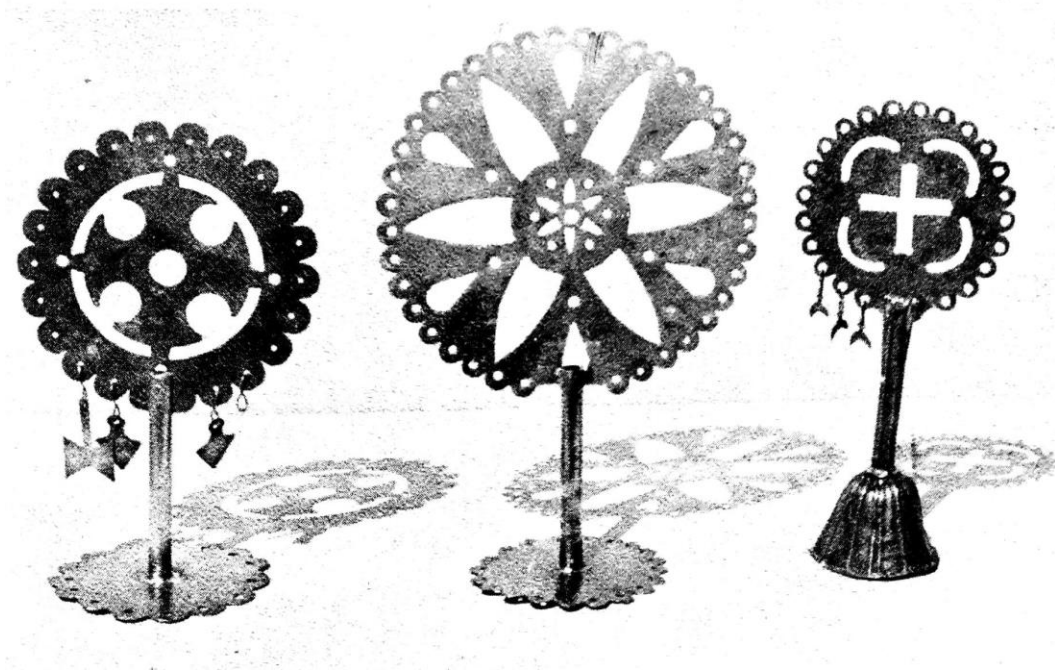


Figura 2 - Abebês (objeto religioso iorubá). Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.

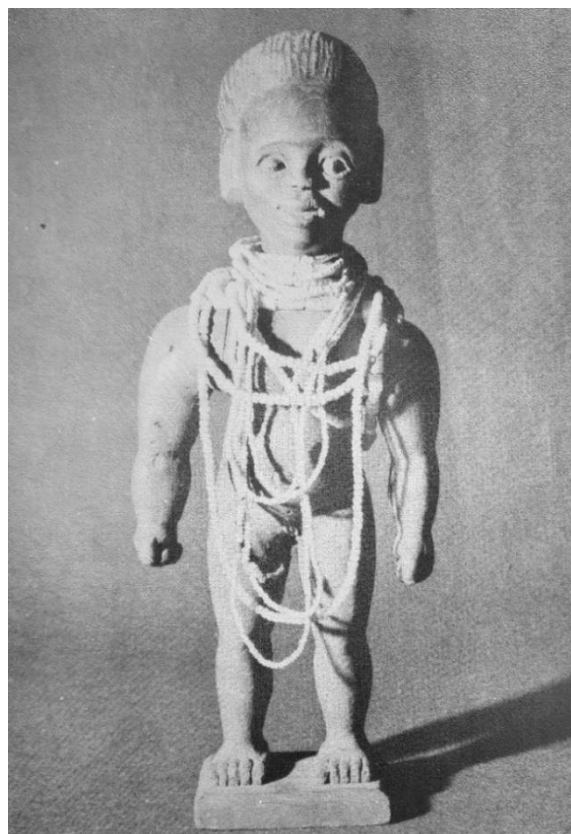


Figura 3 – Oxalá, escultura em madeira. Xangô de Maceió. Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.

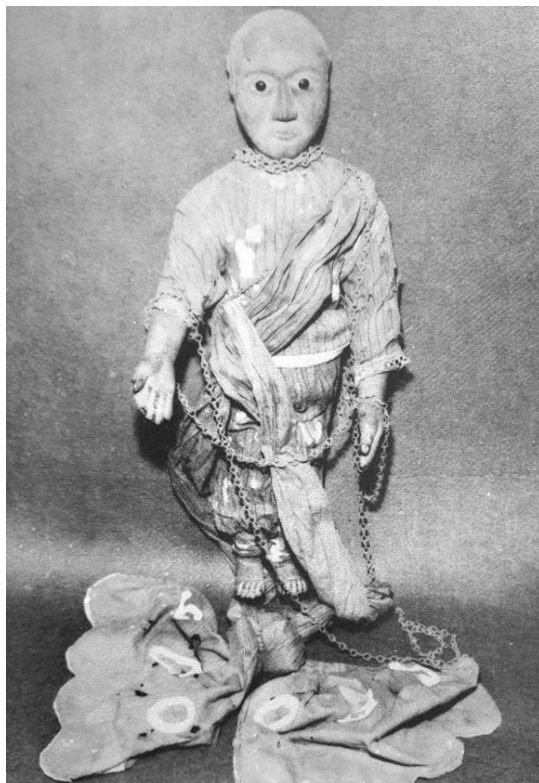


Figura 4 – Ogum-Taió, escultura em madeira. Xangô de Maceió. Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.

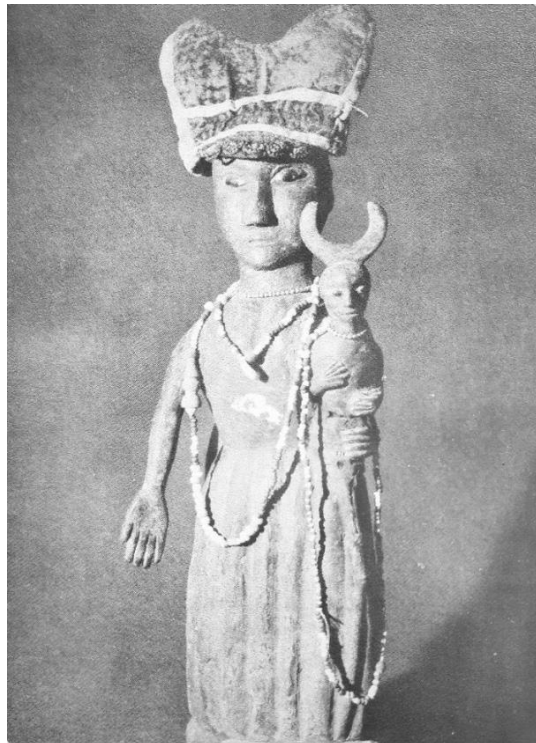


Figura 5 – Xangô - Dadá, escultura em madeira. Xangô de Maceió. Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.



Figura 6 – Oxúm - Ekum, escultura em madeira. Xangô de Maceió. Fonte: Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança, 1974.

Segundo Chagas “o cenário museológico brasileiro constitui-se decididamente no século XX [...] Isso está vinculado a um conjunto de mudanças socioculturais e político-econômicas que se manifestaram no Brasil” (CHAGAS, 2009: 70) nas décadas de 1920 e 1930. De uma economia agrária e escravista, para uma industrialização capitalista, novos meios de produção e outras relações de trabalho surgem. No pós-abolição o Estado se reformula e reordena suas formas de intervenções na vida social da população, mas vale lembrar que essa pretensa “libertação” que tirou o povo negro da condição de escravizado, também os condenou à total falta de condições para se desenvolverem social e economicamente. Como lembra Abdias:

Depois de sete anos de trabalho, o velho, o doente, o aleijado e um mutilado – aqueles que sobreviveram aos horrores da escravidão e não podiam continuar mantendo satisfatória capacidade produtiva – eram atirados na rua à própria sorte qual lixo humano indesejável; estes eram

chamados de “africanos livres”. Não passava, a liberdade sob tais condições, de pura e simples forma de legalizado assassinio coletivo. As classes dirigentes e autoridades públicas praticavam a libertação dos escravos idosos, dos inválidos e dos enfermos incuráveis, sem conceder qualquer recurso, apoio, ou meio de subsistência. Em 1888, se repetiria o mesmo ato “Libertador” que a história do Brasil registra com o nome de Abolição ou de Lei Aurea, aquilo que não passou de um assassinato em massa, ou seja, a multiplicação do crime, em menor escala, dos “africanos livres”. (NASCIMENTO, 1978: 65).

Essa denúncia de Abdias nos permite reforçar a maneira como o Estado brasileiro, desde a ‘abolição da escravidão’, se constituiu através de estruturas racistas que negaram ao povo negro qualquer condição de direitos humanos e desenvolvimento. As intervenções do governo que pretenderam promover o acesso à educação, cultura, saúde, moradia etc não foram pensadas para a massa da população negra que migraria para os centros urbanos. No campo das artes e dos museus esse reflexo também foi direto. O Brasil buscou reproduzir as convenções estéticas e museológicas do paradigma clássico da modernidade e, nesse sistema, a representação do povo negro só daria lugar para uma narrativa de inferiorização e condicionamento à subalternidade.

Chagas lembra que a construção da memória do povo brasileiro passou a ser disputada por “diversos setores da sociedade [que] passaram a contribuir para a reimaginação do Brasil. Havia um anseio amplo de construção simbólica da nação, no qual se inseriam a reimaginação do passado, dos seus símbolos, suas alegorias, seus heróis e seus mitos” reforça o autor (CHAGAS, 2009: 72). Nesse cenário vemos ser reconhecidos como heróis da nação os bandeirantes e tropeiros que assassinaram milhares de indígenas em suas marchas pelo interior do país, ou os padres jesuítas que os envagelizaram a força, e, mais recentemente, os assassinos e torturadores da ditadura.

Os museus brasileiros e a modernidade colonial

A Semana de Arte Moderna de 1922, se configurou como o primeiro movimento coletivo e público na história da cultura brasileira a questionar os modelos clássicos e conservadores que predominavam na arte e cultura nacional desde o século XIX. Foi um dos eventos comemorativos ao Centenário da Independência do Brasil e teve, entre seus principais agitadores e participantes, uma grande maioria de artista e intelectuais ligada às oligarquias aristocráticas que já conheciam os movimentos vanguardistas europeus, como Anita Malfatti (1889-1964), Di Cavalcanti (1897-1976), Vicente do Rego Monteiro (1889-1970), Oswald de Andrade (1890-1954), Manoel Bandeira (1884-1968), Tarsila do Amaral (1886-1973).

A Semana de 22 apresentou várias “possibilidades de modernismos”, que se propagaram pela pintura, escultura, literatura, música, dança, arquitetura, design, etc. Porém, cabe questionar: onde esteve a presença negra na Semana de 22? Sabemos que a representação de negros e negras ficou marcada em quadros de renomados pintores brancos(as) como Tarsila do Amaral (*A negra*, 1923; *Carnaval em Madureira*, 1924; *Trabalhadores*, 1938), Candido Portinari (*O mestiço*, 1934; *Flautista*, 1934; *Tocador de trombone*, 1959; *O lavrador de café*, 1934) e Lasar Segall (*Mãe negra entre casas*, 1927; *Orquestra*, sem data; *Menino com lagartixas*, 1924; *Bananal*, 1927), porém, é fundamental questionar porque a presença negra ficou limitada apenas ao “tema”?

É importante que no contexto atual, 100 anos depois desse grande evento para arte e cultura latino-americana, voltemos os olhares para essas obras que foram alçadas a representação da cultura brasileira, ao mesmo passo que revelavam as prevalências dos modelos estereotípicos da representação de pessoas negras.

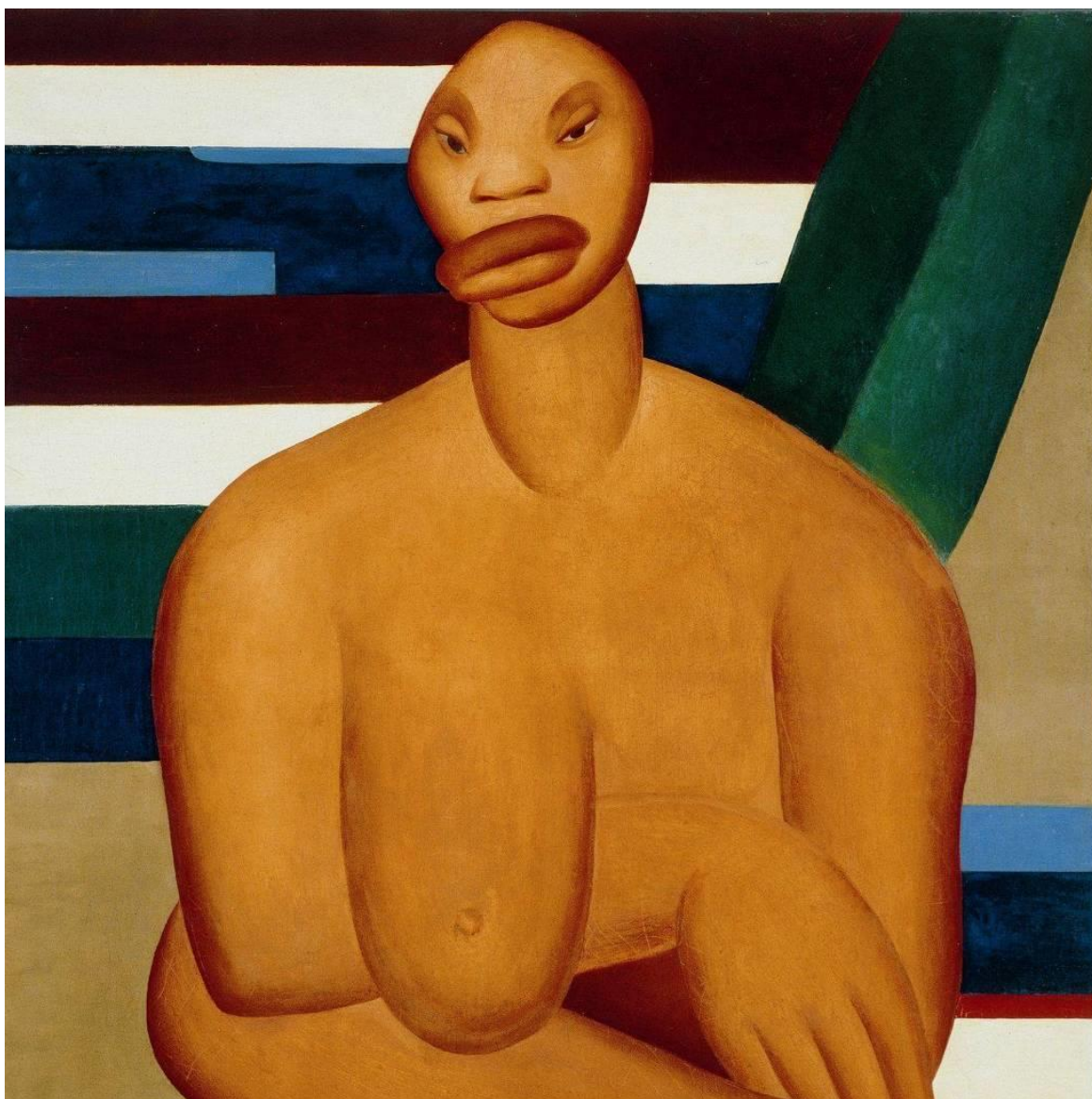


Figura 7 - TARSILA DO AMARAL. *A negra*, 1923. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção Museu de Arte de São Paulo/MASP. Foto: Divulgação.

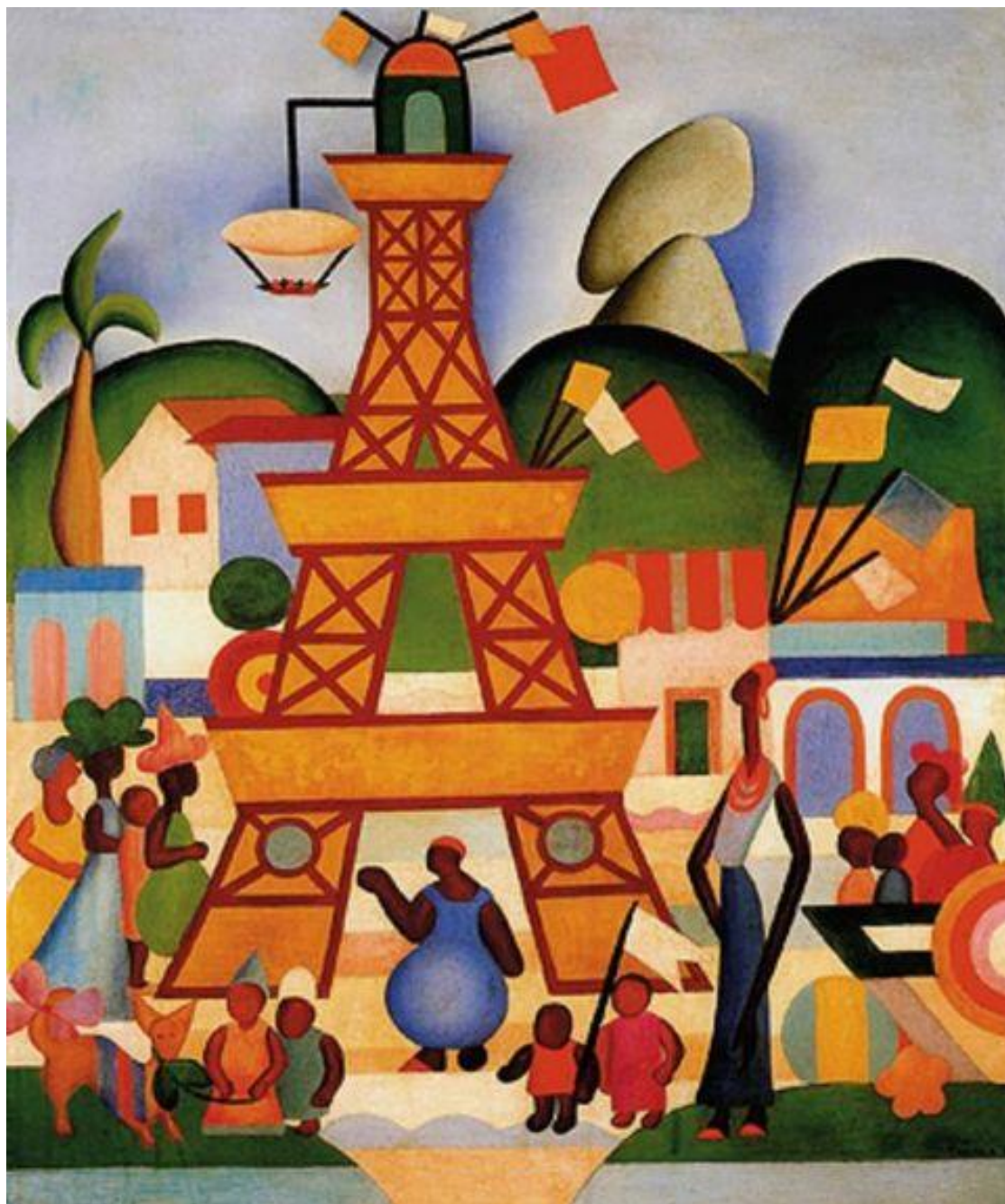


Figura 8 - TARSILA DO AMARAL. *Carnaval em Madureira*, 1924. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky (São Paulo, SP). Foto: Divulgação.



Figura 9 - TARSILA DO AMARAL. *Trabalhadores*, 1938. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção Museu de Arte de São Paulo/MASP. Foto: Divulgação.

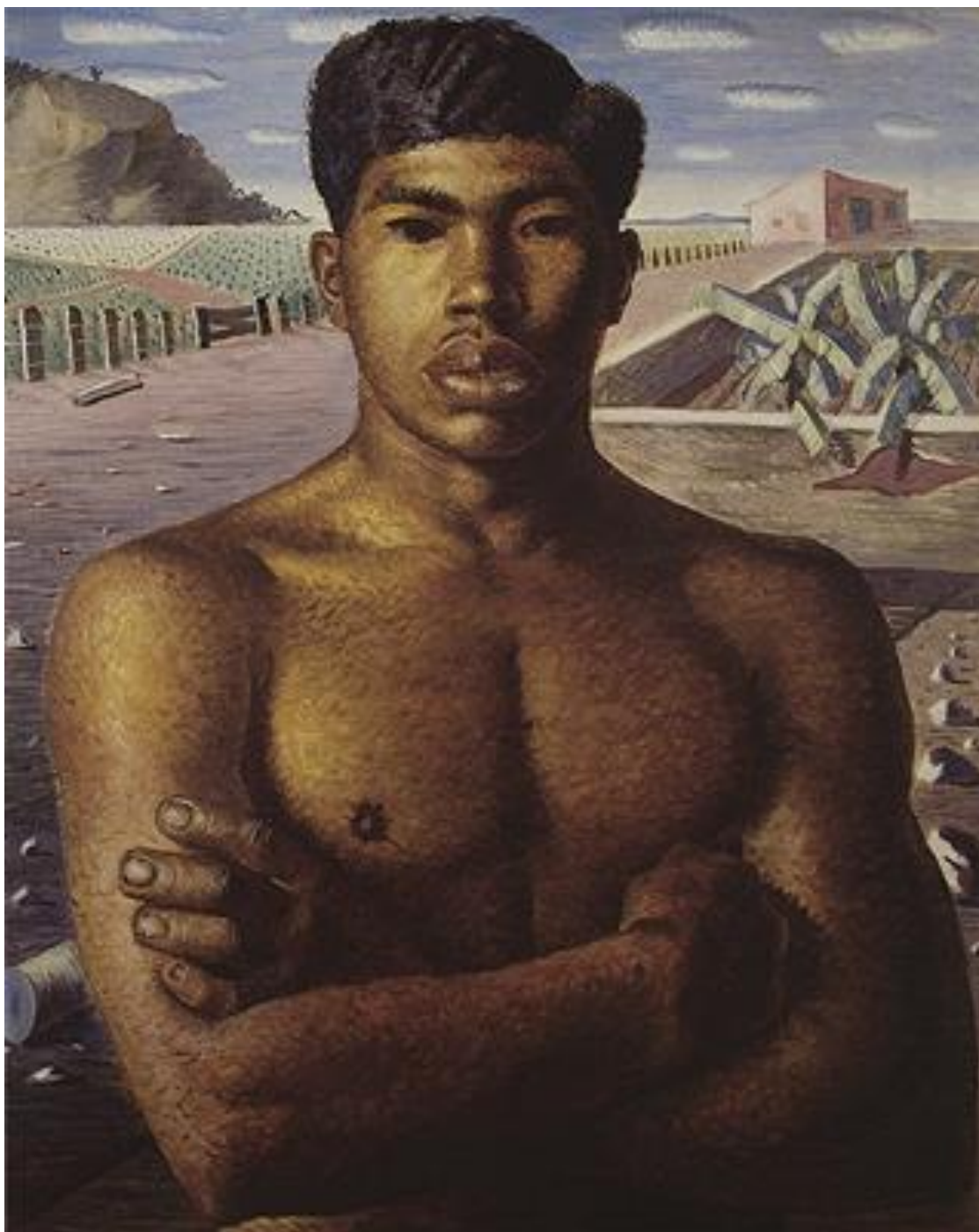


Figura 10 - CANDIDO PORTINARI. *O mestiço*, 1934. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Pinacoteca de São Paulo. Foto: Divulgação.

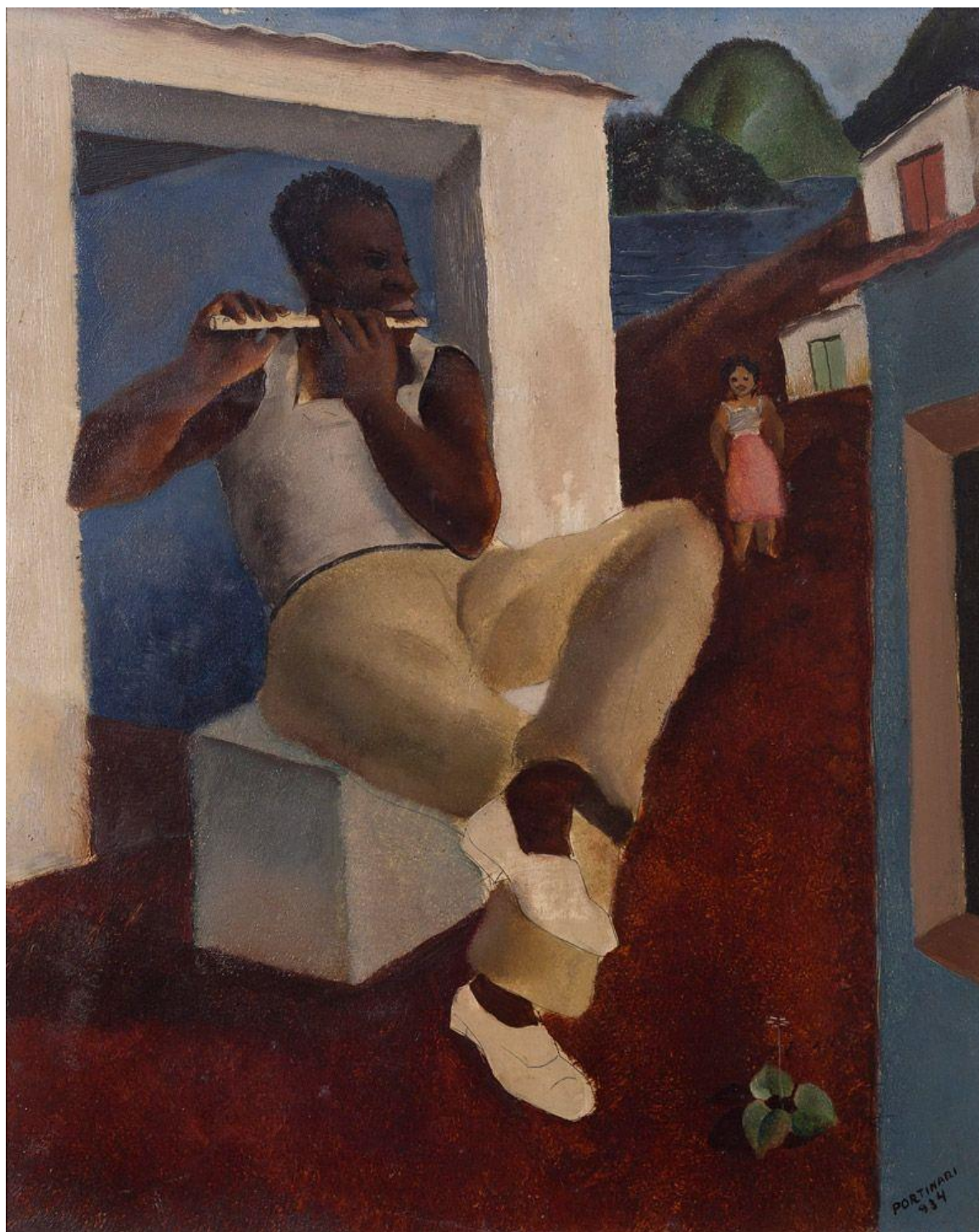


Figura 11 - CANDIDO PORTINARI. *Flautista*, 1934. Óleo sobre tela. Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br). Acervo particular. Foto: Divulgação.



Figura 12 - CANDIDO PORTINARI. *Tocador de trombone*, 1959. Óleo sobre madeira compensada
Fonte: Projeto Portinari (www.portinari.org.br). Acervo particular. Foto: Divulgação.



Figura 13 - CANDIDO PORTINARI. *O lavrador de café*, 1934. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção Museu de Arte de São Paulo/MASP. Foto: Divulgação.



Figura 14 - LASAR SEGALL. *Mãe negra entre casas*, 1927. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Foto: Divulgação.



Figura 15 - LASAR SEGALL. *Orchestra*, Guache. Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Foto: Divulgação.

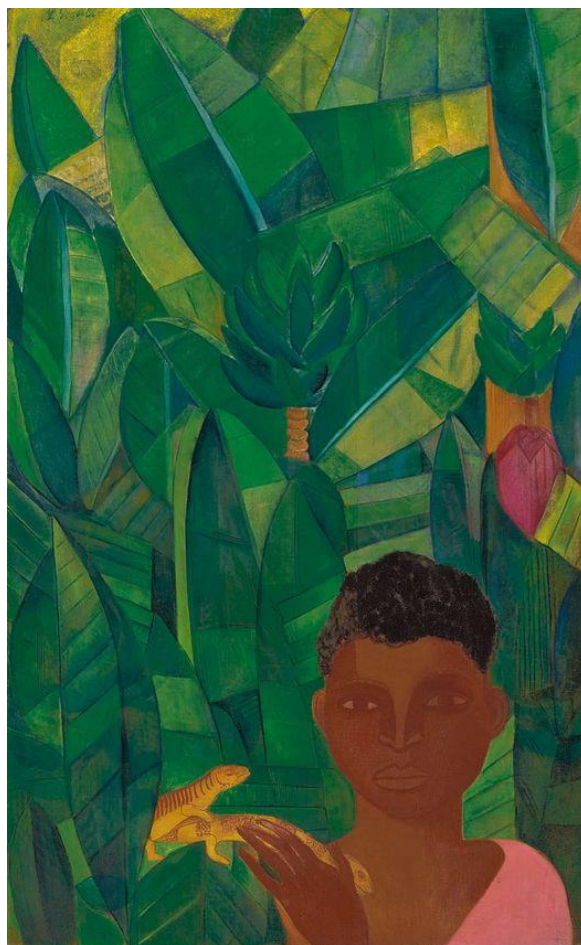


Figura 16 - LASAR SEGALL. *Menino com lagartixas*, 1924. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Museu Lasar Segall Foto: Divulgação.



Figura 17 - LASAR SEGALL. *Banal*, 1927. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Pinacoteca de São Paulo. Foto: Divulgação.

Mas quem foram os/as músicos, cantoras, pintores e escritores negros(as) que participaram da Semana? Quem foram os e as modernistas negras que a História da Arte Brasileira invisibilizaram? Uma verificação cronológica nos apontaria as produções de Heitor dos Prazeres (1898-1966), Benedito José Tobias (1894-1970), Artur Timóteo da Costa (1882-1922) e João Timóteo da Costa (1879-1932) como nomes esquecidos nos modernismos brasileiros, omissão que merece ser problematizada e resgatada do ostracismo.

O ano de 1922 é cenário de grandes acontecimentos no Brasil, para além de ser o ano do centenário da Independência²⁶, o professor e museólogo Ivan Coelho de Sá²⁷ nos lembra que acontecia a fundação do Partido Comunista do Brasil, a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana e a inauguração do Museu Histórico Nacional “num clima de euforia ufanista da agonizante República Velha” (SÁ, 2007: 14). Fundado no Rio de Janeiro pelo advogado, jornalista, político, professor e museólogo Gustavo Barroso, o Museu Histórico Nacional²⁸, também fez parte das comemorações do centenário da independência, tendo sido o primeiro²⁹ modelo oficial de sistematização do paradigma clássico da museologia no Brasil.

Dessa forma, Chagas faz uma importante observação a esse respeito: para o autor, o surgimento do MHN na visão de seu fundador Gustavo Barroso, cumpriria muito mais

²⁶ Proposto pelo IHGB em 1916, o casal imperial Dom Pedro Alcantara e Dona Teresa Cristina retornariam ao Brasil para as “comemorações” do centenário da Independência, em 1922. Trinta anos depois o “fantasma do rei retorna” com as graças de um herói, repovoando a imaginação popular. (SCHWARCZ, 1998: 747). Em 1972, veio o corpo de D. Pedro I, agora, em 2022, a pedido do governo, Bolsonaro, chega emprestado ao país o coração do imperador para a comemoração do bicentenário da Independência. Emprestado, por que esta relíquia de duvidosa importância, fica guardada em uma urna de vidro com formol na cidade do Porto, em Portugal. Em 23 de agosto de 2022, Jair Bolsonaro recebeu o coração morto do imperador na rampa do Palácio do Planalto com em uma cerimônia que prestou honrarias como se ali estivesse um chefe de Estado vivo (SCHWARCZ, 2022). No mínimo peculiar e decadente!

²⁷ Ivan Coelho de Sá é museólogo e professor do Departamento de Estudos e Processos Museológicos - DEPM e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, do Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH/UNIRIO. Autor dos livros: *Curso de Museus-MHN, 1932-1978* (2007) e *Matrizes do pensamento museológico de Gustavo Barroso* (2019) e é o atual diretor da Escola de Museologia da UNIRIO (2021-2025).

²⁸ É importante salientar que o Museu Histórico Nacional, o MHN, é outra instituição, e não deve ser confundida com o Museu Real, fundado em 1818.

²⁹ Vale lembrar que o fato de ser o MHN o primeiro museu a ser criado no Brasil, não quer dizer que não houvesse outras propostas de museu histórico em disputa.

uma função de “ponte museológica entre o século XX e o século XIX, entre a República e o Império, entre os gestos heroicos do presente e do passado”, do que um “divisor de águas” no mundo dos museus brasileiros. Chagas quer chamar a nossa atenção para o fato de que o MHN não rompeu os vínculos com os museus da modernidade/colonialidade, mas deu uma versão historiográfica aos museus nacionais, atuando como uma ponte entre o clássico e o moderno, e não como ruptura com o passado (CHAGAS, 2009: 89).

O MHN foi palco de outro importante acontecimento para a formulação da prática museológica brasileira, instituído em 1922 via decreto oficial³⁰, o curso técnico de museus³¹ foi uma atividade pioneira não somente no Brasil, mas de acordo com Sá, foi o primeiro do gênero das Américas e um dos mais antigos do mundo (SÁ, 2007: 11). Após formar a primeira turma o curso ficou paralisado por cerca de 10 anos para ser reativado em 1932, via decreto oficial³² e com vagas restritas para trabalhadores(as) e técnicos(as) que já atuavam em museus, arquivos e bibliotecas.

Criado com o objetivo central de formar técnicos capacitados(as) para trabalhar no acervo do MHN, mediante todo o ecletismo e diversidade de suas coleções, o curso acabou abordando uma formação mais generalista. Contudo, Sá reforça que os métodos científicos e investigativos de disciplinas como História da Arte e Arqueologia, por exemplo, “extrapolavam o caráter essencialmente histórico de suas coleções [...] Mesmo porque museus específicos de acervos artísticos só passam a existir oficialmente a partir de 1937³³, com a criação do Museu Nacional de Belas Artes” (SÁ, 2007: 21).

³⁰ Decreto n. 15.596, de 2 de agosto de 1922. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15596-2-agosto-1922-568204-publicacaooriginal-91597-pe.html> Acesso em: 16 mar. 2022.

³¹ Leia mais sobre o curso técnico de Museus e seu desdobramento, 10 anos mais tarde, no Curso de Museus por Daniel Dalla Zen (2015) Disponível em https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/11/06_Artigo05.pdf Acesso: em 17 de mar. 2002

³² Decreto n. 21.129, de 7 de março de 1932.

³³ Vale lembrar que, em 1921, na cidade mineira de Juiz de Fora, havia sido inaugurado o Museu Mariano Procópio, por um de seus filhos, Alfredo Ferreira Lage. Um museu particular de Arte e História, fundado em um palacete estilo europeu e com um vasto acervo de esculturas, pinturas, coleções de História Natural, além de armas, indumentárias e mobiliário. Em virtude desses fatos, Chagas comenta que “Salvo pela ausência de aparatos militares, o acervo do Museu Mariano Procópio, em muitos aspectos, faria inveja ao diretor do Museu Histórico Nacional” (CHAGAS,2009: 89).

O Curso de Museus³⁴ oferecido em 1932, lançou uma estrutura de disciplinas que inaugurou o ensino de Museologia no Brasil. Com uma matriz curricular que, a princípio, favorecia a formação técnica, ofereceu disciplinas totalmente inovadoras no continente americano ao tratar das práticas museológicas. Criada e dirigida por Gustavo Barroso, a disciplina Técnica de Museus apresentava, em seu programa, um campo bem distinto de saberes que, “atualmente, entendemos como Museologia, Museografia, Museologia Aplicada e Conservação-Restauração. Na verdade, Técnica de Museus [...] sintetizava noções de documentação, pesquisa, preservação e comunicação” (SÁ, 2007: 16), que é a estrutura básica da museologia³⁵ na contemporaneidade.

De acordo com o professor e museólogo Clovis Carvalho Britto³⁶ é importante pontuar os entrelaçamentos entre museu (instituição) e museologia (disciplina), reconhecendo suas respectivas diferenças, sendo uma dada como fenômeno histórico, resultado de civilizações modernas ocidentais; outra como fenômeno epistemológico, criada como meio de organização durante a formação da primeira. Para o professor, é de grande importância compreender o conhecimento museológico, seus princípios, hipóteses e resultados mediante as epistemologias moderna e contemporânea, para lançar foco nas investigações de paradigmas do campo da Museologia, reconhecendo as mudanças existentes entre aquilo que se praticou como o “Museu a serviço das coleções” e o “Museu a serviço da sociedade” (MOUTINHO, 2014, BRITTO, 2019).

Na tabela abaixo procurei organizar a sistematização desenvolvida por Britto (2019), a fim de ilustrar a maneira como certos museus ancoraram seus discursos

³⁴ Leia mais sobre o desenvolvimento do Curso de Museus no link <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/49/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2039%2C%20ano%202007>. Acesso em 17 de mar. 2022.

³⁵ O Curso de Museologia da Escola de Museologia da UniRio, surge deste primeiro curso de Museus lançado pelo Museu Histórico Nacional que, após inúmeras reformulações curriculares, recebe o reconhecimento como ensino superior em 1966, e, em 1979, passa a ser incorporado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, antiga Federação das Escolas Federais Isoladas do Rio de Janeiro – Fefierj (SÁ, 2007).

³⁶ Pós-Doutor em Estudos Culturais no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), Lisboa, e Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Mestre em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Adjunto IV na Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (UnB) no Curso de Museologia e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Convidado no Departamento de Museologia e Investigador colaborador no Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeIED/ULHT) da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa.

interpretativos em determinadas linhas de pensamentos científicos, abordando os processos museológicos com referência:

Tabela 1

Formas de abordagens em relação ao objeto de estudo	Tendências a perspectivas de pensamentos	Paradigma (Padrão a seguir)
<i>O museu a serviço das coleções</i>	Positivista (eurocentrismo, colonialismo, classificação hierárquica, racismo); Evolucionista e, por algumas vertentes, Funcionalista (racional-utilitarista, com foco na musealização de objetos)	Museologia Tradicional, padrões normativos. Paradigma definido pela triangulação entre coleção, edifício e público
<i>O museu a serviço da sociedade</i>	Marxista, Estruturalista, Fenomenológico (aborda o objeto como documento da realidade) e Interacionista – em ambos o foco está na musealização de objetos (Cerávolo, 2004; Britto, 2019)	‘Nova Museologia’, agregadora de diferentes propostas, a exemplo da ‘Ecomuseologia’, da ‘Museologia Crítica’ e da ‘Museologia Marxista-Leninista’. Paradigma definido pela triangulação entre patrimônio, território e comunidades
<i>O museu a serviço da diferença</i>	Pós-estruturalista e Decolonial ³⁷ (cria abordagens sociológicas onde relaciona os seres humanos e a realidade), aqui, diferente das anteriores, o foco não mais está no objeto e sua conservação, e sim nas relações dos sujeitos sociais com seus patrimônios. (Guarnieri, 1977; Gregovorá, 1980; Stránsky, 1995)	‘Museologia Social’ a qual tem na Sociomuseologia uma de suas principais Escola de Pensamento. Paradigma definido pela quadrangulação entre temas/problemas, territorialidades/desterritorialização e protagonistas sociais/grupos de interesse

Fonte: Tabela produzida a partir das definições de Clovis Carvalho Britto (2019: 22), apenas para fins ilustrativos.

³⁷ De acordo com Walter Mignolo (2008), o pensamento decolonial não trata de uma abordagem dos indivíduos, mas sim de uma articulação desses junto aos movimentos sociais, especialmente falando das resistências negras, latinas, indígenas e caribenhas. O decolonial se contrapõe a ‘colonialidade’, ou seja, busca desenvolver e promover epistemologias que libertem esses povos do eurocentrismo, por entender que o processo de colonização extrapola os âmbitos econômico e político e se enraiza profundamente na subjetividade e existência dos povos colonizados. Para Anibal Quijano (1992) o descolonial, é uma contraposição ao ‘colonialismo’, ou seja, as formas diretas de dominação política, social e cultural das potências europeias sobre povos de outros continentes, dessa forma o pensamento descolonial diz respeito à construção dos processos históricos de ascensão dos Estados-nação que surgiram após as lutas anticolonialistas. Ambos os conceitos estão relacionados mas, como reforçam o filósofo colombiano Santiago Castro-Gomez; o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2007) e a pedagoga norte-americana Catherine Walsh (2009): a colonialidade permanece mesmo com a descolonização (SANTOS, 2018).

Em vista dessa sistematização desenvolvida por Britto (2019), a professora Deborah Santos (2021) reforça alguns pontos muito importantes para o entendimento contemporâneo da museologia, pois ele permite formas de atualização para se compreender como as leituras museológicas estão associadas à produção epistemológica; alerta para a resistência entre dois paradigmas antagônicos na museologia – o paradigma tradicional e o paradigma das novas abordagens³⁸; chama atenção para como os termos Nova Museologia, Museologia Social e Sociomuseologia vem construindo suas características, diferenciam-se do modelo clássico, tradicional e disciplinador; além de ressaltar que é impossível, na contemporaneidade, sustentar leituras totalizantes e totalitárias na Museologia (BRITTO, 2019; SANTOS, 2021).

Portanto, vemos que a imaginação museal brasileira surge em um cenário onde o paradigma epistemológico se concentrou em um pensamento que catalisou teorias positivistas, evolucionistas e funcionalistas, classificando, hierarquizando e definindo os povos não europeus como exóticos, bizarros e primitivos. Para Chagas, a Era Vargas marca importantes transformações para a institucionalização da museologia, bem como do patrimônio cultural³⁹ no Brasil, porém, por mais que essas transformações viessem de fontes ideológicas distintas, mesmo sem muita convergência, elas conviviam e disputavam “o controle de espaços institucionais e orientações políticas” (CHAGAS, 2009: 173).

A Revolução de 1930 põe fim à República Velha – iniciada em 1889, a partir do “grito” da Independência – e decreta uma nova ordem constitucional de Estado que derruba a hegemonia das oligarquias agrárias mineiras e paulistas, conhecidas como “política do café com leite”. Inicia-se a chamada Era Vargas, período em que Getúlio Vargas presidiu o país, de 1930 a 1945. Sob as rédeas da Segunda República (governo provisório 1930-1934/governo constitucionalista 1934-1937) e do “Estado Novo”

³⁸ Veremos que as novas abordagens na museologia só virão a se consolidar na década de 1970, como abordaremos nos próximos capítulos.

³⁹ Em 1937, ligado ao Ministério de Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, com a finalidade de proteção do patrimônio cultural brasileiro. O instrumento de tombamento e conservação de bens móveis e imóveis foi estabelecido no mesmo ano. O SPHAN passou por várias trocas em seu nome, porém, em 1994 fixou sua denominação como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN.

(governo de ditadura presidencialista 1937-1946), o país viveu uma política autoritária, nacionalista e “ideologicamente trabalhista”⁴⁰.

Durante a Era Vargas outro projeto de “modernização” do Brasil se iniciou, com as novas constituições (3ª de 1934 e a 4ª de 1937), conferindo mais poder ao Estado, direito de voto às mulheres, criação da Justiça Eleitoral e do Trabalho, consolidação das leis Trabalhistas. No campo da Educação e Cultura, Vargas cria o Departamento de Imprensa e Propaganda, aparelho do Estado para controle e censura dos meios de comunicação, que também era responsável pela construção da “boa imagem” do governo para a população. Houve a reforma do ensino secundário, a fundação das primeiras escolas de Ciências Sociais e Filosofia que viriam a produzir as bases intelectuais para a criação da identidade nacional brasileira. O Estado brasileiro rouba a cena e se auto proclama o grande sujeito da história.

A política nacionalista implementada durante essas primeiras décadas do século XX, surge junto ao ideário do branqueamento. A ideologia racial financiada pela elite brasileira permeia os discursos sobre quais seriam as raízes simbólicas da cultura e identidade nacional. Estava na hora de “compor a imagem do homem brasileiro”, de valorizar sua cultura, de revisar sua história. As novas instituições criadas pelo Estado, vêm para legitimar suas ações e, ao mesmo tempo, promover sua imagem. Ele estava em busca de sua própria identidade! A necessidade de se reconhecer e proteger o patrimônio histórico e artístico ganha grande atenção no Brasil, dada a compreensão de que este patrimônio é parte importante da construção do Estado e formação da nação. No ano de 1937 são fundados o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN e o Museu Nacional de Belas Artes. Em 1940 foi inaugurado o Museu Imperial, instalado no antigo palácio de D. Pedro II, em Petrópolis.

Para a professora Myrian Sepúlveda dos Santos⁴¹, essas instituições – em sua maioria órgãos oficiais do governo – surgiram para serem responsáveis pela salvaguarda da memória nacional, da qual a representação do povo negro só se fazia pelo viés de sua

⁴⁰ Leia mais sobre a política trabalhista do Estado Novo em “O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil” de Adalberto Paranhos (2007).

⁴¹ Myrian Sepúlveda dos Santos é professora associada do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro ICS-UERJ. Coordena o Grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Poder e o projeto do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro. É autora dos livros *Memória coletiva e Teoria social* (2012) e *Memória coletiva e Identidade nacional* (no prelo).

“inferioridade”. A autora reforça, que para além do histórico e sucessivo apagamento dos artistas negros que compuseram o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro - como os pintores: Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), Artur Timóteo da Costa (1882-1922) e João Timóteo da Costa (1879-1932) - ao olharem para seus acervos “os curadores dessa coleção não só silenciaram sobre a identidade de autores negros, como também, ao longo da história, ignoraram muitos deles, excluindo-os do seletivo grupo que representa a arte e a intelectualidade brasileira” (SANTOS, 2004: 6). Apresentamos aqui, algumas das obras destes importantes artistas.



Figura 18 - ANTONIO FIRMINO MONTEIRO. *Bandeira do divino*, século XIX. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Pinacoteca de São Paulo. Foto: Divulgação.



Figura 19 - ANTONIO FIRMINO MONTEIRO. *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*, 1855-1888. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção do Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Foto: Reprodução/Projeto AFRO.

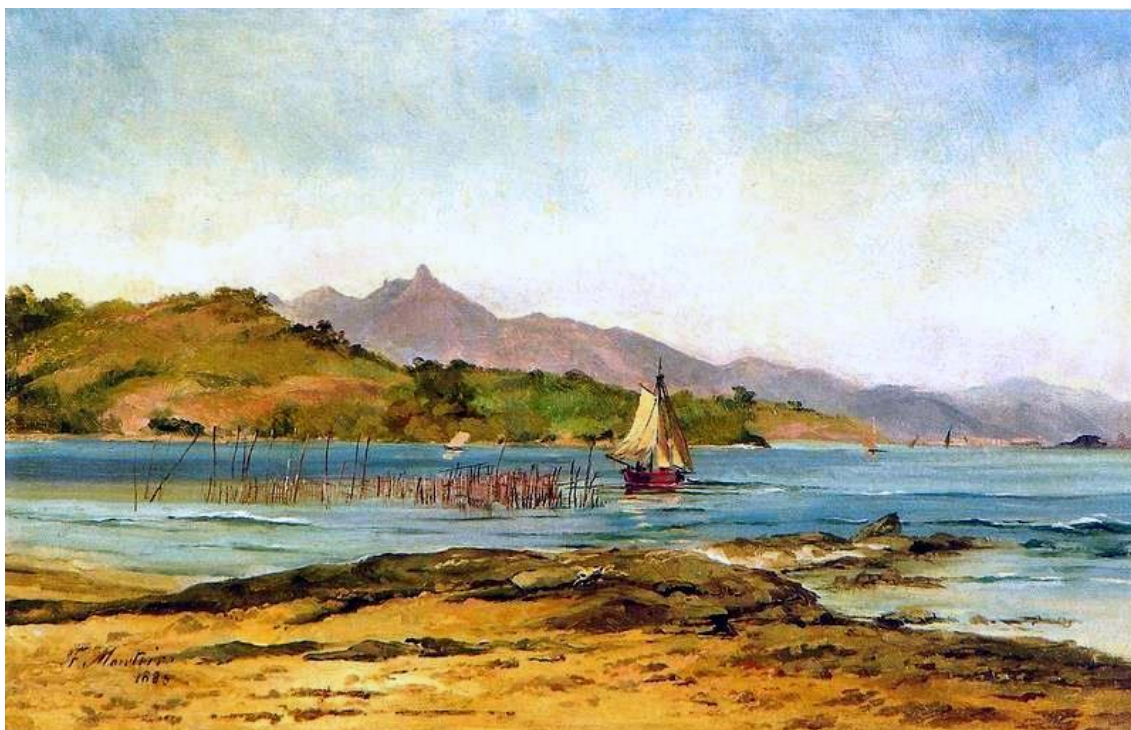


Figura 20 - ANTONIO FIRMINO MONTEIRO. *Paisagem*, 1885. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Museu Afro Brasil. Foto: Divulgação.

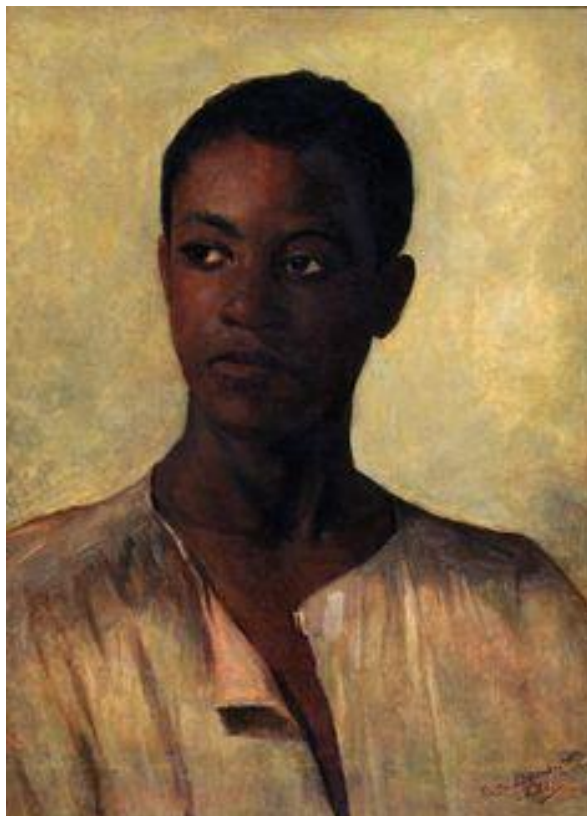


Figura 21 - ANTONIO RAFEL PINTO BANDEIRA. Cabeça de homem, 1891. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção Museu Antônio Parreiras. Niterói, RJ, Brasil. Foto: Reprodução.

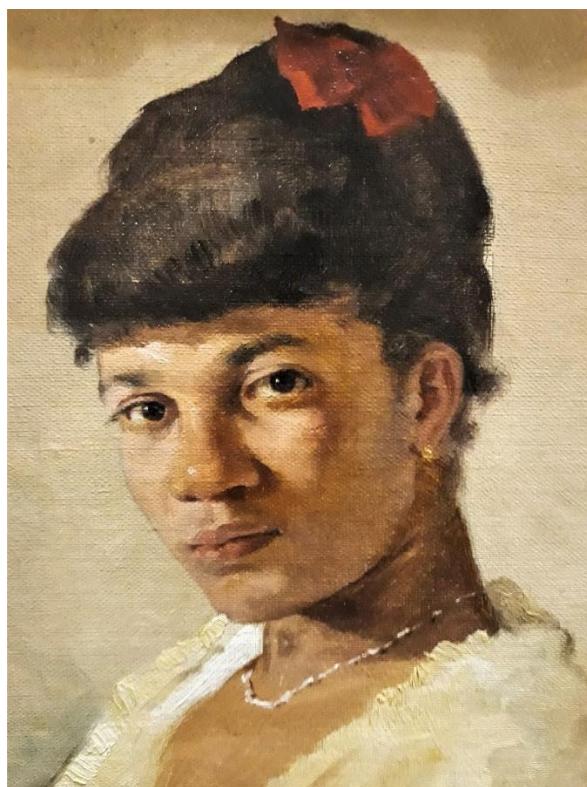


Figura 22 - Antônio Rafael Pinto Bandeira. *Feiticeira*, 1890. Foto: Reprodução.

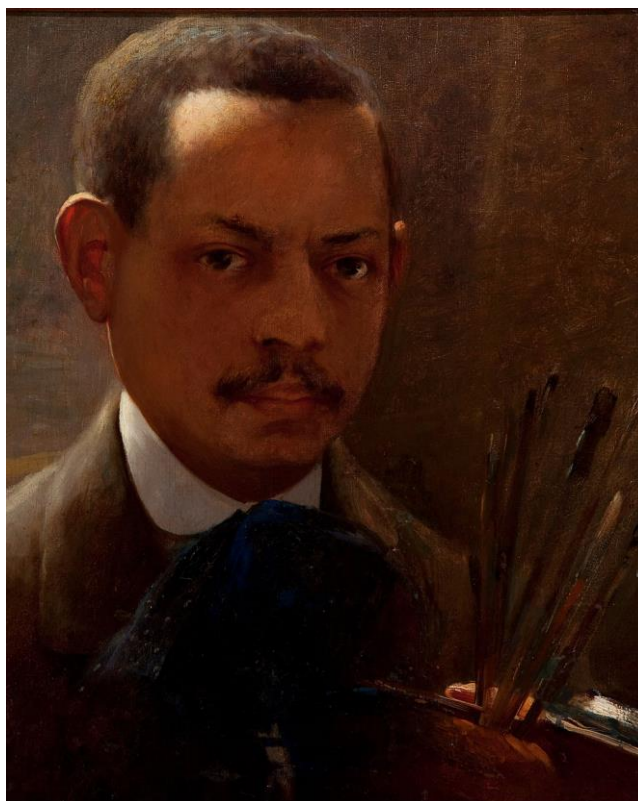


Figura 23 - ARTUR TIMÓTEO DA COSTA. *Autorretrato*, 1908. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo Pinacoteca de São Paulo, doação de Benjamin de Mendonça, 1956. Foto: Reprodução/Projeto AFRO.

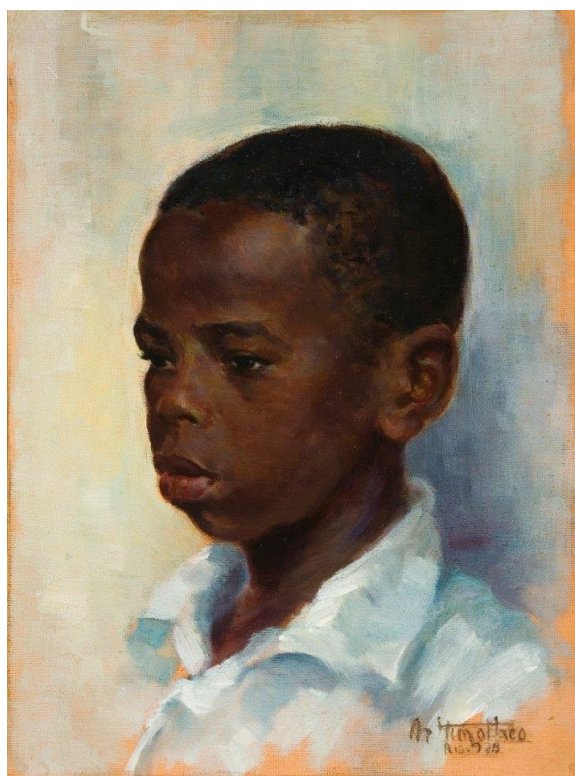


Figura 24 - ARTUR TIMÓTEO DA COSTA. *Menino*, 1918. Óleo sobre painel. Fonte: Acervo Museu Afro Brasil. São Paulo, SP, Brasil. Foto: Reprodução/Projeto AFRO.



Figura 25 - JOÃO TIMÓTEO DA COSTA. *Retrato de senhora*, 1906. Óleo sobre madeira. Fonte: Projeto AFRO (www.projetoafro.com) Foto: Reprodução.

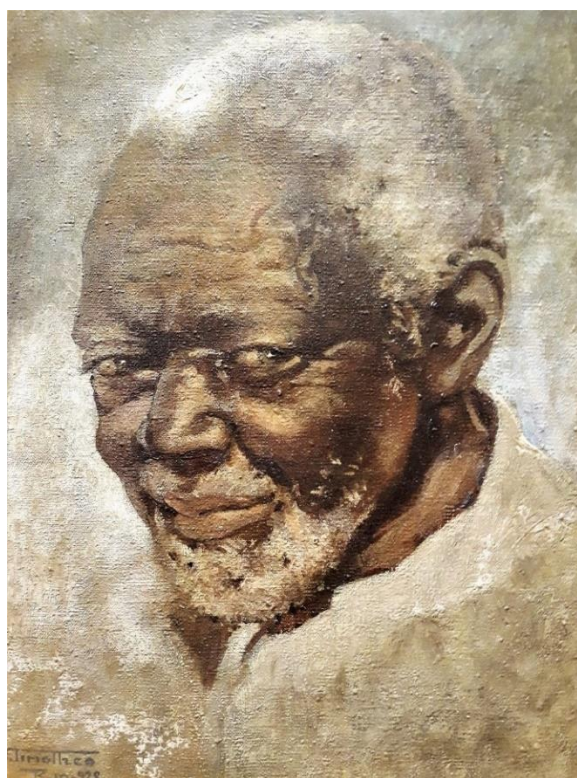


Figura 26 - JOÃO TIMÓTEO DA COSTA. *Retrato masculino*, 1928. Óleo sobre tela. Fonte: Projeto AFRO (www.projetoafro.com) Foto: Reprodução.

No Brasil, os discursos modernistas das primeiras décadas de 20, já haviam apontado a necessidade de se proteger o patrimônio histórico e artístico como parte fundamental da representação simbólica da identidade e memória da nação. De acordo com Santos, ao mesmo tempo que o SPAHN continuou priorizando uma ideologia patriótica e conservadora, imortalizando certos personagens históricos, por meio da atuação de intelectuais modernistas também “desenvolveu uma concepção distinta do que seria relevante para a nação: novos eventos históricos e heróis foram priorizados e passou-se a dar ênfase ao rigor da pesquisa no tratamento histórico e cultural da nação” (SANTOS, 2004: 57).

Em suma, vimos que a imaginação museal brasileira se desenvolveu teórica e metodologicamente no século XX e, mais especificamente, na onda da reorganização do Estado, promovida pela Revolução de 1930. Novos museus começam a surgir e passam a disputar outros modelos e formas de se compreender, refletir e gerir essas instituições. Para Chagas, “isso explica, pelo menos em parte, a expressiva multiplicação de museus a partir do início de 1930. Nesse momento, o dispositivo da imaginação museal foi acionado como ferramenta renovada e de grande utilidade política e social” (CHAGAS, 2009: 72-73).

A “maldição” da *Redenção de Cam*: a mestiçagem e o racismo mascarado dos museus

O pensamento social brasileiro⁴² na segunda República surge encampado pelo projeto do Estado que tinha como perspectiva, como dito anteriormente, a ideologia do branqueamento. A política de campanha migratória financiada pelo Estado é um bom exemplo para se pensar em como isso foi estruturado. Crítico à política migratória brasileira favorecendo a vinda dos europeus para o Brasil, no livro *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, Abdias reforça como essa política teve como principal objetivo o desaparecimento do povo negro através da miscigenação com europeus. As teorias ‘científicas’ – que de ciência não tinham nada, era puro racismo

⁴² Estamos falando de intelectuais e autores que deram diretrizes a um pensamento social no país, entre os quais podemos citar Sílvio Romero, João Batista Lacerda (Diretor do Museu Nacional), Euclides da Cunha, Alberto Torres, Nina Rodrigues, Edgar Roquete Pinto, Oliveira Viana, Gilberto Freyre.

mesmo – deram suporte para que sucessivos governos a adotassem como política nacional. A ideologia do branqueamento da raça foi amplamente difundida e aceita no Brasil entre 1850 e 1920, como estratégia de eliminar os traços biológicos e culturais dos povos indígenas, negros e mestiços. Oficializada pelo Estado e veementemente denunciada por Abdias Nascimento, como ele mesmo afirma, foi uma explícita estratégia de genocídio (NASCIMENTO, 1978).

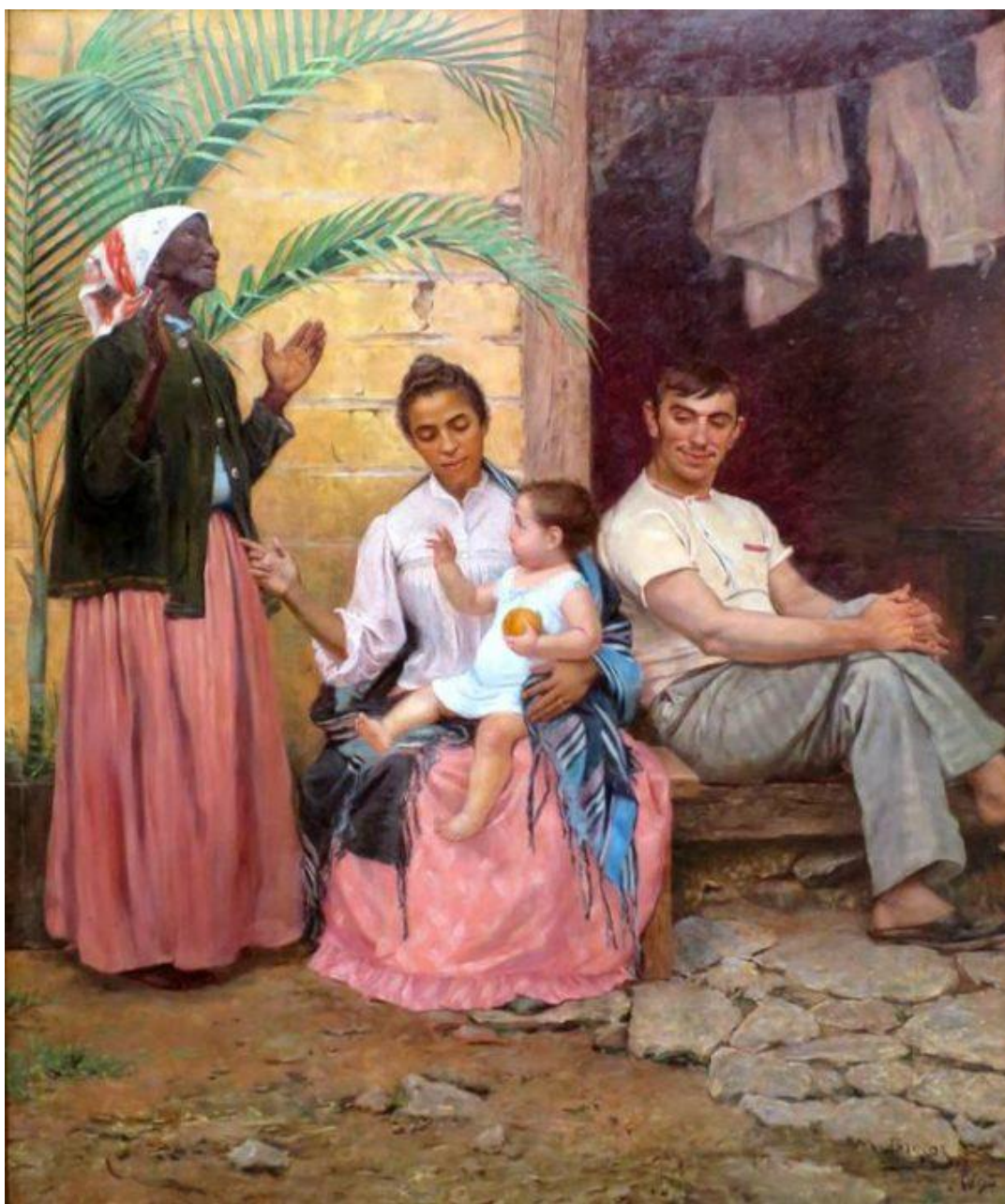


Figura 27 - MODESTO BROCOS. *A redenção de cam*, 1895. Óleo sobre tela. Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Foto: Reprodução.

Realizada pelo pintor espanhol radicado no Brasil, Modesto Brocos y Gómez (1852-1936), a pintura *Redenção de Cam* (1895) é a prova ilustrada da política de branqueamento oficializada pelo Estado brasileiro. Prova também de como a arte e os museus podem estar comprometidos com discursos e ideologias racistas. Na obra vemos uma família em frente à sua singela casa: a avó, uma senhora negra em pé que, com semblante alegre e emocionado, ergue as mãos aos céus em sinal de agradecimento pela “redenção” de um neto branco. No centro da imagem está a filha desta senhora, uma jovem mulher negra de tom de pele mais clara que a mãe (a ausência do pai dessa jovem pode denotar que, possivelmente, sua mãe foi vítima de um estupro de homem branco), ela está sentada em um banco e segura seu filho fenotipicamente branco no colo, o pai da criança está logo atrás, um jovem homem branco que olha para a criança com orgulho e com ares de contemplação. Analisando o que a pintura representa pela ótica dos acontecimentos da época - o fim do tráfico de pessoas escravizadas, em 1850, as políticas de incentivo à imigração europeia e a aposta na miscigenação – vemos como essa obra foi proclamada o “símbolo da mestiçagem e da utopia da classe intelectual e política [racista⁴³] do país” (SCHWARCZ, 1993; SANTOS, 2021)

Basta lembrar da presença de João Batista Lacerda⁴⁴, então diretor do Museu Nacional, no I Congresso Universal de Raças, realizado em 1911, em Londres. No congresso Lacerda apresentou uma tese que defendia a miscigenação como algo positivo, no caso brasileiro, por conta da sobreposição dos traços da raça branca sobre as outras, negra e indígena. Para Lacerda, “em virtude desse processo de redução étnica, é lógico esperar que no curso de mais um século, os mestiços tenham desaparecido do Brasil. Isso coincidirá com a extinção paralela da raça negra em nosso meio” (NASCIMENTO, 1978: 72, apud LACERDA, 1911).

Não foi por acaso que essa pintura foi apresentada por Lacerda no congresso de Londres para ilustrar sua tese (SCHWARCZ, 2011) que almejava que, ao longo de várias gerações, as pessoas negras iriam desaparecer da sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, essa política de branqueamento também se alastrou no campo da cultura, constituindo-se

⁴³ O termo ‘racista’ é uma inclusão minha, que não está presente na citação original.

⁴⁴ Foi um médico e antropólogo racista brasileiro, um dos principais formuladores e defensor da ‘tese do branqueamento racial’ no Brasil. Foi diretor do Museu Nacional entre 1895 e 1915, difundindo seu racismo ‘científico’ no pensamento museológico.

em um apagamento sistêmico através de uma “diluição” dos traços dessas culturas do nosso “processo civilizatório”.

Para Deborah Santos (2021), as estreitas relações que o Museu Nacional, o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu Paulista mantinham com museus europeus em virtude das trocas e empréstimos de acervos foi um grande incentivador para que eles se tornassem fundamentais divulgadores das teorias raciais difundidas na época. Conforme observa a autora, o Brasil foi considerado um laboratório racial, em virtude da miscigenação entre povos negros, índios e brancos, e os museus brasileiros foram um dos principais palcos para os embates científicos e políticos a respeito da miscigenação, abolição e “democracia racial”.

A temática racial se torna a pauta das discussões sobre o caráter nacional que se realiza no mito da nação. A mestiçagem passaria a representar um fator positivo para a sociedade brasileira à medida que o branqueamento conferisse predominância perante a população negra e indígena. Santos reforça que, neste período, a maioria dos museus brasileiros iria produzir um discurso alinhado com a teoria da mestiçagem, construindo a narrativa que a história do povo negro começaria somente a partir da escravidão, visando um total apagamento de suas contribuições para a construção da cultura nacional.

Nos trilhos das transformações em curso, o antropólogo e professor Kabengele Munanga⁴⁵ ressalta que a temática racial passa a ser vista como uma chave de compreensão fundamental para a discussão da identidade nacional. Para o autor, é a partir do momento em que se operou a “passagem do conceito de raça ao conceito de cultura”, que as teorias culturalistas assumiram um caráter privilegiado no debate sobre a identidade brasileira, embora continuassem a reproduzir padrões racistas. Para Munanga (2008), “o modelo sincrético, não democrático, construído pela pressão política e psicológica exercida pela elite dirigente, foi assimilacionista” (MUNANGA, 2008: 95). Suas estratégias com a mestiçagem, tanto cultural como biológica, forçaram assimilações

⁴⁵ Kabengele Munanga é um antropólogo e professor congolês erradicado no Brasil, livre docente aposentado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo FFLCS-USP. Foi diretor do Museu de Arte Contemporânea/MAC, do Museu de Arqueologia e Etnologia/MAE e do Centro de Estudos Africanos CEA da USP. É especialista em antropologia afro-brasileira e autor de textos sobre arte e estética africana e afro-brasileira.

de toda a diversidade de povos e culturas existentes no Brasil em uma “única” identidade nacional construída, hegemonicamente, espelhada numa visão eurocêntrica.

Os museus e seus acervos foram usados como recursos educativos para reproduzir a ideologia dominante e seu modelo racista universal⁴⁶. A construção do pensamento social brasileiro também se iniciou nesse período e os métodos científicos nas áreas das humanidades se debruçaram na fabulação de uma identidade nacional com os olhos voltados ao seu passado colonial e escravista.

De acordo com Munanga, a partir das transformações iniciadas em 1930, o projeto de desenvolvimento do país não podia mais associar a identidade nacional a teorias racistas – pelo menos não publicamente - e a temática racial passa a ser o assunto central para se ter uma chave de compreensão para as questões do Brasil. Para o autor, é a partir dos estudos do sociólogo Gilberto Freyre que a questão racial passa por um deslocamento no eixo da discussão, começando a ser abordada pelo conceito de cultura e não mais de raça (MUNANGA, 2008:75).

Para alguns dos intelectuais brasileiros da época, a mestiçagem ao mesmo tempo que permitiria a consolidação do “mito originário” de sua sociedade, na mistura das três raças - negra, branca e indígena -, também promoveria um cruzamento entre suas heranças culturais, e seria daí, dessa “dupla mistura, que brotaria lentamente o mito de democracia racial” (MUNANGA, 2008:76). Isso, vale lembrar, não leva em conta nenhuma noção de igualdade: no cruzamento das raças, somente ao elemento branco seriam reconhecidas as características e valores necessários para se conduzir a nação ao avanço do progresso e da civilidade.

Conforme ressalta Deborah Santos (2021), a elite e a intelectualidade brasileira se dividiam entre dois lados, em um a posição "pessimista" que, sustentada pelas teorias raciais, acreditava que a miscigenação seria o principal fator que impossibilitaria a formação de uma nação brasileira nos moldes da civilização europeia, e de outro uma posição “otimista” que passou a defender a miscigenação como a única chance de regeneração racial do povo brasileiro, pois só ela permitiria o extermínio do povo negro e mestiço. Seria a mestiçagem que, conseqüentemente, traria o tão sonhado

⁴⁶ Leia mais sobre o uso dos Museus como aparelhos ideológicos de Estado em Katianne Bruhns (2014) Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/153> Acesso em: 26 de março de 2022.

branqueamento da população e a habilitação do país para o rumo da modernidade (SANTOS, 2021).

O clássico livro *Casa Grande e Senzala*, publicado por Gilberto Freyre⁴⁷ em 1933, surge neste contexto e se torna uma das obras precursoras do mito de democracia racial no Brasil. De acordo com Munanga, esse duplo processo de mestiçagem, o biológico e o cultural das três raças originárias, teria uma profunda e rápida aceitação dentro da sociedade brasileira, porque ela propagaria “a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades” e, assim, consolidar entre pessoas não brancas a falta de “consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade” (MUNANGA, 2008:77).

O antropólogo e curador Hélio Menezes⁴⁸ nos lembra que a década de 1930 foi cenário de importantes estudos africanistas e sobre a mestiçagem no Brasil. Ao mesmo passo que os discursos sobre nacionalismo e miscigenação se retroalimentavam, também se “favorecia e incentivava o desenvolvimento de pesquisas e eventos consagrados às temáticas afro-brasileiras” (MENEZES, 2018: 89). Realizado em 1934 por Gilberto Freyre, o *I Congresso Afro-Brasileiro*, assim como vê-se em seu livro, *Casa Grande e Senzala*, promoveu e divulgou a relação intensa, material e simbólica que logrou como harmônica todas as desigualdades geradas pela experiência da escravidão e da mestiçagem.

Segundo Deborah Santos, os museus brasileiros que surgem no pós-abolição passam a deixar o modelo enciclopédico universalista de lado e começam a se projetar como incubadores da identidade da nação brasileira, focados em selecionar e preservar patrimônios que os associem às raízes europeias deixadas pelos colonos portugueses e que foram respaldadas com a imigração de europeus no final do século XIX. Logo, os museus nacionais se consolidaram como palco de construção de um imaginário que toma

⁴⁷ Gilberto de Mello Freyre (1900-1987) foi um sociólogo, antropólogo, deputado e professor universitário brasileiro. Se dedicou a promover estudos sobre a formação social do Brasil pautando-se em distintas perspectivas científicas. Foi considerado o grande ideólogo do conceito de democracia racial, por “romantizar” amenizando as inúmeras violências sofridas pelo povo negro escravizado.

⁴⁸ Hélio Menezes é curador, antropólogo e internacionalista. Mestre e doutorando em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Foi um dos curadores da exposição “Histórias Afro-Atlânticas” (2018) e do Centro Cultural São Paulo (2020-21) e será um os curadores da 34º Bienal de São Paulo, que acontecerá em 2023.

a cultura brasileira a partir da desconsideração e apagamento das presenças indígenas e negras, dedicando a esses povos originários uma imagem deformada, negativa, deturpada, associada ao atraso, de nativos ‘incivilizados’, ‘selvagens’, ‘preguiçosos’ e, aos negros africanos e afro-brasileiros, uma imagem criada pela visão eurocêntrica que torna suas culturas objetos de fetiche, seus padrões de beleza exóticos, suas sociedades ‘selvagens’, uma história do colonialismo repleta de distorções e soterramentos.

Ainda é muito comum encontrar em museus históricos sobretudo os objetos de tortura e suplício como memórias da escravidão e para representação do povo negro, em vez dos expressivos objetos de culto, indumentárias, utensílios e elementos representando sua imensa sabedoria e seus múltiplos conhecimentos tecnológicos.

Os museus brasileiros que surgem sob o cenário do mito da democracia racial se estabelecem como instituições comprometidas com a manutenção e perpetuação de ficções e representações racistas e tipificadoras das culturas do povo negro, que invisibilizam seus corpos, memórias e objetos. Constroem seus discursos sobre uma identidade brasileira apagando dela as diferenças étnicas e culturais negras e indígenas, privilegiando a cultura branca, europeia e cristã. Essas instituições, sem poderem negar tais (r)existências, acabam por “cristalizar” no imaginário social a figura dos povos negros escravizados, flagelados, sem história.

De acordo com o estudo organizado e publicado em 1958⁴⁹, pelo museólogo Guy de Hollanda (egresso do Curso de Museus do MHN), o surgimento dos museus no Brasil se dinamizou decididamente no século XX. O autor revela que entre os anos de 1811 a 1900 haviam 10 museus criados, e este número aumentou para 145 entre os anos de 1901 a 1958. No quadro abaixo apresentamos os museus que foram fundados até o ano de 1900 e que tem registro ativo no Cadastro Nacional de Museus, do Instituto Brasileiro de Museus:

⁴⁹ O livro *Recursos Educativos dos Museus Brasileiros*, é uma pesquisa realizada pelo Governo Brasileiro, o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE) e a Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus, hoje ICOM-Brasil, órgão vinculado a UNESCO. A publicação traz um retrato parcial do repertório dos 145 museus fundados até aquele ano (CHAGAS, 2009; IBRAM, 2011). A presente pesquisa não teve acesso ao livro por isso utilizou-se seus dados a partir da tese de Chagas (2009), que esquematiza o estudo de Hollanda (1958).

Tabela 2 –

Nome do Museu	Ano de criação	Cidade
Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro	1808	Rio de Janeiro/RJ
Museu Nacional	1818	Rio de Janeiro/RJ
Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro	1838	Rio de Janeiro/RJ
Museu do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambucano	1862	Recife/PE
Museu Paraense Emílio Goeldi	1866	Belém/PA
Museu Naval	1868	Rio de Janeiro/RJ
Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas	1869	Maceió/AL
Museu Paranaense	1874	Curitiba/PR
Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto	1876	Ouro Preto/MG
Museu Inaldo de Lyra Neves - Manta	1889	Rio de Janeiro/RJ
Museu de Numismática Bernardo Ramos	1900	Manaus/AM

Fonte: Reproduzido do Quadro 1 do livro *Museus em Números*, publicado pelo Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura, através de dados do Cadastro Nacional de Museus (IBRAM, MinC, 2010).

Para o museólogo e professor Marcelo Cunha⁵⁰, os museus que surgem no Brasil no período de 1870 a 1930, foram como um “ ‘laboratório’ onde teorias raciais em voga na Europa, desde o final do século XVIII, podiam ser ‘aferidas e confirmadas’ ” (CUNHA, 2006).

As práticas museais que se institucionalizaram no país neste período se atrelaram a teorias e discursos que perpetuavam a negação de qualquer traço étnico-cultural que pudesse colocar em risco o progresso dos projetos de “modernidade” e “desenvolvimento” da nação. Objetos de culturas dos povos africanos e suas diásporas acabaram sendo analisados e apresentados pelas lentes do exotismo, do folclore, da feitiçaria, da religiosidade e cultura popular, sendo deturpados e categorizados em padrões ocidentais que os moldam como inferiores.

⁵⁰ Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha é museólogo e professor do Departamento de Museologia (UFBA), do Programa Multidisciplinar de Estudos Étnicos e Africanos (CEAO - UFBA), do Programa de Pós Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia e Programa de Estudos Pós Graduados em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (Lisboa - Portugal). Atualmente é coordenador do Museu Afro-Brasileiro, MAB, da Universidade Federal da Bahia.

Com a institucionalização e criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937, o SPHAN – no contexto atual, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – algumas mudanças no campo dos museus brasileiros começam a acontecer. Para Santos, as novas diretrizes de política cultural no Brasil deste período “procuram juntar o popular e o erudito, valorizando os aspectos da cultura considerados até então menos nobres [...] Procurava-se instituir coleções nacionais capazes de sustentar a diversidade cultural do país”. A autora ainda observa que “a política de preservação do patrimônio cultural tombou inúmeros prédios e sítios históricos e criou um grande número de museus” (SANTOS, 2004)

Os museus brasileiros começam a se modificar e diversificar suas narrativas, os antigos heróis nacionais do tempo do império já não são mais o centro das atenções, outros(as) representantes mais populares da nação começam a povoar o imaginário social. Os museus de arte no Brasil são os primeiros a serem fundados na América Latina, seus acervos passam a adquirir coleções de obras de arte com importante e significativa diversidade nacional e estrangeira, clássica, popular e contemporânea. Tal movimento acaba por promover um avanço na profissionalização do campo⁵¹, no reconhecimento da ação educativa como aliado fundamental para comunicação, além da “ampliação da museodiversidade⁵²” criando novas possibilidades de experiências museais para fora dos grandes centros urbanos.

A museóloga e professora Marília Cury (2011) lembra da criação do Conselho Internacional de Museus, o ICOM, em Paris no ano de 1946, como órgão que teria a finalidade de promover políticas internacionais para os museus e contribuir para o desenvolvimento de relações antirracistas, de tolerância, de respeito, de igualdade, de equidade e justiça social entre os Estados que o compunham. Sua sede está junto ao prédio

⁵¹ Convém lembrar que, no mesmo período estavam sendo fundadas no Brasil instituições como: Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP), em 1933; a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL-USP), em 1934; e a Universidade do Distrito Federal (UDF), em 1935. Vemos que a institucionalização da Museologia no Brasil como campo de saber, se dá, primeiramente, fora do espaço universitário e, gradativamente, vai se especializando e aproximando suas áreas de conhecimentos ao campo das Ciências Sociais, seguindo um “caminho próprio, periférico e marginal” (CHAGAS, 2009: 99)

⁵² Tomamos o termo museodiversidade emprestado de Mário Chagas (2009) para denominar a multiplicação e a diversidade de experiências museais que passaram a surgir no Brasil a partir de 1930. Museus históricos de diferentes temas, como os de Arte Sacra, de culturas regionais, ou museus de arte com abordagens diversas, como os de Belas Artes, de Arte Moderna, de Arte Contemporânea, de Arte Popular, Museu Antropológico, Museu do Índio, Museu do Açúcar etc.

da UNESCO, portanto sustentam relações formais, interdependentes e complementares. Como lembra a autora, sua fundação auxilia de forma muito positiva nas definições e diferenciações entre museologia (como disciplina/epistemologia) e museografia (prática dos museus), além de sistematizar as discussões sobre o papel social dos museus (CURY, 2011).

Veremos que no final da década de 1940 e começo da década de 1950, grandes avanços tecnológicos e científicos, mudanças culturais e comportamentais passarão a intensificar políticas multiculturalistas e teorias pós-coloniais. Segundo Myrian Sepulveda (2004), a efervescência da Arte Moderna no Brasil, associada ao grande incentivo financeiro de conglomerados do ramo da comunicação⁵³, possibilitou um momento de autonomização do campo artístico brasileiro entre os anos 40 e 50, período em que vimos a criação das maiores instituições de arte do país, como: Museu de Arte de São Paulo, o MASP em 1947; o Museu de Arte Moderna, o MAM de São Paulo em 1948 e o MAM do Rio de Janeiro em 1949, consolidando o eixo cultural entre Rio-São Paulo (SANTOS, 2004; TEJO, 2017).

Neste mesmo período, o crítico de arte se tornou um agente fundamental para a legibilidade e legitimidade da arte moderna e o início de sua transição para a Arte Contemporânea, que tem a figura do curador como central (TEJO, 2017: 50) para mediar processos de decodificação e consolidação das narrativas apresentadas nas exposições e instituições museais. A constituição da Arte Moderna no Brasil se estabeleceu entre os anos de 1940 e 1950, a partir do surgimento de novos museus, galerias, mercado e crítica de arte.

Para a autora “diferentemente de outros contextos, como o Europeu e o Norte-americano, a gênese do campo da curadoria no Brasil descende da crítica de arte e não da museologia e da conservação de museu” (ibid). (TEJO, 2017: 50). A partir da pesquisa de Tejo, foi possível resgatar a atuação do crítico de arte Mário Pedrosa⁵⁴ (1900-1981),

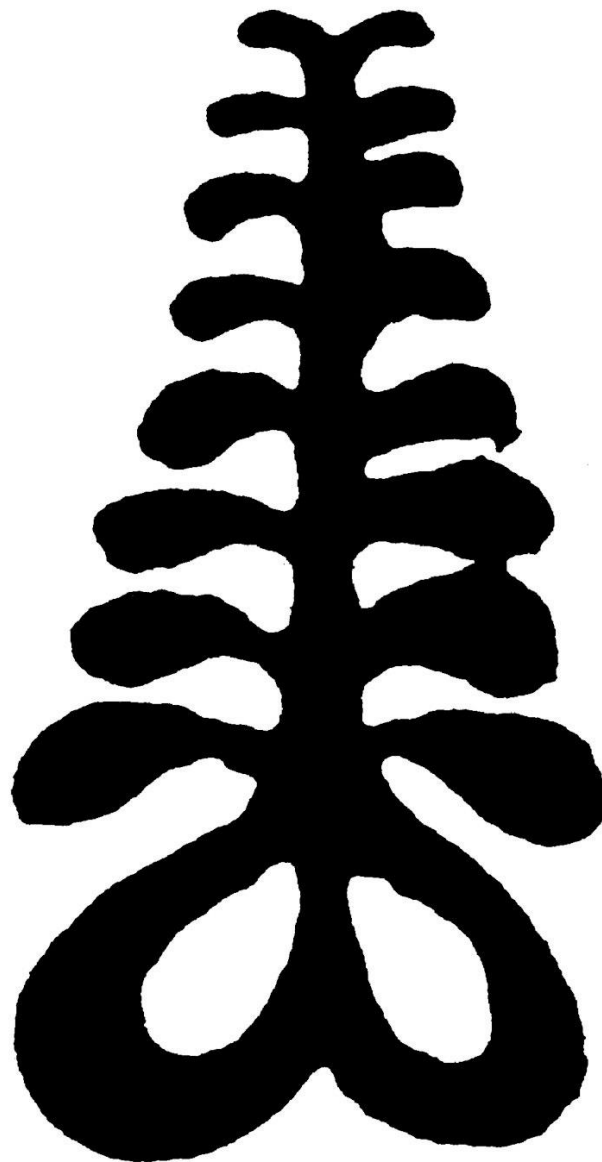
⁵³ Abordaremos esse assunto no próximo “núcleo temático” dessa dissertação.

⁵⁴ Mario Pedrosa nasceu no interior do Pernambuco, era descendente de uma família de senhores do engenho em decadência, mas sempre foi contrário ao pensamento conservador ao qual cresceu cercado. Foi advogado, jornalista, militante político e crítico de arte. Filiado e atuante no Partido Comunista Brasileiro, foi enviado para estudar na Escola Leninista de Moscou, em 1927, quando também estudou Filosofia, Sociologia e Estética na Universidade de Berlim. No começo dos anos 1940 trabalhou no MoMA, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. De volta ao Brasil, exerceu sistematicamente a crítica de arte a partir de 1945, inaugurando a pioneira coluna de Artes plásticas do Jornal carioca *Correio da Manhã*. Foi

que intensificou o campo da crítica nas artes visuais entre as décadas de 1940 e 1960. Pedrosa ficou conhecido pelo método de análise que abordou a intrínseca relação entre arte e política, buscando promover nas vanguardas modernistas brasileiras um debate cultural atualizado e em sintonia com a crítica de arte internacional.

Mario Pedrosa foi um importante intelectual brasileiro comprometido com um ideal de transformação social através da arte, desenvolvendo uma “observação da especificidade da arte e seus códigos, compreendendo, portanto, a arte como exercício experimental da liberdade” (TEJO, 2017: 88). Assim como Pedrosa, Abdias também desenvolveu uma reflexão fundamental para os debates contemporâneos no campo dos museus, propondo que essas instituições extrapolassem os limites de seus muros e de suas coleções, valorizando e desenvolvendo as suas funções educativas, a fim democratizar e ‘popularizar’ suas ações como agentes de mediação e formação, estimulando a diversidade estética no mundo das artes.

conselheiro do MAM-Rio no final da década de 1950 e era uma pessoa de importância para a sua diretora, Niomar Muniz Sodré. Entre 1953 e 1955 foi membro das comissões organizadoras das Bienais Internacionais de São Paulo e diretor-geral na edição de 1961. Dirigiu o Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP de 1961 até 1963. Com a ditadura se refugiou no Chile em 1971, lá dirigiu o Museu de la Solidariedad, em Santiago. Durante seu exílio Pedrosa também foi presidente do secretariado do Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, em Cuba, e professor de história da arte Latino-Americana da Faculdade de Belas-Artes do Chile. Retornou ao Brasil em 1977.



**AYA - Símbolo de resistência, desafio às dificuldades, força física,
perseverança, independência e competência**

AYA: A RE-EXISTÊNCIA NEGRA NOS MUSEUS DE ARTE DO BRASIL

ENTRETO: O Teatro Experimental do Negro como “patrimônio cultural em metamorfose”

Para falar de uma imaginação estética negra que vem afirmar a identidade afro-brasileira, é preciso fazer um preâmbulo dedicado ao Teatro Experimental do Negro - TEN, reconhecendo-o como iniciativa instauradora e fundamental para desenvolver uma reflexão atualizada e crítica sobre o legado e a continuada e prolífica construção de um patrimônio cultural negro no Brasil.

O TEN foi criado pra ser mais que uma companhia de produção teatral: entre seus principais objetivos está a formação de uma nova subjetividade por meio da valorização de artistas e autores negros e negras. Muito além de ser uma escola teatral, foi também espaço de formação política, tendo, inclusive, um departamento de alfabetização que ensinava a população a ler e escrever. Entre suas propostas estava a formação e reconhecimento de uma elite intelectual negra capaz de desenvolver um projeto de liderança social, cultural e política.

Fosse com o teatro, a alfabetização ou a formação político-identitária o “[...] *Teatro Experimental do Negro* sempre foi uma escola. Sempre atuamos como escola, como espaço de experimentação estética”, reforça Abdias (NASCIMENTO, 2006: 142). O TEN se estabeleceu em meados da década de 40 como uma organização sólida e reconhecida por sua atuação em várias frentes. Nas palavras de Abdias o que o TEN realizou foi “ um tipo de ação que a um tempo tivesse significado cultural, valor artístico e função social ” (NASCIMENTO, 2006: 144). Alinhou as dimensões de cultura à prática política, como mecanismos fundamentais para as ações do movimento negro, no resgate da cultura negra africana e afro-brasileira.

Entre os anos de 1944 e 1945, além de produções teatrais próprias, promoveu cursos de alfabetização e iniciação cultural; em 1945 fundou o *Comitê Democrático Afro-brasileiro* e ainda no mesmo ano promoveu, a I *Convenção Nacional do Negro Brasileiro*, em São Paulo, sendo a II em 1946, no Rio de Janeiro. De 1947 a 1950 realizou concursos de beleza da mulher negra, em 1948 fundou o jornal *Quilombo*, no ano seguinte, em 1949, funda o *Instituto Nacional do Negro* e no mesmo ano realiza a *Conferência Nacional do Negro*, no Rio de Janeiro, como evento preparatório para o Congresso que viria a acontecer em 1950.

Em todas essas instâncias, o debate sobre uma identidade afro-brasileira que valorizasse a estética negra e suas heranças ancestrais, estava presente. As ações extrateatrais do TEN valorizavam, além da estética, a melhoria das condições de vida da população negra, fomentando “ações em favor da coletividade afro-brasileira discriminada no mercado de trabalho, habitação, acesso à educação e saúde, remuneração, enfim, em todos os aspectos da vida na sociedade” (NASCIMENTO, 2004, p. 221). Para Luiz Carlos Amaral Gomes, também conhecido pelo pseudônimo de Ele Semog⁵⁵:

“O Teatro Experimental do Negro avançou num leque surpreendente de atividades e ações, que buscava oferecer a oportunidade de participação cívica e social a uma comunidade totalmente marginalizada. Paralelamente à atividade de teatro propriamente dita, o TEN teve um caráter holístico, pois realizou, concomitantemente, uma série de outras atividades de caráter político, científico e social” (SEMOG, 2006: 147).

Fundado em 1948, o jornal *Quilombo* foi um órgão interno, político e informativo, do TEN. Entre as suas publicações se misturavam denúncias de casos de racismo a textos acadêmicos e poéticos relacionados à arte e cultura negra. Os textos e artigos publicados no jornal sempre defendiam a construção de uma nova subjetividade, uma identidade afro-brasileira capaz de valorizar esteticamente o povo negro e livrá-lo de complexos e frustrações. Sendo “porta-voz dos afrodescendentes, o periódico funcionava como espaço de denúncias de discriminação e apoiava organizações afro-brasileiras em todo o Brasil, publicando entrevistas com seus líderes e divulgando suas atividades” (IPEAFRO). O jornal teve 10 edições - entre dezembro de 1948 a julho de 1950 – todas as edições estão digitalizadas e podem ser acessadas no acervo online do IPEAFRO.⁵⁶

O Instituto Nacional do Negro (INN), fundado em 1949, também por iniciativa do TEN, sendo um órgão de pesquisa sociológica criado para formar uma nova visão sobre o povo negro brasileiro. O Instituto teve a direção de Alberto Guerreiro Ramos (1915-

⁵⁵ Ele Semog é formado em Análise de Sistemas, com especialização em Administração de Empresas pela PUC do Rio de Janeiro. Em 1978, lança o volume de poemas *O arco-íris negro*, em co-autoria com José Carlos Limeira. Entre 1989 e 1996, foi presidente do CEAP – Centro de Articulação de Populações Marginalizadas. Foi co-fundador do jornal *Maioria Falante*, onde atuou até 1991. Foi Assessor do Senador Abdias Nascimento e Conselheiro Executivo do Instituto Palmares de Direitos Humanos. É autor de várias antologias poéticas, entre suas últimas publicações estão: *Abdias Nascimento: o griot e as muralhas*, em coautoria com Abdias do Nascimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2006; e *A galinha garnisé e outros Eusébios de Queirós: racismo na sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020.

⁵⁶ Leia mais em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-01/>. Acesso em: março de 2021.

1982), um cientista social negro, baiano, e um dos intelectuais brasileiros que mais influenciaram a vida de Abdias. Guerreiro Ramos foi o autor de obras como: *Introdução à Cultura* (1939) e *Contatos Raciais no Brasil* (1948). Com a função de promover o resgate cultural e a valorização da vida do negro afro-brasileiro o INN “surge com a maior preocupação de averiguar, pesquisar e revelar suas manifestações em todas as ordens de sua vida” (NASCIMENTO, 1950: 31).

Em seu discurso proferido no ato de inauguração do INN, Abdias diz que esta instituição cumpriria um papel de fundamental importância na vida do povo negro, pois iria promover a valorização e o resgate cultural das raízes negro-africanas e afro-brasileiras. Suas palavras evidenciam o interesse em transformar o TEN em uma instituição que extrapolaria suas atividades teatrais. Abdias acreditava e defendia que ao criar instituições de valorização, pesquisa e preservação, com abordagens e metodologias sociológicas e psicológicas, especialmente voltadas à questão do povo negro, mas nos moldes das elites brancas, conseguiria a atenção e respaldo do governo e de figuras públicas (brancas) na luta pela inclusão de pessoas negras na sociedade.

Seu objetivo, tanto com o TEN, com o Museu do Negro, com o Museu de Arte Negra, com o INN e com o jornal *Quilombo*, foi o de criar lugares de legitimação da luta contra o racismo e de valorização social do povo negro. Espaços, ações, teorias, instituições capazes de afirmar a personalidade criadora do povo negro, espaços criados para “libertar” as pessoas negras dos complexos de inferioridade historicamente e violentamente criados por pessoas brancas (NASCIMENTO, 1950).

Sob a direção de Ramos, o INN aplicou recursos da sociologia e da psicodinâmica⁵⁷ explorando o sociodrama e o psicodrama⁵⁸. Suas técnicas de

⁵⁷ A Psicologia psicodinâmica é uma forma de abordagem comportamental ligada à teoria da Psicanálise. Uma abordagem que parte das experiências dos relacionamentos que cada indivíduo desenvolve ao longo da vida. No século XIX, Sigmund Freud teria sido o primeiro cientista a desenvolver teorias psicodinâmicas para explicar a psicanálise, através de estudos sobre como as formas de criação (pai presente ou ausente; mãe super-protetora) ainda nas primeiras idades, se atualizam nas relações adultas a medida que nos relacionamos no trabalho, nas amizades, no amor etc. A partir da década de 1940 a psicodinâmica passa a ser usada para explicar a psicologia do indivíduo, ou seja as estruturas biológicas e sociais que influenciam as formas de comportamento, interação, pensamento, práticas, hábitos, costumes etc).

⁵⁸ O sociodrama e o psicodrama, de acordo com o psicólogo e dramaturgo romeno-judeu Jacob Levy Moreno (1889-1974) são formas de intervenções e tratamentos da realidade do ser social, são formas de terapia que utilizam a dramatização como instrumentos investigativos. O sociodrama aborda o grupo, a coletividade, a identidade comum que forma determinada cultura, enquanto o psicodrama foca sua investigação no desenvolvimento de cada indivíduo, seus traumas pessoais, suas estratégias de interagir com a sociedade. São métodos capazes de promover intervenções nas relações interpessoais e que buscam

investigação através da “grupoterapia” buscavam compreender o caráter patologizante da sociedade brasileira ao adotar padrões estéticos e parâmetros sociológicos das realidades sociais da Europa e Estados Unidos. A grupoterapia tinha como objetivo promover a autoestima de negros(as) proporcionando-lhes condições de superarem as “tensões emocionais decorrentes do preconceito de cor”.

Para Ramos, enfrentar o “problema do negro” no Brasil, pressupõe reconhecer a existência de uma “psicologia diferencial do negro” que foi ocasionada por um processo histórico que alimentou ressentimentos do povo negro pobre em relação a certos negros que atingiram determinada categoria social mais elevada, o que o levou a crer que as abordagens que partem de métodos da psicologia psicodinâmica seriam importantes aliadas a sua sociologia de entendimento as questões raciais no país. Em sua perspectiva, o preconceito contra as pessoas negras no Brasil seria um preconceito de cor e não de raça (RAMOS, 1950).

Guerreiro Ramos desenvolveu uma sociologia engajada, participativa com o intuito de exercer influência na vida política do país. Suas teorias propunham que o negro brasileiro desenvolvesse uma sociologia própria e, ao ter condições de acessar sua consciência de negritude, fosse capaz de se engajar e se posicionar politicamente. A prática dessa sociologia de engajamento buscava promover uma autonomia do negro(a) no enfrentamento do estatuto colonial do racismo.

Crítico ao pensamento de Gilberto Freyre e Artur Ramos⁵⁹, defendeu que a construção de uma negritude junto ao povo brasileiro só seria possível sem os entraves da noção de uma cultura colonizada. A ideia de negritude que Alberto Guerreiro Ramos se apropria não está diretamente ligada à retomada dos valores tradicionais africanos, sendo crítico as teorias de “sobrevivências africanas” amplamente defendida por Artur

reconhecer e solucionar conflitos, encontrando novas alternativas para as formas de atuação de cada indivíduo no meio social. Para Moreno as pessoas devem ser estimuladas a descobrirem novas formas de ser e estar na sociedade em que vivem (MORENO, 1974).

⁵⁹ Artur Ramos (1903-1949) foi um médico psiquiatra, psicólogo social, etnólogo, folclorista e antropólogo brasileiro. Foi um dos primeiros intelectuais a desenvolver grandes estudos sobre o negro-africano no Brasil e a partir dele se constituiu uma noção de identidade afro-brasileira. Também foi um dos principais criadores do conceito de democracia racial no país. Tem vasta publicação nas décadas de 30 e 40 que contribuiu para o nascimento da Antropologia brasileira. É autor de: *O Negro Brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise* (1934), *As Culturas Negras no Novo Mundo* (1937) e as publicações póstumas: *O Negro na Civilização Brasileira* (1956) e *A mestiçagem no Brasil* (2004).

Ramos. Para Guerreiro, ao negro importava mais sua ascensão sociocultural através do resgate da subjetividade negra por meio de um processo cooperativo e grupoterápico que resgatasse a dignidade da pessoa negra que há séculos viveu assolada pelos recalques produzidos pela escravidão e pela exclusão do processo de modernização capitalista. Para o sociólogo Marcos Chor Maio⁶⁰, o uso do psicodrama e do sociodrama por Guerreiro Ramos são indicadores precisos da secularização⁶¹ do catolicismo na virada dos anos 40 (MAIO, 1997).

Guerreiro Ramos trouxe para as bases do TEN seu projeto de liderança, de formação de uma “intelligentsia negra”. Conforme Marcos Chor Maio aponta, o sociólogo se apoia em uma perspectiva integracionista, baseada num pacto democrático para superação da discriminação racial. Ramos acredita que a criação de uma elite intelectual negra seria capaz de “dialogar” com as elites brancas, formas de “superar o descompasso existente entre a simbólica condição de cidadão livre adquirida pelo negro pós-abolição e sua adversa situação econômica e sociocultural” (MAIO, 1997). Vemos que, para o autor, a ascensão do povo negro afro-brasileiro só seria possível com a mediação de uma elite intelectual negra e de uma suposta pedagogia de cidadania, uma reeducação do negro nos moldes ocidentais, para sua ascensão social.

Conforme Túlio Custódio⁶² observa, é a partir da noção de democracia racial que o TEN vai construir “um caminho de possibilidades de integração de intelectuais negros nos anos 1940 e 1950”. O autor ainda reforça que, de acordo com o sociólogo e professor

⁶⁰ Marcos Chor Maio é pesquisador da Fundação Oswaldo Cruz e professor do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde (COC/Fiocruz). Tem larga produção sobre a formação do pensamento social brasileiro na década de 1950. Defendeu tese de doutorado que analisou o projeto UNESCO e as interfaces entre os estudos raciais e o desenvolvimento das Ciências Sociais no Brasil.

⁶¹ A secularização refere-se ao processo no qual a religião vai gradativamente perdendo seu poder de exercer influência sobre as diversas camadas que compõem a vida social.

⁶² Túlio Custódio é sociólogo e doutorando em Sociologia pela USP. Em sua dissertação de mestrado analisou a trajetória de Abdias Nascimento no autoexílio entre os anos de 1968 e 1981.

Antônio Sérgio Guimarães⁶³ e Márcio Macedo⁶⁴ (2008) “essa articulação abriria possibilidades para o grupo se projetar socialmente, bem como expressar com respaldo suas pautas políticas em torno da ideia de preconceito e discriminação de cor no Brasil” (CUSTÓDIO, 2011: 42).

Vimos que as ações e pensamentos do TEN, entre os anos 1940 e 1950, estavam associados a um pacto democrático com artistas, intelectuais e políticos brancos e progressistas que acreditavam que, através de uma democracia racial, o negro seria inserido na sociedade brasileira. Vale ressaltar que, a partir das investigações feitas neste trabalho percebeu-se a existência de uma proposta de instituição museológica que antecede e se difere daquela do Museu de Arte Negra, o MAN, que é o nosso objeto de estudos.

O Museu do Negro, preconizado por Guerreiro Ramos e Joaquim Ribeiro (como abordaremos neste capítulo) foi, então, outro órgão criado e anunciado pelo TEN com bases consolidadas nesses ideais de um “pacto democrático” também. As noções de resistência cultural e revolta política, tidas como referências às teorias pan-africanistas da Negritude, só viriam a ser incorporadas no final dos anos 1960, quando Abias começa a romper com o pacto democrático passando a ser um crítico veemente à ideia de mestiçagem no Brasil.

Os conceitos de negritude e cultura negra são marcadores da ruptura com a ideologia da democracia racial e transformam os discursos em torno do protagonismo do negro na sociedade brasileira. O *I Congresso do Negro Brasileiro*, realizado pelo TEN em 1950, acaba se tornando terreno de inúmeras divergências entre maneiras de pensar a problemática racial e por questões teóricas, políticas e ideológicas, surgem significativas

⁶³ Antônio Sérgio Alfredo Guimarães tem graduação e mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Doutorado em Sociologia pela University of Wisconsin, Madison. É professor Titular (Sênior) do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, USP. Foi professor visitante de universidades e centros de pesquisa em vários países, como: Estados Unidos, Alemanha e França. Realizou estudos sobre cultura afro-brasileira e formação de classes sociais, principalmente nos temas: identidades raciais, regionais e nacionais, racismo e desigualdades raciais.

⁶⁴ Márcio Macedo possui graduação em Ciências Sociais e Mestrado em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). É Master of Arts e Sociology PhD Candidate pela The New School for Social Research. Atualmente trabalha como professor e coordenador de diversidade da FGV EAESP. Defendeu dissertação de Mestrado em Sociologia pela USP com o título: *Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1914-1968)* em 2006.

incompatibilidades entre os intelectuais do TEN e os outros intelectuais da aliança antirracista.

Nesse sentido, a análise daqui em diante buscará compreender as diferenças entre o projeto do Museu do Negro, idealizado por Guerreiro Ramos e instalado em 1950, e como essa proposta acabou se transformando no Museu de Arte Negra, reformulado e apresentado por Abdias Nascimento em 1968. Tentarei traçar as relações e os pensamentos que permitiram essa mudança, buscando estabelecer e inserir a imaginação museal e a prática curatorial de Abdias Nascimento, dentro de um movimento mais amplo de autonomização e “emancipação” dos museus de arte moderna e seus agentes no Brasil.

“O Museu como sucedâneo da violência”

É importante sempre lembrar que o lugar do negro no museu brasileiro esteve frequentemente reservado ao exótico, ao olhar pitoresco do estrangeiro, da antropologia, da psicanálise, visto como elemento folclórico. Os museus, por sua vez, sempre mantiveram estreitas relações com a tradição, sendo concebidos, a priori, como guardiões de uma dada cultura, em detrimento de outras. Em parte, coube aos museus, legitimar quais seriam as formas de representações do negro no imaginário brasileiro.

Lody reforça que “uma espécie de fatalidade e de vocação para o exótico marcou por longos anos as leituras esparsas e ocasionais sobre o que produziam, usavam e representavam populações negras e seus descendentes na sociedade nacional brasileira” (LODY, 2005: 21). Pensar nas influências africanas no Brasil requer, daquele que se propõe, uma reflexão desprendida do imaginário branco, cristão e ocidental. No país onde o negro foi – e continua sendo - o elemento principal para formação social, econômica e cultural da nação, tais influências estariam amplamente difundidas em vários aspectos da vida cotidiana.

É sabido que movimentos artísticos que surgiram entre as duas grandes guerras mundiais, como o Realismo Social, por exemplo, procuraram retratar a classe trabalhadora chamando atenção para as reais condições sociais e políticas que cada nação passava. Obras desse período produziram importantes críticas às estruturas de poder que condicionavam essas desigualdades. No Brasil, desde a década de 1950, artistas brancos como Renina Katz, Lívio Abramo, Abelardo da Hora, Oswaldo Goeldi e Lasar Segall,

retrataram o povo negro, trabalhadores e trabalhadoras pobres, marginalizados e em situação de fome e miséria, com um teor crítico e de denúncia, uma arte produzida com conteúdo político que expuseram as desigualdades no país, reforçando suas características raciais e de gênero por um lado, e por outro “representando” a cultura afro-brasileira, as rodas de samba e capoeira, por exemplo foram temas amplamente explorados. Não sendo o foco central de análise dessa pesquisa, é importante notar essa versão específica de artistas brancos em relação à cultura e situação social do negro no Brasil.

Segundo o Lody, essa mencionada “fatalidade” que incorre sobre a cultura material e imaterial africana e afro-brasileira, acabou por criar um condicionamento na forma como a imagem do povo negro se associava ‘naturalmente’ à miséria e à pobreza causada pela escravidão. Não foi por acaso que a museologia e a crítica de arte brasileiras se consolidaram através de categorias analíticas que trataram suas produções artísticas do povo negro como fetiche, feitiçaria, e pelo viés popular e naif. “Essas categorias, abastecidas de elementos de dominação da moral cristã, delimitam a cultura material de sofisticados grupos sociais como os dos candomblés, xangôs, casas mina-jeje e mina-nagô e ainda na tradicional umbanda” (LODY, 2005: 21).

A crítica feita por Lody, com a qual concordamos, requer que pensemos como a maioria das instituições museais e seus agentes legitimadores - em sua maioria homens, brancos e cristãos - colaboraram para a construção de narrativas e discursos tanto na museologia, quanto na história da arte brasileira, ao abordarem a produção artística africana (tendo ela função litúrgica ou não) e de comunidades afrorreligiosas⁶⁵ como material etnográfico para pesquisas antropológicas, negando-lhes a possibilidade de serem analisados em suas características estéticas e artísticas. Esses objetos se mantiveram “salvos por estudiosos das épocas de repressão ou por pessoas sensíveis ou mesmo motivadas pelo que de diferente e até exótico emanou” deles. O autor mesmo assim ressalta a presença de “alguns intelectuais que já compreendiam o significado mais amplo de patrimônio cultural, sem hierarquizar padrões culturais e sociedades” (LODY, 2005: 23).

⁶⁵ Vale ressaltar que nem todo objeto presente dentro de uma comunidade afrorreligiosa tem função litúrgica, porém isso não quer dizer que ele não possa ser sagrado, pois ele pode carregar algum significado que o torne importante para a manutenção do culto.

De acordo com Deborah Santos, “o cenário museológico brasileiro apresenta instituições que transcendem os antigos esquemas classificatórios a partir de acervos, assim definidos como museus de história, artes, ciência, etnográficos” (SANTOS, 2021: 78). Para a autora, os museus afro-brasileiros são exemplos de instituições pensadas para promover, preservar e divulgar a cultura afro-brasileira. Em sua tese de doutorado, Santos observa que o primeiro museu afro-brasileiro surgiu no ano de 1938 e foi fundado no centro da cidade do Rio de Janeiro pela Imperial Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, sendo instalado na igreja que levava o mesmo nome.

A instituição foi inaugurada com o nome de *Museu dos Escravos*, e entre as décadas de 1940 e 1950 mudou o nome para *Museu da Abolição*. Seu acervo inicial foi formado por objetos e documentos que registravam os mais de 300 anos de atuação da irmandade⁶⁶ (SANTOS, 2021: 81). A autora lembra que a origem desse museu está associada àqueles criados a partir de 1922, nos moldes dos museus históricos, que priorizavam grandes fatos e grandes heróis da nação, centralizando um discurso nacionalista e patriótico e “constitui-se pintando a nação como detentora da democracia racial.

Mas em 1967 o prédio foi todo consumido por um incêndio, que destruiu a quase totalidade do acervo que vinha sendo construído a cerca de 200 anos, desde a fundação da Irmandade, em 1640. O Museu ficou fechado por dois anos depois do incêndio e reabriu as portas em 1969, refeito por intermédio de doações e incentivos financeiros, com o nome de *Museu do Negro*.

De acordo com Santos, as mudanças de nomes se deram “provavelmente” por questões internas na dinâmica da irmandade, permitindo à instituição perceber que seria mais importante para ela ter seu papel reconhecido dentro da luta abolicionista. Contudo, a autora ressalta que “o museu, mesmo registrando construção comunitária da irmandade católica negra, é uma instituição tradicional e ancorada em uma opção histórica

⁶⁶ Segundo a professora Andréa Lúcia da Silva Paiva “a Imperial Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos foi criada em 1640 como uma “associação religiosa de leigos no catolicismo tradicional” e, durante mais de 200 anos, garantiu alforria de mulheres e homens africanos escravizados; a assistência econômica e médico-hospitalar de escravizados/as e libertos/as; a realização de enterros e sepultamentos dignos, também, a escravizados/as e libertos/as; a ajuda necessária para escravizados/as fugidos e teve papel ativo na campanha abolicionista (Santos 2021, apud Paiva, 2007).

conservadora, dando um grande peso à escravização e à abolição da escravatura” (SANTOS, 2021: 82).

Um museu pactuado?!: o Museu do Negro sob a ótica de Guerreiro Ramos e Joaquim Ribeiro

O *Museu do Negro* que está ligado ao Instituto Nacional do Negro e ao Teatro Experimental do Negro, foi uma proposta elaborada por Guerreiro Ramos e pelo professor e folclorista Joaquim Ribeiro, ainda no ano 1949. Ramos, então diretor do INN, organiza e publica em 1950, o livro *Relações de Raça no Brasil*, com textos de Abdias Nascimento, do próprio Guerreiro Ramos e de Joaquim Ribeiro (escolhido por Ramos e Nascimento para ser o diretor do Museu), além de conter, no final da publicação, a “convocação e temário do *I Congresso do Negro Brasileiro*. Dois desses textos são importantes documentos para a análise deste trabalho. Neles, Ramos e Ribeiro abordam suas concepções e expectativas com a criação do Museu do Negro.

O primeiro deles é o de Ramos, intitulado “Museu como sucedâneo da violência”, e produzido para ser lido como discurso na ocasião da instalação do Museu do Negro. A análise de alguns de seus trechos nos dão pistas dos seus interesses, perpassados pela criação de uma instituição museológica voltada para a pesquisa das questões do povo negro no Brasil. Bem, o que o autor gostaria de dizer com essa noção de “Museu como sucedâneo da violência”? Para o sociólogo:

[...] não bastaria este reconhecimento para nos unir. A ele se acrescenta uma generosidade, um desejo de elevar o nível cultural dos homens de cor deste país, extinguindo os equívocos em que grande parte deles laboram, corrigindo os seus vícios de conduta, oferecendo-lhes ensejo de melhor realização de suas potencialidades. Neste sentido é que não hesito em dizer que no Teatro Experimental do Negro está formando-se uma *intelligentzia*, uma elite. Ora uma *intelligentzia*, uma elite é, sobretudo, uma espiritualidade e uma missão. [...] A nossa missão é instalar na sociedade brasileira mecanismos de integração social dos homens de cor, é transformar a luta de classes num processo de cooperação, é desenvolver nos homens de cor os estilos das classes superiores. (RAMOS, 1950: 49-50).

A essa ideia de “museu pactuado” estamos fazendo referência ao “pacto democrático”, ao mito da democracia racial, que permeou o discurso de intelectuais

negros nas décadas de 40 e 50. Segundo o sociólogo Túlio Custódio esse pacto teria a função de construir uma “aliança arquitetada por esses intelectuais, encabeçada por Nascimento, com os setores progressistas da sociedade, como intelectuais da academia e políticos, que respaldariam as ideias em relação à integração do negro (contra a discriminação de cor) (CUSTÓDIO, 2011: 34).

Em vista dos fatos mencionados, essa pesquisa poderia dizer que Guerreiro Ramos estaria imaginando um museu também pactuado, onde o negro continua precisando ser respaldado pela elite branca para obter sua integração na sociedade. As noções de “*intelligentsia*” e “*missão*” são fatores importantes para se compreender os interesses de Ramos ao imaginar um museu. A “*intelligentsia*” que Ramos está formulando se refere à criação de um grupo de intelectuais e pensadores progressistas engajados com a cultura e com os direitos fundamentais do ser humano. Para Custódio “a noção de missão é essencial para pensar a conformação dessas elites enquanto construção de auto-percepção como vanguarda, como liderança social e política das massas negras” (CUSTÓDIO, 2011: 40).

Para o sociólogo Marcos Chor Maio “esta visão de elite intelectual negra de Ramos (1950), não estava em contradição com certos estigmas e preconceitos do autor, em especial acerca das religiões africanas e na crença de uma suposta incapacidade da população de cor” (MAIO, 1997: 282). Em seu discurso Ramos ainda complementa que o propósito da instalação do Museu do Negro:

Não é simplesmente uma reverência patética aos objetos de festa, de culto e de trabalho de uma raça. A ideia de um Museu do Negro implica a convicção de uma superação histórica e social. Só se coloca num Museu o que está ultrapassado, o que deixou de ser efetivo, o que se aposentou da vida. Queremos um Museu do Negro como um processo pacífico e subreptício de transformação social e espiritual, como um sucedâneo de práticas policiais contraproducentes. É com iniciativas desta ordem que esperamos ganhar a confiança dos poderosos desta terra. Que eles reconheçam em nosso movimento uma expressão de elite, um princípio de equilíbrio e harmonia social. (RAMOS, 1950: 50).

Analisando a fala de Ramos, no contexto atual, podemos perceber várias controvérsias e ambiguidades na sua compreensão sobre a questão racial brasileira⁶⁷, principalmente quando voltada para o seu ideal de *intelligentsia*. Vemos um discurso ainda muito carregado de preconceitos, conseqüentemente, seu discurso sobre museu também acaba se apresentando bem limitado. É importante reconhecer que Ramos sustentou uma enorme tensão entre seus preconceitos, estigmas sobre o povo negro e seu movimento de consolidar uma elite intelectual negra capaz de ‘guiar’ a massa negra à superação dos ‘atrasos’. Quando Ramos menciona a “reverência patética aos objetos de festa, de culto e de trabalho de uma raça”, ele está criticando a forma frequentemente espetaculosa e reducionista de se divulgar e pesquisar esses elementos, denunciando a repressão policial imposta pelo Estado brasileiro às práticas culturais de origem ou inspiração africana, principalmente aos cultos religiosos.

A institucionalização de formas de controle às práticas sociais do povo negro sempre existiu, desde antes da primeira república, no Código Penal Brasileiro de 1890 que previa multa e até prisão a quem praticasse tão somente os ritos religiosos⁶⁸. A perseguição, o racismo e a intolerância às religiões afro-brasileiras continuou oficialmente institucionalizada durante o Estado Novo, a partir da criação das Delegacias de Jogos e Costumes. Essa intolerância religiosa no país se estabeleceu, como visto acima, mediante leis que permitiram a perseguição policial aos cultos de matriz africana em todo país, mas, sobretudo no Norte e Nordeste⁶⁹.

Terreiros e comunidades passaram a serem invadidos, saqueados e destruídos (fatos que acontecem ainda hoje, com a perseguição praticada por Igrejas Evangélicas conservadoras), seus tambores começaram a ser proibidos de tocar e a imolação animal para o sacro-ofício passou a ser moralmente condenada. Entre 1889 e 1945, a

⁶⁷ Ressalto que este trabalho não tem nenhuma pretensão de questionar a metodologia de Ramos, que, pelo contrário, é de fundamental importância para os estudos sobre a questão racial na Sociologia brasileira. Porém, queremos apenas contextualizar seus ideais sobre um museu e problematizar sua visão elitista e paternalista de “superação do racismo” através desta instituição.

⁶⁸ De acordo com artigo 157 do Código Penal Brasileiro de 1890 – “Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismãs e cartomancias para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de moléstias curáveis ou incuráveis, enfim, para fascinar e subjugar a credulidade pública. Penas – Prisão celular(sic) por um a seis meses(sic) e multa de 100\$ a 500\$000” (Brasil, 1890). Essa lei foi revogada pela Lei 2848/1940.

⁶⁹ Leia mais sobre discriminação e criminalização das religiões de matriz africana em FERNANDES (2017). Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/7627/6295> . Acesso em Janeiro de 2022.

criminalização das manifestações afro-brasileiros iniciada pelo Império, ao autorizar ações policiais investidas contra terreiros e comunidades, resultou na apreensão de centenas de objetos e peças litúrgicas em espaços sagrados que acabaram ficando por muito tempo retidas nas Secretarias de Segurança Pública como provas de crime, até serem doadas a acervos de museus.

No próximo capítulo abordaremos como Ramos projetava no TEN um espaço para se colocar em prática a teoria e a ação sociológica. Seu método de sociologia militante consistiu em inserir abordagens da psicologia social, com vistas à promoção e valorização positiva da identidade do povo negro que, por séculos, vem sendo condenada e assassinada. Os exercícios de grupoterapia, os concursos de beleza para mulheres negras e o concurso *Cristo Negro* são exemplos desse movimento [controverso e ambíguo] de valorização (LARKIN NASCIMENTO, 2016; MAIO, 1996).

Quando o autor menciona que “só se coloca num (sic) Museu o que está ultrapassado, o que deixou de ser efetivo, o que se aposentou da vida”, ao mesmo tempo que podemos notar sua crítica aos padrões dos museus vigentes na época, aquele museu histórico, saudosista do passado luso-brasileiro, ainda assim defende essa criação como superação histórica e social, algo que soa contraditório. [Porque criar uma instituição se ela está fadada a expor e guardar o que não tem vida??]. Trazemos a referência ao modelo de “museologia saudosa” de Gustavo Barroso que inaugurou um pensamento que centralizou a recuperação de um passado heroico perpetrando ensinamentos patrióticos, esse modelo de museu influenciou a fundação de vários outros até meados dos anos 1960.

A compreensão sobre a imaginação museal em Ramos está associada àquela de que a história é algo que só se pode viver no território do passado. De acordo com Chagas (1987), para Ramos, assim como para a maioria das pessoas, os museus são lugares para se encontrar o passado, coisas antigas e velhas, por acreditarem que é lá que a história habita, e é de lá que tais coisas podem ser musealizadas.

Em outras palavras, o *Museu do Negro*, para Ramos, deveria ser uma instituição sem engajamento político motivado pelo ressentimento da escravidão, mas capaz de promover um certo reconhecimento de seu valor cultural, cumprindo o papel de substituir

aquela experiência da coleção do *Museu da Magia Negra*⁷⁰ pertencente ao Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro.

O caso da coleção do *Museu da Magia Negra* nos permite compreender como a instituição insistiu em manter o nome da coleção por um viés depreciativo, pejorativo, racista, reducionista até meados dos anos 2000. Talvez fosse reflexo da forma como sua instituição mantenedora atua frente às questões da população negra desde sempre. Porém, é fundamental ressaltar o movimento coletivo e político *Liberte Nosso Sagrado* iniciado em 2017, por lideranças religiosas que reivindicam a restituição desses objetos sagrados e sua realocação em outra instituição que os tratariam com o respeito e o rigor de pesquisa e apresentação que merecem. Em 2021, essa coleção de aproximadamente 519 objetos sagrados, foram transferidos definitivamente para o Museu da República, onde, por intermédio dos povos de terreiros, teve seu nome ressignificado para *Nosso Sagrado* e está sendo organizado, preservado e comunicado como patrimônio cultural brasileiro (Revista Museu, 2021).

Essa passagem também revela outra contradição: apesar da abordagem da temática racial desenvolvida por Ramos na década de 50 prever a criação de uma instituição voltada para a pesquisa sociológica relativa à questão racial no Brasil, não caberia a ela, segundo ele, se preocupar com o reconhecimento e a valorização das manifestações culturais e religiosas africanas e afro-brasileiras. Essa visão também está arraigada em seus preconceitos pois, embora fosse um homem negro, pautava-se pela ideologia da intelectualidade branca, elitista e colonial, acreditando ser essa a via para se instituir o que chamou de “uma expressão de elite, um princípio de equilíbrio e harmonia social” (RAMOS, 1950).

Visto que Ramos operava, eminentemente, de forma conivente com a política de assimilação e integracionismo aos padrões da classe dominante branca, para tentar solucionar a ‘inserção’ do povo negro no mundo dos direitos sociais, não é difícil

⁷⁰A coleção denominada “Museu da Magia Negra” guardou inúmeros objetos litúrgicos de religiões afro-brasileiras recolhidos pela polícia nas primeiras décadas do século XX. Sua coleção foi a primeira a ser inserida no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do IPHAN, em 05 de maio de 1938. A coleção permaneceu exposta no Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro até meados de 1999, quando a coleção voltou para a reserva técnica em virtude de uma reforma física no prédio, mas de onde acabou não saindo mais.

compreender as ambiguidades que se revelavam em seus posicionamentos. Para Maio, Ramos (1950):

Em vez de considerar a abolição da escravidão como ato político que alçaria o negro à condição cidadã, como as elites brancas acreditavam, Guerreiro supunha que a assimilação definitiva dos negros ao universo dos direitos ainda estaria por se realizar. Caberia a uma elite negra identificada com a tradição ocidental, de corte católico ou protestante, induzir a "massa negra" a lutar por direitos sociais e sensibilizar a classe dominante branca diante dessas demandas. Conforme o entendimento de Guerreiro, o Teatro Experimental do Negro, "uma elite de intelectuais de cor" (Ramos, 1952:1), teria assumido esta tarefa de superar a distância entre o "negro legal" e o "negro real", entre a libertação política formal e a manutenção das disparidades sociais e econômicas, em sintonia com a especificidade brasileira, que se traduziria por uma tradição católica tolerante e integradora, acompanhada de uma história de intensa miscigenação. Só assim haveria a implantação definitiva de uma verdadeira democracia racial no País (MAIO, 1996: 190).

De acordo com Custódio, a noção de negritude construída por Ramos, no contexto brasileiro, teria muito mais um papel conciliador entre negros e brancos do que afirmativo sobre suas diversidades culturais. Para o autor, naquele momento em que a “perspectiva do pacto democrático” era a base ideológica do TEN, (no final dos anos 1940 e início de 1950), “a ideia de negritude, apesar de denotar a diferença, preconizava uma subjetividade negra com espiritualidade humanista a-racial, testemunho do espírito democrático e humano que levaria o país a assumir a liderança política da democracia racial” (CUSTÓDIO, 2011: 53).

O outro texto que julgamos importante analisar é o de Joaquim Ribeiro (1907-1964), que, assim como o de Ramos, foi produzido para ser pronunciado em forma de discurso⁷¹ no ato de lançamento do *Museu do Negro*. A fala de Ribeiro (1949), se analisada criticamente no contexto atual, também está permeada de uma visão

⁷¹ O texto foi publicado também no livro *Relações de Raça no Brasil* (p. 52-56), e o discurso foi pronunciado na Associação Brasileira de Imprensa, no dia 26 de janeiro de 1949.

conservadora, limitante e demasiadamente racista. Ribeiro, como já citamos, foi indicado pelo INN, por Abdias e Guerreiro Ramos, para ser o diretor do *Museu do Negro*.

No que diz respeito à sua formação, Ribeiro foi um importante estudioso do folclore brasileiro, autor dos livros: *A tradição e as lendas folk-lore* (1929), *Introdução aos estudos do Folk-lore Brasileiro* (1934) e *Folklore Brasileiro* (1944). Filho de João Ribeiro (1860-1934), outro intelectual de múltiplas facetas e que é considerado um dos responsáveis pela institucionalização acadêmico-científica dos estudos de folclore no país⁷², sendo autor do livro *O Elemento Negro: História, folclore, linguística*, publicado na década de 1930.

Como já mencionamos, as escolas de pensamento e práticas museológicas no Brasil do início do século XX se consolidaram negando quaisquer traços étnico-raciais que fossem indígenas, negro-africanos e afrodescendentes, por compreendê-los como os motivos que colocariam em risco a modernidade, o progresso e o desenvolvimento nacional. Vemos que os museus sempre estiveram a serviço do projeto colonial, exibindo objetos como testemunhos das culturas que se consideraram – pela força - superiores, criando ou copiando modelos que formassem a identidade e a personalidade do povo brasileiro em modos, hábitos e maneiras “elegantes e civilizadas”, um padrão ainda eurocêntrico que poderia ser tomado como genocida, ao aniquilar ou desprezar todo e qualquer repertório, material e imaterial, referente às culturas indígenas e afro-brasileiras.

Em seu discurso intitulado *Objetivos do Museu do Negro*, Joaquim Ribeiro (1950), além de explicitamente “apelar” pela atenção e ajuda do etnólogo e folclorista Edison Carneiro na condução do museu, evidencia que:

[...] O Museu do Negro é um setor de estudo que se vai formar – estudo objetivo, crítico por excelência e eminentemente documental. Os seus fins são, na verdade, desinteressados; não tem outro propósito senão estudar objetivamente o negro tal como foi e tal como é. Embora reconheçamos que um dos mais valiosos alvos do movimento social que o Instituto Nacional do Negro empreende é o da recuperação do negro em diversos sentidos, econômico, intelectual, político, artístico etc., devemos frisar que a ação do Museu do Negro não se imiscuirá diretamente nesse programa normativo,

⁷² Durante as primeiras décadas do século XX, os estudos sobre o folclore brasileiro começaram a se desenvolver com mais rigor metodológico. Entre os anos 1940 e 1950 são criadas as primeiras redes de sociabilidades e instituições para fomentar a pesquisa folclorista. Leia mais em BARROS (2021). Disponível em: <file:///C:/Users/consu/Downloads/3245-Texto%20do%20artigo-12544-1-10-20211214.pdf> Acesso: em 04 de abril de 2021.

cingindo-se a sua ação unicamente a contribuir com os dados objetivos, porventura, solicitados. O Museu do Negro não será mais do que um laboratório de pesquisa permanente. (RIBEIRO, 1950: 53-54)

O discurso de Ribeiro segue alinhado com o de Ramos, advogando um museu desinteressado da militância e do engajamento sobre a questão racial. Preconiza uma instituição limitada ao estudo objetivamente documental do “negro tal como foi e tal como é”. Não seria esse o caminho para manter a instituição filiada ao padrão reducionista e essencialista dos grandes museus da época? Ribeiro reconhece a importância do INN ao estar comprometido com “a recuperação⁷³ do negro em diversos sentidos, econômico, intelectual, político, artístico etc”, mas faz questão de afirmar que tais ações não caberiam ao museu. Segundo o autor, o “*Museu do Negro* não se imiscuirá diretamente nesse programa normativo”, em outras palavras, não caberia ao museu participar, intervir, intrometer-se, emitir opiniões sobre tais questões, exceto quando solicitado, e, atendo-se ao caráter objetivo da pesquisa.

Em outros trechos de seu discurso Ribeiro revela uma compreensão demasiadamente racista em seus posicionamentos sobre o negro.

[...] o novo centro de pesquisas negras não transigirá com a atmosfera romântica que os pontos de vista sentimentais, geralmente, provocam. E no que tange ao estudo do negro brasileiro chega às raias de exageros condenáveis e de excessos deploravelmente desarrazoados. É necessário insistir nesse ponto, pois, quase sempre parte do próprio elemento negro esse sentimentalismo desfigurante da realidade. Isso não quer dizer que também não haja brancos, suscetíveis de tais obnublações emotivas. Outro sofisma que devemos combater é o que reduz o influxo negro ao que é, evidentemente, negro. Nosso trabalho vai além e vai demonstrar que o influxo negro se estende, diluído, e às vezes, metamorfoseado, a muitos comportamentos, usos, costumes e atitudes dos brancos (RIBEIRO, 1950: 54).

Entre os objetivos definidos por Ribeiro para o *Museu do Negro*, alguns deles merecem certa atenção para que possamos compreender melhor que tipo de instituição

⁷³ A palavra "recuperação" aqui já fica um pouco ambígua, pois só se deseja recuperar aquilo que teve um estatuto melhor anteriormente, o que nesse caso deveria se referir a um passado anterior a escravidão. Nas análises que propus a fazer neste trabalho pude notar que Joaquim Ribeiro expõe em sua narrativa uma compreensão ainda muito equivocada e demasiadamente racista sobre o povo afro-brasileiro, embora tenha incorporado em seu discurso a importância de se reconhecer e valorizar as contribuições dos povos negro-africanos para o desenvolvimento nacional. Veremos logo mais, como os estudos de seu pai, João Ribeiro, podem nos ajudar a entender o que se poderia então “recuperar” do negro.

estaria sendo imaginada. Quando o autor comenta que esse museu deveria ser “um centro de pesquisas negras que não transigirá com a atmosfera romântica”, ou com um “sentimentalismo desfigurante da realidade” que, segundo ele, é próprio do “elemento negro”, o que pretende dizer? Estaria se referindo a práticas culturais e afroreligiosas que extrapolam as capacidades de compreensão de uma mente cristã? Em que ele estaria se referenciando ao mencionar tal obnubilação⁷⁴ emotiva? Seria outro argumento que defenderia e justificaria uma mestiçagem pacífica e harmoniosa quando alega que o trabalho do *Museu do Negro* “vai demonstrar que o influxo negro se estende, diluído, e às vezes, metamorfoseado, a muitos comportamentos, usos, costumes e atitudes dos brancos”?

Ao examinar a trajetória das instituições brasileiras, e em especial a dos museus, é possível constatar que, quando se tratava de apresentar o “outro”, sempre se partiu de perspectivas etnográficas, arqueológicas e antropológicas, tão em voga no século XIX. O discurso de Ribeiro então nos dá pistas de que a instituição que está pensando seria um tipo de museu antropológico⁷⁵, embora tais tipologias ainda não fossem oficialmente desenvolvidas no Brasil nessa época.

Outra questão que nos auxilia a compreender, tanto seu pensamento, quanto a escolha de seu nome para dirigir a instituição – sendo ele um homem branco - é o fato de ter sido seu pai, João Ribeiro⁷⁶, uma das primeiras pessoas a reconhecer a necessidade de um museu especializado sobre a questão do negro africano e afro-brasileiro. O texto⁷⁷ de

⁷⁴ A palavra obnubilação é um substantivo que se refere a ação ou efeito de obnubilar, de ser alvo de perturbação da consciência que se caracteriza pela ofuscação das vistas.

⁷⁵ A partir de um estudo desenvolvido pelo Instituto Brasileiro de Museus (2011), foram analisadas as composições de acervos de cerca de 1.500 instituições museológicas cadastradas no país. Dessa análise foram definidas algumas tipologias para classificar as coleções desses bens culturais das quais o museu antropológico seria uma. IBRAM (2011).

⁷⁶ “[...] Foi João Ribeiro quem primeiro lançou a ideia de um museu do negro. No livro *O elemento negro*, em que reuni numerosos escritos de meu pai sobre o negro africano em nosso país, encontra-se um artigo em que se preconiza essa fundação. Como filho e esforçado continuador da obra de João Ribeiro, fiz jus a dirigir a instituição que a alta visão paterna já ideara. Daí a sugestão do meu nome, lembrado por Abdias Nascimento, ilustre líder do movimento negro em nossa terra [...]” (Ribeiro, 1950: 56).

⁷⁷ O artigo é *A arqueologia negro-africana*. De acordo com a nota indicativa ao final do texto, este artigo foi publicado primeiramente na Revista de Estudantes ‘Terra Viva’ (nº I, ano I, Setembro de 1922) RIBEIRO (p. 69-73) Disponível em: <https://portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=90237> . Acesso em: fevereiro de 2022.

João Ribeiro foi produzido e publicado em 1922, e já prenunciava⁷⁸ a necessidade de conhecer as “coisas africanas” para melhor compreender a cultura brasileira.

É sempre importante ressaltar que, no pensamento de Ramos (1950), encontram-se muitas ambivalências e ambiguidades: ao mesmo tempo que o autor reconhece a importância de povo negro brasileiro constituir sua negritude, defende uma visão paternalista onde também reconhece que a massa do povo afro-brasileiro deveria ser tutelada por uma elite intelectual negra forjada nos moldes de uma elite branca latina e que se pretendeu europeia. Mas, convém lembrar que essas críticas precisam ser relativizadas ao serem analisadas diante das escolas de pensamento de sua época. Com o passar do tempo, o TEN e seus intelectuais – principalmente Abdias Nascimento e Alberto Guerreiro Ramos - alteram seus discursos sobre a questão racial no Brasil.

Vemos uma transição no discurso e nas ações que permeavam o pensamento dos intelectuais negros das décadas de 40 e 50, que buscaram criar mecanismos de integração social e superação das desigualdades geradas pelo preconceito de cor, antes, através de uma demasiada valorização de padrões culturais de matrizes europeias, e depois para uma ruptura ideológica que implicou na atualização para um pensamento negro centrado em valores epistemológicos, filosóficos, políticos e culturais africanos em meados dos anos 50 e 60.

A Arte Negra nos Museus de Arte Moderna no Brasil

De acordo com Tejo, “os estudos sociológicos no âmbito das artes visuais publicados recentemente, no e sobre o Brasil, apontam para um ambiente de baixa institucionalidade até a década de 1940” (TEJO, 2017: 51). A autora lembra que a criação do primeiro acervo de Arte Moderna da América Latina aberto ao público para visitação foi o Setor de Artes Plásticas da Biblioteca Municipal de São Paulo, em 1943, pelos críticos de arte Sérgio Milliet e Maria Eugênia Franco. Os primeiros grandes projetos para

⁷⁸ “Quando se iniciar no Brasil o estudo das “antiguidades” negras, ficará patenteado aos olhos de todos a necessidade de fundarmos um Museu especializado de coisas africanas. Nossa pudicice racial, embora tenha relutado contra o incremento de tais estudos, acabará por desaparecer, obliterada ou convencida do valor científico dessas pesquisas imprescindíveis para o conhecimento de nosso povo e de nossa cultura” (RIBEIRO, 1922).

os campos dos museus e das artes visuais no país, se consolidaram entre os anos de 1947 e 1951, como: o Museu de Arte de São Paulo, o MASP, fundado em 1947; o Museu de Arte Moderna, o MAM de São Paulo em 1948; o MAM do Rio de Janeiro em 1949 e a Bienal de Arte de São Paulo, em 1951.

Em um estudo realizado pelo cientista social e professor José Carlos Durand⁷⁹, vemos que a consolidação do campo da arte moderna no Brasil se dá por meio das “elites” pertencentes às oligarquias paulistas e cariocas que organizavam “exposições de obras ‘modernistas’ de coleções particulares adquiridas em Paris nos anos vinte e em algumas palestras, mostras e bailes” (DURAND, 1989: 119). Tejo ainda complementa que, neste mesmo momento na história do Brasil haviam grandes projetos nacionais de industrialização de vários setores, e esse grande “impulso desenvolvimentista” insere definitivamente o país em uma economia capitalista, transformando os modos de vida do povo brasileiro gradativamente em padrões urbanos.

Para Tejo, após o fim da 2ª Guerra Mundial, inúmeros empreendimentos culturais começam a ser criados no Brasil e, concomitante a essa política de industrialização, o país recebeu uma nova onda de imigrantes italianos⁸⁰, dentre os quais desembarcaram aqui “profissionais qualificados, intelectuais e artistas com grande capital simbólico e inserção no mundo institucional da Itália” (TEJO, 2017: 52) que vieram em busca de oportunidades de reconstruir, no Brasil, alguns dos modelos de instituições e ambientes intelectuais e sociais aos quais estavam acostumados. Figuras como Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Ana Maria Fiocca, Pasquale Fiocca e Giuseppe Baccaro⁸¹, tornariam-se importantes agentes para a autonomização da arte moderna brasileira.

⁷⁹ José Carlos Garcia Durand é graduado (1966), mestre (1972) e doutor (1985) em Ciências Sociais (especialidade: Sociologia) pela Universidade de São Paulo. Possui Pós-doutorado pelo Centre de Sociologie Européenne, da École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1986/7) e Rockefeller Foundation Fellow (1999/2000) junto ao The Privatization of Culture Project for Research on Cultural Policy (New York University/Cuny University and New School for Social Research). Aposentou-se como professor titular de Sociologia da Escola de Administração de Empresas de São Paulo, da Fundação Getúlio Vargas.

⁸⁰ A imigração italiana no Brasil começa em 1880, e tem seu ápice até 1930, concentrando essas populações principalmente nos estados das regiões sul e sudeste do país.

⁸¹ O casal Bardi se naturalizou no Brasil após o fim da Segunda Guerra Mundial, vindo a convite do jornalista Assis Chateaubriand, fundador do MASP, para ajudá-lo na constituição de seu acervo e administração; já o casal Fiocca veio ao Brasil a convite do amigo Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), tornando-se fundadores da primeira galeria exclusivamente de Arte Moderna do país, a *Domus*, ativa entre os anos de 1947 e 1951 (TEJO, 2017).

Ainda segundo Tejo, devido ao grande processo de industrialização pelo qual passou São Paulo a partir da década de 1950, diversos setores da economia nacional foram impactados, inclusive a imprensa brasileira, que, de acordo com a autora, acaba passando por uma “transição de um jornalismo político (subsidiado pelos cofres públicos), para um jornalismo empresarial (mantido pela venda de exemplares e pela receita publicitária) nos moldes capitalistas” (TEJO, 2017: 53).

Ao relativizar os contextos econômico, político e cultural daquele momento, Tejo ressalta que os estudos de Bueno e de Durand reconhecem que, tanto entre a elite de origem italiana, quanto para os grandes industriários e empresários(as) da comunicação, houve um grande interesse para o financiamento de projetos que buscavam estruturar o campo da arte moderna no Brasil, a partir da década de 1940. Os autores reconhecem que neste período o campo da cultura foi visto como a principal via para que indivíduos e instituições conquistassem consagração social, o que explicaria a afinidade entre grandes órgãos de imprensa e uma propensão ao patrocínio artístico (DURAND, 1989; TEJO, 2017).

O Museu de Arte de São Paulo é um desses casos: fundado pelo jornalista Assis Chateaubriand, é um museu privado sem fins lucrativos que surgiu atrelado à própria lógica de crescimento dos *Diários Associados*, um dos maiores conglomerados de mídia do Brasil. Para Durand, o surgimento do MASP, para além de cumprir uma de suas funções de instituição museológica, colecionando peças dos mais renomados pintores ocidentais, também demandou que ele se tornasse, ao mesmo tempo, espaço para realização de eventos que “envaidecessem os ricos e excitassem o orgulho, o ufanismo e o respeito à cultura superior entre as classes médias urbanas que constituíam o básico do público leitor de seus jornais e revistas” (DURAND, 1989: 124). A partir de seu histórico, e das fontes de investimento privada que o sustentavam, fica evidente como a instituição se consolida a partir de um pensamento elitista, ao recriar um padrão de museu direcionado a um público cultivado na alta classe média.

Entretanto, vale ressaltar a presença de Lina Bo Bardi e de Pietro Maria Bardi dentro do MASP e como suas contribuições foram importantes para a consolidação de campos como a museologia, a curadoria, a crítica, a gestão cultural, a editoração, o design e a expografia. De acordo com Tejo, a atuação do casal Bardi permitiu ao MASP a criação de “um perfil audacioso e propositivo com a organização de exposições próprias

acompanhadas de publicações cuidadosamente elaboradas no layout e no rigor dos textos”, o que resultou em uma mudança significativa no “paradigma da comunicação entre objetos da coleção e o público” (TEJO, 2017: 58).

Para a professora e museóloga Maria Cecília França Lourenço⁸² (1999), a experiência profissional que os Bardi empregaram em seu projeto de museu esteve alinhada com o conceito do “museu vivo” desenvolvido em discursos engendrados pelos museus nova-iorquinos, principalmente pelo Museu de Arte Moderna, o MoMA e o Non-Objective Art que, no contexto atual, é o Museu Guggenheim. A autora ainda lembra que o casal Bardi também teria sido influenciado pelo projeto pedagógico da *Escola Bauhaus* e também pelo *Museu para o Operário*, do teórico e crítico de arte britânico John Ruskin, que questionava a rigidez do ensino neoclássico, padrão entre as Escolas de Belas Artes no mundo todo (pelo menos onde a colonialidade fincou suas raízes).

O casal Bardi esteve na direção do MASP por cerca de meio século (Lina até 1992 e Pietro até 1999), e suas estratégias para criação e formação de público tornaram o museu uma escola, com grande abrangência para um setor educativo, inaugurando o conceito de espaço museológico multidisciplinar – campo ainda em formação, mas que, como vimos, o TEN já praticava - com mostras pedagógicas, painéis didáticos, cursos de História da Arte, educadores para visitas mediadas, além da criação do Instituto de Arte Contemporânea (1951-1953), o primeiro do Brasil (TEJO, 2017; LOURENÇO, 1999).

Segundo a professora e pesquisadora Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua⁸³ (2022), foi por intermédio do interesse particular de Pietro Maria Bardi pela arte africana, que o MASP começou a desenhar seu desejo em adquirir uma coleção com produções artísticas de países africanos. Em 1953, antes mesmo de ter sido transferido para a sua

⁸² Maria Cecília França Lourenço concluiu sua Graduação em Artes Plásticas pela FAAP (1969); Mestrado em Artes pela ECA USP (1981); doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP (1990), tendo sido orientada por Aracy Amaral (mestrado e doutorado) e defendeu sua Tese de Livre Docência também pela FAU USP (1999). Foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1983-1988), do Centro de Preservação Cultural, CPC/USP (1996-2002) e da Ruínas Engenho São Jorge dos Erasmos, RESJE/USP (2002-2008). É autora de inúmeros livros sobre História da Arte, gestão de museus e curadoria.

⁸³ Historiadora com graduação, mestrado e doutorado pela USP, autora do livro *Homens de Ferro. Os ferreiros na África central no século XIX* (Alameda /FAPESP, 2011) e co-autora do livro *África em Artes* (São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015). Atuou como pesquisadora no Museu Afro Brasil onde desenvolveu pesquisas sobre arte africana e arte afro-brasileira e também no programa MASP Pesquisa onde estudou o acervo de arte africana. Atualmente é professora assistente e Queen's National Scholar no Departamento de História da Arte da Queen's University, em Kingston, Ontario, Canadá.

sede atual na avenida Paulista, o museu foi a primeira instituição museológica brasileira a promover uma exposição de arte africana.

De acordo com a autora, existem poucos registros documentados sobre a exposição *Arte Negra*, o que colabora para que não se saiba muito sobre o que motivou sua realização e nem quais foram seus desdobramentos posteriormente. Durante a pesquisa, por exemplo, não encontramos nenhuma passagem que ligasse Abdias ao MASP e nem a essas exposições. Sabe-se, porém, que, para além dos interesses já manifestados pelo seu diretor na arte africana, alguns documentos provam que ela foi realizada em parceria com a *Sociedade Cultural Belgo Luxemburguesa e Brasileira* e que as peças expostas foram emprestadas pela *Segy Gallery*, com sede em Nova Iorque e de propriedade do galerista húngaro Ladislav Segy, que propôs ao museu a aquisição da coleção ao final da exposição (RIBEIRO DA SILVA BEVILACQUA, 2022).



Figura 28 - Vistas da inauguração da exposição Arte Negra, no MASP, em 1953. (Ao fundo à direita observa-se a estatueta songye). Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.



Figura 29 - Estatueta songye presente na exposição Arte Negra. 1953. Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP. Foto: autor desconhecido.

Embora a exposição tenha acontecido, os esforços de Bardi em adquirir a coleção de esculturas africanas da *Segy Gallery* para o acervo do MASP não se concretizaram naquele momento, por motivos que, segundo a autora, são desconhecidos até hoje. É curioso o fato de que, em 1976, a mesma coleção voltou a ser exposta por rápidas duas semanas no MASP, só que dessa vez identificada como *coleção africana Bank Boston*, o qual acabou negociando a aquisição de um conjunto dessas peças que hoje compõem o acervo do museu. De acordo com Juliana Bevilacqua (2022):

[...] as exposições⁸⁴ de arte africana realizadas no MASP podem ser entendidas basicamente, mas não exclusivamente, a partir de três

⁸⁴ *Arte Negra* (1953); *Arte tradicional da Costa do Marfim* (1974); *Arte africana – Coleção Bank Boston* (1976); *Da senzala ao sobrado - Arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benin* (1978);

perspectivas distintas: aquelas que respondiam a interesses privados, como é o caso da mostra *Arte Negra* (1953) e também daquela que exibiu a coleção africana do Bank Boston em 1976; as relacionadas à política de aproximação entre Brasil e África durante a ditadura militar no país, como é o caso de *Arte Tradicional da Costa do Marfim* (1974) e *Arte Contemporânea do Senegal* (1981); aquelas que exploravam a herança dos africanos no Brasil e estavam apoiadas na tese de fluxo e refluxo do tráfico de escravos, de autoria de Pierre Verger, cuja maior representante é *África Negra* (1988) (RIBEIRO DA SILVA BEVILACQUA, 2022).



Figura 30 - Vistas da inauguração da exposição *Arte tradicional da Costa do Marfim*, no MASP, em 1974.
Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

Arte Contemporânea do Senegal (1981); *Cultura Nigeriana* (1987); *África Negra* (1988); *Do coração da África* (2014); *Histórias Afro-atlânticas* (2017).



Figura 31 - Vistas da inauguração da exposição Arte tradicional da Costa do Marfim, no MASP, em 1974. Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.



Figura 32 - Vistas da inauguração da exposição África Negra, no MASP, em 1988. Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.



Figura 33 - Vistas da inauguração da exposição África Negra, no MASP, em 1988. Fonte: Cortesia do Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

Já o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), e, posteriormente, a Bienal de Arte de São Paulo (1951), foram fundadas pelo industriário e mecenas ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho, também conhecido como Ciccillo Matarazzo, sobrinho do conde Francesco Matarazzo, comerciante, banqueiro e industriário fundador do maior complexo industrial da América Latina na época, as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo (1911). Sua esposa, Yolanda de Ataliba Nogueira Penteadó, era uma rica herdeira da aristocracia paulistana do café, sobrinha de Olívia Guedes Penteadó, importante mecenas da arte moderna entre os anos de 1920 e 1930.

De acordo com Tejo, as motivações de Ciccillo teriam sido diferentes das de Chateaubriand. Para a autora, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), teria sido criado como estratégia de reconhecimento social e prestígio diante da sociedade nacional, uma vez que essa iniciativa não teria gerado lucro financeiro diretamente para as empresas da família. Segundo a autora, a ideia de criação do MAM e da Bienal, teriam surgido depois do contato que Ciccillo teve com os críticos de arte Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado e com o galerista alemão Karl Nierendorf. Para Ciccillo, estas fundações

trouxeram uma projeção cultural fundamental, tanto para o cenário cultural, quanto para seu reconhecimento dentro do clã Matarazzo. No caso de Yolanda, embora não tivesse tido um histórico reconhecido no mecenato, é importante ressaltar sua atuação frente ao MAM-SP nos seus primeiros anos, bem como nas primeiras edições da Bienal, em virtude de sua rede de contatos nas altas esferas internacionais (TEJO, 2017; DURAND, 1989).

O MAM de São Paulo, também seguiu a cartilha e o modelo museográfico consolidado pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA e, como lembra Tejo, abriu “suas portas com um parco e heterogêneo acervo, sem planos estratégicos bem definidos e um corpo de profissionais experientes” (TEJO, 2017: 59). Ele se instalou no mesmo prédio onde já funcionava o MASP, na rua Sete de Abril, região central da cidade de São Paulo, de propriedade de Assis Chateaubriand, permanecendo ali até ser transferido, inicialmente, para o prédio do Museu da Aeronáutica e depois para a marquise do Parque Ibirapuera (com projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi).

O seu primeiro diretor foi o historiador e crítico de arte belga Leon Degand, que também foi responsável pela pesquisa e coordenação da exposição de inauguração do museu, *Do figurativismo ao Abstracionismo*, inaugurada em março de 1949, ficando menos de um ano no cargo. Ainda em 1949, com a saída de Degand, o cientista social, historiador da arte e crítico de arte Lourival Gomes Machado (1917-1967) assumiu a direção do MAM-SP e da 1ª Bienal, permanecendo no cargo por menos de dois anos, até 1951. Conforme lembra Lourenço, o MAM-SP passou por muitas turbulências e crises institucionais nos seus primeiros 10 anos, entretanto, entre os anos de 1948 e 1958 o museu promoveu inúmeras conferências, cursos sistemáticos de história da arte, introdução histórica à Filosofia e iniciação à Estética, e passou a oferecer, a partir da 2ª edição da Bienal, curso de formação para monitores. Tejo lembra que foi através desses cursos para formação de monitores que muitos(as) universitários(as) à época ficaram motivados a tornarem-se críticos de arte, arte-educadores e artistas, como a curadora e crítica de arte Aracy Amaral e a artista Judith Lauand (TEJO, 2017; LOURENÇO, 1999).

A artista-pesquisadora e professora Elisa Campos⁸⁵ (2022), lembra aqui também da artista plástica paulistana Ilsa Kawall Leal Ferreira (1923-2013), que foi uma das

⁸⁵ Artista-pesquisadora, Professora Adjunta do Departamento de Desenho e da Pós Graduação da Escola de Belas Artes /UFMG. Coordena o Grupo de Pesquisa LEVE | laboratório de estudos e vivências da espacialidade. Cumpriu Pós Doutorado na Escola Nacional Superior de Arquitetura de Marselha,

educadoras formadas para mediar a 2ª Bienal, realizada em 1954. Na década de 1960 Ilsa se formou em Artes e Educação artística na Universidade de Maryland, nos Estados Unidos e na década de 1980 acabou se tornando curadora do MAM-SP⁸⁶.

Desde sua fundação, o MAM-SP passou por sucessivas crises institucionais e dificuldades financeiras, o que levou Ciccillo a romper com o conselho diretor do museu, e anunciar, arbitrariamente, o encerramento temporário de suas atividades e a doação de parte do seu acervo para à Universidade de São Paulo, que acabou fundando, no mesmo ano, o Museu de Arte Contemporânea, o MAC-USP⁸⁷. Em 1968 o MAM se reestrutura, recompõe seu acervo, e se instala na Marquise do Ibirapuera, onde permanece até hoje.

A Bienal Internacional de Arte de São Paulo, hoje denominada apenas Bienal de São Paulo, foi a primeira grande exposição de arte moderna realizada fora das capitais culturais da Europa e Estados Unidos, em 1951. De acordo com Luciara Ribeiro (2019), em suas primeiras edições, no período de 1951 a 1961, a Bienal foi organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo e teve grande influência do mecenato brasileiro através do colecionismo das artes africanas. Para a autora:

A década de 1950 foi o início de algumas relações que marcaram o colecionismo e a pesquisa das artes africanas no Brasil. As peças divulgadas como “africanas” naquele momento faziam parte de coleções privadas de galeristas, de marchands, de colecionadores e artistas. Elas representavam uma determinada faceta das artes africanas, aquela que foi compreendida pelo ocidente como “produções tradicionais” ou “pré-modernas” que, em sua maioria, foi fruto do espólio realizado pelos países europeus durante os anos de colonização

França. Foi contemplada com bolsa de Apoio Técnico da FAPEMIG, atuando no Museu de Arte da Pampulha, onde participou da implantação do Programa Bolsa Pampulha e do Núcleo de Arte Educação. Entre 2005/06 foi responsável pela elaboração e implantação do Projeto Educativo do Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, Brumadinho / MG.

⁸⁶ A tradição dessa atuação no educativo das Bienais, formando artistas e curadores se perpetua. Segundo Campos, durante a 18ª Bienal de São Paulo, ela própria e outros artistas, como Nazareth Pacheco, Arthur Lescher e Caetano Almeida, também foram monitores, mantendo essa importante atuação das Bienais que acaba por formar novos e atuantes críticos de arte, arte-educadores e artistas, como mencionado anteriormente.

⁸⁷ Nem todo o conselho diretor foi a favor da dissolução do MAM-SP, como foi o caso dos sócios fundadores Paulo Mendes de Almeida e Mário Pedrosa, que encabeçaram a reformulação do “novo MAM”.

e definiu um gosto comum presente até hoje nos museus e exposições (RIBEIRO, 2019: 85).

As artes modernas africanas estiveram presentes nas primeiras edições da Bienal de São Paulo, sendo este, portanto, um dos principais espaços que possibilitaram a inserção e os estudos das mesmas na história da arte. Ribeiro lembra que entre a I e a VI edição da exposição o continente africano foi representado com produções artísticas de quatro países, o Egito, a África do Sul (sob o regime do *apartheid*⁸⁸), a Nigéria e a Costa do Marfim.

Para a autora, a partir da década de 1950, grandes transformações no sistema das artes africanas e latino-americanas se concretizaram: os processos de independência dos países africanos e seus movimentos culturais e artísticos foram porta de entrada para novas relações econômicas entre Brasil e África. Neste mesmo momento, na América Latina também se criavam novas instituições e linhas de pensamentos que passariam a definir o sistema da arte brasileira contemporânea.

No entanto, Ribeiro pontua que, na época, os estudos sobre a diversidade das artes africanas no campo da história da arte, era algo muito incipiente e recente [não mudou muito hoje, embora já se tenha muitos avanços nos estudos], concentrado nos interesses de poucos intelectuais e pesquisadores da cultura afro-brasileira⁸⁹. (RIBEIRO, 2019).

Ao comparar a efervescência em que ocorriam as iniciativas institucionais modernizadoras entre São Paulo e Rio de Janeiro, Tejo observa que é na capital paulistana que se concentravam as maiores movimentações, todavia, foi no Rio de Janeiro, a ainda capital federal, que se “encontra mais claramente a arena dos embates entre arte acadêmica e as vanguardas, e, posteriormente, entre a arte moderna e a arte contemporânea” (TEJO, 2017: 67). Como vimos no capítulo anterior, o Rio foi palco de inúmeras transformações políticas, sociais e culturais da história do país. Tornou-se

⁸⁸ Em 1948, foi implementado na África do Sul – ainda sob o domínio do Império Britânico – esse regime de segregação racial que oficializou o racismo e cerceou o direito da maioria dos habitantes negros/as/es por uma minoria branca e racista no poder.

⁸⁹ Estudos pioneiros como: *As bellas-artistas nos colonos pretos no Brasil: a escultura*, de Nina Rodrigues, publicado em 1904; *O fetichismo dos negros do Brasil*, de Etienne Brazil, em 1911; *O negro brasileiro: ethnographia religiosa e psychanalyse*, de 1934 e *A arte negra no Brasil*, de 1949, ambos de Arthur Ramos e *A escultura de origem africana no Brasil* de 1957, do crítico de arte Mário Barata foram realizados através de análises de esculturas africanas ou afro-brasileiras que faziam parte de cultos afrorreligiosos ou que estavam relacionados a eles (SALUM, 2017; RIBEIRO, 2019).

capital da América Portuguesa em 1763, em 1882 virou capital do Império do Brasil e de 1889 a 1960 foi a capital da República Brasileira.

Segundo a autora, o Rio foi a única cidade a se tornar sede de reino entre todas as colônias lusófonas, hispânicas, inglesas e francesas, o que permitiu a ela abrigar e fomentar a difusão da arte acadêmica, ainda, sem precedentes na América Latina. A vinda da Missão Francesa (1816), a criação da Academia Imperial de Belas Artes (1826-1889), bem como sua transformação em Escola Nacional de Belas Artes (1890-1965) e a criação do Museu Nacional de Belas Artes (1937), serão fatores fundamentais para se organizar oficialmente as esferas de “formação e de consagração da vida artística carioca, e, por extensão, brasileira, e, por isso, o centro de muitas disputas estéticas e de mudanças de paradigmas” (TEJO, 2017: 68).

As histórias da Escola Nacional de Belas Artes e do Museu Nacional de Belas Artes estão diretamente relacionadas, de acordo com a professora Maria da Conceição Alves Guimaraens⁹⁰ (GUIMARAENS, 2011). Reflexo dos conflitos políticos e culturais da época, a Escola passou por sucessivas mudanças de estrutura e de nome e, nesse cenário, muitos embates acadêmicos-pedagógicos foram travados. Tejo lembra que o primeiro desses embates aconteceu em 1930, quando Lúcio Costa assumiu a direção da ENBA com uma proposta de divulgação da arte moderna no país e a organização das *Exposições Gerais de Belas Artes*, além de uma significativa modernização do quadro de professores da escola.

Embora tenha sido muito curta sua gestão (1930-1931), suas proposições deixaram abertos novos caminhos para se repensar o modelo de ensino há tanto tempo cristalizado na ENBA. Um deles foi a transição das antigas exposições gerais, implantadas ainda pela Academia Imperial de Belas Artes, para os Salões Nacionais de Belas Artes. Modernistas como Anita Malfatti, Cândido Portinari, Celso Antônio e

⁹⁰ Professora Associada aposentada da UFRJ e professora colaboradora do Proarq/UFRJ e DAU/UERJ; Líder da Rede de Pesquisa em Arquitetura de Museus e Patrimônio (UFRJ), e do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus (UFRJ), possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (1970), mestrado em Teorias da Comunicação e da Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993), doutorado em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (1999) e doutorado em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (2012) e pós-doutorado em Museum and American Studies na New York University - NYU/USA (2004-2005).

Manoel Bandeira e Costa passaram a fazer parte do júri, que, historicamente, era composto por acadêmicos.

Na sua primeira edição (1952), o Salão apresentou trabalhos de Guignard, Portinari, Anita Malfatti, Pedro Correia de Araújo, Ismael Nery, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Bonadei, John Graz, Antônio e Regina Gomide, Flávio de Carvalho (com pintura, escultura e arquitetura), Brecheret, Lúcio Costa, Warchavchik, Reidy, Marcelo Roberto, Hélio Feijó, e tantos outros(as) (TEJO, 2017: 68). Conhecido como *Salão Revolucionário*, essa mostra foi decisiva para se conhecer os primeiros(as) modernistas cariocas, sendo suas atividades interrompidas a partir de 1990. É preciso reconhecer que na década de 1990 já havia um grande movimento de crítica e transformação dos modelos de Salões de Arte, em voga desde o século XVIII, exigindo portanto urgente revisão.

De acordo com Tejo, o crítico de arte e curador Frederico de Moraes aponta para as significativas “diferenças de classes sociais entre os modernistas paulistas e cariocas” (TEJO, 2017: 69). Para Moraes, os modernistas paulistanos que se projetaram a partir da Semana de 1922, quando não eram pertencentes às ricas famílias da aristocracia paulista do café, tinham estreitos laços com elas, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Rego Monteiro, artistas que, segundo o curador, já haviam feito viagens à Europa tanto para turismo como para cursos de formação em arte.

Mas vale lembrar do grupo Santa Helena, em São Paulo, do qual Alfredo Volpi, Mario Zanini, Francisco Rebolo, Clovis Graciano, Aldo Bonadei e Fulvio Pennachi fizeram parte entre as décadas de 1930 e 1940, e que foram inclusive mencionados por Mario de Andrade como artistas que tinham em comum sua origem proletária, retratando temas que se referem aos subúrbios paulistas, seus personagens em um cotidiano popular. Entre os modernistas cariocas Moraes chama atenção para o *Núcleo Bernardelli*, um grupo de pintores em sua maioria de origem proletária que se organizou em oposição ao modelo oficial de ensino da ENBA. Neste grupo ficaram conhecidos: Ado Malagoli, José Pancetti, Milton Dacosta, Joaquim Tenreiro, Yuji Tamaki, Yoshiya Takaoka, entre outros (MORAIS, 1995: 143).

Embora São Paulo tivesse sido o palco dos movimentos vanguardistas, a partir da Semana de Arte de 1922, e, paulatinamente tenha se tornado o grande centro das transformações econômicas, políticas, sociais e culturais desde o início do século XX, foi o Rio de Janeiro que concentrou uma significativa parcela dos e das intelectuais da arte e

da cultura do país. Como nos lembra Tejo, inúmeros artistas e intelectuais de todo canto do Brasil, ainda jovens, se mudaram para o Rio e passaram a produzir e construir ativamente o campo da arte moderna nacional, como os pernambucanos Mário Pedrosa, Manuel Bandeira, Cícero Dias, Eros Martins Gonçalves e Augusto Rodrigues; o gaúcho Iberê Camargo, a mineira Lygia Clark, o paraibano Antônio Bento, o maranhense Ferreira Gullar e o potiguar Abraham Palatnik, para citar alguns (TEJO, 2017).

Vale ressaltar, que as duas Grandes Guerras também promoveram uma grande imigração para o Rio de Janeiro, de pessoas de toda parte do mundo, transformando o cotidiano da cidade. Para a autora, a chegada dessa população de imigrantes, colocou em circulação na cena carioca vários(as) artistas e intelectuais que já tinham grande capital cultural em seus países de origem, e suas presenças foram muito importantes no processo de “fermentação de um imenso caldeirão cultural em que os códigos artísticos mais vanguardistas eram compartilhados em redes de sociabilidade, contribuindo para a renovação da linguagem artística local” (TEJO, 2017: 70). A criação do Museu de Arte Moderna do Rio, em 1949, acontece em meio a toda essa agitação artística da modernidade tupiniquim.

Lançando sua exposição inaugural *Pintura europeia contemporânea* em janeiro de 1949, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-Rio, se instalou provisoriamente na sede do Banco Boa Vista, prédio histórico no centro da cidade, projetado por Oscar Niemeyer. Conforme Tejo observa, o MAM-Rio, assim como o MAM-SP, foi inaugurado sem um acervo definido, as obras que compuseram suas primeiras exposições foram emprestadas pelo MoMA de Nova Iorque. Como comentado anteriormente, é possível notar que o MoMA se estabelece como padrão de referências para a ideia de modernização nas práticas museais e curatoriais do MASP, do MAM-SP e, principalmente, do MAM-Rio, que adota discursos semelhantes, mas cria concepções bem distintas com o passar dos seus primeiros anos de fundação. Das 32 peças que foram emprestadas pelo MoMA ao MAM-Rio, para sua exposição de inauguração, 12 foram incorporadas ao acervo do museu carioca através de um esforço coletivo de seus diretores(as) e colecionadores(as) (TEJO, 2017; LOURENÇO, 1999).

Em seus primeiros anos de existência esteve bem evidente a disputa de visões entre campos opostos que compuseram sua primeira diretoria, segundo nos fala a cientista

social e professora Sabrina Parracho Sant'Anna⁹¹. De um lado estava Raymundo Ottoni de Castro Maya, um dos primeiros idealizadores do MAM-Rio, herdeiro de fortunas, vindo de uma tradição aristocrática carioca. Castro Maya “compunha a instituição como lugar de memória capaz de inserir as realizações brasileiras na longa genealogia das conquistas da civilização ocidental” e centrava seus esforços para que o museu constituísse seu acervo e estabelecesse exposição permanente, se enquadrando como instituição de alta cultura para um “círculo íntimo de diletantes suficientemente cultivados para o exercício da contemplação” (SANT'ANNA, 2016). A forma como Castro Maya propunha o museu estava certamente muito arraigada ao modelo clássico museal, não muito distantes dos padrões do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Histórico Nacional, que buscavam exaltar um passado de glória e grandes heróis da história através de pinturas, esculturas e gravuras.

Do outro lado estava Niomar Moniz Sodré Bittencourt, também fundadora e diretora executiva do MAM-Rio desde 1951, crítica veemente ao padrão defendido por Castro Maya. Nascida em Salvador, foi uma jornalista e empresária – uma das proprietárias do jornal *Correio da Manhã* - e preconizou que o museu deveria se construir a partir de um novo projeto, capaz de dar início a um “processo modernizador a atrair para si o grande público e a construir, a partir de um projeto educativo claro, a arte moderna no Brasil” (SANT'ANNA, 2016). Segundo a autora, com os dois projetos em disputa, rapidamente Castro Maya se afasta definitivamente da direção, em 1952, e Niomar dá início a uma série de transformações na estrutura do museu, começando pela reivindicação da construção de sua sede definitiva, no Aterro do Flamengo.

Da sede do Banco Boa Vista, o MAM-Rio faz uma mudança para um espaço provisório adaptado por Oscar Niemeyer no Palácio da Cultura, onde funcionava o MEC. Ali, o museu deu início às suas primeiras ações de gestão museológica, desenvolvendo uma política de acervo com aquisição de novas peças, inaugurando seu programa educativo com cursos, conferências e debates que foram fundamentais para consolidação de uma estética modernista das vanguardas brasileira.

⁹¹ Sabrina Marques Parracho Sant'Anna é cientista social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001), mestre (2004) e doutora (2008) pelo PPGSA/UFRJ, com período sanduíche na Columbia University (EUA). Concluiu pós-doutorado na Universitat de Barcelona (Espanha) em 2019. É docente do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRRJ. É autora de textos sobre sociologia da cultura e sociologia da arte.

Em 1952 o museu recebeu, da Câmara dos Vereadores, um terreno de 40 mil metros quadrados na área aterrada da Baía de Guanabara e, a convite de Niomar, o arquiteto Affonso Eduardo Reidy (1909-1965) realizou o projeto de sua sede definitiva em parceria com o paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994). No ano de 1958, com a conclusão da primeira fase da obra, o MAM-Rio inaugura sua nova e atual sede, ocupando o Bloco Escola, que serviu como espaço expositivo até 1967, quando o Bloco de Exposições foi inaugurado, sendo, no contexto atual, o prédio principal. (TEJO, 2017; LOURENÇO, 1999; MAM, site). Neste caminho de mudanças paradigmáticas para a museologia, o surgimento do MAM-Rio, se enquadra num momento de fricção entre modelos clássicos e modernos. O museu inaugura um movimento de ruptura com aquele padrão de instituição da tradição, de bastião da alta cultura [europeia] (CHAGAS, 2009).

De acordo com Tejo, o propósito educativo do MAM-Rio se alinhou ao programa de conferências, debates e mesas redondas para consolidar um contato direto com seu público local, mediando relações entre comunidade, críticos(as) e artistas. Ivan Serpa, Fayga Ostrower, Décio Vieira, são alguns desses nomes que lecionaram cursos livres na escola do museu e, desses cursos, tantos outros(as) críticos e artistas se formaram, como Lygia Pape e Anna Bella Geiger, alunas de Fayga, e Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Erich Baruch e João José Costa, alunos dos ateliês de Serpa (TEJO, 2017; LOURENÇO, 1999).

“*A Arte Negra e a sua relação com a Arte Moderna*” foi tema de uma palestra proferida pelo galerista Ladislav Segy, no Museu de Arte Moderna do Rio, a convite de seu diretor, o arquiteto, urbanista e professor Henrique Mindlin, em agosto de 1956, lembra Juliana Bevilacqua (2022). Segundo a autora:

O tema abordado por Segy e o local de sua realização estavam em consonância com os interesses manifestados por colecionadores e pelo próprio Bardi pela arte africana naquele período: o de compreender como Picasso e Matisse – além de outros artistas modernos com obras integradas na coleção do MASP – construíram vínculos estéticos e formais com máscaras e estatuetas africanas (RIBEIRO DA SILVA BEVILACQUA, 2022: 127).

Porém, ao contrário do MASP, o museu carioca não efetivou nenhuma exposição ou aquisição de artes africanas nesse período. Pelo menos foi o que essa pesquisa pode constatar em uma busca no próprio site da instituição e também por bibliografias

acadêmicas que abordassem coleções e/ou exposições de artes africanas no MAM-Rio no período analisado. Isso não comprova, entretanto, que ela não tenha sido constituída tempos depois.

Em busca de mais informações, a equipe do MAM-Rio foi contatada (via email) para informar se houve algum objeto (escultura, pintura, máscaras etc) de arte-africana entre 1950 e 1980 em suas coleções, em [uma gentil] resposta recebi um relatório das obras de fotógrafos africanos que estão em comodato⁹² na Coleção Gilberto Chateaubriand, que tem cerca de 6.621 obras, sendo considerada pela instituição “a que nos permite formar um panorama quase completo da produção artística brasileira, desde o modernismo, passando pelas fortes transformações nas décadas de 1950, 1960 e 1970” (MAM-Rio, site) chegando até os suportes e linguagens mais atuais da produção de arte contemporânea.

Nesse relatório⁹³ constam 60 obras, majoritariamente fotografias, algumas poucas gravuras e pinturas, mas nenhuma escultura. Ao analisar as datas de produção destes trabalhos é possível constatar que, na sua maioria, correspondem ao período de interesse desta pesquisa. Mas, como ressaltou a documentalista do MAM-Rio, a instituição não tem registro de data de aquisição da obra pelo colecionador, assim as datas referem-se prioritariamente ao ano em que a obra chegou ao museu⁹⁴ o que, no caso das obras dos fotógrafos africanos, é posterior a 1993, ano que se iniciou o comodato.

Na coleção Gilberto Chateaubriand podemos encontrar também cerca de 60 trabalhos de artistas africanos, dentre as quais estão séries do fotógrafo nigeriano J.D. ‘Okhai Ojeikere (1930-2014) que documenta os diferentes penteados femininos da

⁹² O comodato é um contrato de empréstimo gratuito da obra de arte, e que não prevê nenhum tipo de cobrança para nenhuma das partes. É uma forma aplicada a coisas que são únicas, que não podem ser substituídas por outra igual em gênero, qualidade e quantidade. A coleção Gilberto Chateaubriand, reúne milhares de obras de arte brasileira moderna e contemporânea, é considerada uma das mais importantes do país. Desde 1993, quase todo o acervo do MAM Rio está em regime de comodato.

⁹³ A documentalista Aline Siqueira, do MAM-Rio, também me enviou outra lista constando 8 obras, de 3 artistas africanos que deram entrada no acervo no período de interesse da pesquisa, porém foram consumidas pelo incêndio que atingiu o museu em 1978. Artistas como: Ibram Lassaw (Alexandria, Egito, 1913 - Estados Unidos, 2003); José Almada Negreiros (São Tomé e Príncipe, 1893 - Lisboa, Portugal, 1970); Ruy Bastos (Lourenço Marques, Moçambique, 1930 - Cascais, Portugal, 1999) (MAM-Rio, 2022).

⁹⁴ Ainda, segundo o MAM-Rio “é importante mencionar que para a coleção do Museu, os registros de data de entrada referem-se à data de aprovação da Comissão de Acervo que avaliou aquela obra. Uma obra pode permanecer por anos aguardando essa avaliação, então possivelmente o ano de entrada não corresponde ao ano da proposta da aquisição em si” (MAM-Rio, 2022).

cultura nigeriana, tradição de seu país e formas estético/sociais que vão desde uma celebração especial, a penteados complexos para demarcar o pertencimento a uma região geográfica, e principalmente como maneira de expressar o status social da pessoa.

No início da década de 1990, esses e outros trabalhos dos fotógrafos africanos - os angolanos Ambroise Ngaimoko (1949) e Jean Depara (1928-1997), o sudanês Malick Sidibé (1936-2016) e o malês Seydou Keïta (1921-2001) - foram adquiridas para a coleção Gilberto Chateaubriand. Mas, foi somente em 2011 que o museu realizou a exposição coletiva *Celebrações/Negociações – Fotógrafos Africanos na Coleção Gilberto Chateaubriand*, com séries fotográficas de todos eles (MAM-Rio). Um tema disponível para pesquisas futuras. Porque será que o MAM-Rio adquiriu trabalhos de artistas modernos africanos só agora? Porque não houve uma política de acervo que priorizasse a aquisição de obras de artistas negros brasileiros?

Em 1958, Mário Barata escreveu o texto *Razões de ser e a importância do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* para ser publicado no catálogo da exposição inaugural do MAM-Rio. De acordo com Lourenço, neste ensaio Barata articula suas ideias para justificar as razões da existência de um museu de arte moderna e suas particularidades, e ressalta sua visão de como um museu de arte pode se tornar um laboratório de experimentos, um espaço onde relações entre a arte e o público podem acontecer. O autor aborda o museu como zona de contato.

Diferentemente dos museus clássicos de arte antiga, Barata aposta num museu de arte moderna dedicado a selecionar, acolher, apresentar, explicar, divulgar e apoiar produções do tempo presente, um “tempo em movimento”, pois, para ele, não se podia saber o que realmente iria se tornar relevante a posteriori, sendo, portanto, um ato de “operar e fazer história” (LOURENÇO, 1999).

Vale lembrar que entre 1965 e 1967, Assis Chateaubriand e a esposa Yolanda Penteadó, desenvolveram a *Campanha Nacional de Museus Regionais - CNMR*, objetivando promover a descentralização da hegemonia do eixo artístico e cultural Rio de Janeiro - São Paulo. A campanha foi responsável por formar coleções de obras de arte em regiões do país com pouca circulação da arte moderna, além de divulgar artistas dessas localidades. Neste período foram criados seis equipamentos museológicos, como o Museu de Arte Contemporânea - Olinda (PE); o Museu de Artes Assis Chateaubriand,

em Campina Grande (PB); o Museu de Arte de Feira de Santana (BA), o Museu Dona Beja, em Araxá (MG); a Galeria Brasiliana, em Belo Horizonte (MG) e a Pinacoteca Rubem Berta, em Porto Alegre (RS). Como resultado da campanha também houve a doação de uma coleção de 42 obras nacionais e estrangeiras para o Museu Histórico e Artístico do Maranhão, em São Luís⁹⁵; outra para o Museu de Arte da Pampulha⁹⁶ (MG) e outras duas para o Ceará e Alagoas (MANTOVAN, 2015).

O Congresso de 1950 e o Concurso *Cristo Negro* de 1955: os primeiros passos para uma instituição de arte negra

O *I Congresso Nacional do Negro*, realizado em 1950, no Rio de Janeiro, aconteceu na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), entre os dias 28 de agosto e 2 de setembro, sendo um evento de estudo e reflexão convocado e organizado pelo TEN. Ele, de certa forma, surge em contraposição aos Congressos Afro-Brasileiros dos anos 1930, sendo um acontecimento político de cunho mais popular onde as presenças de intelectuais e ativistas negros e negras também seriam os portadores de discursos e falas que invertiam a lógica que sempre tratou o negro como um simples objeto de pesquisa, como Ironides Rodrigues, Ruth de Sousa, Milca Cruz, Edison Carneiro, Guerreiro Ramos.

Outros intelectuais brancos de “cadeira cativa” nos estudos sobre o negro também estiveram presentes, como o antropólogo Darcy Ribeiro, o sociólogo Oracy Nogueira, o deputado carioca Hamilton Nogueira. Ele aconteceu ainda sob o cenário do “pacto da democracia racial” mas, ao longo de sua programação, torna-se palco de grandes divergências entre os pensamentos dos intelectuais negros e brancos que estudavam a questão racial na época. Nas palavras de Custódio “o que era para ser o momento da consagração do pacto democrático, acabara criando brechas para uma fissura que mostrava a não compatibilidade dos planos e interesses entre os intelectuais negros do TEN e os demais aliados” (CUSTÓDIO, 2011: 43).

⁹⁵ Por falta de espaço para a guarda, conservação e exposição, essa coleção que foi doada em 1968, só pode ser entregue à Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (SECMA) em 1988, embora o Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM) tenha sido inaugurado em julho de 1973. Destaca-se neste conjunto uma obra de Pablo Picasso, datada de 1950 (CAIRE SILVA; ESPÍRITO SANTO, 2017).

⁹⁶ Consta como parte inicial do acervo do Museu de Arte da Pampulha, criado em 1957, um lote de obras doado por Assis Chateaubriand e Yolanda Penteadó ainda em 1958, contando com telas de vários artistas, entre eles alguns estrangeiros que incluem a curiosa presença de Winston Churchill.

Nesse sentido, a análise de Custódio nos relata que as divergências ocorridas no congresso surgem de “elementos pautados na diferença” e, segundo o autor, essa “diferença pode ser abordada em dois pontos: a ideia de negritude, com a formalização de uma identidade negra; e expectativas de um projeto do TEN para se legitimar enquanto uma elite dirigente e pensante”. E é acerca dessa “ideia de negritude” que trataremos nas próximas páginas. Custódio explicita em seu trabalho que o marcador de diferença presente no discurso sobre negritude é que conduziria Nascimento ao “processo de rompimento ideológico com os pressupostos da democracia racial, do discurso da mestiçagem” (CUSTÓDIO, 2011: 50).

A historiadora Paulina Alberto⁹⁷ lembra que: “ a negritude era a forma como o TEN dava consistência ao seu discurso dos valores culturais de origem africana como marca de diferença e contribuição específica dos negros para cultura plural do país” (ALBERTO, 2011: 220). Segundo a autora, a escolha por essa abordagem sobre uma cultura de origem africana, era um posicionamento crítico à visão funcionalista e culturalista que buscou compreender as culturas negras como folclóricas, estáticas, “próprias de um museu”.

Durante o congresso foram apresentados 35 trabalhos, entre teses, contribuições (escritas e orais) e comunicações. Os temas anunciados para orientar as discussões foram: História, Vida social, Sobrevivências religiosas, Sobrevivências folclóricas e Línguas e Estética. Sobre a estética seriam abordadas questões como: o negro e a criação estética; o negro e a escravidão como temas de literatura, poesia, teatro, artes plásticas; particularidades e sobrevivências emocionais do negro; integração e participação do negro e do homem de cor na evolução geral das artes no Brasil; a literatura, poesia, teatro, artes plásticas a serviço da causa abolicionista e as artes em geral como meio de valorização social do negro e do homem de cor. Nesse sentido, abordaremos duas teses que julgamos importantes para a análise de como a cultura negra passa a ser tratada mediante a ruptura ideológica com a democracia racial por parte do TEN, e principalmente de Nascimento.

⁹⁷ Paulina Alberto nasceu na Argentina e é doutora em História pela University of Pennsylvania (Estados Unidos). Atua como professora da University of Michigan (Estados Unidos) nos departamentos de História e de Línguas (Espanhol e Português). Autora do livro *Termos de inclusão: Intelectuais negros brasileiros no século XX*. Editora Unicamp, 2018.

A primeira tese é a de Ironides Rodrigues, intelectual ligado ao TEN, e responsável pela apresentação da tese “Estética da Negritude”, uma das mais polêmicas de todo congresso. A tese de Rodrigues, embora nunca tivesse sido publicada em virtude de seu extravio⁹⁸, traz importantes elementos para identificarmos o diálogo entre seu pensamento, a obra de Jean-Paul Sartre, *Orfeu Negro*⁹⁹ e os intelectuais da “négritude” francófona, como Aimé Césaire e Leopold Sédhogo. Aprendemos com o historiador e sociólogo Muryatan Barbosa¹⁰⁰ que:

Ironides foi quem, efetivamente, se apoderou e se tornou um divulgador de tal temática. Intelectual de formação existencialista, Ironides teve, provavelmente, como fonte inicial certa desse conhecimento, o livro organizado por Sédhogo (1948), que trazia, além, de *Orfeu Negro* de Sartre, cerca de 200 páginas com poesias dos autores consagrados da negritude francófona como L. Sédhogo, A. Césaire, L. Damas, B. Diop, D. Diop, F. Ranaivo, E. Lero e outros. [...] De fato, é provável que, sem a insistência e o empenho desse jovem intelectual mineiro, a negritude francófona não teria se consolidado como conteúdo simbólico da luta negra no Brasil. (BARBOSA, 2004: 82)

Ironides Rodrigues¹⁰¹ (1923-1987) foi um intelectual negro de grande importância para o desenvolvimento do pensamento panafricanista, por ter sido um dos primeiros a

⁹⁸ Parte dos anais do congresso foi publicado no livro *Negro Revoltado*, impresso 18 anos depois, somente em 1968. De acordo com Custódio, Nascimento e Guerreiro Ramos acusam Costa Pinto de ter extraviado parte dos textos do Congresso. Nascimento, ademais, afirma que essa tese (e outras extraviadas), comporiam o segundo volume, denominado *Negritude Polêmica* (NASCIMENTO, 1982 [1968]: 51)

⁹⁹ De acordo com Marcio Macedo, essa hipótese de que Ironides teria elaborado sua tese a partir da leitura de *Orfeu Negro* está amparada pelo fato do autor ter feito a tradução de parte desse texto para o jornal *Quilombo* (Sartre, 2003 [1950]: 64-65) e por uma nota de Costa Pinto, em que o autor afirma que ‘Ironides, no correr dos debates’, [no I Congresso do Negro Brasileiro] reconheceu ter sofrido alguma influência do existencialismo de Sartre, através de um artigo, *Orfeu Negro*, que ele traduziu para o *Quilombo*’ (MACEDO, 2005: 203)

¹⁰⁰ Bacharel em História (2001), Mestre em Sociologia (2004), Doutor em História Social (2012), mais especificamente História da África, todos pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Foi pesquisador visitante na Universidade de Harvard (2010) e consultor da UNESCO-Brasil para o Programa Brasil-África: histórias cruzadas (2011-2012). Atualmente é Professor Adjunto do Curso de Relações Internacionais da Universidade Federal do ABC (UFABC).

¹⁰¹ Ironides Rodrigues foi escritor, crítico cinematográfico, teatrólogo e ativista do movimento negro, sendo um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro, ministrando aulas de alfabetização e cultura para seu elenco. Faleceu deixando duas séries de cadernos sob os títulos de *Estética da Negritude* e *Diários de um Negro Atuante: Cadernos de Bento Ribeiro*, além de outros textos disponíveis para consulta no IPEAFRO.

incorporar em suas reflexões a negritude francófona e o ideário do pan-africanismo, embora tivesse deixado pouco material publicado. Nasceu em 1923, na então Uberabinha, atual cidade de Uberlândia, Minas Gerais. Conforme apresentam Muryatan Barbosa e Thayná Costa, Rodrigues, junto de Francisco (Chico) Pinto¹⁰² (irmão do ator Grande Otelo), João Benedito Brasil e Jeronymo Vargas fundaram, em Uberlândia, um dos primeiros jornais da imprensa negra brasileira. O jornal *A Raça* teve sua primeira edição lançada em 1935 e teve uma curta circulação, apenas três edições (BARBOSA e COSTA, 2019). Junto de Chico Pinto, ainda nos anos 30, Rodrigues também teria montado e encenado uma das primeiras peças de teatro com atores negros no Brasil.

De acordo com Barbosa e Costa (2019), Rodrigues mudou-se para o Rio de Janeiro em 1944, aos 21 anos. Foi estudante e posteriormente professor do Colégio Pedro II, cursou Direito na Faculdade Nacional de Filosofia e conheceu Abdias Nascimento, Aguinaldo Camargo e Sebastião Rodrigues Alves nesse ínterim. Foi um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro. Entre as décadas de 1950 e 1960 atuou como teatrólogo e crítico de cinema, escreveu e estreou três peças em teatros cariocas, como: *Sinfonia da Favela*, *Agonia do Sol* e *O auto da Constância Lena*; publicou dezenas de notas críticas cinematográficas em jornais como, *Luta Democrática*, *A Marcha*, *Vanguarda* e *Correio da Manhã*. Era um profundo conhecedor da Négritude francófona e do movimento estadunidense conhecido como *Renaissance*¹⁰³. Junto ao TEN, foi figura imprescindível na organização de seus eventos mais importantes, como: a *Convenção Política do Negro Brasileiro* (1945), o *Comitê Democrático Afro-Brasileiro* (1945), a *Convenção Nacional*

Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atores-e-colaboradores/ironides-rodrigues-3-05/>. Acesso em Agosto de de 2021.

¹⁰² Infelizmente nosso trabalho não encontrou muitas informações sobre Francisco Pinto. Mas de acordo com a tese de Tadeu Pereira dos Santos (2016), Francisco atuou como jornalista e gráfico, tendo trabalhado em diversas tipografias e colaborado com jornais. Foi separado do irmão na infância devido a dificuldades financeiras da família em cria-los. Voltaram a se encontrar na década de 1940, quando chegaram a atuar juntos. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/17715/1/EntreGrandeOtelo.pdf>. Acesso em 23 de maio de 2022.

¹⁰³ O Reinassance foi um movimento cultural negro que começou a surgir nos Estados Unidos a partir de 1918, mas que atingiu seu auge em 1930. Foi um dos primeiros e maiores movimentos afro-americanos que promoveu um legado para a literatura, arte, música, dança, filosofia e direitos civis dos Estados Unidos. Conhecido como “New Black”, o novo movimento negro, propagou uma ideologia que as culturas negras na diáspora não devem se refletir aos modelos europeus, e sim buscar nas raízes africanas a cultura e os conhecimentos que a escravidão não apagou. Neste movimento grandes artistas e intelectuais negros e negras passaram a serem conhecidos pelo mundo, como a dançarina Josephine Baker; os intelectuais W. E. B. Du Bois, Marcus Garvey, Leslie Pinckney Hill; os poetas Arna Bontemps, Jessie Redmon Fauset, James Weldon Johnson; os músicos compositores Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Dizzy Gillespie, Mamie Smith e os artistas visuais Charles Alston e Augusta Savage.

do *Negro Brasileiro* (1946) e o *I Congresso do Negro Brasileiro* (1950), além de ter contribuído muito na área cênica e artística do TEN (BARBOSA e COSTA, 2019).

Como já mencionamos, as minúcias dessa tese nunca puderam ser estudadas por causa do sumiço dos documentos originais. Na tentativa de recuperarem os argumentos usados por Rodrigues nesse trabalho, Barbosa e Costa recorrem àquilo que encontraram como a “única fonte conhecida do período sobre essa tese em particular”, em uma publicação crítica a ela feita pelo sociólogo Luiz Aguiar da Costa Pinto. Costa Pinto acusaria a tese sobre negritude de Rodrigues de “não ser apenas racialista ou essencialista – para usar termos contemporâneos -, mas potencialmente racista, visto que se basearia em princípios aparentemente biológicos para defender a especificidade da ‘raça negra’”. Para os autores, Costa Pinto fez essa crítica por entender que nela haveria uma defesa da existência de atributos específicos que predestinariam o povo negro às artes. Abordaremos essa questão do essencialismo que, por vezes, se faz presente no discurso da *Négritude* francófona.

A outra tese apresentada no congresso, que julgamos importante para as análises deste trabalho, é a do museólogo e crítico de arte Mário Barata (1957), onde debate sobre a escultura de origem africana no Brasil. Seu estudo menciona, que:

O negro realizou na África e em parte da Oceania uma das mais impressionantes obras plásticas humanas. Não é só a literatura, oral ou escrita, que exprime uma cultura, de um sistema de vida com técnicas determinadas, no conceito antropológico. A criação plástica é uma expressão de cultura tanto quanto visão estética do mundo. Às vezes é difícil curvar ou fazer desaparecer as tendências plásticas de um povo ou de uma classe (BARATA, 1957: 51)

Para o autor, a grande massa de povos africanos que desembarcou no Brasil no contexto da escravidão, tornou possível que técnicas artísticas de origem africana e de diferentes regiões, pudessem ser preservadas, principalmente as ligadas aos cultos religiosos. Na ocasião, Barata ainda lamenta a inexistência de um museu para estudo e exame da função que as peças de origem africana exercem na vida de um grupo racial ou de toda uma sociedade.

Porém, Hélio Menezes observa na tese de Mário Barata uma postura crítica aos postulados da assimilação e sincretismo defendidos por Artur Ramos, mas nota a permanência do discurso da mestiçagem que dominava naquele período. Segundo Menezes, Barata também acreditava em uma progressiva “desafricanização” do Brasil, a

qual acarretaria também em um desaparecimento da arte negra por aqui, isso tudo em virtude da mestiçagem, fosse ela a biológica, fosse ela a cultural. Em sua tese Barata centralizou seus estudos para melhor entender a produção escultórica religiosa do povo bantu-ioruba, estudando obras de coleções particulares de intelectuais como Nina Rodrigues, Artur Ramos e Mario de Andrade, além das coleções dos acervos institucionais do Museu Nacional, Instituto Histórico e Geográfico da Bahia e Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro (MENEZES, 2018).

Em seus estudos Barata (1957) fez uma tentativa de classificação que corresponderia às três tendências de concepções plásticas que predominavam no continente: uma *realista*, uma *geométrica* e outra bem mais recente, a *expressionista*. Para o autor a realista é complexa e elástica – parte de um classicismo pela regularidade e harmonia de expressão – podendo ser encontrado traços de um realismo moderado e, por vezes, expressionista na arte antiga dos Iorubás que viveram em Ifé (cidade povoada em 500 a.C, no estado de Osun, no sudoeste da Nigéria), no Benin e no Dahomey, juntamente com povos Jêjes (Ewês), Achantis (Costa do Ouro) e Costa do Marfim. Outro centro que produz arte no estilo realista, porém com estilo muito particular Bantu, presente entre os povos de Angola, Cabinda, Congo e Gabon. Já a tendência geométrica se manifesta mais precisamente em lugares que o negro entrou em contato com o branco europeu, o que no contexto brasileiro torna esse fenômeno múltiplo e muito mais complexo, o geometrismo na arte africana pode ser encontrado desde o Sudão Francês, indo até o norte da Nigéria. Inclui os povos Dogons, Bobos, entre outros. A tendência realista e geométrica é uma corrente geral, ou seja, não se exclui peças de um ou outro tipo em cada grupo.

Para Mario Barata:

[...] um dos objetivos do estudo da dinâmica da arte negra no Brasil pode ser o da comparação de suas transformações com as da vida religiosa. Terão predominado as formas de culto e as plásticas da mesma origem? O sincretismo religioso ter-se-á efetuado nos mesmos planos do escultórico? O abandono de tradições plásticas terá sido mais rápido que o das religiosas? Seus contatos com a cultura branca ou – caso a averiguar – com as indígenas, terão produzido resultados paralelos ou semelhantes? A arte negra terá tido menor influência nas artes populares brasileiras e na formação da nossa cultura que a religião? (ib., p. 53)

Segundo Menezes, a tese de Barata traz uma importante contribuição para os estudos sobre arte negra e afro-brasileira, pois propõe um deslocamento do foco biológico para se chegar à “causa e destino da persistência de traços entre obras de ‘arte negra’ nos dois lados do Atlântico” (MENEZES, 2018). Para o autor, seu estudo traz uma possibilidade de interpretação que o remete a processos culturais de transmissão. Menezes ainda reforça que Barata não abandona a ideia de uma desafricanização da arte negra no Brasil, porém, criticando os controversos conceitos de aculturação, assimilação e sincretismo, passa a abordá-los em sua análise, como *contato*. Ideia que encontrará eco nos estudos e artigos publicados pelo crítico de arte Clarival do Prado Valladares, ao qual Abdias dedicará muitas críticas.

Em 1955, o TEN promoveu o *Concurso Cristo Negro ou Cristo de Cor*¹⁰⁴, organizado por Abdias Nascimento e Guerreiro Ramos, em parceria com a *Revista Forma*, sendo realizado no mesmo momento em que a cidade do Rio de Janeiro recebia o *36º Congresso Eucarístico Mundial*. Grande parte das maiores autoridades da Igreja católica do mundo todo estava reunida ali e sua realização gerou uma grande polêmica na imprensa da época. Uma crítica publicada por Alice Linhares Uruguay no *Jornal do Brasil*, em 26 de junho de 1955 - tradicional veículo de imprensa carioca fundado ainda em 1891 -, chegou a dizer que tal acontecimento “reúne a blasfêmia e o sacrilégio, aliados ao mau gosto!”, pedindo medidas das autoridades civis e eclesiásticas para impedir aquilo que seria um “atentado à Religião e às Artes” (IPEAFRO, s.p).

De acordo com Elisa Larkin Nascimento (2016), uma análise de outras matérias e reportagens que saíram na época a respeito do concurso, mostra que todas elas, sem entender a verdadeira proposta do evento, acabam por evocar um discurso sobre um pseudo “racismo reverso”. Em uma matéria publicada no *Diário de Notícias* em 31 de julho de 1955, o jornalista Clemente Magalhães Bastos questiona Abdias em uma entrevista: “quais os motivos da ideia? Quais os possíveis resultados artísticos? Não se estará criando um racismo às avessas?” (BASTOS, 1955: 5). Em sua resposta, Abdias articula as bases estéticas e sociológicas que motivaram a realização do concurso, alegando que:

Na contemplação da beleza negra, nesta exaltação explícita e subjacente dos valores negros, a negrura não é anti-branca, não é agressiva e nem

¹⁰⁴ Abdias transita entre os dois termos quando cita o concurso nos textos que publicou.

separatista. Ao contrário, pacífica e integrativa, ela oferece o que de mais universal, de mais ecumênico, e, pois, de mais excelso e católico existe na sua substância negra como é exemplo, feliz e atual, o concurso do “Cristo de Côr” [...]. Por isso o Cristo Negro se projeta como o passo mais audacioso na direção de uma estética negra, de valores absolutos e totais. (Ibid).

Mas, apesar de todo o incomodo à classe média conservadora carioca da época, Larkin Nascimento (2016) lembra que Abdias e Guerreiro contaram com o apoio do poeta modernista Augusto Frederico Schmidt, a romancista imortalizada na Academia Brasileira de Letras, Dinah Silveira de Queiroz, Dom Hélder Câmara e o pintor e crítico de arte Quirino Campofiorito, para a realização do concurso. Ele foi realizado entre os dias 17 a 24 de julho, no Salão de exposições do Ministério da Educação no Palácio Gustavo Capanema.

Dos mais de 100 trabalhos enviados por artistas negros(as) e não negros, foram selecionadas 52 pinturas para participarem do concurso e a obra vencedora foi a pintura *Cristo na coluna*, da artista plástica (não negra) Djanira da Motta (1914-1979). Ela representou um Cristo negro, escravizado, sendo açoitado no pelourinho em Salvador, o tema foi semelhante a outras pinturas, como a de Otávio Araújo (pintor negro) que representou um *Cristo favelado* e crucificado em meio a barracos, no primeiro plano policiais cariocas negros e fardados aos pés do Jesus negro e de cabelo crespo e curto. A pintura de Araújo, entretanto, não ficou entre os trabalhos premiados no concurso.

Segundo Larkin Nascimento (2016), ao ressaltar o teor didático presente na justificativa da realização do concurso, Abdias, ao citar Guerreiro Ramos reforça:

A nossa corrente idealização de Nosso Senhor, como homem louro e de olhos azuis, reflete uma alienação estética, um autodesprezo, uma atitude de subserviência, na qual renunciemos a um critério comunitário e imediato do belo e do excelso em favor de um critério estranho à vida nacional. Jesus Cristo, em sua representação natural no Brasil, não poderia nunca ser louro e nem de olhos azuis, se desejamos ser autênticos (NASCIMENTO, apud RAMOS, 1955).

Concomitantemente, entre os dias 18 e 25 de julho o TEN apresentou no Teatro Carlos Gomes, a peça *O filho pródigo*, escrita pelo dramaturgo e poeta Lúcio Cardoso (LARKIN NASCIMENTO, 2016; NASCIMENTO; 1955). Para Larkin Nascimento (2016), a iniciativa do concurso somada à apresentação da peça de teatro se caracterizam em seu conjunto como um exemplo da ação do “sujeito epistêmico”, um conceito desenvolvido por Guerreiro Ramos.

Segundo a autora, essa iniciativa pode ser caracterizado por aquilo que o sociólogo e professor espanhol Manuel Castells (1999) tipificou em seu livro *O poder da identidade* como identidades de resistência e projeto, conceito que pode ser compreendido a partir do momento que determinados atores sociais passam a criar e desenvolver estratégias para construção de uma nova identidade com a qual passarão a reivindicar e reinscrever inclusão, ou mais, criar novos mecanismos de promoção da igualdade racial.

Para a autora, o TEN, no conjunto de suas iniciativas, dando aqui especial atenção para a imaginação museal e prática curatorial do MAN, propõe através dessas ações a promoção da identidade de projeto – a construção de uma nova identidade do povo negro brasileiro - e a criação de novos sujeitos, “indivíduos e atores sociais coletivos – que procuram transformar a estrutura social” que pretendem ocupar. “Reivindicar uma identidade é construir poder”, reforça Castells (1999). Ainda segundo Larkin Nascimento (2016), o TEN desempenhou um papel fundamental em suas ações, realizando uma transformação revolucionária para o surgimento de novas possibilidades para o povo afro-brasileiro.

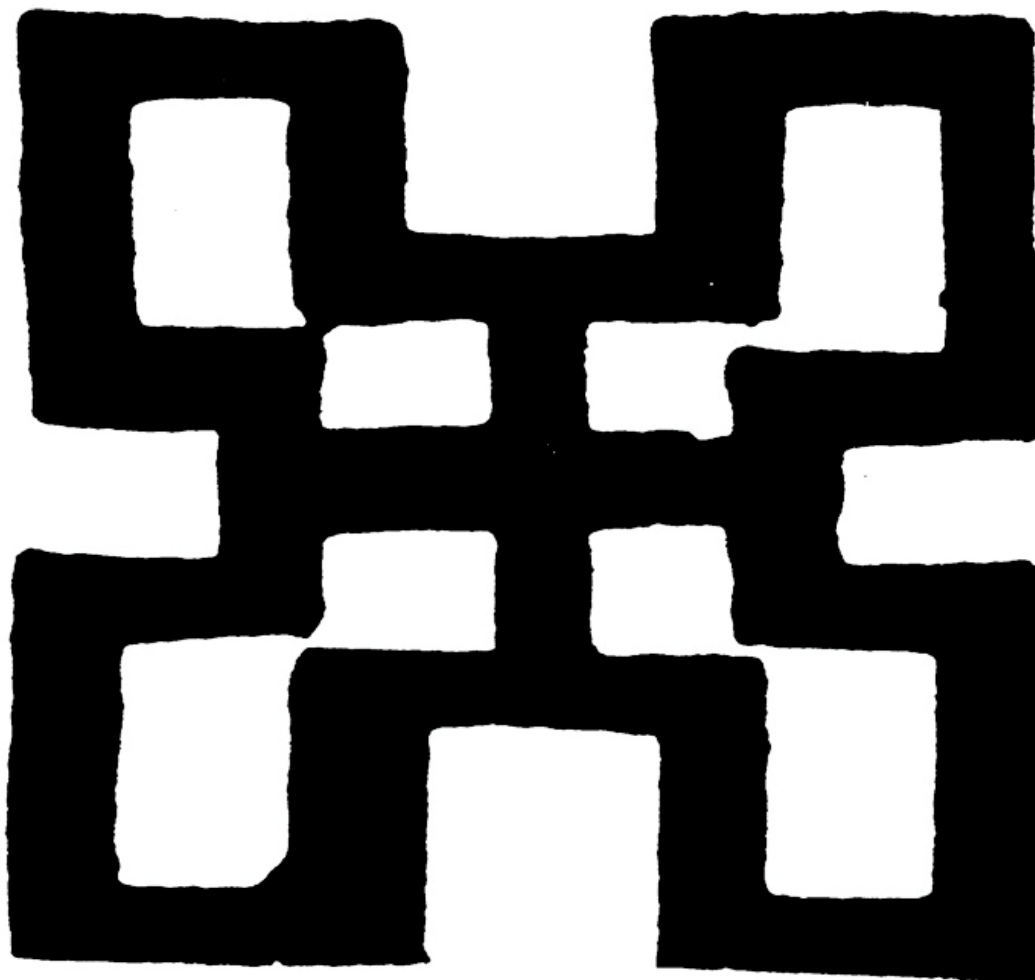
Conforme pontua Elisa Larkin Nascimento (2016), as atividades do TEN, na investigação feita por este trabalho, oferecem base para assegurar que, por ventura, as ações do MAN também:

Construíram significados em diversos fronts, resultando, a partir do limiar do século XXI, na implantação de políticas de ação afirmativa na cultura, na educação, no mercado de trabalho e na sociedade civil cujos efeitos a sociedade ainda sente hoje. Em nível internacional, o TEN [e o MAN] se enquadra[m] no conjunto de atores sociais e intelectuais que conquistaram a independência dos países colonizados e protagonizaram mudanças importantes na academia, na produção intelectual e nas sociedades civis, construindo os novos paradigmas do mundo pós-moderno (LARKIN NASCIMENTO, 2016: 100).

Ao analisar a imaginação museal do *Museu de Arte Negra* sob a perspectiva de Chagas (2009), vemos como ele “desarranja as tentativas de disciplinar o gosto e de controlar a relação dos indivíduos e grupos sociais com o patrimônio cultural em metamorfose” (CHAGAS, 2009: 48), uma vez que os museus historicamente se tornaram guardiões dos maiores “arcanos” conhecidos na memória coletiva e individual. O MAN criou novas oportunidades de se rever várias perspectivas de abordagens, teóricas e políticas, sobre a questão do negro no Brasil e sua presença na arte.

Chagas ainda reforça que, quando pensamos no contexto da musealização, “guarda e perda, preservação e destruição, caminham de mãos dadas pelas artérias da vida” (Ibid). Por isso abordamos a perspectiva *quilombista* de Abdias neste trabalho, por também acreditar que é através da reconstrução de matrizes da história e da cultura dos povos africanos no Brasil, que produziremos isso que almejamos como estética e identidade afro-brasileira. Para Chagas, assim como para Abdias, a contar do momento que enxergamos o museu como arena, como lugar de luta e conflito, terreno de tradições e contradições, passamos a compreendê-lo como microcosmo social. E, como consequência, tratá-lo apenas como “lugar de memória é reduzi-lo a uma expressão que está longe de abarcar sua complexidade. É preciso, no mínimo, considerá-lo, a um só tempo, como palco de subjetividades e lugar de memória, de poder, de esquecimento, de resistência, de falação e de silêncio” (CHAGAS, 2009: 25).

A imaginação museal e a prática curatorial de Abdias reflete sobre um processo de retomada de matrizes africanas e afrodescendentes, numa busca estética do que é ser negro/a/e no Brasil. Por isso este trabalho se ancorou na perspectiva de Chagas (2009), para abordar o caso específico do MAN, entendendo que ele, de um ponto de vista museográfico, cumpriu sua função no campo discursivo; do ponto de vista museológico, se tornou um centro produtor de (re)interpretação; e do ponto de vista histórico-social, foi e continua sendo uma arena política.



NSSA – “Um cobertor tecido a mão”, símbolo de excelência, originalidade e autenticidade

NSSA: UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL NAS ARTES

A curadoria quilombista do Museu de Arte Negra: um museu para o futuro

O intuito deste capítulo é abordar a prática curatorial de Abdias Nascimento para o Museu de Arte Negra entre os anos de 1950 e 1968. Tentamos apresentar no capítulo anterior um breve histórico do surgimento dos primeiros museus de arte no Brasil, de maneira que pudéssemos melhor compreender como e porque o Museu de Arte Negra estaria se inserindo neste cenário. Para a cientista social e professora Maria Lúcia Bueno¹⁰⁵, as décadas de 1940 e 1950 marcaram um período de intensos movimentos de emancipação no campo das artes no Brasil, “quando apareceram instâncias de consagração propriamente modernas, agentes especializados e locais de exposição fixos, como museus e galerias de arte” (BUENO, 2019).

Abdias Nascimento foi um desses agentes, em seus discursos, práticas, bem como na constituição de sua rede de sociabilidade - desde quando fundou o TEN (1945) - engajando-se na construção de um discurso onde o povo negro brasileiro pudesse (re)construir, através de suas heranças ancestrais, seus próprios modos de se ver, se representar, ser e estar. Para o autor, a construção da identidade afro-brasileira, enquanto estratégia de enfrentamento ao racismo, deveria valorizar a estética negra das populações africanas que formaram a nação brasileira.

Como observaram o professor e pesquisador Maurício Barros de Castro e a professora e pesquisadora Myrian Sepúlveda dos Santos, Abdias construiu seu discurso para embasamento do MAN a partir de um debate entre a história da arte e a antropologia (CLIFFORD, 1994; PRICE, 2000). De acordo com os autores, para Abdias, a arte moderna ocidental surgiu a partir da ação predatória e colonizadora da Europa sobre a África, seus povos e suas culturas, correspondendo a uma “abertura de um novo universo artístico ao protagonismo da arte branca e do artista europeu” através dos encontros entre artistas da vanguarda europeia e a arte africana a partir do século XX (NASCIMENTO, 1968; CASTRO e SANTOS, 2019).

¹⁰⁵ Maria Lucia Bueno Ramos é Bacharel e mestre em Ciências Sociais (PUC-SP) e Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Realizou Pós-doutorados no: Instituto de Artes da Unicamp/FAPESP (1996-99); École des Hautes Études em Science Sociales/EHESS (1999-2000) e (2001-2002); Université Paris Est/FAPESP (2006); Institut d'études européennes, Université, Paris 8/CAPES (2015 - 2016); New School for Social Research, NY/CAPES (2016) e CRBC - Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales/EHESS (2019-20). É Professora associada do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF-MG; Professora dos Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPG-ACL/UFJF) e Ciências Sociais (PPGCSO/UFJF).

O MAN surgiu como outro desdobramento do Teatro Experimental do Negro, TEN, e seu projeto inicial diverge daquele anunciado na convocatória do Congresso de 1950, preconizado por Guerreiro Ramos e Joaquim Ribeiro. É pensado a partir de duas teses apresentadas e discutidas durante o congresso, a lembrar: a *Estética da Negritude* de Ironides Rodrigues e a *Escultura de origem negra no Brasil*¹⁰⁶ de Mário Barata. Portanto, seu projeto inicial é de 1950, aprovado em uma resolução do congresso, mas a discussão sobre sua criação só viria a acontecer anos mais tarde, em 1968, quando Abdias e outros intelectuais e artistas visuais que apoiavam o projeto passaram a publicar sobre o museu em veículos de imprensa da época.

Em 1968 Abdias publicou o artigo *Cultura e Estética no Museu de Arte Negra* na Revista GAM¹⁰⁷, 10 anos depois ele acabou revisando e alterando alguns posicionamentos assumidos, e o republicou no seu seminal livro *O Quilombismo*, lançado em 1980¹⁰⁸. No primeiro texto, segundo o autor:

Dentre as manifestações culturais do negro-africano escravizado, as artes negras apenas superficialmente têm merecido referências de estudiosos e de críticos de arte. Trata-se de território quase virgem e inédito no campo de nossas pesquisas, o que, aliás, não surpreende aos que estão informados dos processos, sutis e tortuosos, empregados através dos séculos, para manter o negro e sua cultura de origem proscritos artificialmente do elenco de valores fundamentais de nossa cultura e da nossa civilização (NASCIMENTO, 1968 [2020]).

Os primeiros lampejos do MAN surgiriam da prática colecionista de Abdias iniciada desde o TEN, o que colaborou muito para formular suas contribuições ao pensamento museal e às práticas curatoriais. Ao criar o *Museu de Arte Negra*, Abdias

¹⁰⁶Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110424#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-40%2C4367%2C2444>. Acesso em 23 de junho de 2022.

¹⁰⁷ A Revista GAM foi uma publicação sobre arte que surgiu nos anos 1960 e 1970. Foi editada no Rio de Janeiro pela Editora Galeria de Arte Moderna, foi uma das primeiras iniciativas editoriais (houve a RASM - Revista Anual do Salão de Maio de 1939 editada por Flavio de Carvalho e a Klaxon que aconteceu de 1922 para 23...) sobre arte no Brasil. Foram colaboradores frequentes da Revista os críticos Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Clarival do Prado Valladares, Mário Barata, José Roberto Teixeira Leite (Enciclopédia Itaú Cultural, online) Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra60622/revista-gam>. Acesso em 30 de junho de 2022.

¹⁰⁸ Na terceira edição, revista e lançada em 2020 esse mesmo texto aparece publicado com alguns parágrafos no início do texto que não constavam na última edição.

rompeu o paradigma clássico da museologia e levantou questões de grande importância nas práticas museológicas e curatoriais contemporâneas.

Entre 1950, ano de sua criação, e 1968, ano de sua primeira exposição, Abdias se dedicou a apoiar, pesquisar e promover produções independentes de artistas visuais negros e negras. As décadas de 1950, 1960 e 1970 foram fundamentais para a formulação da Arte no Brasil, sendo o mesmo período em que emergiram também importantes articulações que fomentaram o processo de construção de uma estética negra no país. É nesse mesmo momento que as questões étnico-raciais no campo da arte passam a ser reivindicadas como ferramentas políticas e ideológicas para se afirmar uma identidade afro-brasileira. Este período marca as primeiras ações que autonomizam o campo artístico brasileiro com o surgimento de museus e galerias de arte, bem como de agentes especializados.

Abordaremos a criação do *Museu de Arte Negra*, o MAN, como uma realização que extrapola um processo de musealização de peças e obras evocando tradições africanas. Apesar de não possuir uma sede física, o MAN consolidou uma trajetória como um "espaço" constituído a partir de um ideário sempre em processo de construção continuada, de um lastro a partir do acervo empreendido por Abdias, e a partir de projetos que foram sendo criados e realizados no campo da arte, dos museus e da cultura afro-brasileira.

Trataremos dele como espaço de práticas sociais, um dispositivo com potencial político frente à urgente necessidade de recuperação da memória do povo negro brasileiro, a partir de uma instituição destinada a fomentar discussões sobre artes visuais e relações raciais, além de promover as produções de artistas negros e negras no país.

Neste capítulo, buscaremos derrubar a apologia a uma mestiçagem pacífica que não disputa espaços e relações de poder nos estudos sobre curadoria, teoria, história e crítica de arte, ao tentar reconstruir a prática curatorial e a imaginação museal de Abdias Nascimento como estratégias de enfrentamento aos apagamentos das experiências negras na arte brasileira.

A crítica da Crítica de Arte

A história da arte negra no Brasil, podemos dizer, se estabeleceu como um campo de luta para denunciar a violência e a ideologia branca, racista e eurocêntrica que, historicamente, vem apagando e embranquecendo o povo negro e sua diversidade cultural, em virtude de uma estética universal e universalizante.

Para Cristiane Tejo (2017), a crítica de arte foi um vetor fundamental para o desenvolvimento da arte moderna no Brasil. Segundo a autora, o processo de autonomização do campo da arte produziu uma série de regras e códigos de leitura acessíveis somente a um grupo muito seleto de estudiosos e interessados em arte e estética. A crítica de arte se tornou então a responsável pela criação e legitimação do valor estético de uma obra, ou seja, pela construção de uma pesquisa capaz de promover e divulgar informações que estabelecem determinados valores e gostos artísticos aceitos e valorizados por um grupo significativo da sociedade.

Ao analisar a produção discursiva de Abdias pude constatar o seu exercício de produzir crítica de arte, por isso, este trabalho tomou alguns de seus textos à luz de estudos e perspectivas contemporâneas, para compreender como ele colocou em xeque os padrões de fazer a crítica de arte no Brasil. Assim, tomamos seu pensamento como fundamental nos debates sobre arte negra moderna e contemporânea e nas relações entre museus e essa “nova arte” de resistência contra o racismo.

Sua interlocução e parceria com o crítico de arte Mário Barata é de grande importância para a criação do MAN. Barata esteve junto de Sergio Milliet e Antônio Bento no momento da criação da *Associação Internacional de Críticos de Arte* em Paris, no ano de 1948. E foi a partir da década de 1950 que a crítica de arte se estabelece, tanto no Brasil, quanto internacionalmente, como parte fundante da arte moderna, lembra Tejo (2017).

Ao exercer a crítica de arte, Abdias atuou como museólogo e curador do MAN acompanhando de perto a produção artística de seu tempo, com especial atenção a artistas negros e/ou artistas que tivessem o povo negro como ‘tema’; promoveu concurso, visitava

ateliês e mantinha interlocuções direta com artistas como Sebastião Januário¹⁰⁹ e José Heitor¹¹⁰. Portanto, sua crítica era uma interpretação a partir da sua própria experiência do encontro com a obra, os sentimentos, as memórias, as reflexões e as referências que cada obra proporciona, não se limitando a um registro de tipificação para classificar as características das obras, bem comum aos textos sobre arte neste período.

Já abordamos neste trabalho que, segundo Tejo (2017), o campo da curadoria no Brasil teria surgido da crítica de arte, assim como a criação de museus e a própria construção de uma história da arte brasileira, a qual teria apagado, estrategicamente de suas páginas a produção de arte negra – usamos “uma” para demarcar que existem outras histórias da arte no Brasil que vem sendo construídas para dar conta das produções indígenas, negras, além de LBGTQIA+, feministas, etc. A autora reforça que, apesar desses campos hoje terem se estabelecido de formas interdependentes, até a década de 1970 eram quase simbióticos, o que tornava comum ver que quase sempre se fundiam na mesma pessoa o curador, o crítico de arte, o historiador da arte e o diretor do museu de arte.

A crítica militante exercida por Abdias tinha o principal intuito de promover uma urgente intervenção nos padrões artístico-culturais que foram impostos pelo processo de racismo no Brasil. Em seu livro *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, publicado pela primeira vez em 1976, Abdias traça um importante comparativo sobre os processos físicos e simbólicos de assassinatos e extermínio em massa de povos e etnias. No capítulo *O embranquecimento cultural: outra estratégia de genocídio*, ele desenvolveu uma importante reflexão onde critica teorias desenvolvidas sob a perspectiva da democracia racial que continuaram por perpetrar classificações grosseiras, por meio da assimilação que inferiorizaram, sincretizaram e folclorizaram as contribuições negro-africanas e afro-brasileiras para a arte e cultura do país.

¹⁰⁹ Sebastião Januário é pintor, muralista e desenhista autodidata. Se mudou para o Rio em 1956, na década de 1960 Januário foi estudar no Museu de Arte Moderna de Paris, na França. No Rio de Janeiro fez o curso de pintura livre com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna (MAM-Rio). Vive e trabalha no Rio, expõe desde 1965.

¹¹⁰ José Heitor é ex-ferroviário, escultor, restaurador. Vive e trabalha em Além Paraíba, na zona da Mata mineira. Suas obras já estiveram nas exposições: *Escrevendo na madeira: esculturas de José Heitor* (1996), *Verdes Modernos* (2008), *A memória é uma invenção*, no Museu de Arte Moderna do Rio (2021) e *Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra. Segundo Ato: Dramas para negros e prólogo para brancos*, no Instituto Inhotim (2022), fazem parte do acervo do MAN – Museu de Arte Negra/IPEAFRO.

Para Abdias, “a palavra-senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como assimilação, aculturação, miscigenação” (NASCIMENTO, 1976: 93), termos que se relacionam a sucessivas concessões ao povo negro, tanto individualmente, quanto a seus diversos grupos em suas possibilidades de ocuparem lugares e espaços na sociedade. Na perspectiva do autor, essas formulações teóricas surgiram, tendo escamoteadas entre seus pressupostos uma pretensa inferioridade do negro-africano e seus descendentes na diáspora. Abdias reforça que, uma análise das contribuições da arte negro-africana na diáspora feita através de pressupostos de assimilação cultural tem um único propósito, o de negar a cultura aos povos africanos.

Trazendo o pensamento de Abdias para a crítica ao percurso histórico do surgimento dos museus desde o século XIX, podemos afirmar que a criação dessas instituições é uma parte incontestada do projeto colonial. Vimos que, com o passar do tempo, essas instituições se aliaram a cientistas e teorias que manipularam, de forma aparelhada, uma estrutura de discriminação cultural e racial, afirmando uma idealizada imagem de povos selvagens, primitivos, inferiores, exóticos e pitorescos que habitavam a África. Os museus tradicionais e a museologia clássica se estabeleceram no Brasil coniventes com essa estrutura colonial, e o discurso do MAN abre portas para denunciar como um museu, seus agentes e suas práticas (educativas, curatoriais, acervo), podem estar alinhadas a estratégias de controle, apagamento, soterramento das memórias africanas para a constituição da consciência afro-brasileira, e por consequência sua arte, sua cultura, sua identidade.

A partir das definições feitas pelo professor e museólogo Clóvis Carvalho Britto (2019) sobre os paradigmas que atravessaram a Museologia desde os séculos XIX (e que sistematizamos em uma tabela no capítulo anterior), seu estudo também identifica como essas mudanças paradigmáticas ressoaram no Brasil, definido pelo autor como “a transição entre a Nova Museologia e a Museologia Social” (BRITTO, 2019). O autor define três fases de mudanças nos museus e na museologia brasileira, as quais apresentaremos sistematizada em uma tabela.

Tabela 3 -

Fases da Museologia brasileira	Itinerários intelectuais	“Caminhos indisciplinados”	Marcos da recente bibliografia museológica
Museologias de <i>Resistência</i> (1972 a 1992)	- Consolidação do paradigma da Nova Museologia	- Resistências às ‘museologias normativas’; - Reflexões sobre as experiências clandestinas e/ou dissidentes no campo dos museus; - Delineamento dos contornos epistêmicos das experiências museais comunitárias.	- Mesa Redonda de Santiago (1972); - I Encontro Internacional de Ecomuseus no Rio de Janeiro (1992);
Museologias de <i>Militância</i> (1992 a 2003) –	- Nascimento da Museologia Social como um novo paradigma e da Sociomuseologia como uma Escola de Pensamento	- Conscientização e estabelecimento de redes com experiências teóricas e práticas internacionais (especialmente com o Movimento Internacional para uma Nova Museologia e a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); - Função social, direito à diferença, ao protagonismo das comunidades e dos movimentos sociais passam a ser valorizadas.	- I Encontro Internacional de Ecomuseus no Rio de Janeiro (1992); - Articulações para a criação da Política Nacional de Museus (2003);
Institucionalização da Museologia Social (2003-2018)	- Consolidação do paradigma da Museologia Social; - Institucionalização como política pública nacional; - Fortalecimento da Sociomuseologia	- Disseminação de diferentes experiências e reflexões sociomuseológicas; - Implementação da Política Nacional de Museus; - Criação do Programa Pontos de Memória e a implantação de redes temáticas de Museologia Social	O marco inicial consiste nos impactos da criação da Política Nacional de Museus (2003)

Fonte: Tabela produzida a partir das definições de Clovis Carvalho Britto (2019: 22), apenas para fins ilustrativos

Com base nas definições apresentadas acima podemos ter uma melhor compreensão de como o pensamento de Abdias oferece importantes reflexões que impulsionaram a crítica sobre os parâmetros da museologia no país, tornando possível esses sucessivos momentos de inflexão e transformação paradigmáticas que ocorreram e que estão sintetizadas na tabela acima.

Para Deborah Silva Santos (2021) nas últimas décadas temos observado que os museus estão cada vez mais no foco de questionamentos de diversos grupos sociais, que criticam e propõem o fim da manutenção de práticas colonizadoras e produtoras de

discursos eurocêntricos. A autora reforça que, ainda no século XXI, não é difícil encontrar instituições que sustentam discursos e práticas que não abordam a diversidade étnico-racial, de gênero, de sexo, geracional e regional na formação dos seus acervos, em seus programas expositivos, educativos e quadros funcionais, ressaltando a importância de movimentos de luta que se pautaram justamente para reivindicar, criar e executar ações decolonizadoras nos museus brasileiros. Conforme Santos (2021):

Estes grupos denunciam e reivindicam a adoção de práticas museológicas contemporâneas e descolonizadas como o (i) direito à memória e ao patrimônio a todos os grupos excluídos; (ii) renovação das narrativas e representações expográficas; (iii) repatriação de patrimônios; (iv) respeito à diversidade étnica, cultural e de gênero; (v) o rompimento do mito da neutralidade do patrimônio; (vi) e o comprometimento com a redução das desigualdades raciais e sociais (SANTOS, 2021).

Para Abdias (1976), um processo de tomada de consciência é resultado do resgate das memórias que deverão ser projetadas para o futuro. Se os museus, no curso da história, se estabeleceram como guardiões - e, por vezes, criadores daquilo que se lembra ou se esquece - espaços produtores de memórias, como criar e manter uma instituição que esteja comprometida em contar a história da África, do desenvolvimento de suas culturas e civilizações, da arte e das características de seus povos e descendentes na diáspora, livres das distorções do entulho ideológico colonial?

A museologia social surge no Brasil como resultado dessa crítica, como um exercício de mudança das instituições clássicas, mas principalmente fomentando a imaginação de novas instituições. Mario Chagas e Inês Gouveia (2014) teriam definido que:

O que dá sentido à museologia social não é o fato dela existir em sociedade, mas sim, os compromissos sociais que assume e com os quais se vincula. Toda museologia e todo museu existem em sociedade ou numa determinada sociedade, mas quando falamos em museu social e museologia social, estamos nos referindo a compromissos éticos, especialmente nos que dizem respeito às suas dimensões científicas,

políticas e poéticas; estamos afirmando, radicalmente, a diferença entre uma museologia de ancoragem conservadora, burguesa, neoliberal, capitalista e uma museologia de perspectiva libertária; estamos reconhecendo que durante muito tempo, pelo menos desde a primeira metade do século XIX, até a primeira metade do século XX, predominou no mundo ocidental uma prática de memória, patrimônio e museu inteiramente comprometida com a defesa dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras (CHAGAS & GOUVEIA, 2014).

Nas décadas de 1960 e 1970 vimos a grande maioria dos museus e a crítica de arte se desenvolver e se profissionalizar, ao mesmo passo em que estabelecia suas narrativas em prol da promoção e afirmação da arte moderna. Com o título de *a bastardização da cultura afro-brasileira*, outro capítulo do livro *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, Abdias teceu outra importante reflexão sobre como alguns dos “críticos formados sob os critérios estranhos da sociedade branca dominante” (NASCIMENTO, 1976) no intuito de explicarem a produção artística do negro-africano ou do afro-brasileiro precisaram, antes, “esvaziá-los de seu valor intrínseco, conseguindo perceber neles somente aquelas características recomendadas pelo etnocentrismo original que os inspira e guia na classificação do que seria "primitivo", "cru", "tosco" ou "arcaico"” (ibidem). Ou seja, se existe uma forma primitiva e tosca, essa foi referenciada na produção criativa do africano e seus descendentes em diáspora.

Como reforçam as professoras Maria Angélica Zubaran¹¹¹ e Petronilha Silva¹¹²:

Um dos efeitos da chamada “democracia racial brasileira” foi a folclorização das manifestações culturais afro-brasileiras, sua cristalização num passado distante e a-histórico e o apagamento de suas contribuições para a cultura e história afro-brasileiras. Esse

¹¹¹ Maria Angélica Zubaran tem doutorado e Mestrado em História pela State University of New York (SUNY at Stony Brook, 1998) e graduação em História na Universidade Federal de Santa Maria (UFSCar). Pós-doutorado no Birkbeck College, Londres (2004-2005). Professora Adjunta da Universidade Luterana do Brasil. Desenvolve pesquisas com ênfase nos seguintes temas: História e Cultura Afro-brasileira, Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial, Imprensa Negra no pós-abolição e relações étnico-raciais e educação.

¹¹² Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva é professora Emérita da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar. É pesquisadora junto ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da UFSCar. Integra o International Research Group on Epistemology of African Roots and Education.

ocultamento da diversidade étnico racial brasileira impediu que a comunidade afro brasileira tivesse acesso às suas memórias, à sua história e ao seu patrimônio (ZUBARAN E SILVA, 2012: 132).

A bagagem na área da sociologia que Abdias possuía foi um importante suporte para construir sua crítica sobre os museus e o sistema de arte entre as décadas de 60 e 80. Podemos dizer que seus estudos no campo das Ciências Sociais, deu à cultura afro-brasileira contribuições pioneiras em termos de informações históricas ao difundir pesquisas, teorias e conceitos deste campo do pensamento e os adaptando às possibilidades de outras formas de abordagens no campo das artes no Brasil.

Seu interesse sociológico, antropológico e político aplicado ao campo da arte teve importante contribuição ao lançar uma crítica contundente à universalização da tendência que supunha existir apenas uma corrente estética neste contexto. O pensamento de Abdias partia de um ideal que reconhece que a “estética” pode ser um fator variante por ser fruto de diferentes grupos e agentes sociais.

A Negritude e o Pan-africanismo motivaram o pensamento de Abdias a construir uma definição temático-estética da arte afro-brasileira que fosse representativa, e para ele, o candomblé seria umas das instituições onde seria possível resgatar, conhecer e divulgar aquilo que teria sido preservado da África no Brasil. Porém, vale ressaltar que, em uma análise atualizada, estudos vem nos mostrando que as Áfricas que habitam o Brasil estão, também, nas Congadas, nos Maracatus, no Jongo, no Frevo, nas Folia de Reis, no Carimbó, na Capoeira, nos Afoxés.

Entre o devir e a identidade: diálogos com a Negritude e o Pan-africanismo

Podemos constatar que, durante a primeira fase da imaginação museal do MAN, Abdias sustentou sua prática curatorial embasada nas práticas e teorias do movimento Negritude.

Como lembra Kabenguele Munanga (1986) “a situação do negro reclama uma ruptura e não um compromisso” (MUNANGA, 1986: 32), por isso um movimento de revolta passa a permear as formas de compreensão do racismo que, historicamente, atualizam suas barreiras sociais e mecanismos de alienação e colonização dos povos africanos, latino-americanos e caribenhos. “Abandonada a assimilação, a liberação do negro deve efetuar-se pela reconquista de si e de uma dignidade autônoma. O esforço para alcançar o branco exigia total auto-rejeição; negar o europeu será o prelúdio indispensável à retomada” (Ibid). Assim a negritude se sustenta sendo, ao mesmo tempo uma negação ao dogma da supremacia colonizadora europeia, e uma aceitação, uma auto-afirmação cultural, ética, moral, física e psíquica.

De acordo com Munanga, os estudos das produções discursivas dos criadores da negritude francófona nos permitem compreendê-la a partir de três grandes objetivos que buscaram protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos oprimidos e lançar o apelo de uma revisão das relações entre os povos, consolidando a noção de civilização do universal, onde todas elas se encontrariam sem forças impostas, mantendo em cada uma as suas particularidades. Para o autor esse foi [e ousou dizer, que talvez ainda seja para os e as grandes intelectuais negros-africanos e em diáspora] o grande desafio cultural do mundo negro, a construção da identidade negra-africana (MUNANGA, 1986).

O exame dos discursos e publicações de Abdias nos permite encontrar passagens em seus textos em que ele declara o movimento francófono como uma importante fonte de referência, reconhecendo naturalmente as especificidades do movimento sócio-político-cultural do povo preto brasileiro, latino-americano. Munanga reforça a importância da convergência de eventos na América e na Europa para os criadores das negritudes, pois, segundo o autor reapareceram a memória e a dimensão histórica amputadas do povo negro em diáspora.

Voltando ao MAN, vemos que surgiu como um museu que articulou ações e reflexões pedagógicas destinadas à promoção da arte do povo negro e da arte de outros povos influenciado por ele. Para o autor “o Museu de Arte Negra situa-se como um processo de integração étnica e estética” no sentido daquela civilização universal que o poeta senegalês Léopold Sédar Senghor¹¹³ idealizou. Em seu conceito de universal africano, Senghor concebia uma África nunca sonhada pelos negros e negras em diáspora, para ele a Negritude¹¹⁴ seria a reconstrução de um conjunto de valores culturais da África exaltando uma identidade e uma estética negra livre dos padrões europeus.

De acordo com Munanga:

Senghor entende identidade própria como o conjunto dos valores culturais do mundo negro, exprimidos na vida, nas instituições, nas obras. É a proclamação-celebração sobre todos os tons da identidade, da personalidade coletiva, visando o retorno às raízes do negro como condição de um futuro diferente da redução presente. [...] A negritude aparece aqui como uma operação de desintoxicação semântica e de constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo (MUNANGA, 1986: 45).

Assim, nas suas primeiras definições, de acordo com Abdias, o MAN seria:

(...) uma resultante da teoria da Negritude. Esta, a Negritude, implica uma visão de arte e de vida - costumes, história, crenças, estética - enfim, um complexo de valores a serem resgatados após quatro séculos de existência na opressão, secundarizados quer no continente africano, ou em terras da América e Europa. Conforme sábia definição de

¹¹³ Léopold Sédar Senghor (1906-2001) foi um político e escritor senegalês. Se mudou para Paris em 1928 para estudar e foi o primeiro africano a se formar na Universidade Sorbonne. Foi eleito deputado no Senegal em 1945 por uma Assembleia constituinte francesa e o primeiro presidente da nova República em 1960, permanecendo no cargo por 20 anos, até 1980. Vale lembrar que o Senegal é uma República recente, foi colônia francesa desde 1895 e sua independência foi conquistada em 1960. Senghor foi considerado um dos maiores poetas, estadistas e intelectuais da África. Além do Movimento da Negritude, Senghor é considerado fundador do Socialismo Africano e da Civilização do Universal (GELEDÉS, online).

¹¹⁴ Falamos aqui especificamente de Léopold Senghor ao nos referenciar a Negritude, mas reconhecemos a importância dos dois poetas, escritores e políticos negros, o francês Léon-Gontran Damas (1912-1978) e o martinicano Aimé Césaire (1913-2008) também como seus criadores.

Leopold Sedar Senghor, é na obra de arte que o negro-africano melhor exprime sua cultura. (NASCIMENTO, 1968).

Para o filósofo senegalês Souleymane Bachir Diagne¹¹⁵ é inegável reconhecer a linguagem essencialista presente no discurso da Negritude, mas defende que ao passar do tempo o movimento vem permitindo sua própria dessencialização ao longo da história. Segundo o autor é importante que voltemos nossa atenção para o que se era chamado de “arte negra” na Europa, ao mesmo passo que víamos o surgimento das primeiras escolas e teorias etnológicas. Lembremos o frisson que causou a chegada das primeiras máscaras, esculturas e objetos africanos – obtidos de saques e espólios colonialistas - no Museu do Trocadero, em Paris, no início do século XX. Diagne reforça que:

Arte negra porque, quando Senghor chega a Paris para seus estudos superiores no final dos anos 20, ela estava em voga e era reconhecida, em particular, pelos artistas e poetas que inventaram e criaram o século XX, reconhecendo uma contribuição essencial da África para a arte dos novos tempos (DIAGNE, 2017, 27).

Segundo Diagne, para Senghor, pensar em uma filosofia da arte africana pressupõe construir uma reflexão voltada para as significações e valores que a compõe. Nas palavras de Diagne, a Negritude, em seus diferentes aspectos, sempre foi uma estética. A Negritude com a qual Senghor buscou acessar essa civilização do universal partiu de uma perspectiva que abordou o “negro” como categoria estética, por compreender que a “arte negra” não é “a arte dos negros” e porque não é preciso ser “preto” para ser negro (DIAGNE, 2017).

Para Senghor a construção de uma identidade negro-africana permitiria ao continente e sua diversidade cultural ser inserida na era do universalismo, planejada desde o início do século XX. De acordo com o pesquisador Adriano Moraes Migliavacca¹¹⁶, Senghor toma a construção de uma “civilização do universal” como a realização de uma

¹¹⁵ Souleymane Bachir Diagne é filósofo e professor na Columbia University em Nova Iorque nos Estados Unidos. Foi o primeiro senegalês a fazer parte da Escola Normal Superior de Paris, estudou junto de Louis Althusser e Jacques Derrida. Se graduou e doutorou em Filosofia na Université Paris I. Publicou diversos livros, dentre eles: *A Arte Africana como Filosofia: Senghor, Bergson e a Ideia de Negritude*, tradução de Chike Jeffers (2011).

¹¹⁶ Adriano Moraes Migliavacca é psicólogo e tradutor, possui doutorado e mestrado em Literaturas Estrangeiras Modernas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É autor de vários textos sobre literatura africana.

obra que fosse comum a todos os continentes, raças e nações. Assim a África e suas culturas seriam inseridas na civilização do universal através de seu reconhecimento como expressões que compõe uma única civilização, negando moldar-se a partir de uma outra cultura em particular.

Senghor falava de uma natureza própria do negro-africano que o distinguiria de outra civilização. Essa natureza seria o fator que condicionaria/possibilitaria ao negro-africano acessar um modo de perceber o mundo de forma que não houvesse distinções entre sujeito e objeto, algo como “um estado de fusão com a natureza em que a síntese se sobrepõe à análise e a razão intuitiva se sobrepõe à discursiva, resultando em uma atitude de grande intensidade emocional” (MIGLIAVACCA, 2017). Assim, Senghor teria dito em um ensaio publicado em 1939 que “a emoção é negra tal qual como a razão é helena” (SENGHOR, 1964).

Um dos principais pilares que fomentaram a criação do MAN foi o de pesquisar, promover e fomentar produções de artistas negros – mas é importante pontuar a ausência de mulheres negras entre seus estudos. Durante sua pesquisa curatorial Abdias conheceu e revelou dois grandes artistas negros, o escultor José Heitor da Silva (1937) de Além Paraíba (MG) e o pintor Sebastião Januário (1939) de Dores de Guanhões (MG), por reconhecer em seus trabalhos aquilo que acreditava ser a essência da Negritude - traços universais que os reconectam com suas origens. Nesse trecho de Abdias vemos como ele se refere aos trabalhos artísticos do escultor de maneira que, ao mesmo tempo que é técnica, traz também traços “romantizados” sobre a sua produção:

Os "sonhos" de José Heitor se apoiam em rigoroso sentido de volume e mantêm o ritmo cruzado - polimetria e polirritmia - de que nos falam os estudiosos da arte africana. José Heitor trabalha o cedro, o vinhático e outras madeiras que seus amigos - sua tribo - lhe conseguem. Nunca visitou a África, nunca frequentou escola ou meio artístico. Ele confirma outra frase de Mário Barata: "...de todo o continente americano só em nosso país se conservaram, de maneira evidente, as técnicas e concepções plásticas africanas" (NASCIMENTO, 1980).



Figura 34 - JOSÉ HEITOR: *Erga-te*, escultura em madeira. Fonte: Blog Arte Popular do Brasil. Reprodução fotográfica www.acasa.org.



Figura 35 - José Heitor ao lado de uma escultura sua, durante a abertura da exposição África- Brasil, Ancestralidade e Expressões Contemporâneas, no CCJF (2011), Rio de Janeiro. Fonte: Blog Arte Popular do Brasil. Foto: Américo Vermelho.



Figura 36 - JOSÉ HEITOR: *Proteção*, madeira. Fonte: Blog Arte Popular do Brasil. Reprodução fotográfica, autoria desconhecida.



Figura 37 - Esculturas de José Heitor na exposição África- Brasil, Ancestralidade e Expressões Contemporâneas, CCJF (2011). Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ. Foto: Américo Vermelho.

Aqui cabe uma importante revisão crítica sobre essa afirmação de Mário Barata (1957), da qual Abdias (1968) reproduziu em alguns de seus estudos sobre arte negra no Brasil, e que diz respeito ao fato de que aqui foi o único lugar fora do continente africano onde se preservou as técnicas e concepções plásticas africanas. Por mais que essa informação fosse recebida com grande aceitação por alguns estudiosos da época, no contexto atual ela já não se sustenta mais.

Sabemos que os braços da colonização alcançaram quase todo o continente Americano e, conseqüentemente, o sistema de escravidão acabou por levar para todos os cantos diversos povos e etnias africanas. Em cada país preservou-se, uns mais outros menos, as experiências negras nas Américas, tanto que a filósofa brasileira Lélia Gonzalez (1934-1994), amiga muito próxima de Abdias, escreveria sobre a “América-

Ladina” como um pensamento crítico, político e social ao mito da democracia racial nos anos 1970 e 1980¹¹⁷.

Analisando alguns termos usados por Abdias para definir a produção artística de José Heitor, como ‘sonhos’ ou ‘tribo’, por exemplo, Abdias estaria buscando em artistas negros e ‘autodidatas’, com poucas ou quase nenhuma relação com o sistema da arte ou formação acadêmica, essa tal emoção negra que, segundo Senghor, conferiria à arte africana uma intensidade emocional desconhecida nas obras de arte europeia? Essa "intensidade emocional" teria sido preservada em determinados artistas afro-brasileiros?

Ao levantar essas perguntas, no caminho das [possíveis] respostas, este trabalho encontrou, nas definições do artista, crítico e curador nigeriano Olu Oguibe¹¹⁸ uma forma de identificar a perspectiva de Abdias em sua prática curatorial. Para Oguibe, o tipo de curador *connaisseur*, pode ser caracterizado como um colecionador especialista que monta uma coleção a partir de um conjunto de obras que atenda seus interesses e a qual se dedica fielmente em proporcionar visibilidade, reconhecimento e publicidade (OGUIBE, 2004).

De acordo com Oguibe:

[...] o apoio dirigido do curador ao trabalho e aos artistas é inextricavelmente ligado à sua própria necessidade de projetar um sentido de bom gosto e manifestar esclarecimento. Às vezes, esse

¹¹⁷ De acordo com Lélia Gonzalez: “As implicações políticas e culturais da categoria de Amefricanidade (“Amefricanity”) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. Desnecessário dizer que a categoria de Amefricanidade está intimamente relacionada àquelas de Pan-africanismo, “Negritude”, “Afrocentricity” etc” (GONZALEZ, 2018: 329-330).

¹¹⁸ Olu Oguibe é nascido na Nigéria, mas radicado nos Estados Unidos. Professor de Arte e Estudos Afro-Americanos da Universidade de Connecticut. Seus trabalhos artísticos já foram exibidos nos principais museus e galerias do mundo, como: a Galeria Whitechapel e o Barbican Centre em Londres; o Museu Migros, em Zurique; o Museu Irlandês de Arte Moderna, entre tantos outros, além de já ter participado das bienais de Havana, Busan, Joanesburgo e na de Veneza em 2007. Realizou projetos de curadorias na Tate Modern e Tate Gallery em Londres, para a Bienal de Veneza e para o Museo de la Ciudad, na cidade do México. Autor dos livros: *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace* (MIT Press, 2000) e *The Culture Game* (University of Minnesota Press, 2004).

desejo de distinção impulsiona o curador em direção a artistas e obras de arte que não são populares, bem-sucedidos ou amplamente reconhecidos, mas apesar disso, são distintos e peculiares, o que os define como estando à parte em relação aos demais. [...] Nesse sentido, o curador *connaisseur* é como um explorador, um descobridor, um pioneiro cujas descobertas foram feitas para redefinir o gosto contemporâneo (Ibid).

Contudo, Oguibe alerta para as possíveis ciladas que essa perspectiva pode ocasionar, pois, o tipo de curador *connaisseur* parte de um ideal antigo, e particularmente europeu, que busca no “nativo criativo” uma arte produzida por artistas autodidatas, sem treinamento acadêmico e com o mínimo de familiaridade “com as formas globais contemporâneas, estratégias e discursos da arte” (OGUIBE, 2004).

Entretanto, reforça o autor, “a verdade, é claro, é que esse artista nobre e bruto, isolado do mundo moderno e completamente protegido da contaminação da modernidade, não existe, e já que esse artista não existe, tem que ser inventado” (ibid), e tal invenção surge amparada pelo multifacetado dispositivo discursivo e expositivo que o curador pode criar e/ou ter à sua disposição. Fato é que essas ações acabaram por empreender “sucesso” em seus resultados, os “sonhos” de José Heitor, por exemplo, obtiveram um reconhecimento que, talvez, não tivessem acontecido antes da intervenção de Abdias¹¹⁹.

A coleção particular de Abdias, como lembra ele, foi fruto de trocas, compras e colaborações obtidas com grande sacrifício. Entre essas obras o autor elenca aqueles

¹¹⁹ “Eu aqui hoje estou fazendo o agradecimento ao mestre Abdias do Nascimento que foi me buscar em Além Paraíba, Minas Gerais, em 1966, para que ele criasse o Museu de Arte negra (...) foi muito difícil a minha trajetória, porque no interior é tudo mais difícil. Eu procurei atravessar o Rio Paraíba pra encontrar em restaurante de beira de estrada, alguém que me desse uma experiência maior sobre artes, eu conheci Rosário Fusco, de Rosário Fusco conheci Abdias Nascimento e hoje estou aqui, no Rio de Janeiro que é o centro cultural do Brasil (...) tudo começou depois que eu vim pra’qui, quando aceitei o convite de Abdias, foi em Copacabana, eu cheguei, ele telefonou para vários amigos, e eu me lembro que na sala existiam várias obras de arte, nós discutimos muito, trocamos muitas ideias, estava lá presente Efrain Tomas Bó (...) e eu deparei com uma escultura de Agnaldo dos Santos, baiano de Rio Vermelho, essa escultura me chamou muita atenção, na sua linha afro, naquela expressão forte, e eu completamente perdido lá no interior, senti aquela atração e falei comigo, olha essas obras de arte negras estão todas dispersas por aí, como as minhas também estão lá em Além Paraíba, e eu acho que o importante seria essas obras estarem num só lugar, para a identidade da nossa obra, onde pudesse existir um museu [...]. José Heitor da Silva em entrevista concedida a plataforma audiovisual CULTNE, na abertura da Exposição “África-Brasil, Ancestralidade e Expressões Contemporâneas”, em 2011, no Centro Cultural da Justiça Federal do Rio de Janeiro. Veja entrevista completa em: <https://cultne.tv/cultura/artes-plasticas/309/artes/video/1011/artes-plasticas-jose-heitor-da-silva>. Acesso em 13 de maio de 2022.

artistas que cumpririam, em seus trabalhos, aquele padrão estético reivindicado pelo museu que estava nascendo. Obras e artistas, como:

A cabeça de animal de Agnaldo dos Santos, um painel de Júlia Van Roger, o *Cristo Favelado* de Otávio Araújo, os *Omulus* de Cleoo, a capoeira de Lúcia Fraga, a *Lugudedê* de Manoel Bonfim, o *Exu* de Aldemir Martins, o *Rei Negro* de José Barbosa, a *casa vermelha* de José de Dome, a *favela* de Iara, *as crianças brincando* de Agenor, o *casamento* de Nilza Benes, a *via sacra* de Zu, *as estrelas* de Lito Cavalcanti, *soltando balões* de Heitor dos Prazeres. Obras de Maria Albuquerque, de Roberto, Gildemberg, Elsa, Holmes Estevão, Juarez Paraíso, Emanuel Araújo, J. Tarcísio, João Alves, Gérson, Solano Trindade, A. Maia, Darcílio (NASCIMENTO, 1968: 21).

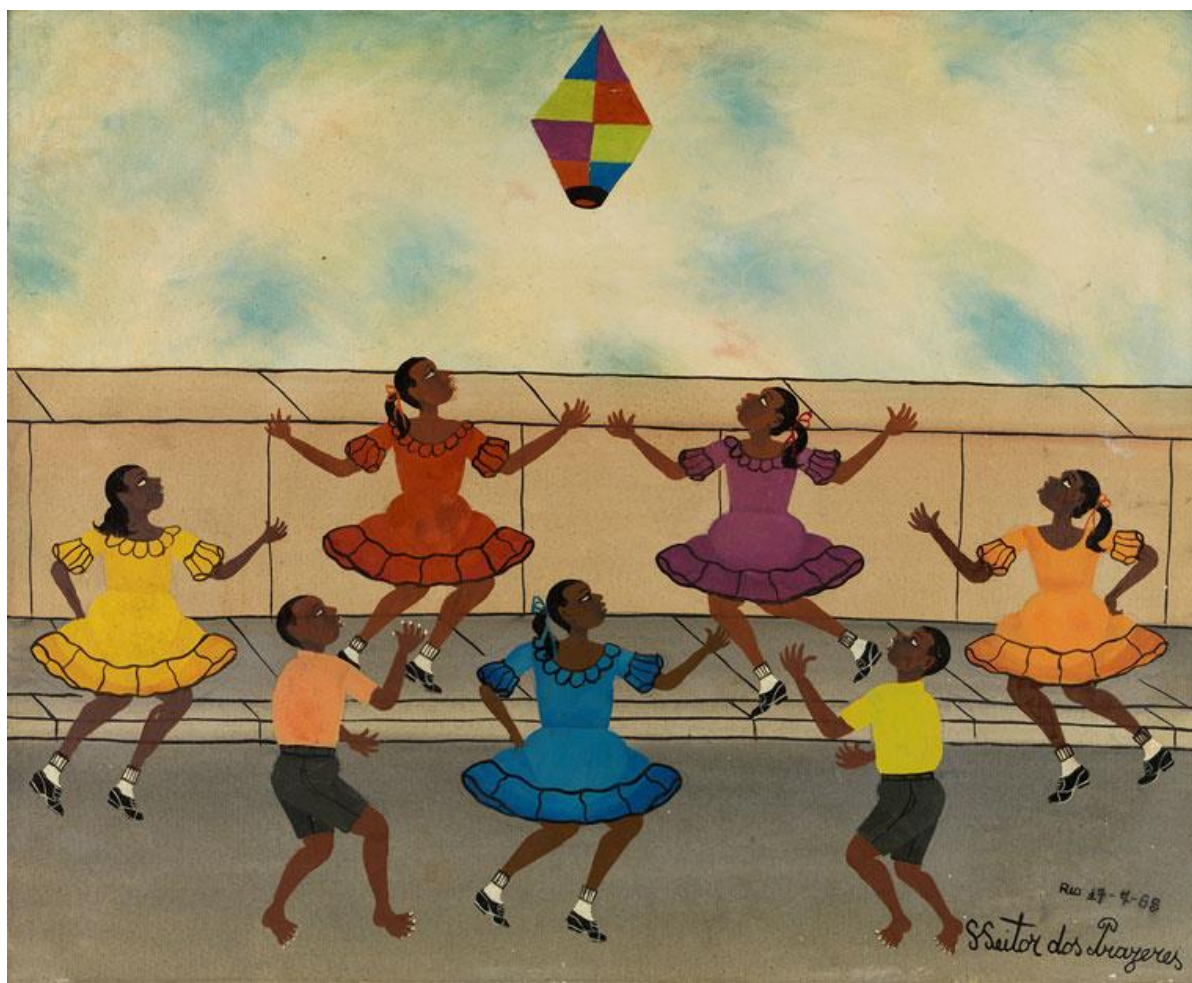


Figura 38 - HEITOR DOS PRAZERES: *Crianças com balão/Soltando balão*, 1968. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

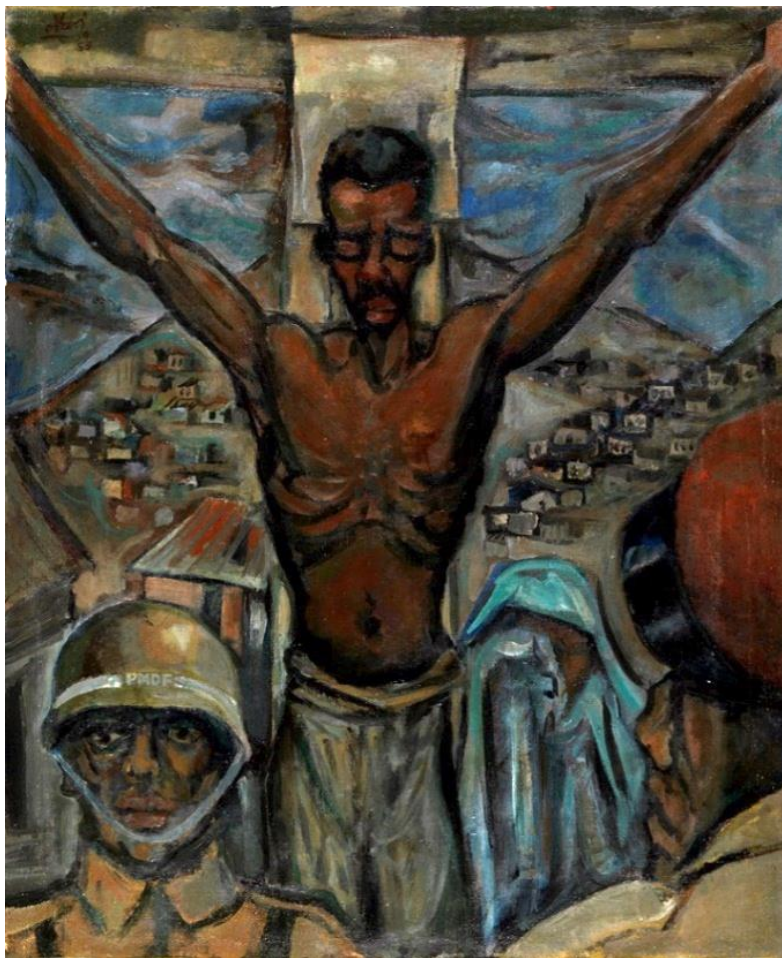


Figura 39 - OTÁVIO ARAÚJO: *Cristo favelado*, 1955. Óleo sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

Como observa Hélio Menezes (2018), embora o MAN tivesse sido criado tendo como um de seus principais objetivos a valorização e visibilidade de artistas negros historicamente apagados e excluídos das narrativas e espaços tradicionais da arte, no momento de sua criação, importavam mais para compor seu acervo a representação de temas negros nas obras, do que se esses artistas eram ou não pessoas negras em seus traços fenotípicos. Para o autor, em um primeiro momento, “apesar do tom combativo do discurso e práticas do TEN, o espírito de “integração étnica e estética”, mais que o de construção de um espaço exclusivamente negro, presidia as ações e debates do MAN” (MENEZES, 2018: 105).

Apresentamos a seguir algumas pinturas que compõem o acervo do MAN, e que, apesar de terem como tema personagens negros(as), são de autoria de homens fenotipicamente brancos.

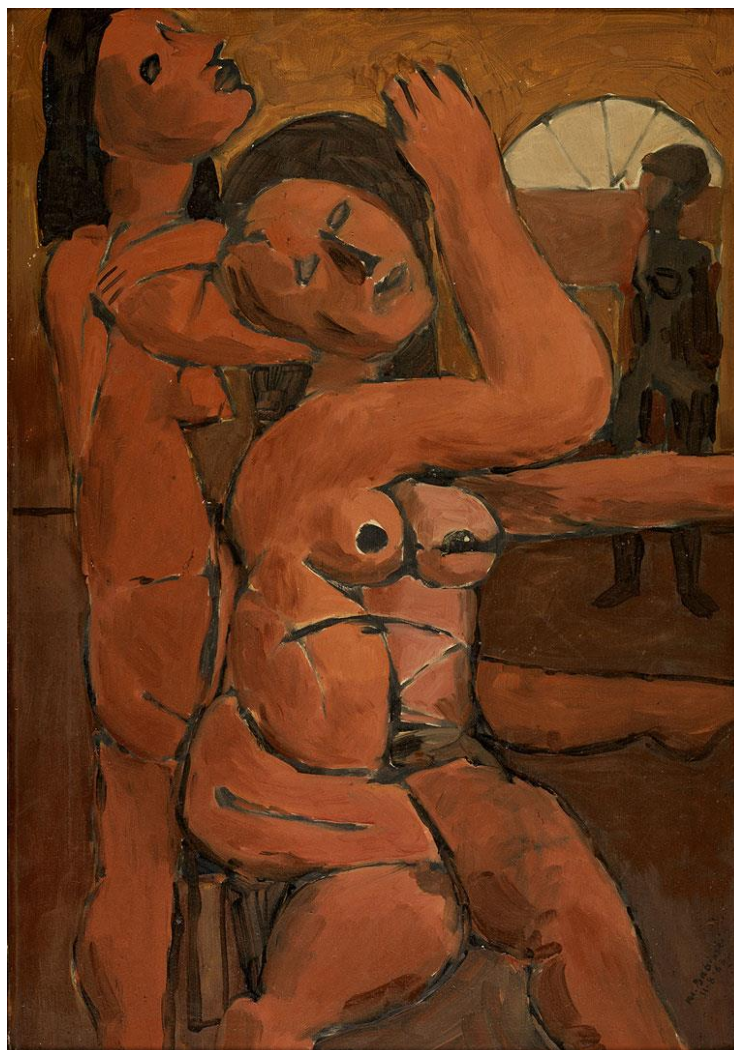


Figura 40 - MACIEJ BABINSKI: *Nus em vermelho*. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.



Figura 41 - INIMÁ DE PAULA: *Senhora com crianças*. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

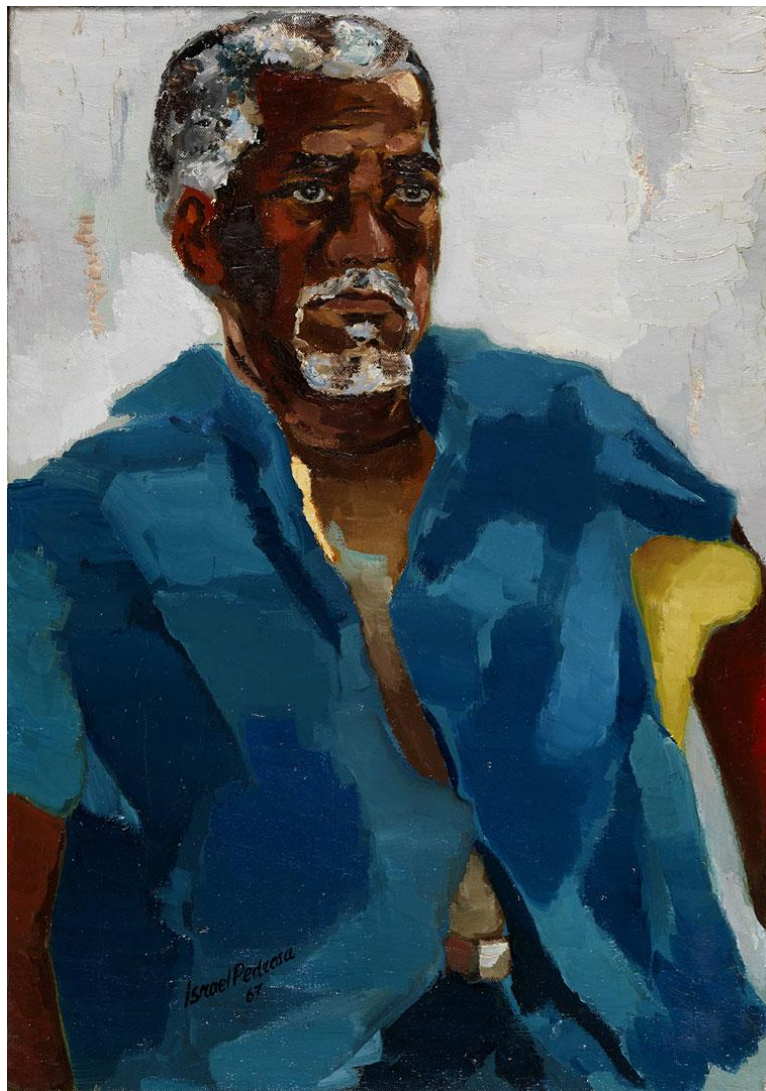


Figura 42 - ISRAEL PEDROSA: *Retrato de Solano Trindade*, 1967. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

O Museu de Arte Negra inicia sua história colecionando obras de artistas negros e não negros. No primeiro texto, Abdias continua:

Nosso museu abriga obras de pretos, de brancos, de amarelos, dos homens de todas as raças e nacionalidades. Importam aqueles valores estéticos que só a raça ou a vivência dos valores da raça negra conferem à obra. Por isso o Museu de Arte Negra guarda a importante colaboração de artistas influenciados pela presença do negro [...] (NASCIMENTO, 1968).

Abdias reedita o primeiro artigo escrito para a Revista GAM e o publica em 1980, no seu clássico livro, já citado, *O Quilombismo*. No segundo artigo, mais consistente, o

autor retoma no início a tese que reforça que o colonialismo europeu na África do século XX foi, dentre tantas outras formas predatórias no continente, mais uma que abriu caminhos para um novo universo criativo em técnicas, estilos e tantas outras referências artísticas, servindo ao sucesso das artes dos colonizadores e do artista branco europeu.

De acordo com os professores e pesquisadores Maurício Barros de Castro¹²⁰ e Myrian Sepúlveda dos Santos, neste segundo texto Abdias recupera “a relação da arte de vanguarda europeia do início do século XX com o colecionismo de objetos etnográficos, como as máscaras africanas, por artistas como Braque, Matisse e Picasso” (CASTRO e SANTOS, 2019: 185). Abdias, em uma análise feita da obra *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelhão)* (1907) de Pablo Picasso, evidencia o reconhecimento dos traços estilísticos e formas presentes em esculturas e máscaras produzidas no continente africano. Para o autor, neste quadro de Picasso está um “exemplo ilustre do cubismo que nasceu de uma influência generosa e afetiva da escultura africana” (NASCIMENTO, 1968).

Ao citar Paul Guillaume (1891-1934), escritor e crítico de arte francês e um dos primeiros a organizar exposições de arte africana na Europa¹²¹, Abdias diz que os fauvistas e cubistas se apropriaram daquilo que o crítico chamou de “esperma vivificador” que estava presente na “absoluta e inusitada liberdade criadora do artista negro africano” (ibid). De acordo com Diagne, Guillaume, que era amigo de Senghor “exigiu, por diversas vezes, em diferentes artigos em jornais, que esses objetos batizados de “fetiches” fossem transferidos para o Louvre, onde poderiam ser expostos como arte e subtraídos, assim, à simples curiosidade etnográfica” (DIAGNE, 2017: 28).

Neste segundo texto que Abdias fala sobre a criação do MAN, a partir de sua leitura do livro *El Decameron negro*¹²² (1938) do antropólogo, etnólogo e explorador

¹²⁰ Doutor em História pela Universidade de São Paulo (2007), é professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Seus interesses de pesquisa focalizam as artes visuais (moderna e contemporânea) e suas conexões com as culturas populares, a diáspora africana e as relações étnico-raciais. É autor e organizador de diversos livros sobre arte e cultura e possui artigos publicados em periódicos internacionais, como *Studies in Visual Arts and Communication* (2019), *AM Journal of Art and Media Studies* (2018) e *African and Black Diaspora* (2016).

¹²¹ Exposição *Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien*, em 1919, em Paris.

¹²² Neste livro, uma espécie de antologia, Frobenius publicou um conjunto de lendas e contos africanos que ele coletou de griots (contadores de história, cantores, poetas, musicistas da África ocidental que transmitem o conhecimento ancestral) durante suas pesquisas entre diferentes povos do continente africano (PRADA, 2008).

alemão Leo Frobenius (1873-1938), ele ressoa algumas questões que nos ajudam a compreender as justificativas da criação do MAN. Nas hipóteses que levanta, ele questiona:

Estaria esgotada a vigência dos valores daquela cultura? Porventura seus estilos artísticos perderam a vitalidade na curva do tempo? Uma verificação imediata responde que não. Ocorre justamente o contrário: tanto a significação estética, os estilos formais, substância transcendente e atributos outros implicados no acontecer cultural negro-africano, continuam tão válidos hoje como ontem (NASCIMENTO, 1980).

Esses questionamentos já vinham ressoando em artigos¹²³ publicados por Manoel Quirino¹²⁴ (1851-1923), Arthur Ramos (1903-1949), Mário Barata (1921-2007) e Clarival do Prado Valladares (1918-1983) de quem foi leitor desde a década de 1930, abrindo caminhos para uma ampliação e reorganização dos limites criados para as formas imaginárias, representativas e estéticas da arte e da cultura afrodescendente no país. Assim o MAN se lançou como uma das primeiras experiências museológicas que tinha em seus princípios uma agenda política engajada em divulgar a importância da arte africana no curso do desenvolvimento da arte moderna europeia, bem como de suas mais conhecidas obras e artistas.

Conforme observaram Castro e Santos (2019), o MAN alcançou uma ampla visibilidade na imprensa do Rio de Janeiro no ano de 1968. O jornal *Correio da Manhã*, entre os meses de janeiro e fevereiro do ano citado, teve o MAN em várias colunas, lembra

¹²³ Emanuel Araújo (1940-2022), nasceu em Santo Amaro da Purificação (BA). Foi um escultor, pintor, curador e museólogo que contribuiu imensamente para a consolidação e reconhecimento da arte afro-brasileira no país e no mundo. Expõe seu trabalho desde 1959 e já passou por várias galerias e mostras nacionais e internacionais, somando cerca de 50 exposições individuais e mais de 150 coletivas. Foi um dos artistas negros brasileiros que expuseram no 2º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra e Africana (FESTAC'77), na Nigéria em 1977. Recebeu vários prêmios nacionais e internacionais. Foi diretor do Museu de Arte da Bahia (1981 a 1983), da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1992 a 2002) e curador/diretor do Museu Afro-Brasil, no Parque Ibirapuera em São Paulo, desde sua fundação, em 2004, permanecendo a frente da instituição até sua morte, em setembro de 2022. Organizou e publicou o livro *A Mão Afro-brasileira*, lançado em 2 volumes no ano de 1988, como parte das comemorações dos 100 anos da Abolição. Em 2010 lançou uma segunda edição revista e ampliada. 2011 o livro *Textos de Negros e sobre Negros*, uma antologia que reúne artigos de autores considerados importantes para uma leitura sobre a História da arte afro-brasileira.

¹²⁴ Manuel Raimundo Querino foi um intelectual afro-descendente, baiano, aluno fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e da Escola de Belas Artes, pintor, escritor, abolicionista e pioneiro nos registros antropológicos e na valorização da cultura africana na Bahia. Autor de: *Artistas baianos* (1909), *As artes na Bahia* (1909) e *Costumes africanos no Brasil* (1938).

Abdias (NASCIMENTO, 1968). Através da rede de sociabilidade construída por seu criador alguns artistas e intelectuais passaram a falar sobre o museu, defendendo a proposta de sua criação

É importante ressaltar que o MAN estava muito bem alinhado com as definições modernas de museu, ou seja, não se limitando a um espaço que guarda e preserva acervos de documentos e obras, mas constituindo-se como uma instituição capaz de fomentar e produzir atividades técnicas e científicas nos campos da pesquisa, inventário, classificação, informação e divulgação dessas artes (negras) paralelamente a atividades educativas e formativas.

Abdias ainda ressaltou a opinião do crítico de arte Eduardo Portela¹²⁵ (1932-2017) quando reconhece que o MAN não poderia deixar de ser recebido com entusiasmo por aqueles que valorizam a importância das contribuições dos povos negro-africanos para a composição étnico cultural do Brasil. Para o curador, historiador e crítico de arte José Roberto Teixeira Leite¹²⁶, o MAN seria “uma antiga necessidade, até mesmo dos estudantes, pois ele poderá converter-se, se tiver apoio oficial, em um laboratório de pesquisas, capaz de abrir novos horizontes nas artes plásticas brasileiras” (NASCIMENTO, 1968).

Para Castro e Santos (2019) a campanha feita na imprensa pelos apoiadores do MAN foi fundamental para que o museu pudesse expor pela primeira vez sua coleção. De acordo com os autores, no dia 6 de maio de 1968, na ocasião das comemorações do 80º aniversário da Abolição da Escravatura, o MAN inaugurou no Museu da Imagem e Som

¹²⁵ Eduardo Mattos Portella nasceu em Salvador e se formou em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco, em 1955. Concomitante a sua graduação estudou crítica literária e estilística em Madri, Paris e Roma. Foi professor na Faculdade de Letras da Universidade Central de Madri; na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Federal de Pernambuco e na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde se tornou professor emérito. Entre março de 1979 e novembro de 1980 esteve Ministro de Estado da Educação, Cultura e Desportos do governo do presidente João Figueiredo. Em 1981 foi eleito para integrar a Academia Brasileira de Letras, e em 1988 foi nomeado diretor geral da UNESCO.

¹²⁶ Nasceu no Rio de Janeiro em 1930, e se formou em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1954, mas nunca exerceu a advocacia. É jornalista, professor, perito, escritor e crítico de arte. Dedicou seu trabalho ao jornalismo como crítico de arte tendo publicado em vários jornais e revistas cariocas. Foi diretor do Museu Nacional de Belas Artes de 1961 a 1964 e iniciou a carreira docente no Instituto de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Universidade Gama Filho. A partir 1977 passou a lecionar no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, até se aposentar, em 2000. Escreveu mais de vinte livros, na sua grande maioria sobre arte e artistas.

do Rio de Janeiro sua primeira exposição, apresentando ao público cerca de 140 trabalhos entre pintura, desenho, escultura, gravura, arte popular brasileira e peças africanas (NASCIMENTO, 1968: 22). Abdias ainda reforça a imediata aceitação do público em geral, mas, em particular, o especial interesse de professores, pesquisadores e estudantes.

Como já mencionados neste trabalho, o Brasil vivia em regime de ditadura militar desde 1964, e em dezembro de 1968 o governo de Artur da Costa e Silva¹²⁷ (1899-1969) promulgou o AI-5, o ato institucional mais duro do regime, sendo responsável pelo agravamento do autoritarismo e violência da ditadura. Foi então, que ainda em 1968, Abdias recebeu uma bolsa da Fairfield Foundation para um intercâmbio de dois meses entre entidades culturais negras norte-americanas. Naquele cenário de violência do Estado, perseguição, prisões arbitrárias, tortura e desaparecimento de pessoas, ele opta por deixar o país, o que corrobora com o estudo de Custódio (2017) quando o define como um autoexílio. Nas palavras de Abdias:

A ausência de liberdade e de garantias para um trabalho desse tipo, derivado do reforço repressivo de fins de 1968, me conduziram aos Estados Unidos desde aquela data, e com isto o Museu de Arte Negra, como também o Teatro Experimental do Negro, como instituições visíveis, deixaram de existir. Porém, visto de outra forma, as atividades do TEN e do MAN tiveram prosseguimento noutra forma, na luta mais ampla do pan-africanismo (NASCIMENTO, 1980:138).

Depois da primeira exposição em 1968 no MIS-RJ, Abdias partiu para os Estados Unidos e permaneceu lá por 13 anos. Neste período em que viveu autoexilado sua produção só se intensificou. Foi convidado para ser conferencista visitante na Yale University, School of Dramatic Arts (1968-1969) e na Wesleyan University (1969-1970), em 1970 recebeu o convite do Centro de Estudos Portorriquenhos da Universidade do Estado de Nova Iorque para criar a disciplina de *Culturas Africanas no novo mundo*, onde se tornou professor titular e permaneceu até 1981.

Na década de 1970 esteve ativamente presente em conferências Pan-africanistas pelo mundo - em 1973 participou da reunião preparatória na Jamaica para o 6º Congresso Pan-Africano, que aconteceu em 1974 na Tanzânia, no qual também esteve presente. Em

¹²⁷ Foi militar e político brasileiro, o 27º Presidente do Brasil e o 2º da Ditadura Militar, esteve no cargo de 1967 a 1969.

1976 foi convidado pela Universidade de Ifé, em Ile-Ifé na Nigéria, para atuar como professor visitante no Departamento de Línguas e Literaturas Africanas, onde permaneceu até 1977. Em 1978 ele vem ao Brasil para participar em São Paulo do ato público de fundação do *Movimento Negro Unificado contra o Racismo e a Discriminação Racial*.

Ele só retorna oficialmente ao Brasil em 1981, mas é importante frisar que boa parte de sua produção intelectual, inclusive a visual, foi criada fora de seu país de origem. Seu livro seminal *O Quilombismo* foi lançado no Brasil em 1980, com ele ainda morando nos Estados Unidos, assim como a obra *Okê-Oxóssi* (produzida em 1970 quando residia na cidade de Buffalo), uma de suas pinturas mais conhecidas, e que hoje faz parte do acervo do MASP.

Com a revisão do artigo de 1968, Abdias fez dois importantes reparos, o primeiro deles foi o de dizer que não criaria nenhuma expectativa de apoio vindo dos setores progressistas brancos, e o outro, o de não citar mais Léopold Senghor. De acordo com Castro e Santos (2019), esse afastamento do pensamento intelectual da Negritude acabou por abalar uma das primeiras e a principal proposta do MAN, de “situar-se como um processo de integração étnica e estética. No caminho daquela civilização universal de que nos fala Senghor” (NASCIMENTO, 1968). Abdias acreditava:

[...] que a civilização do universal jamais poderá ser atingida enquanto a ação do colonialismo ou do neocolonialismo permanecer corroendo as bases econômicas e políticas dos povos e países, e a pura declamação cultural vazia, conforme se tornou a *Négritude* do Presidente Senghor, mostrou na prática sua carência de eficácia. Civilização do universal, para mim, significa um universo sem multinacionais ou transnacionais, isto é, livre do capital monopolista, do imperialismo e da guerra. Um universo em que as culturas não predominem umas sobre as outras; onde não haja uma religião superior às outras, nem uma raça privilegiada [...] (NASCIMENTO, 1980).

Para Castro e Santos (2019) a nova postura crítica de Abdias diante ao pensamento de Senghor sobre a “civilização universal” provoca um afastamento da ideologia da Negritude como fonte de referência para seu posicionamento intelectual, ao passo que vai se alinhando politicamente e ideologicamente aos novos estudos africanos produzidos no contexto da diáspora negra. Mas, a partir de outras observações desta pesquisa, é possível

constatar que não se tratou objetivamente de um afastamento da Negritude, mas sim de uma ampliação de sua compreensão e da complexidade dos novos estudos que surgem através de processos de luta e revolta por emancipação e descolonização dos países africanos se opondo às políticas de assimilação cultural. É mais uma crítica à atuação de Senghor como presidente do Senegal¹²⁸, que um afastamento do movimento (1960-1980).

No momento em que revisou o texto, Abdias já havia alinhado seu posicionamento político com uma perspectiva teórico-epistemológica pan-africanista, o que não quer dizer que ele tivesse passado a negar por completo os valores da Negritude. Se nos atentarmos para a maneira como Munanga (2016) compreende a Negritude, considerando a posição intelectual e o pan-africanismo como posicionamento político convergentes em um mesmo movimento de unidade africana para a luta contra a descolonização europeia, constatamos que os ideias da negritude, dessa vez sob uma perspectiva afro-brasileira, continuam sendo praticados na imaginação museal do MAN. Lembremos que Diagne (2017) reforça que a Negritude enquanto movimento, é também devir e, como tal, está em constante auto-superação.

O Pan-africanismo foi outro movimento teórico-político que propôs a unidade de todos os povos negros do continente africano para um reposicionamento internacional perante a histórica exploração expansionista do colonialismo europeu. Seu surgimento remete a várias vertentes de pensamentos (religiosa, econômica, educacional, cultural), desde aquelas que surgiram de intelectuais negros descendentes de africanos escravizados que viveram nos Estados Unidos, como o sociólogo e historiador William Edward Burghardt Du Bois (1898-1963), ou nas Antilhas Britânicas como o Jamaicano Marcus Garvey (1887-1940), mas também de um pan-africanismo que nasceu no próprio continente a partir de uma mesma consciência de unidade africanista, como o ganense Kwame Nkrumah (1909-1972).

¹²⁸ Lembremos que o Senegal foi, por décadas, uma colônia francesa. E mesmo após sua recente independência, os laços com o colonialismo nunca foram, de fato, rompidos. Senghor nasceu e viveu no Senegal, mas se naturalizou francês. Senghor acreditava na necessidade de uma unidade africana para libertação das colônias europeias, mas até que ponto essa liberdade foi conquistada/negociada? Após a independência do Senegal em 1960 e a eleição de Senghor como presidente, os laços com a França se mantiveram fortes? Acredito que o afastamento de Abdias a Senghor se deva ao fato de como o segundo atuou diante da ocupação e dominação europeia no território senegalês, e não especificamente aos ideais do movimento Negritude.

Para o professor e pesquisador Benjamin Xavier de Paula¹²⁹ (2013) o pan-africanismo cultural nasceu do movimento Negritude, pois propôs uma reflexão muito além das noções de raça, firmando-se a partir de uma orientação política e identitária de origem africana no caminho da ruptura como o pensamento e as assimilações eurocêntricas. De acordo com o autor, “no continente africano, ser negro é sinônimo de ser africano” (PAULA, 2013: 18), e justamente por essa prerrogativa o continente foi invadido e explorado violentamente por europeus durante séculos, enquanto que no Brasil ser negro é sinônimo de pertencimento a certo grupo racial que, conseqüentemente, é associado à escravidão, violência, inferiorização e exclusão social, portanto, de Paula reforça que “o racismo, é o elemento ideológico que aglutina e identifica todas as demais formas correlatas de discriminação” (ibid).

De Paula (2013) entende que no Brasil e em outros países que viveram a experiência da escravidão de povos negros-africanos sustentada pela nódoa de “raça”, à medida que o debate feito à cerca das relações raciais e étnicas tomam um sentido de luta, resistência e emancipação do povo negro, pode ser que do outro lado do Atlântico, o mesmo debate não crie o mesmo efeito, sendo assim, a negritude é que se torna o elemento aglutinador e motivador da unidade, no sentido de que indica que o que os identifica como negros é sua origem africana, e não uma segregação étnica e/ou racial. De acordo com o autor, é no contexto do movimento negritude, que o Pan-africanismo conquista sua perspectiva manifestamente diaspórica, ao tomar como ponto de partida as noções de cultura e identidade (PAULA, 2013).

Se pensarmos o MAN a partir de uma perspectiva pan-africanista, constatamos como ele pautou, em sua prática curatorial e sua imaginação museal, ações e reflexões que buscaram a emancipação da arte, de suas instituições e a dos artistas negros/as/es brasileiros em relação aos processos históricos que os subestimavam e submetiam a padrões brancos e europeus. O MAN foi uma das primeiras instituições museológicas

¹²⁹ Benjamin Xavier de Paula é pós-doutor pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal - CES/UC (Núcleo de Estudos sobre Democracia, Cidadania e Direito - DECIDE). Possui mestrado (USP) e doutorado (UFU) em Educação, e graduações em Pedagogia (CEUCLAR) e História (UNESP). Atualmente é professor do Departamento Interdisciplinar de Ciências Básicas da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) e colaborador do Mestrado Profissional em Artes da UFU (PROF-Artes). É autor, junto de Cristina Mary Ribeiro Peron, do livro Educação, História e Cultura da África e afro-brasileira: teorias e experiências (2008).

pensadas no Brasil a partir de uma necessária e urgente revisão de práticas, métodos e conceitos que libertasse o povo afro-brasileiro dos estigmas da escravidão.

Seus estudos trazem um importante reconhecimento daqueles primeiros artistas negros que produziram grandes obras ainda nos séculos XVII e XVIII, artistas barrocos brasileiros como o escultor baiano Francisco Manoel das Chagas (século XVII), o pintor de igrejas carioca conhecido como escravo Sebastião (século XVIII), o pintor sergipano que se radicou na Bahia Oséias dos Santos (1865-1949) e os já consagrados escultores Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814) e o Mestre Valentim da Fonseca (1745-1813). Referenciando-se na trajetória desses artistas, é que Abdias buscou revelar trabalhos, como os do escultor José Heitor da Silva e do pintor Sebastião Januário (NASCIMENTO, 1968; 1978). A esse respeito Abdias reforça:

A mim coube esta modesta incumbência de registrar alguns nomes e transmiti-los aos meus irmãos negros não familiarizados com a história das artes plásticas no Brasil, a fim de que esta parte da criatividade afro-brasileira não permaneça ausente da memória de nossa comunidade. Os sucessos da pintura e da escultura obtidos por artistas de origem africana não devem permanecer como um assunto esotérico, só conhecido dos especialistas de arte, em geral estudiosos brancos (NASCIMENTO, 1980 [2020]).

Na perspectiva construída e defendida pelo MAN, podemos notar sua eminente função política de combater discursos e práticas que, escamoteados na ideia da democracia racial, continuam por apagar e/ou embranquecer os artistas negros-africanos e afro-brasileiros da história da arte no Brasil.

O MAN se formulou a partir de uma necessidade de fomentar um debate ainda novo sobre a produção artística do povo negro-africano e afro-brasileiro, reconhecendo também a necessidade de capacitar e formar novos/as/es críticos e teóricos capazes de desenvolver uma leitura livre – ou pelo menos consciente dos processos históricos que permitiram a consolidação - dos parâmetros da cultura euro-ocidental (NASCIMENTO, 1978).

O resgate da cultura negra-africana e a arte brasileira

De acordo com Custódio (2011), os trabalhos artísticos (pinturas, poesias e peças) e as produções discursivas (textos políticos escritos entre 1971 e 1981) que compõem o legado de Abdias, fazem parte de um mesmo conjunto de obras onde ele constrói e contribui para a reflexão sobre a cultura negra.

Com o início da década 1970, os estudos sobre a cultura negro-africana e afro-brasileira passam a ser o foco das suas produções. Para Custódio é através da “(...) cultura que o autor rompe com as ideias da democracia racial e reconstrói uma noção de identidade negra que mobiliza tanto como pauta política, na questão do resgate das raízes africanas, quanto como inspiração de suas expressões artísticas” (CUSTÓDIO, 2011: 107). As confluências dos estudos sobre cultura negra, questão do negro no Brasil e Pan-africanismo são fundamentais para compreensão das influências das teorias nacionais e internacionais em seu discurso ideológico. Para isso Abdias toma como principais referências para seus estudos, os trabalhos do médico e antropólogo brasileiro Arthur Ramos e do sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974).

De Ramos, Abdias teria tomado como base seu livro publicado em 1946, *As culturas Negras no Novo Mundo*, onde classificou etnologicamente os grupos de origem africana que povoaram o Brasil e analisou certos padrões culturais desses povos nas Américas. De acordo com Custódio (2011), essas definições podem ser encontradas incorporadas nas produções de Abdias. Conforme ressalta o autor, ele se apropria desse estudo etnológico para “reforçar as raízes de origem da cultura negra brasileira com o continente africano” como em 1976, 1977, 1978, 1979, 1980 (CUSTÓDIO, 2011). Os povos africanos que aqui foram escravizados pertenciam a diversas etnias, predominando entre elas os: Banto (Congo/Angola), Jêje (região do antigo Daomé) e nagô/Iorubá (Nigéria e Benin). E em um processo de re-territorialização esses povos se reorganizaram nos terreiros e comunidades de candomblé no Brasil.

É importante ressaltar que, embora este trabalho traga uma ênfase para as influências dos povos Ioruba para a cultura brasileira, este trabalho reconhece à presença dos povos Banto em terras brasileiras muito antes da chegada dos iorubanos. Os Bantos formaram o maior número de africanos escravizados e trazidos ao Brasil, se concentraram em maior parte no Maranhão, Pernambuco, Alagoas, São Paulo, Minas Gerais, povos que também detinham seus padrões nas artes, ofícios, ciências e filosofias.

A cultura iorubá, presente no sudoeste da Nigéria e no sul do Benin, foi uma das mais significativas do continente africano e, no Brasil, exerceu e exerce grande influência na cultura do país desde a colônia. Essa foi outra influência de Ramos (1946) nos estudos de Abdias. No capítulo XII de seu livro, Ramos argumenta que a “grande massa de negros yorubas” introduzidos no Brasil vieram de Ketu, de Oyó, de Ilorín, de Ijexá, de Ibadan, de Ifé e, em sua grande maioria, se fixou na Bahia. Esses deram origem, na diáspora, à religião dos orixás. O povo de Ketu, para nossa abordagem e para a construção mitopoiética de Abdias, foi um dos mais importantes precursores das religiões afro-brasileiras, e foi nessas fontes originárias que ele buscou a base para suas ações, reflexões e produções, formas de representação das divindades pertencentes a esta sociedade (RAMOS, 1946; NASCIMENTO, 1980).

Os povos iorubanos tinham respeitada tradição na forja do ferro, na tecelagem do algodão, em esculturas de madeira, bronze e marfim, eram reconhecidos por serem os mais hábeis artesãos da África além de serem grandes cultivadores de terra. Seu sistema de vendas e feiras de produtos eram controlados pelas mulheres, que tinham papéis de destaque e poder político nas comunidades.

Mas, de acordo com Custódio (2011), o limite da contribuição de Arthur Ramos no pensamento de Abdias vai até o momento em que Ramos reforça as noções de sincretismo e aculturação dos povos africanos no Brasil, endossando um discurso que, segundo Abdias, ‘folcloriza’ e ‘desafricaniza’ a cultura negra no Brasil. Para Custódio, quando Abdias aproxima suas definições sobre processos de contra-aculturação e resistência, está redefinindo uma abordagem que ressignifica a concepção de resgate cultural sob uma perspectiva pan-africanista (CUSTÓDIO, 2011: 108).

Já as contribuições de Roger Bastide, trazem para a reflexão de Abdias uma perspectiva ampliada e elucidada sobre cultura, por meio dos estudos das práticas e elementos que compõem a cosmogonia das afroreligiões brasileiras. Segundo Custódio (2011), as principais obras de Bastide que Abdias se referenciou, foram: *O Candomblé da Bahia* (1958), *As Américas Negras* (1971) e *Estudos Afro-Brasileiros* (1973).

Até a década de 1980, os estudos sobre a existência de uma arte negra, afro-brasileira estava quase todo concentrado em pesquisas de objetos que pudessem apresentar formalmente traços e estilos africanos em determinadas peças, fato que permitiu a ênfase da associação e busca por esses pressupostos em espaços de terreiros

de candomblé, e numa larga escala no campo da arte chamada de popular, regional, *naif*. Esse argumento continua presente entre alguns especialistas mas, Hélio Menezes (2022), alerta sobre a importância de não se associar e circunscrever as produções de artistas negros somente aos campos do popular e do religioso. Por isso vale lembrar que Manoel Quirino já nos dava pistas sobre a presença de pessoas negras na arte chamada erudita, acadêmica, na arquitetura e tantos outros ramos das artes e ofícios (MENEZES, 2022).

Antes da colonização europeia, muitas cidades iorubás foram reinos que cumpriram papéis importantes na história do continente africano. A cidade de Oyó, onde o orixá Xangô foi o terceiro Aláàfin (soberano da cidade), por exemplo, ficou conhecida como o maior império¹³⁰ dos iorubas. Ilé Ifè¹³¹ a cidade sagrada dos Orixás, é considerada o centro cultural de formação do povo iorubá. Ketu foi outra cidade importante desse antigo território, terra de Oxóssi, lendário caçador que se tornou seu rei. No território africano o culto religioso é individualizado, cada região louva divindades específicas, nativas daquele povo, muitos são seus ancestrais divinizados (PRANDI, 2000).

Oxum é uma divindade feminina, uma orixá iorubana que é essencial para a existência humana, rainha soberana das águas é quem guarda o poder da fertilidade e da maternidade. Senhora do matriarcado africano é uma diplomata que exerce grandes poderes e influências – evitando ou provocando guerras. Oxum é também o nome de um rio que corre na Nigéria, entre as regiões de Ijexá e Ijebu, além de ser também o nome de um estado nigeriano, cuja capital é Oşogbo-Oxobô, terra do bosque sagrado de Oxum, território tombado como Patrimônio Mundial pela UNESCO. Ogum, divindade masculina, orixá iorubá, também tem um rio que leva o mesmo nome, é cultuado em Ìrè (antigo território iorubá), também é o nome de um estado nigeriano, cuja capital é Abeocutá. Oyá é outra divindade feminina que também dá nome a um rio (atualmente chamado de Rio Níger). Yemoja-Iemanjá é uma orixá feminina, cultuada no rio Ògùn,

¹³⁰ Oió (Òyó) foi um dos maiores impérios da África Ocidental, seu território hoje está localizado entre o sudeste do Benim e sudoeste da Nigéria. Fundado por iorubas no século XV, perpassou pelas idades Média, Moderna e Contemporânea, uma monarquia que durou de 1400 até 1896, mas que se encontra viva e mantida até hoje.

¹³¹ Ilé-Ifé é uma antiga cidade ioruba, localizada no Estado de Osun, no sudoeste da Nigéria e sua origem se mistura com a mitologia dos orixás. Estudos arqueológicos indicam que sua fundação remonta a 500 a.C. No contexto atual é uma cidade com cerca de 500.000 habitantes, e onde estão sediados o Museu de História Natural da Nigéria e a Universidade Obafemi Awolowo (Joseph Ki-Zerbo, 1980).

mas seu templo está localizado em Ìbàrá, um bairro de Abeocutá. Obá e Iyewa, são orixás femininos que também dão nome a rios africanos.

As relações que os povos africanos estabelecem entre suas ancestralidades, espacialidades e temporalidades criam cosmogonias muito diversas e distintas das práticas culturais ocidentais. Para entendê-las é preciso, como já sugerido por Abdias, se despir do entulho colonial branco e cristão. Vale também ressaltar que a abordagem que faço dos orixás nesta pesquisa é, de certa forma, um processo auto etnográfico, uma vez que sou iniciado no candomblé Ketu.

Os atributos estéticos dos povos iorubá podem ser notados em todas as esferas de suas sociedades. Esculturas e objetos, com ou sem adornos, artefatos artesanais de argila, cerâmica, bronze, tecelagem, ornamentos de cordas, tranças, palhas, búzios, pérolas, máscaras, vestimentas, dentre tantas outras linguagens e suportes de arte. Essas produções também não estão alheias à preservação da fé, porém, não se limitam apenas ao contexto religioso: a representação artística para os iorubá está sempre ligada a valores éticos, estéticos e filosóficos. Aqui cabe uma outra ressalva pois, mesmo que seja uma escolha deste trabalho uma ênfase na cultura ioruba, em se tratando de uma busca por matrizes de uma arte negra, uma epistemologia negra; é fundamental problematizar esse “favoritismo” que se dá apenas a matriz ioruba para se fomentar estudos sobre cultura e identidade afro-brasileira. Há que se fazer a crítica da crítica pela escolha de modelos de hierarquizam e hegemonizam sistemas e estruturas das sociedades contemporâneas.

Para Munanga (2006), há que se problematizados os estudos feitos por pesquisadores ocidentais a respeito da arte africana, pois, na maioria das vezes, partem de abordagens que são próprias da cultura e visão da estética europeia para ‘analisar’ a arte de outros povos que tem visões de mundo bem diferentes. Em um artigo publicado enquanto fazia parte da direção do Museu de Arte Contemporânea – MAC/USP, o autor questionou diferentes abordagens metodológicas que ora condiciona ora nega, as dimensões estéticas da arte negro-africana tradicional. Nesse sentido, seu estudo destacou três abordagens ou teorias criadas nos estudos das artes negro-africana, sendo elas: a da

etnologia que toma o estudo do objeto a partir do contexto que aparece; a teoria Etno-estética (para o autor, com sérios problemas epistemológicos¹³²); e a teoria estética¹³³.

Conceitos fundamentais da História da arte (1915) foi um consagrado livro publicado pelo crítico e historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945), onde desenvolveu o conceito de ‘visibilidade pura’, um método de interpretação formalista que surgiu durante a passagem do século XIX para o XX e que exerceu grande influência no campo da história da arte do século XX. Para Wölfflin, as análises de uma obra de arte pela lente do julgamento do ‘gosto estético’, deve considerá-la levando em conta apenas seus fatores estilísticos e concretos, desconsiderando categorias, que, pelo olhar europeu, seriam externas a ela, como as questões sociais, políticos, culturais e religiosas que envolvem as produções artísticas. Essa teoria reforçou um total descolamento entre arte e vida cotidiana, e as questões que atravessam essas relações no espaço e no tempo.

A partir do conceito de *visibilidade pura* de Wölfflin, a leitura da composição da obra deveria ser objetiva, ou seja, não interessava o conteúdo do trabalho, os temas, os motivos, mas sim quais foram os processos, dedicando uma atenção primordial às formas, pelas possibilidades visuais. Para ele a história da arte é a história das suas formas, dos seus estilos, interessa apenas saber como se chegou à forma. A teoria da *visibilidade pura* se baseou no princípio de que a arte deve ser prioritariamente analisada através de uma teoria do olhar crítico, e não dos desenvolvimentos técnicos, reflexos socioculturais, políticos e/ ou biografias dos artistas das vanguardas.

A partir dessa abordagem sobre a forma, que o historiador e crítico de arte judeu alemão Carl Einstein (1885-1940) elaborou, sem um rigor de classificação étnica, a primeira publicação que trataria a escultura africana como obra de arte. Porém, seu estudo

¹³² “Seria possível captar o significado independentemente das formas e vice-versa, seria possível analisar a forma sem consideração do conteúdo? [...]Essa confrontação que consiste em fazer o uso dos dados objetivos e mensuráveis e a estudar os objetos em seu meio, corresponde ao que alguns chamam de mestiçagem cultural ou a união. Esta abordagem remete ao que foi desde então chamado Antropologia da arte, cujo objetivo era resolver a velha oposição entre os defensores do funcionalismo e os defensores do formalismo” (MUNANGA, 2006).

¹³³ “Alguns estudiosos estimam que existe na arte tradicional da África negra, obras que correspondem à arte liberal ou ainda à teoria da “arte por arte”. É o ponto de vista de Carl Einstein no seu livro *Escultura negra* (1922). Para ele, a significação de uma obra não é importante para sua apreciação. A única coisa que conta é a forma como ela nós afeta. A existência de uma arte africana à qual a teoria de “arte por arte” poderia ser aplicada foi também defendida por Frank Willet e Raoul Lehuard. Outros autores como Harris Menel-Fosté, Michel Leiris (1967), Senghor, Robert Farris Thompson (1971), não hesitaram a afirmar a percepção estética da beleza na cultura negro-africana” (MUNANGA, 2006).

continuou sob a ótica dos padrões estéticos ocidentais, que ignorava qualquer tipo de significação que a produção artística negro-africana pudesse vir a ter para o povo específico que a produziu. O autor reforçava que, para exercer a crítica de arte de um objeto africano bastava apenas compreender como as formas presentes na obra nos afetava, nada mais.

No seu livro *Negerplastik – Escultura negra*, publicado em 1915, Einstein fez o exercício de relativizar o excesso formalista na crítica de arte quando escreveu sobre uma centena de estatuetas, máscaras e objetos ritualísticos africanos selecionados por ele. De acordo com Munanga, Einstein (1915) procurou em seus estudos contextualizar a existência de uma estética entre os povos negros da África, alegando que ela poderia ser reconhecida seja por um “vocabulário correspondente a certas noções fundamentais da estética clássica, por exemplo a beleza, ou um vocabulário apropriado à apreciação dos objetos produzidos, seja através da expressão de um sentimento que se diz estético” (MUNANGA, 2006).

Porém, vale lembrar que, mesmo preservando as técnicas de arte tradicional negro-africana, suas produções não se petrificaram no tempo e nem se restringiram ao campo da religião. Munanga (2006), teria compreendido que, mesmo “sem negar totalmente a possibilidade de uma arte africana independente da religião observamos, portanto, que o peso da religião impede a enunciação de julgamentos estéticos e torna impossível a existência de uma estética africana” (MUNANGA, 2006), o que acredito não se aplicar aos estudos da arte negro-africana e afro-brasileira moderna e contemporânea.

No contexto atual, os iorubas constituem um dos maiores grupos étnico-linguístico da África Ocidental contemporânea, corresponde a milhões de pessoas que, no contexto atual, vivem em sua grande maioria na Nigéria e continuam produzindo obras de arte que extrapolam essa noção que reduz a relação das pessoas com as divindades, em uma perspectiva mitológica, negando sua historicidade, suas epistemologias, ciências, tecnologias, ofícios, artes e culturas.

Para o filósofo e antropólogo africano de Burkina Faso, Roger Somé¹³⁴ (1994), é fundamental revisitar esses estudos sobre a arte negro-africana desenvolvidos pelas teorias da história da arte ocidental que se consolidaram a partir de uma abordagem que a assimilou aos padrões e noções da estética clássica ocidental. Neste mesmo caminho, diferentemente de Munanga, o historiador e crítico de arte nigeriano Rowland Abiodun (2014), teria afirmado haver sim um contexto estético trabalhado na arte africana, porém sob um viés totalmente local, que nada tem a ver com as teorias e abordagens dos europeus sobre a arte africana.

No Brasil, as religiões de matrizes africanas ocupam um papel importante para o desenvolvimento da cultura afro-brasileira, sendo práticas sociais que reconfiguram as culturas africanas e remontam suas tradições do outro lado do Atlântico. Para Abdias:

[...] o mistério ontológico e as vicissitudes da raça negra no Brasil se encontram e se fundem na religião dos Orixás: o Candomblé. Experiência e ciência, revelação e profecia, comunhão entre os homens e as divindades, diálogo entre os vivos, os mortos, e os não nascidos, o Candomblé marca o ponto onde a continuidade existencial africana tem sido resgatada. Onde o homem pode olhar a si mesmo sem ver refletida a cara branca do violador físico e espiritual de sua raça. No Candomblé, o paradigma opressivo do poder branco, que há quatro séculos vem se alimentando e se enriquecendo de um país que os africanos sozinhos construíram, não tem lugar nem validade (NASCIMENTO, 1976: 182).

Para Abdias, o Candomblé é uma das bases das manifestações culturais que a diáspora africana nos deixou de legado, e são dessas africanias que surgem muitas das inspirações e referências que possibilitaram o desenvolvimento de uma arte afro-brasileira. Custódio lembra que “é via candomblé que o autor reconstitui politicamente o resgate da cultura negro-africana” (CUSTÓDIO, 2011: 108) no Brasil. Por isso convém lembrar da valiosa amizade que existiu entre Abdias e o Tata Nkisi¹³⁵ Joãozinho da

¹³⁴ Roger Somé, é doutor em filosofia e etnólogo, e atualmente atua como professor do Instituto de Etnologia da Universidade de Estrasburgo, na França. É autor de inúmeras obras etnográficas, livros e artigos sobre as artes, estética e globalização, incluindo "African Art and Western Aesthetics" (1998), "The Museum in the era da globalização" (2004), "Antropologia, arte contemporânea e museu" (2007). Também foi diretor do documentário "Parole du couple" (52 min, 2011) sobre a fabricação e uso do balafon (xilofone da África Ocidental). Desde 2015, apresenta na UTV, webtv da Universidade de Estrasburgo, a série "Leçon d'ethnologie?", criada pelo Departamento de Usos Digitais (DUN, Unistra).

¹³⁵ Tata é um termo referente ao Candomblé Banto, que em português é designado para se dirigir ao pai de santo, o zelador dos inquices, similar a babalorixá do candomblé Ketu.

Goméia, conhecido por ser uma das maiores lideranças afroreligiosas que viveu na Baixada Fluminense carioca entre os anos 1950 e 1970.

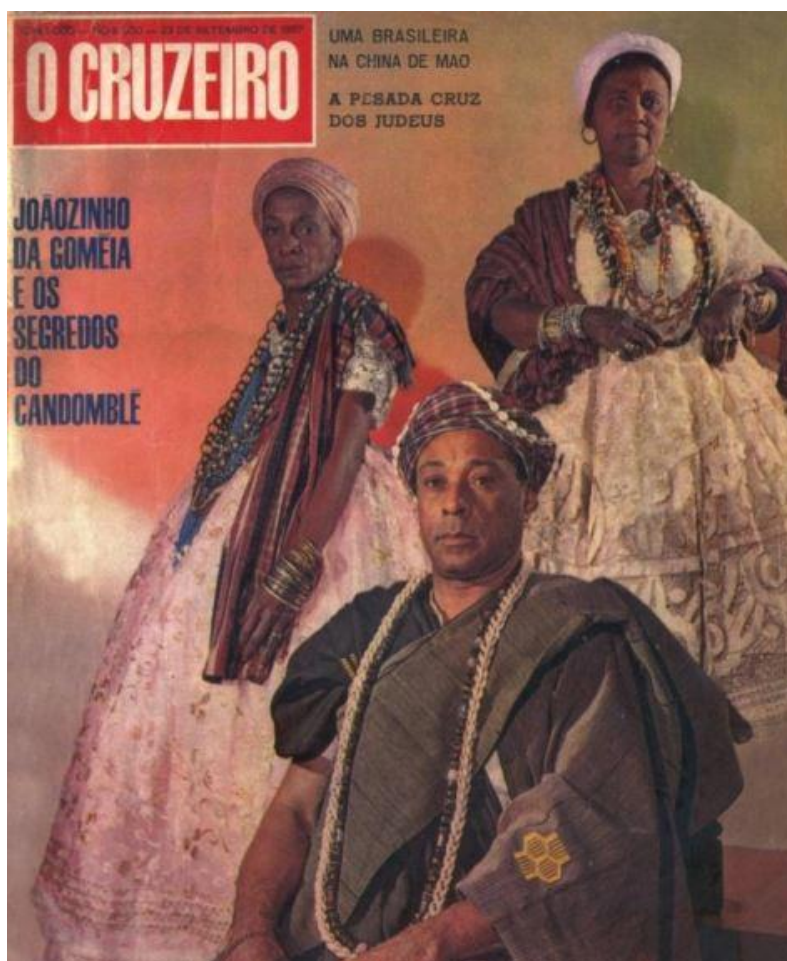


Figura 43 - Joãozinho da Gomeia na capa da revista O Cruzeiro, em reportagem sobre o Candomblé, 1967. Fonte: Reprodução internet/ O Cruzeiro, Rio de Janeiro.

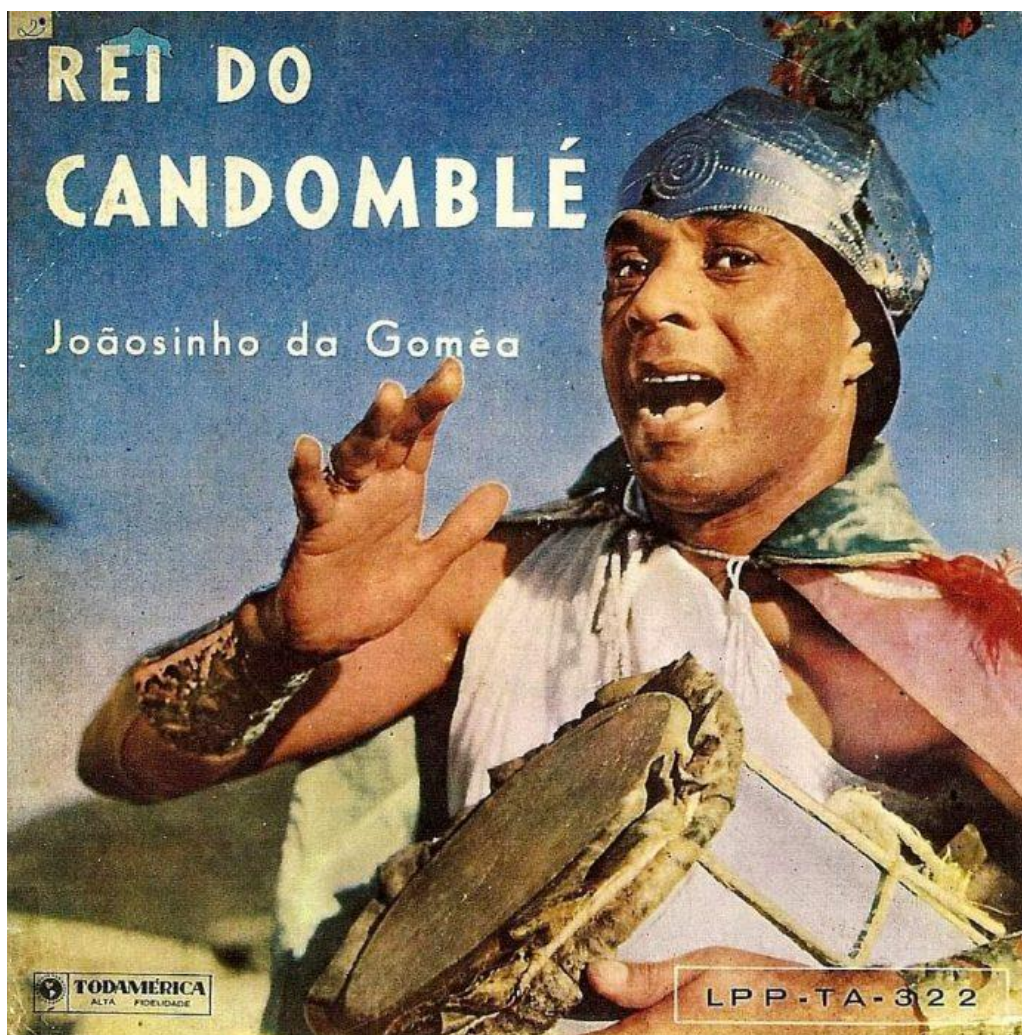


Figura 44 - Joãozinho da Gomeia na capa do LP – Rei do Candomblé, gravado em 1969 pela MUSICOLOR. Fonte: Reprodução internet, Rio de Janeiro.

Joãozinho da Gomeia, ou Tata Londirá (1914-1971), foi um sacerdote do Candomblé de nação angola, um homem a frente de seu tempo, negro, homossexual, foi uma figura fundamental para a expansão do candomblé tradicional da Bahia para o sudeste brasileiro. Nascido na Bahia, ainda jovem se iniciou no Candomblé. Mudou-se para Duque de Caxias aos 30 anos, onde fundou seu terreiro. Como lembra a historiadora e pesquisadora Andreia Nascimento (2020), entre as décadas de 40 e 60 o terreiro de Tata Londirá, foi visitado por inúmeros políticos e artistas – fato que pode ter contribuído para seu terreiro nunca ter sido invadido pela polícia.

De acordo com a autora, tal prestígio rendeu a Joãozinho presença marcada em tardes de chá e noites de jantares no Copacabana Palace Hotel, além de banquetes no

Palácio do Itamaraty como dançarino. Sua vida no sacerdócio foi regada de prestígios e polêmicas, sobretudo dentro do próprio candomblé. Homossexual assumido, era figura conhecida no carnaval do Rio de Janeiro, participava ativamente de desfiles de escolas de samba, de concursos de fantasia, onde era comum ser visto caracterizado de mulher, ou ‘travestido’, termo utilizado na década de 60, e que hoje facilmente seria lido como a performance ‘drag-queen’.

Em 1967 foi capa da Revista *O Cruzeiro*, em uma matéria especial que trouxe um conjunto de 26 fotografias que retratavam as vestimentas, indumentárias e adornos das divindades que cultuava em seu candomblé. Em 1969 gravou o disco *Rei do Candomblé* com pontos de Umbanda e cantigas de Candomblé, e em 1970 participou do filme *Copacabana Mon Amour*, do diretor Rogério Sganzerla, como um personagem de um pai de santo.

Tata Londirá foi um dos mais famosos sacerdotes do candomblé no Rio de Janeiro da década de 1950 e 1960, deixou um legado de memórias e heranças imateriais para o patrimônio cultural afro-brasileiro. Além de ter sido um múltiplo artista que contribuiu para a construção da estética das afrorreligies e das artes negras, sua performance inseriu inúmeros aspectos das tradições afro brasileiras no cinema, no teatro de revista, na música, na dança, na moda afro-brasileira. Após sua morte em 1971, seu terreiro foi fechado¹³⁶, e com o passar do tempo e o desuso dos espaços todas as construções foram demolidas e soterradas no início dos anos 1980.

Recentemente, ações e pesquisas com parcerias do IPHAN, UFRJ, Museu Nacional e a Prefeitura de Duque de Caxias, realizaram escavações no terreno onde encontraram muita coisa soterrada, como: cerâmicas, fios de contas, objetos de jogo de búzios, cachimbos, os quartos de santos, chão do salão principal onde acontecia as festas, o local onde atendia e jogava os búzios etc. Em 2021 o Instituto Estadual do Patrimônio

¹³⁶ Com a morte de Tata Londirá, a escolha de sua sucessora foi definida pelo jogo dos búzios e Seci Caxi, com apenas 9 anos de idade na época foi a escolhida, assim, poucos anos passados o terreiro foi fechado. Em entrevista concedida ao Canal do Ministério Público Federal do Rio de Janeiro, Mam’etu Seci Caxi (herdeira espiritual de Tata Londirá) lembra: “eu nasci nas mãos de meu pai João, foi ele que fez o parto. E após meu nascimento fui levada para o quarto de santo, aonde minha mãe Iansã chegou e pediu que eu tomasse banho durante 7 dias dentro do igb dela, que é a bacia onde fica todos os apetrechos dela”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KZlCRhfGiww&t=1s>. Acesso em 10 de maio de 2022.

Cultural (INEPAC) do Rio de Janeiro aprovou o tombamento do Terreiro da Gomeia como bem cultural e histórico do estado.

Como lembra a pesquisadora Andrea Mendes¹³⁷ (2012), as múltiplas habilidades de Joãozinho permitiram a consolidação das pontes criadas entre as religiões de matriz africana e as artes modernas no Brasil dos anos 50 e 60. De acordo com a autora: “ele uniu do ponto de vista estético essas influências ancestrais com a dança, vestimentas e carnaval, entre outras atividades culturais. E também ajudou a popularizar o candomblé por sua constante presença na mídia e por suas andanças” (MENDES, 2012).

Quando propus com esta pesquisa pensar a imaginação museal e a prática curatorial de Abdias descobri, ao longo de sua tessitura, que seria inextrincável que suas pinturas, que surgiram referenciadas no universo do candomblé, fossem aqui abordadas, como um dispositivo de resistência que criou um universo estético particular a partir dos valores da cultura religiosa afro-brasileira¹³⁸. Nesse sentido, analisamos como a presença dos orixás nas suas pinturas se tornaram uma das bases de sustentação de seus discursos. Para tentar ilustrar esse pensamento tomamos como corpus analítico da presente pesquisa três pinturas de Abdias produzidas durante o autoexílio, *A flecha de Guerreiro Ramos*, 1971, *Oxumaré ascendente*, 1972 e *Oxum em êxtase*, 1975.

As pinturas de Abdias foram buscar nas fontes originárias do povo afro-brasileiro suas inspirações através das narrativas afrorreligiosas. Em seus quadros estão representações de Exu, Oxum, Iemanjá, Ogum, Oxóssi, Xangô, Oxumaré. Sobre seus quadros, o sociólogo e comunicólogo Muniz Sodré diz que eles “podem ser entendidos como movimento de obrigação ritualística (portanto, como cumprimento de um itinerário mítico), mas também como signos (artísticos) de uma busca ontológica, que o impele na sua condição de negro consciente da diáspora escrava” (Texto de Sodré em publicação de Abdias, 1995).

¹³⁷ Doutora em História Social da África, mestra em História Social da Cultura e bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. É cenógrafa e figurinista, autora do livro "Vestidos de realeza: fios e nós centro-africanos no candomblé de Joãozinho da Gomeia", que analisa a presença centro-africana na formação do candomblé Angola - Congo a partir de sua cultura material.

¹³⁸ Ressalto a importância de ser incluído nesse mesmo conjunto também as peças teatrais e as poesias de Abdias, por trazerem o universo do Candomblé em suas narrativas, porém, neste trabalho optei por analisar apenas sua produção plástico-visual.

A iconografia em sua obra apresenta elementos simbólicos no estuário mitológico dos orixás, em suas pinturas encontramos o opaxorô (cajado de Oxalá), o ofá (arco e flecha), muito presente nas representações de Oxóssi, o agadá (espada que Ogum abre os caminhos para expansão da civilização africana), o obi (noz-de-cola) fruto sagrado fundamental em rituais de candomblé, o opelê (instrumento de divinação de Ifá), os odús (sinais do destino) sistema divinatório dos povos iorubás onde se baseia todo o conhecimento tradicional e espiritual, capaz de prever ações e consequências na vida.

Para a artista Rosana Paulino¹³⁹, quando essa iconografia é utilizada na constituição desses trabalhos, eles “já trazem em seu bojo um forte conteúdo simbólico e visual”, pois sempre existe um enredo, uma representação cosmológica como motivo para estarem ali. Abdias reforça que os orixás, assim como a vida, estão em constante transformação. O autor nos ensina que:

Nessa volta às fontes originárias da arte africana, não tenciono cometer o suicídio de um regresso histórico. Não advogo a reprodução de uma forma existencial pretérita. Meus orixás estão longe de configurar deuses arcaicos, petrificados no tempo e no espaço do folclore ou perdidos nas estratosferas da especulação teórica de cunho acadêmico. São presenças vivas e viventes. Habitam tanto a África como o Brasil e todas as Américas, no presente e não nos séculos mortos. Surgem na vida cotidiana e nos assuntos seculares, legados pela história e pelos ancestrais (NASCIMENTO, 1995).

Abdias constrói uma linguagem representativa mítica sobre os saberes epistemológicos ancestrais do candomblé através de suas referências a objetos significantes e símbolos repletos de apelo artística, ético e estético do universo negro-africano – seja ele, religioso ou não. Pintando os orixás, com seus símbolos e objetos está criando uma narrativa que torna possível não só conhecer os orixás iorubanos, como um pouco de suas histórias.

Os orixás que ele pinta são resultados de suas “próprias reflexões e aventuras do espírito [...] mais do que uma questão artística ou acadêmica, é uma exigência vital”

¹³⁹ Rosana Paulino é Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres e bacharel em Gravura pela ECA/USP. Suas obras compõem acervos como o MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo; UNM – University of New Mexico Art Museum, New Mexico, USA e Museu Afro-Brasil – São Paulo.

(NASCIMENTO, 1976). Suas pinturas tanto podem ser interpretadas por um enredo mítico de obrigações ritualísticas, como pela criação artística de símbolos significantes ao espectro das culturas africanas no Brasil. Assim, Abdias reforçar que:

O status das religiões afro-brasileiras joga um papel de fator primordial no desenvolvimento da arte negra do país. Conforme apontamos anteriormente, o candomblé se localiza como o foco inspirador e dinamizador da criatividade artística afro-brasileira, exercendo também papel relevante nas atividades puramente lúdicas e ou recreativas (NASCIMENTO, 1976: 114).

As pinturas de Abdias são, no geral, composições frontais e simétricas. A professora, artista e curadora Renata Aparecida Felinto dos Santos¹⁴⁰ (2016) observa que “se passarmos uma linha vertical ao centro das obras, observaremos equilíbrio entre os elementos distribuídos pelo espaço” (SANTOS, 2016). Sua paleta de cores nos remete a uma África viva, colorida e pungente. Elas se compõem de forma a serem mais que vistas; sentidas, ouvidas, saboreadas. Constrói narrativas que nos aludem a um imaginário em constante movimento, os elementos não estão estáticos.

Em uma crítica de Roger Isaacs sobre a pintura de Abdias, ele diz que:

Os objetos de Abdias são, portanto, deliberadamente ambíguos. Cruzes serpentinadas, flores lunares, peixes alados, olhos estrelados, e pássaros-folhas estão entre as mutações mais comuns, e essas mutações podem transformar-se rapidamente em permutações – serpentes floridas, luas oculares, cruzes aladas, peixes estrelados, asas-folhas, serpentes e flores estreladas, cobras apassaradas – através do princípio da troca, da contaminação. Esses exemplos podem ser multiplicados ad infinitum, mas aqui basta dizer que o mundo constitui uma sempre-crescente antropocsmografia dependente da filosofia da troca. Cada objeto doa de si a outro: assimila as qualidades do outro enquanto retém apenas o

¹⁴⁰ Doutora (2016), mestre (2004) e bacharel (2001) em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Licenciada em Artes pelo Programa Especial de Formação Pedagógica (Formação de Professores) do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2005). Especialista em Curadoria e Educação em Museus de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2010). Atualmente é professora adjunta do setor de Teoria da arte no Curso de Licenciatura em Artes Visuais, do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri/ CE.

suficiente para ser reconhecido como indivíduo (ISAACS apud NASCIMENTO, 1995, p. 123).

A partir dessa observação de Isaacs (1995), podemos sugerir uma análise das composições das pinturas de Abdias levando sempre em consideração as formas como as representações de seus orixás se confluem com definições e aproximações das essências da natureza. Segundo o autor, Abdias “ama a água” porque sabe do seu significado e importância para os povos africanos e afroreligiosos, quando vista pela sua graça fértil e antiga associação ao conceito de feminilidade. Ele acrescenta a isso a “vibrante masculinidade do fogo”, fonte da criação, destruição e reencarnação. Para Issacs, nas pinturas de Abdias “o vento precisa ser visto dinamicamente, pois ele libera objetos que parecem estar enraizados no espaço e no tempo e os une com outros” (ISAACS apud NASCIMENTO, 1995). Suas pinturas expressam a liberdade nos movimentos da natureza, que se confundem às forças da presença dos orixás no interlúdio entre seu mundo e o dos humanos.

A flecha de Guerreiro Ramos é um quadro pintado em 1971, na sua composição nota-se quatro formas triangulares, de medidas diferentes, criando o fundo da tela de onde desponta uma grande flecha ascendente que cruza um arco em descanso. Ela está estirada e cercada de um fundo escuro. Do meio da tela irrompe um verde piramidal, mais claro, alçado por uma flecha de onde brotam galhos e folhas portadoras de vida. Essas folhas permeiam toda a cena com movimentos que sugerem vir delas a força que ascende a flecha ao alto. A ponta da pirâmide se mistura à cabeça da flecha e surgem penetrando o clarão vibrante, iluminado acima deles. O arco aparece justaposto à flecha, desarmado, com semicírculo perfeito, sem expressar a tensão do tiro. Os galhos que surgem da flecha se entrelaçam a ele propondo uma interação simbiótica do ato criativo.



Figura 45 - ABDIAS NASCIMENTO: *A flecha de Guerreiro Ramos*, 1971. Acrílico sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

A epísteme de Oxóssi versa sobre a ideia de estratégia, melhor ação, da análise, do desenvolvimento, da conquista. No culto ioruba é a divindade a quem se pede racionalidade, pragmatismo e bom diálogo. Os princípios que gerem a sociedade iorubá estão contidas na essência desse orixá. As folhas são elementos centrais no culto aos orixás, na sociedade iorubá são usadas na preparação de remédios, trabalhos mágico-religiosos, feitiços, tem poder sagrado quando encantadas pelo poder do ofó¹⁴¹.

No candomblé está presente em rituais fundamentais, na iniciação, em banhos e oferendas. Seus usos podem realizar curas, trazer riqueza e progresso. A flecha, o ofá, é uma seta que aponta pra cima, pra frente, é símbolo de progresso, de caminho de realização, de grandes feitos. Ela surge em *A flecha de Guerreiro Ramos* cruzando o

¹⁴¹ De origem yorubá (ofò), se ativa por meio de versos ou cantigas. É um termo utilizado pelo povo de candomblé para designar o encantamento através da palavra.

caos, como se lançada no vazio, parece romper uma escuridão, portadora da inventividade, ela não traz o fim, nem a morte, mas o próprio disparo da criação.

Oxumaré ascendente foi pintado em 1972. Nessa tela o orixá é representado como um corpo negro incerto-amorfo-indefinido sobre as águas, seus braços surgem como serpentes luminosas e deles vemos sair uma refração das cores do arco-íris. A partir da figura representada podemos notar que nas extremidades de seus braços-serpenteados apontam, no lado direito, uma estrela e no esquerdo, uma lua. No meio de seu tronco, uma borboleta apontada para baixo, suas asas também parecem folhas. Abaixo de sua cauda dois seres aquáticos, à direita o que nos parece uma arraia e à esquerda um peixe, seres também incertos. A arraia é o elemento feminino da composição, ora lembra um búzio aberto, ora uma vagina, em sua cauda traz a forma de um gameta masculino, insinua o movimento da célula sexual em busca do óvulo, que também parece ser os olhos dessa ‘arraia-vaginal’.



Figura 46 - ABDIAS NASCIMENTO: *Oxumaré ascendente*, 1972. Acrílico sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

Oxumare é um orixá que carrega mais de um elemento da natureza, ele é terra, água e ar, é uma energia em pleno movimento. É a representação de um fenômeno óptico e meteorológico, que separa a luz do sol enquanto gotículas de água estão suspensas no ar, quando a água se precipita das nuvens, cai na terra e evapora no ar com o calor, formando um arco luminoso e colorido no céu: o arco-íris é a essência desse orixá. É uma energia complexa que congrega esses três elementos centrais da natureza: água, ar e terra. Sua compreensão exige de nós um olhar multifacetado. A força desse orixá é responsável pela geração da energia que coloca a vida em movimento, simboliza as mudanças de ciclos. *Oxumare ascendente* surge de uma incerteza andrógina, tanto no gênero da figura apresentada, quanto nos corpos dos seres.

Oxum em êxtase foi pintado em 1975, nessa representação o orixá surge de frente, como em um encontro, face a face. Uma linha vertical divide seu corpo em dois, ambos são negros, o lado direito mais claro, o esquerdo mais retinto. Nos dois vemos seios fartos, no direito uma estrela de cinco pontas dentro de um círculo fechado, no esquerdo a estrela de oito pontas, circundada por uma esfera meio água, meio terra. No braço esquerdo uma joia, algo que parece ser um bracelete com três búzios pendurados. Alude um corpo em transe, o êxtase de Oxum no corpo de uma iyawo. Atrás de sua nuca vemos outro elemento representativo, um grande laço vermelho, uma vestimenta tradicional desse orixá, em duas formas triangulares. Em sua cabeça uma coroa dourada e, bem atrás, um arco, um ofá. Também com cores diferentes de cada lado, no direito um tom mais claro, no esquerdo outro mais escuro, em cada um vemos três flechas que estão divididos verticalmente por um tridente curvo.



Figura 47 - ABDIAS NASCIMENTO: *Oxum em êxtase*, 1975. Acrílico sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

Oxum em êxtase nos apresenta três elementos que se destacam na pintura, os seios, o laço ou machado de dois lados, atrás da cabeça e a coroa. É uma figura feminina, da realeza, com seios à mostra! Para a sociedade iorubá o significado dos seios está atrelado à ideia da criação epistêmica dessa divindade, ou seja, à noção do matriarcado. Ela é o elemento feminino da ação diplomática, que funda uma das noções mais importantes para os iorubás: *iya*, a matripotência, o poder da fêmea. É a representação da senioridade, da procriação, da fundação da sociedade humana. O matriarcado está presente nas sociedades africanas muito antes do candomblé existir no Brasil, por isso as *iyalorixás*, as sacerdotisas do candomblé Keu, tem poder central no culto aos orixás.

O panteão dos deuses e deusas iorubás era uma grande novidade para os norte-americanos naquele momento e Abdias pintou e expôs telas de orixás como parte de seu discurso ideológico, mas também como estratégia de se manter ligado a suas raízes afro referenciadas. O autoexílio de Abdias foi um momento muito produtivo no desenvolvimento de suas reflexões e produções. Analisando o período em que esteve

vivendo nos Estados Unidos e a cronologia das datas de suas pinturas, constatamos que boa parte dela foi feita em solo norte-americano.

No Brasil, para além do acervo do MAN/IPEAFRO, suas pinturas só passaram a ser reconhecidas e procuradas para compor coleções de instituições muito recentemente. *Okê Oxóssi* (1970), foi doado ao MASP pelo MAN/IPEAFRO em 2018, no contexto da exposição *Histórias afro-atlânticas* em São Paulo (SP) e *O ovo primordial* (1972), adquirido em 2021, pelo Instituto Inhotim em Brumadinho (MG), no contexto da exposição *Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra* (2021-2023).



Figura 48 - ABDIAS NASCIMENTO. *Okê Oxóssi*, 1970. Acrílica sobre tela. Fonte: Coleção MASP, doação de Elisa Larkin Nascimento/IPEAFRO, no contexto da exposição *Histórias afro-atlânticas*, 2018. Foto: Reprodução/Site MASP.

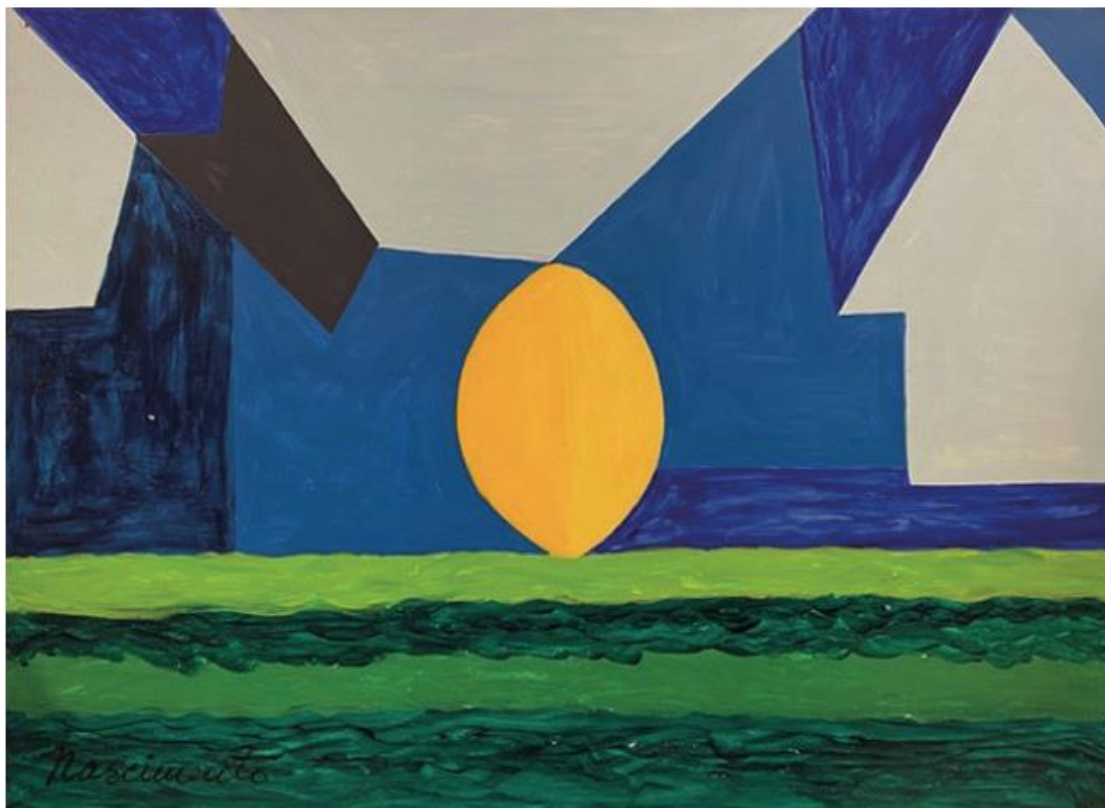


Figura 49 - ABDIAS NASCIMENTO. *O ovo primordial*, 1972. Acrílica sobre cartolina. Fonte: Coleção Instituto Inhotim. Foto: Divulgação.

Os orixás ou o universo simbólico negro-africano na pintura de Abdias buscam representar o apelo estético, ético e filosófico dos povos africanos em diáspora, em elementos visuais afro-brasileiros. Suas pinturas não retratam nenhuma ficção, elas são testemunhos de um primor estético já existente em nossa ancestralidade. A habilidade plástica de Abdias recria um mundo pictórico das divindades africanas com uma grande riqueza alegórica. As formas e figuras estão ordenadas em uma recomposição mítica dotada de uma consciência que é capaz de manifestar sua plenitude litúrgica e social, sem diluir seu significado religioso.

Abdias começou a pintar tardiamente, aos 54 anos de idade, sendo seus primeiros quadros, pintados a partir de 1968, mesmo ano que partiu para os Estados Unidos. Esta produção pictórica se intensificou e se consolidou no período que esteve fora do país e sua primeira exposição aconteceu em 1969, na The Harlem Art Gallery, em Nova Iorque. No mesmo ano ele teria realizado mais outras 3 exposições individuais em outras cidades dos Estados Unidos, como a apresentada na Malcolm X House, da Universidade Wesleyan, em Middletown.

Na década de 1970 as pinturas de Abdias circularam junto com ele em exposições individuais, por renomadas galerias e museus dos Estados Unidos, como a Gallery of African Art em Washington, a Inner City Cultural Center em Los Angeles e o Ile-Ife Museum of Afro-American Culture na Philadelphia. Em 1975, Abdias também realizou exposições de suas pinturas na Galeria do Banco Nacional em São Paulo e na Galeria Morada no Rio de Janeiro.

Durante o período que viveu nos EUA e Nigéria (1968-1981) ele realizou cerca de 18 exposições individuais, 4 coletivas e algumas de suas obras foram adquiridas para coleção do Museu de Artes e Antiguidades Africanas e Afro-Americanas de Búfalo, Nova York, EUA e pelo Instituto de Estudos Latino-Americanos da Universidade Columbia, Nova York, EUA.

O candomblé e a arte afro-brasileira

Nos anos de 1976 e 1977, Abdias atuou como professor visitante no Departamento de Línguas e Literaturas Africanas da Universidade Obafemi Awolowo, localizada na antiga cidade de Ilé-Ifé, no estado de Oxum, na Nigéria. Será baseado na predominância da cultura do povo iorubá que ele estabelecerá pontes entre a cultura negra brasileira e a cultura africana.

Pensando junto com o artista visual e curador Ayrson Heráclito¹⁴², em uma entrevista concedida ao curador de arte suíço Hans-Ulrich Obrist, podemos afirmar que o candomblé, seja na Bahia ou em qualquer lugar do Brasil não se limita a uma experiência

¹⁴² Ayrson Heráclito Novato Ferreira é Ogã Sojatin de um Humpame de Jeje Mahi em Salvador. Professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), artista visual e curador. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Suas obras de instalações, performances, fotografias e audiovisuais lidam com elementos da cultura afro-brasileira e suas conexões entre a África e a sua diáspora na América. Participou da Trienal de Luanda em Angola, em 2010; Bienal de fotografia de Bamako, Mali, em 2015; e da 57ª Bienal de Veneza, Itália, em 2017. Contou recentemente com uma retrospectiva no anexo da Pinacoteca do Estado, em São Paulo, Ayrson Heráclito: Yorùbáiano, apresentando 63 obras em fotografia, escultura, instalação, vídeo e performance realizadas desde 1994.

somente no campo da religiosidade, é muito mais uma experiência cultural ampla que permite acessar e construir compreensão filosófica, científica e estética para o mundo.

Ao pensar em grandes nomes da arte negra brasileira, não podemos esquecer os trabalhos do pintor, escultor, gravador, professor e Obá de Xangô¹⁴³ do terreiro baiano Ilê Axé Opô Afonjá, Rubem Valentim¹⁴⁴ (1922-1991); e o escritor, intelectual e escultor Deoscóredes Maximiliano dos Santos (1917-2013), o Mestre Didi¹⁴⁵, descendente direto do povo ioruba, que foi iniciado pela Mãe Aninha, fundadora e primeira Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá (fundado em 1910), lá recebeu o título de Assogba, supremo sacerdote do culto do orixá Obaluayê/Omolú no candomblé ketu (LITERAFRO, 2018). Esses foram apenas alguns dos primeiros artistas negros brasileiros contemporâneos que se tornaram aclamados nacional e internacionalmente, e que já tiveram suas obras expostas nas Bienais de São Paulo e Veneza.

¹⁴³ Obá de Xangô é um título de honra do Candomblé criado no Ilê Axé Opô Afonjá por Mãe Aninha em 1936 e é concedido aos amigos e protetores do Terreiro. Já receberam este título Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Jorge Amado, Mário Cravo e tantos outros.

¹⁴⁴ Para o curador e crítico de arte brasileiro, Paulo Herkenhoff (1949), “Rubem Valentim foi, de várias formas, um contraponto na cultura brasileira. Valentim traz uma bagagem cultural dos candomblés da Bahia, na sua vertente iorubá, e será marcado pelo clima cultural do Rio de Janeiro, onde chega em 1957. No Rio conhece a imagística dos pontos riscados da umbanda, inexistentes no candomblé da Bahia” (13). A produção concretista carioca, desdobrada com a ruptura do neoconcretismo, encontra um paralelo na obra de Valentim, como uma adesão às matrizes culturais do momento” (HERKENHOFF, site Instituto Rubem Valentim).

¹⁴⁵ Foi um escultor e sacerdote baiano que trazia em suas obras recriações e interpretações pessoais dos símbolos dos orixás, das quais já foram expostas por diversos museus e galerias de arte de vários países. Mestre Didi teve dezenas de exposições individuais e coletivas, dentre as quais citamos *A Mão Afro-Brasileira* (1988), no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP); em 1989, foi um dos três brasileiros a participar da histórica mostra *Magiciens de la Terre* (Mágicos da Terra), no Centro Pompidou, em Paris, foi o homenageado especial da 23ª Bienal de São Paulo, realizada em 1996; a mostra *Mestre Didi: o Escultor do Sagrado* (2009), realizada no Museu Afro Brasil, também em São Paulo, por ocasião da comemoração dos 90 anos do artista; *Brazil: Body and Soul* (2001-2002), no Guggenheim Museum, em Nova York, entre outras. Publicou vários livros sobre a cultura iorubá, e é considerado um dos mais importantes intelectuais e sacerdotes na luta pelo resgate da história, da cultura e da memória do povo negro no Brasil.

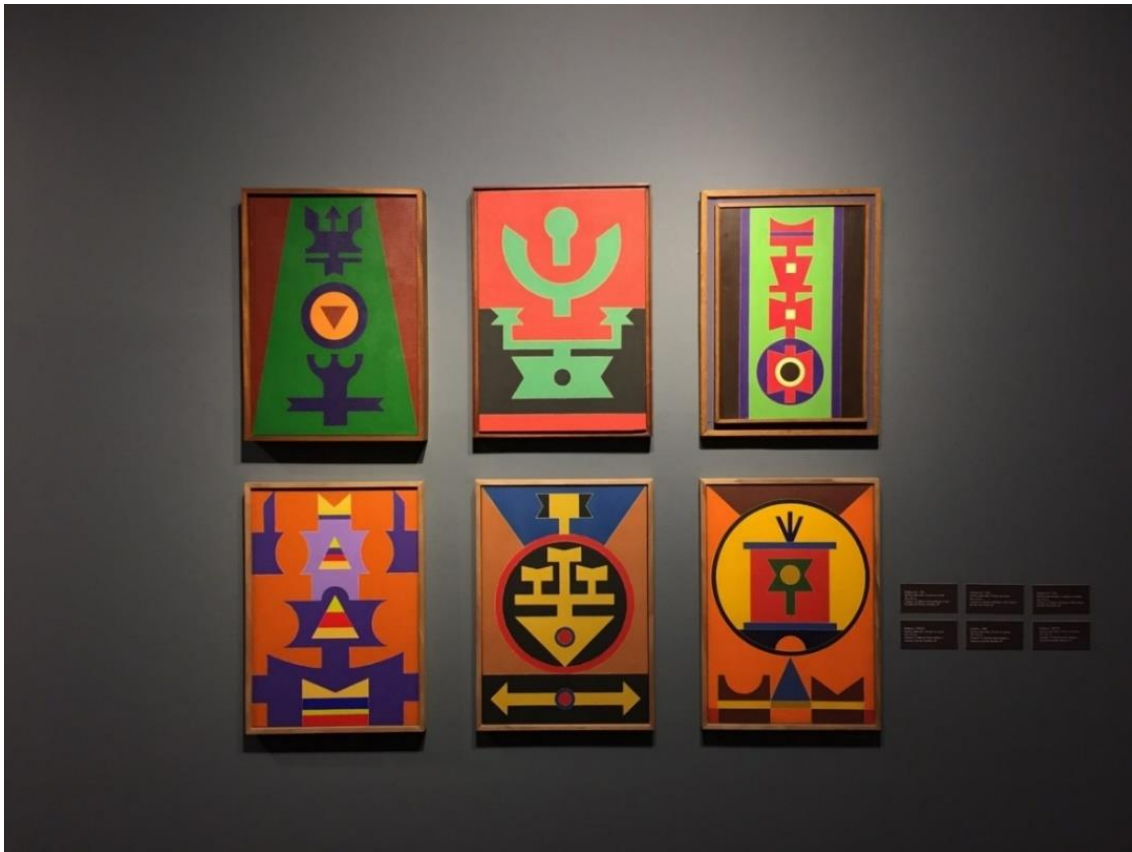


Figura 50 - RUBEM VALENTIM. Foto da Exposição na Galeria Almeida e Dale. Fonte: Reprodução/ Projeto AFRO.



Figura 51 - RUBEM VALENTIM. *Objeto emblemático – nº 3*, 1969. Fonte: Coleção Instituto Rubem Valentim. Foto: Divulgação.



Figura 52 - RUBEM VALENTIM. *Objeto emblemático – nº 6*, 1969. Fonte: Coleção Instituto Rubem Valentim. Foto: Divulgação.



Figura 53 - RUBEM VALENTIM. *Objeto emblemático – nº 11*, 1969. Fonte: Coleção Instituto Rubem Valentim. Foto: Divulgação.



Figura 54 - MESTRE DIDI. Foto da Exposição na Galeria Almeida e Dale com obras do Mestre Didi. Fonte: Reprodução/Projeto AFRO.



Figura 55 - MESTRE DIDI. *Sasará Olá – nº 11*. Fonte: Coleção Museu Afro-Brasil. Foto: Divulgação.



Figura 56 - MESTRE DIDI. *Igi Bojuto Onan Meta - A árvore vigia dos três caminhos*. Fonte: Coleção Museu Afro-Brasil. Foto: Divulgação.

Podemos ver que em quase toda sua obra, tanto Valentim, quanto Mestre Didi utilizaram códigos, símbolos e narrativas dos cultos afro-brasileiros. Ao promoverem os encontros de seus trabalhos artísticos com a tradição afrorreligiosa, eles abriram caminhos no cenário da arte do país e passaram a forçar e desconstruir o dispositivo estético que define aquilo que é moderno e/ou contemporâneo em detrimento do que é popular e/ou artesanato. As obras de Rubem Valentim, Abdias Nascimento e Mestre Didi foram fundamentais para que performances como as do artista Ayrson Heráclito, por exemplo, pudessem, na contemporaneidade, unir religiosidade e rito a partir de um campo estético deslocado do padrão eurocêntrico.

Para Abdias:

Todos aqueles criadores de arte afro-brasileira sabem mais pela prática do que pela reflexão ou pelo exame intelectual, que a sua arte está integralmente fundida ao culto, e dissociá-la do contexto religioso, onde ela tem origem, seria o mesmo que tentar elaborá-la do vazio e do nada. Ao evocar o culto estou me referindo a todo o espectro ritualístico das culturas africanas no Brasil, e não a qualquer um restrito e singular ato ritual visto na intimidade do *pegi* (templo). Quem observa a presença tão viva e profunda da religião africana no país, rápida e facilmente verifica a importância da sua influência sobre a arte brasileira, de um modo geral. Sem embargo, o ponto que desejo ferir é aquele referente ao potencial imensurável que a persistência dos valores africanos em cultura e religião significa para o desenvolvimento do patrimônio espiritual e criativo do povo brasileiro (NASCIMENTO, 1979 [2020]).

Por isso a pergunta feita por Abdias já em 1976, ecoou (e é importante que continue ecoando ainda hoje): “onde estão os artistas negros representativos, desde uma perspectiva cultural afro-brasileira? ” (NASCIMENTO, 1976). Funcionalista e essencialista ou não, fato é que Abdias buscou refletir e traçar elos com aquilo que entendia como tema definidor da arte afro-brasileira e, conseqüentemente, com aquilo que identificou ser a mais relevante contribuição africana na arte e cultura do Brasil.

Nas décadas de 1960 e 1970 dois importantes eventos marcaram o recente cenário das artes afro-brasileiras. Em 66 aconteceu em Dacar, no Senegal, o *1º Festival Mundial de Artes Negras – FESMAN*, e em 77, em Lagos, na Nigéria, o *2º Festival Mundial de*

Artes e Cultura Negra e Africana - FESTAC. O primeiro surgiu para marcar um momento histórico que o Senegal vivia, após sua recente independência, em 1960. O FESMAN foi um importante evento para promover a autonomia e afirmação da negritude como um horizonte para o futuro do país, ao mesmo tempo que ele se projetava para o mundo como uma nova república. O segundo, foi uma edição que aconteceu em contexto político um pouco diferente, o FESTAC, na Nigéria, em meio a uma pausa no longo período de guerra civil que afetou o país¹⁴⁶.

Na segunda edição, de acordo com Menezes (2018), vindo na onda dos movimentos de libertação e descolonização europeia do continente, o festival teria reforçado suas expectativas políticas com uma unidade africana. No 1º FESMAN e no 2º FESTAC as ideias da Negritude e do Pan-Africanismo mobilizaram discursos anticolonialistas que ressoaram em questões históricas do Brasil. Questões essas que Abdias sempre esteve atento e pronto para denunciar (fosse na retórica ou na expressão artístico-poética).

O Ministério das Relações Exteriores, nas duas edições, foi o responsável pela formação da delegação brasileira, em ambos os casos, sob a sombras de governos militares. O crítico Clarival do Prado Valladares, encarregou-se da seleção da delegação nas duas edições mas, em ambos, Abdias foi publicamente contra a forma que se deram os processos de escolha desses representantes. Menezes (2018) observou que Valladares, levou junto a ele uma delegação que, em seus termos, testemunhasse a imagem de um país que embora reconhecesse as influências africanas na sua arte e cultura, teria, a partir de uma miscigenação, criado algo novo, distinto, nem tanto africano, nem tanto europeu (uma concepção ligada ao conceito de mestiçagem já abordado nessa pesquisa).

Para Abdias, era um fator comum que os críticos de arte daquela época operassem suas narrativas dentro de uma “definição elitista de “belas-artes” que envolve exclusivamente a arte branco-ocidental”, algo que, já dissemos, ainda hoje continua se perpetuando (NASCIMENTO, 1976). Valladares foi um homem vindo da aristocracia nordestina brasileira, e assim como Gilberto Freyre, analisou as influências africanas na sociedade brasileira do alto da varanda de sua casa grande. Seus estudos partiam da defesa de uma perspectiva da aculturação e do sincretismo no que se referia a arte afro-brasileira,

¹⁴⁶ A Nigéria, mesmo após sua independência também ocorrida em 1960, viveu longo período de regime militar, voltando a reestabelecer eleições democráticas somente em 1999.

corroborando de forma elogiosa ao mito de uma mestiçagem pacífica, que fundamentou a ideologia da democracia racial e, para Abdias (1976), é o que torna, por vezes, a crítica voltada para a arte negra, paternalista.

Segundo Menezes (2018), os critérios de seleção dos representantes brasileiros nos festivais de Dacar e Lagos foram sustentados pelas ideias de sobrevivência e assimilação, tão caros à ideologia da brancura. Na delegação do 1º FESMAN foram escolhidos apenas 30 nomes como representantes oficiais da delegação brasileira, entre eles os pintores Heitor dos Prazeres e Rubem Valentim, o escultor Agnaldo Manoel dos Santos, os capoeiristas angoleiros Mestre Pastinha, Camafeu de Oxóssi, João Grande, a iyalorixá baiana Olga de Alaketu (Ilê Maroiá Láji), os músicos Ataulfo Alves, Paulinho da Viola, Toninho Pinheiro e alguns outros nomes¹⁴⁷.

Ao citar essas personalidades, o autor questiona se tais critérios teriam sido realmente cumpridos e, reforça que, cumpridos ou não, a imagem que o Brasil deveria mostrar era a de um país onde existia “harmonia racial”, onde brancos e negros compartilhassem uma cultura comum, sem sobreposições, ou seja sem nenhum espaço para protestos, denúncias e tensões. Junto da delegação também embarcaram o antropólogo Edison Carneiro, o professor da UFBA Estácio de Lima e o diplomata e ex-embaixador em Gana Raimundo Sousa Dantas (MENEZES, 2018).

A crítica de Abdias foi contundente:

Eis o tipo de raciocínio etnocentrista da mentalidade européia, que força o artista negro a combater a opressão que ainda nos carimba de folclore, de pitoresco; que nos primitiviza; que nos analisa porque somos "curiosidades", algo exóticas. E ultimamente até nos arcaiza o comportamento! Foi a exata direção desse raciocínio que forneceu o critério ordenador da representação brasileira no FESTAC '77. Fato que demonstra a ausência de qualquer mudança na repetição do critério usado por ocasião do I Festival em Dacar, 1966. Decisões sobre que artistas e quais obras seriam enviadas a Dacar, foram feitas por uma comissão nomeada pelo Ministério das Relações Exteriores, órgão cujo racismo é secular e ostensivo. Órgão riobrancamente composto rigorosamente só de brancos. O mesmo aconteceu agora com este

¹⁴⁷ Leia mais sobre outros participantes em “O negro é rei: 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, 1966” de Maybel Sulamita Oliveira (2020).

segundo Festival a ser breve realizado em Lagos: os artistas e intelectuais negros não exerceram nenhum papel quando as decisões foram tomadas. (Negro de alma branca, marionete do grupo branco dominante, não conta.) Numa repetição tediosa os afro-brasileiros foram submetidos à condição de objetos, e as regras, as normas, e as seleções, as definições, estiveram a cargo de outros. Exatamente quem seriam esses outros? (NASCIMENTO, 1976: 179)

Mas fica aqui o questionamento: será que para Abdias, valeria apenas o tipo de militância que se revolta e denuncia? Ele realmente acreditaria que Rubem Valentim, Mestre Didi e Iyá Olga de Alaketu teriam sido mesmo ‘negros(a) de alma branca’, considerando os legados que, assim como ele, deixaram para a arte e cultura afro-brasileira?

Tanto em 1966 quanto em 1977, o Teatro Experimental do Negro (TEN) não foi selecionado para estar na delegação brasileira. Grupos como a Orquestra Afro-brasileira de Abigail Moura, o Balé Folclórico de Mercedes Baptista e o Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade e sua esposa Maria Margarida também ficaram de fora da delegação. Carlos Moore (2002) lembra que o primeiro grito internacional de Abdias do Nascimento foi sua "carta-declaração-manifesto" ao 1º Festival Mundial das Artes e das Culturas Negras de Dacar. Essa cúpula reuniu os mais importantes intelectuais pan-africanista da *Négritude*, como: Aimé Césaire, Frantz Fanon, Léon Damas, Richard Wright, Cheikh Anta Diop, Léopold Sédar Senghor e Alioune Diop. Abdias e o TEN ficaram de fora deste transcendente e simbólico encontro.

Sua indignação foi tamanha que ela foi expressada em cartas, artigos e discursos (NASCIMENTO, 1966; 1976; 1977) lembra Menezes (2018). A “Carta aberta a Dacar” foi o primeiro documento lido publicamente em um evento continental, que abriu uma importante brecha ideológica e acadêmica para se denunciar a farsa montada da democracia racial brasileira para se apresentar um espetáculo que negava a África, estando na África. Abdias via com atenção as estratégias de uma postura paternalista que se associou ao discurso integracionista para se legitimar, relegando a artistas negros/as, poucos e “autorizados”, espaços de participação que tinham temas restritos e previamente selecionados.

A “Carta aberta” foi lida durante colóquios e debates do festival e com seu tom de declaração-manifesto, tão comum aos textos e pronunciamentos de Abdias, fez com que alcançasse a repercussão que seu autor esperava. No Brasil, no mesmo mês que ocorria o festival em Dacar a carta foi publicada na revista *Tempo Brasileiro*, dirigida pelo crítico Eduardo Portella, sendo também lida na Câmara dos Deputados de Brasília pelo deputado federal Hamilton Nogueira. Carlos Moore (2002) ainda lembra que o debate diante da carta foi tão grande que ela foi publicada na revista *Présence Africaine*, um importante veículo do movimento panafricanista da *Négritude*, editada em Paris e fundada pelo filósofo senegalês Alioune Diop, em 1947.

Toda a obra de Abdias foi dedicada à construção de uma outra narrativa sobre a história do povo negro-africano e afro-brasileiro. O campo das artes foi um dos que ele mais batalhou para conseguir transformar e torná-lo menos racista e colonial. Seu projeto de valorização estética da produção criativa afrodescendente foi uma de suas principais bandeiras. Mas, o professor e crítico Márcio Seligmann-Silva (2022) nos chama atenção para o colapso dessa tradição estética, que sustenta desde sempre um compromisso com o projeto colonial.

O MAN foi um lugar pensado para se acolher, pesquisar e divulgar a arte negra livre dos cercadinhos e dos parâmetros da cultural euro-ocidental ditados pela tradicional crítica de arte brasileira. Foi um lugar onde a arte estetizada esteve nas bases de sua formação, sim! Mas como uma estratégia de reivindicação, uma reconstrução na forma como acessamos a história da África e, devolvendo a ela e seus povos descendentes na diáspora o direito de ter suas filosofias, epistemologias, formas de pensar e produzir ciências, arte, cultura etc.

Como Abdias disse, em 1968, quando embarcou para sua jornada nos Estados Unidos, os projetos do TEN e do MAN se transmutaram em seus pensamentos panafricanistas. No novo país a sua intelectualidade e as múltiplas frentes de atuação que se abriam foram acolhidas de forma muito distinta que era no Brasil – em algumas passagens de seus textos relatou momentos de grandes dificuldades financeiras que teve por lá nos primeiros anos – mas foi somente fora do seu país que se tornou professor universitário, publicou livros e pintou grande parte de suas telas [como próprio exercício de responder àquela lacuna que ele mesmo havia observado] “onde estão os artistas negros representativos, desde uma perspectiva cultural afro-brasileira?”

Assim Abdias reafirmou:

Mantendo nossa razão-lógica específica a salvo da alienação, nossa integridade criativa, manifesta em arte negra, produz o exorcismo da branquura, reduzindo progressivamente seus efeitos de séculos de negação, perversão e distorção de nossos valores de forma e essência. A arte dos povos negros na diáspora objetifica o mundo que os rodeia, fornecendo-lhes uma imagem crítica desse mundo. E assim essa arte preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista. Nossa arte negra é aquela comprometida na luta pela humanização da existência humana, pois assumimos com Paulo Freire ser esta "a grande tarefa humanística e histórica do oprimido - libertar a si mesmo e aos opressores" (NASCIMENTO, 1976: 180).

Com o curso do tempo, as novas gerações de artistas negros/as/es propulsores autoconscientes vieram readaptando estratégias de lutar contra a colonialidade, se valendo de interlocuções entre militância político-social para inverter instrumentos eurocêntricos que ditaram técnicas e gêneros clássicos na arte (em seus diversos suportes) que tiranizaram a história da arte desde o século 15.

Atualizando seu pensamento sobre o MAN, Abdias reflete:

O Museu de Arte Negra sofre de uma ambiguidade profunda. É sobre o negro, mas inclui trabalhos de artistas brancos, também. Mais grave é a própria natureza do museu, um troço estático só conhecido e visitado por gente da classe média para cima, só apreciado pelos "entendidos". Para preencher o seu sentido, o museu tinha de ser móvel, subir nos morros, viajar pelo interior do país. Recolher o material criado, exibi-lo para ser discutido, difundido, enriquecido com outras experiências. Valorizar a arte afro-brasileira tendo em vista o povo afro-brasileiro: nós não tivemos condições para este tipo de revolução estética e cultural (NASCIMENTO, 1976: 42-43)

As experiências do Museu de Arte Negra, do Museu de Imagens do Inconsciente¹⁴⁸, do Museu do Índio¹⁴⁹, como nos lembrou Mário Chagas, cumpriram papel pioneiro, foram das primeiras experiências que revelaram que o campo dos museus no Brasil pode ser um espaço aberto para se construir diferentes possibilidades imaginativas e criativas para se recontar histórias, guardar memórias, estabelecer reparações, projetar e construir futuros.

Essas instituições ainda carregam e reproduzem uma ou outra estrutura dos museus clássicos tradicionais, mas também trazem consigo novas narrativas que nos permite pensar/agindo –agir/pensando, naquele sentido de produzir uma sociomuseologia engajada, principalmente por trazer em suas práticas uma reflexão crítica sobre a sua função social, tornando-se um equipamento de promoção ao direito à diferença, ao protagonismo das comunidades e dos movimentos sociais que resistem e existem em um país que forjou uma história, uma cultura, uma identidade que nos apaga, branqueia, exclui e extermina.

¹⁴⁸ O Museu de Imagens do Inconsciente (MII), foi fundado em 1952 pela médica psiquiatra Nise da Silveira na cidade do Rio de Janeiro. Seu acervo surgiu das produções de pacientes internados no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (RJ), através dos ateliês que Nise passou a promover junto a Seção de Terapia Ocupacional, ainda em 1946, como uma alternativa as violentas formas de tratamentos psiquiátricos usados na época, como o eletrochoque, a lobotomia e o coma insulínico. Nise foi a pioneira no mundo em aplicar e desenvolver atividades artísticas como método de abordagem para o tratamento dos internos, ela é considerada a criadora da Terapia Ocupacional. O Museu conta com um acervo de 350 mil obras, entre elas algumas tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), dentre as quais se encontram obras de Abelardo Correa (1949-1982), Adelina Gomes (1916-1984), Carlos Pertuis (1916-1977), Fernando Diniz (1918-1999), Emygdio de Barros (1895 - 1986) e Octávio Inácio, entre outros.

¹⁴⁹ O Museu do Índio foi fundado em 1953, no Rio de Janeiro, pelo antropólogo indigenista Darcy Ribeiro e sempre esteve ligado a Fundação Nacional do Índio (FUNAI). É uma instituição criada para a preservação, pesquisa e divulgação das culturas e línguas dos povos indígenas do Brasil. Seu acervo conta com mais 20 mil objetos etnográficos dos mais variados tipos, além de milhares de publicações nacionais e estrangeiras sobre etnologia, milhares de imagens (fotografias impressas, digitalizadas, filmes, vídeos e gravações de áudios) e cerca de meio milhão de documentos históricos sobre grupos indígenas e as políticas indigenistas desenvolvidas no Brasil desde o final do século XIX até o contexto atual. Foi uma das primeiras instituições museológicas criadas no país para se corrigir a visão deturpada e preconceituosa criada sobre esses povos.

O espectro do MAN: as exposições do IPEAFRO como espaço de imaginação museal

O processo de redemocratização do país iniciado na década de 1980 abriu caminho para novos movimentos e transformações sociais, vimos os grupos excluídos e subalternizados no processo de construção da “memória e identidade nacional” reivindicarem seus direitos de serem os produtores e sujeitos de suas próprias histórias e culturas.

Como resultado de lutas, mobilizações e escutas, em 1986, por exemplo, o IPHAN reconheceu, classificou e tombou como patrimônio cultural nacional, a Serra da Barriga, no Estado de Alagoas, território que entre 1580 e 1695 foi o *Quilombo dos Palmares*. No contexto atual, neste mesmo território está localizado o Município de União dos Palmares. Ainda em 1986, o IPHAN, ao reconhecer as religiões de matrizes africanas como patrimônio cultural e imaterial brasileiro, também tombou o *Ilê Axé Iyá Nassô Oki*, conhecido como Terreiro da Casa Branca, localizado no bairro do Engenho Velho em Salvador. Fundado na década de 1830, foi o primeiro terreiro de candomblé reconhecido como patrimônio nacional (JULIÃO, 2006; SANTOS, 2021).

A professora Santos (2021), também ressalta a importante conquista do movimento social negro brasileiro que foi a criação da Fundação Cultural Palmares, no final do ano de 1988, como uma autarquia do Ministério da Cultura, e que teria como base de suas ações a pesquisa, preservação, divulgação e promoção da cultura afro-brasileira. A autora ainda observa que, durante a década de 1970 e 1980, começam a surgir as primeiras instituições museológicas comprometidas com mudanças nas formas de abordagem sobre a questão do povo negro no Brasil através de posicionamentos políticos e ideológicos.

Nesse cenário vemos surgir o *Cafuá das Mercês* (1975), também conhecido como Museu do Negro, em São Luís, no Maranhão; o Museu Afro Cultural Oyá Ní – MACOÍ (1976), em Alagoinhas, na Bahia; o Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (1976), em Laranjeiras, no Sergipe; o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia - MAFRO (1976) em Salvador, Bahia e o Museu Ilê Ohun Lailai (1982), ligado diretamente ao terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, também em Salvador (SANTOS, 2018; 2021).

O IPEAFRO nasceu para propagar o preceito Sankofa¹⁵⁰, que significa aprender com o passado para melhorar o presente e o futuro. O Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros foi fundado em 1981, na volta oficial de Abdias ao Brasil, junto de sua segunda esposa Elisa Larkin Nascimento, após os 13 anos de autoexílio forçado pelo regime militar. No início o IPEAFRO instalou-se na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) que, através do apoio de Dom Paulo Evaristo Arns, acolheu a proposta de desenvolver dentro da universidade um setor de ensino e pesquisa de assuntos afro-brasileiros, além da proposta de criar uma biblioteca especializada na questão étnico-racial a partir do acervo de Abdias.

Como o “herdeiro” do Teatro Experimental do Negro e do Museu de Arte Negra, o IPEAFRO vem dando continuidade à luta contra o racismo e pela promoção da igualdade racial que Abdias empreendeu ao longo de sua vida e pelas quais fundou inúmeras organizações desde 1945, uma instituição que vem se dedicando a contribuir para a defesa dos direitos dos afrodescendentes. O IPEAFRO, desde sua fundação, vem preservando, divulgando e ativando a memória, cultura, história e ativismo negros em suas inúmeras e diversas ações, tendo como foco a inclusão das relações étnico raciais, da história, da arte e da cultura de matriz africana no ensino brasileiro. Este trabalho se justifica por tentar traduzir todo esse “agir/pensando –pensar/agindo” dentro da reimaginação do MAN, mais de 70 anos depois de sua primeira realização.

¹⁵⁰ De acordo com Elisa Larkin Nascimento (2007), o “ideograma Sankofa pertence a um conjunto de símbolos gráficos de origem acã, chamado Adinkra. Cada ideograma é um adinkra e tem um significado complexo, representado por meio de ditames ou fábulas que expressam reflexões filosóficas. Segundo texto publicado pelo Centro Nacional de Cultura localizado em Kumasi, capital do povo Asante, o ideograma Sankofa significa “voltar e apanhar de novo”, aprender do passado, construir sobre as fundações do passado: “Em outras palavras, volte às suas raízes e construa sobre elas para o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de sua comunidade em todos os aspectos da realização humana” (IPEAFRO, 2007: 42).



Figura 57 - Sessão Plenária do 3º Congresso de Cultura Negra das Américas. (Na fonte, não foi encontrado o nome das pessoas, mas conseguimos identificar, da esquerda para a direita: Luiz Inácio Lula da Silva, Abdias Nascimento e Helena Theodoro). Fonte: IPEAFRO.



15, 16. Sessão Solene de Encerramento: discurso de Don Rojas, representante do Governo de Grenada. Em cima, na mesa (da esquerda para a direita): Elisa Larkin Nascimento, George Priestley, Michael Mitchell, Marvin Wright Lindo, Gerardo Maloney, Abdias do Nascimento, Dulce Pereira Cardoso, Don Rojas, Sebastião José do Amaral ("Pê Rachado"), Esmeralda Brown, Manuel Zapata Olivella e Dra. Botafume Awe. Em baixo, uma visão parcial da plateia.

Figura 58 - Print da Revista Afrodiáspora, sobre a realização do 3º Congresso de Cultura Negra das Américas em São Paulo, 1982. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

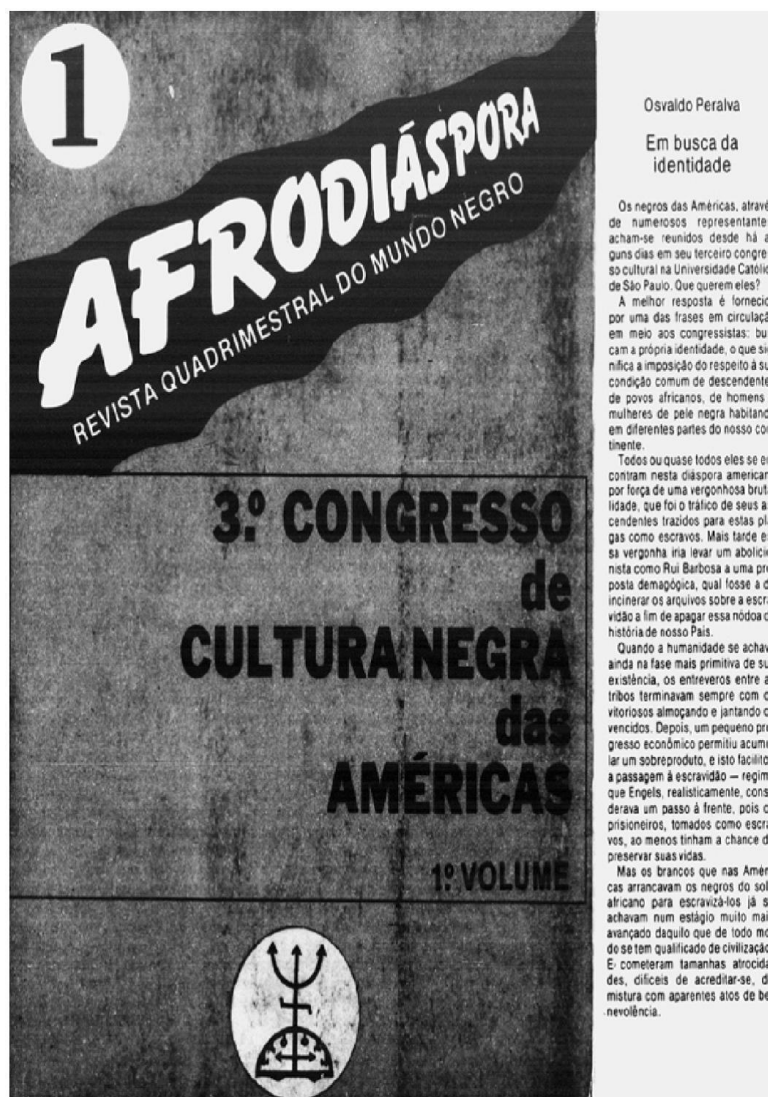


Figura 59 - Vista da capa da primeira (1983) edição da Revista Afrodiáspora. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.



Figura 60 - Vista da capa da última (1985) edição da Revista Afrodiáspora. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

Ainda em São Paulo, na parceria com a PUC, o IPEAFRO promoveu, em 1982, o 3º Congresso de Cultura Negra das Américas, o curso de extensão universitária *Conscientização da Cultura Afro-Brasileira*, além de uma qualificada pesquisa de campo com financiamento da FINEP e da Fundação Ford, sobre e com quilombos contemporâneos em diversos estados brasileiros. Em 1983, fundou a revista bilíngue *Afrodiáspora*, publicada em sete volumes entre os anos de 1983 e 1987, com versões em inglês e português, ela foi outro importante instrumento de estímulo à pesquisa, análise e divulgação do universo afro-americano e diaspórico. Em 1984, em virtude da falta de infraestrutura nas dependências da PUC e sem nenhuma proposta de melhoria para salvaguarda de seu acervo, o instituto se transferiu para o Rio de Janeiro, onde Abdias estabeleceu residência e o instituto, sua sede.

Já instalado na capital carioca, desta vez com apoio da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) o IPEAFRO voltou a promover o curso de extensão cultural *Conscientização da Cultura Afro-Brasileira* em espaços cedidos pela universidade. O curso formou inúmeras turmas em seus 10 anos de atividade, entre 1985 e 1995. Os cursos, em São Paulo e no Rio de Janeiro, contaram com aulas ministradas pelo próprio Abdias, além de Joel Rufino dos Santos, Juana Elbein dos Santos, Muniz Sodré, Milton Santos, Beatriz Nascimento, Elisa Larkin Nascimento, Lélia Gonzalez, Helena Teodoro e Nei Lopes, para citar apenas os mais destacados. Alguns conteúdos temáticos deste curso foram publicados na revista *Afrodíaspóra* nos volumes 6 e 7, disponíveis no site do instituto. Entre 2008 e 2009 Elisa Larkin revisou alguns textos das aulas e organizou a coleção *Sankofa: Matrizes africanas da cultura brasileira*, publicada em quatro volumes pelo IPEAFRO, em parceria com as editoras Selo Negro e Summus.



Figura 61 - Miranildo Cabral, Elisa Larkin Nascimento, Abdias Nascimento e Vanda Ferreira em atividade do IPEAFRO na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1985-86. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

Na década de 1990, o IPEAFRO se antecipou à promulgação da Lei 10.639/2003¹⁵¹ e realizou fóruns e uma série de ações formativas em parceria com a Secretaria Extraordinária de Defesa e Promoção das Populações Negras/Afro-Brasileiras (Sedepron) do Governo do Estado do Rio de Janeiro, para capacitação de educadores/as para a aplicação dessa política¹⁵². Em 1993 também firmou parcerias com o Programa de Estudos e Debates das Populações Afro-Americanas (Proafro) da UERJ. As atividades com educadores/as sobre a História das civilizações africanas se estabeleceram como um dos seus principais pilares.

A professora Deborah Santos (2021), lembra que no início dos anos 2000 várias instituições museológicas afro-brasileiras foram fundadas no país, tendo associado o surgimento desses museus como resultantes da *3ª Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e Formas Correlatas de Intolerância*. Isso porque, conforme ressalta a autora, a Conferência de Durban determinou aos países participantes o “desenvolvimento e a implantação de políticas públicas de ações afirmativas como estratégia de combate às desigualdades raciais” (SANTOS, 2021).

Pode-se observar que, desde 2003, em virtude da inédita [na época] plataforma de governo, o Programa *Brasil sem Racismo*, implementado durante o primeiro mandato do Presidente Lula, deu-se início à criação e implantação de uma série de ações e políticas públicas em todas as áreas do governo para o combate ao racismo e promoção da igualdade racial. Conforme a análise de Santos (2021), esse programa promoveu grandes

¹⁵¹ A Lei 10.639 foi sancionada pelo Ministério da Educação em 2003, durante o governo do presidente Lula alterando a LDB (Lei de Diretrizes e Bases) e instituiu a obrigatoriedade do ensino da História da África e da cultura afro-brasileiras e africanas nas escolas públicas e privadas do ensino fundamental e médio no Brasil.

¹⁵² De acordo com a pedagoga Nilma Lino Gomes, que foi Secretária de Políticas de Promoção da Igualdade Racial -SEPPIR - (2015); Ministra das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos (2015-2016) do governo da presidenta Dilma Rousseff e a primeira mulher negra a ser eleita reitora de uma universidade pública no Brasil, a UNILAB, em 2013, essa política de reparação histórica ao povo negro pode ser compreendida como um conjunto de ações previstas na Lei 10.639/03 que deu base para o parecer do CNE/CP 03/2004 aprovar as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Africanas; a Resolução CNE/CP 01/2004, que detalhou os direitos e as obrigações dos entes federados ante a implementação da lei compondo um conjunto de dispositivos legais considerados como indutores de uma política educacional voltada para a afirmação da diversidade cultural e da concretização de uma educação das relações étnico-raciais nas escolas. Em 2009 também foi aprovado o Plano Nacional das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (BRASIL, 2009).

transformações na área cultural através de políticas públicas e as ações de enfrentamento ao racismo e de promoção da igualdade racial, impactaram diretamente o campo dos museus e da prática museológica brasileira¹⁵³.

Nesse sentido, desde 2002 o IPEAFRO vem consolidando projetos de recuperação, preservação, organização e divulgação do acervo de Abdias, ao qual se estabeleceu como uma das mais importantes fontes de informações sobre a matriz africana na cultura e na história do Brasil. Realizando tratamentos técnicos adequados, digitalização e catalogação desse imenso e diversificado acervo (que tem boa parte disponibilizado no site). O acervo inclui aproximadamente 15 mil imagens entre cromos, negativos, e ampliações fotográficas em cores e em preto e branco de diversos tamanhos; 25 metros lineares de documentos textuais; 800 peças museológicas entre prêmios, medalhas e obras de arte (pinturas, desenhos, gravuras, esculturas em diversos tamanhos e materiais), incluindo aproximadamente 200 obras de Abdias Nascimento e 400 obras de arte da coleção Museu de Arte Negra (IPEAFRO).

Ele encontra-se organizado em cinco seções: (I) Teatro Experimental do Negro (TEN), (II) Museu de Arte Negra (MAN), (III) Atuação Política de Abdias Nascimento, (IV) Biografia e Produção Intelectual de Abdias Nascimento, e (V) IPEAFRO. Através de parcerias com a Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional e a Divisão de Bibliotecas e Documentação da PUC-Rio, através de financiamentos da Fundação Ford e do CRL – Centro para Bibliotecas de Pesquisa (EUA), o instituto vem tornando público o acesso a essa fonte de pesquisas sobre a cultura e a história afro-brasileira, algo que tem contribuído significativamente para a efetivação da Lei 10.639/2003.

¹⁵³ De acordo com Déborah Santos as ações e políticas públicas implementadas entre o ano de 2003 e 2014 no Brasil foram: Política Nacional de Museu; Política de Promoção da Igualdade Racial; Criação do Departamento de Museus e Centros Culturais – DEMU/IPHAN; Criação da Secretaria Especial de Políticas para a Promoção da Igualdade Racial – SEPPPIR, com status de Ministério; Aprovação da alteração da Lei de Diretrizes e Base da Educação (Lei 10.639/03 e 11.645); Implantação do Sistema Brasileiro de Museus; 1ª Conferência Nacional de Promoção de Igualdade Racial; 1º Fórum de Museus.; Cadastro de Museus brasileiros; 1ª Primavera de Museus; 2ª Conferência Nacional de Promoção de Igualdade Racial; Cadastro de Comunidade Quilombolas (Fundação Palmares); Estatuto de Museus; Plano Nacional de Promoção de Igualdade Racial; Criação do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM; Plano Nacional de Cultura; Estatuto da Igualdade Racial; Plano Setorial de Museus; Guia de Museus; Sistema de Promoção de Igualdade Racial; Programa Pontos de Memória; Museu em Números; Lei de Cotas para o Ensino Superior; na 7ª Primavera de Museus o tema: Museu, Memória e Cultura Afro ; 3ª Conferência Nacional de Promoção de Igualdade Racial; Plano Setorial de Cultura Afro – Fundação Palmares (SANTOS, 2021: 90-91).

O IPEAFRO vem realizando mostras artísticas públicas de seu acervo no Rio de Janeiro como parte fundamental de seu trabalho educativo. As exposições apresentam as próprias pinturas de Abdias, alguns documentos, fotografias e textos de sua coleção e/ou autoria, além de obras de autoria de outros/as artistas e peças museológicas do acervo do Museu de Arte Negra. As exposições sempre contam com intensa visitação de escolas e organizações comunitárias, além do interesse de pesquisadores/as e educadores/as.

Desde o início dos anos 2000 o instituto vem criando, produzindo e inaugurando exposições no Rio de Janeiro, das quais algumas delas circularam em versão itinerante por outras cidades cariocas e capitais, como Brasília e Salvador, e mais recentemente com parcerias com outros museus, como o MASP na capital paulista e o Instituto Inhotim, em Brumadinho, interior de Minas Gerais. (IPEAFRO)

As exposições de Abdias somam um conjunto de 41 individuais e outras 11 coletivas, algumas em importantes museus nacionais e internacionais, lembra Luciara Ribeiro (2022). Após a sua volta ao Brasil, as pinturas de Abdias foram apresentadas nas exposições *Símbolos Rituais Contemporâneos: os Orixás de Abdias Nascimento*, no ano de 1982 na Galeria Sérgio Milliet, e em 1988 no Palácio da Cultura, no Prédio Gustavo Capanema *Orixás, os Deuses Vivos da África*, na ocasião da comemoração do centenário da Abolição da Escravatura no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Na década de 1990, inaugurou as exposições *Pinturas Afro-Brasileiras*, no Salão Negro do Congresso Nacional em Brasília, em 1997, e a *Peintures Afro-Brasiliennes*, na Galerie Debret em Paris, no ano de 1998.

Desde 2004 as exposições promovidas pelo IPEAFRO passaram a ter a curadoria de Elisa Larkin Nascimento em parceria com Afonso Drumond que assina o design museográfico. De 2004 a 2006 a exposição *Abdias Nascimento 90 anos - Memória Viva* chegou a receber em suas atividades educativas mais de 15 mil pessoas. Em versão itinerante, essa exposição iniciou no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro (novembro/2004 a maio/2005), passando pela Galeria Athos Bulcão, no anexo do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília (maio-junho, 2006) e sua circulação terminou na Caixa Cultural em Salvador (julho-agosto, 2006), na ocasião da *II Conferência de Intelectuais Africanos e da Diáspora* (IPEAFRO, s.a).



Figura 62 -Vistas da Exposição Abdias Nascimento 90 anos – Memória Viva, em Salvador, com obras do acervo do MAN. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

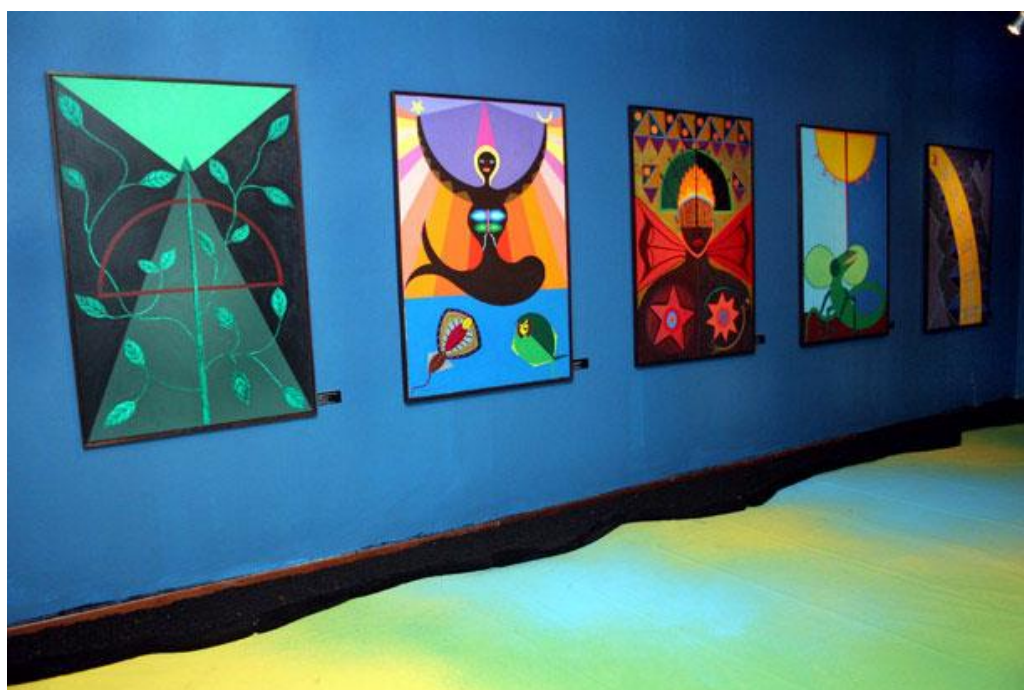


Figura 63 -Vistas da Exposição Abdias Nascimento 90 anos – Memória Viva, em Salvador, com obras do acervo do MAN. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.



Figura 64 -Vistas da Exposição Abdias Nascimento 90 anos – Memória Viva, em Salvador, com obras do acervo do MAN. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

Abdias faleceu em 2011, aos 97 anos. Em homenagem à sua vida e obra o IPEAFRO promoveu no mesmo ano a exposição *África-Brasil, Ancestralidade e Expressões Contemporâneas* no Centro Cultural da Justiça Federal, no Rio de Janeiro. Nesta mostra foram convidados os amigos e companheiros de longa data de Abdias, o escultor José Heitor da Silva e o pintor Sebastião Januário, para expor algumas de suas peças que não faziam parte do acervo do MAN/IPEAFRO.

A repercussão e fortuna crítica dessa exposição, impôs a ela uma readaptação para que pudesse continuar e circular em versão itinerante, acompanhando o *Fórum Educação Afirmativa Sankofa* entre 2011 e 2012. A mostra também foi apresentada na Biblioteca Municipal do Centro Cultural Oscar Niemeyer, em Duque de Caxias, no SESC São João de Meriti, na Casa de Cultura de Maricá e no Centro de Convenções da Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF) em Campos dos Goytacazes, todas no Estado do Rio de Janeiro.

De novembro de 2016 a janeiro de 2017, Abdias foi o homenageado do 32º programa *Ocupação*, na sede do Itaú Cultural em São Paulo. Essa mostra reuniu documentos históricos, pinturas, fotografias e instalações audiovisuais que registravam

momentos cotidianos de Abdias, além de entrevistas com alguns amigos/as e parceiros que conviveram com ele, narrando a sua trajetória nas múltiplas frentes de atuação que assumiu. A curadoria também foi realizada conjuntamente com o IPEAFRO através de Elisa Larkin Nascimento.



Figura 65 - ITAÚ CULTURAL. Vistas da Exposição Ocupação Abdias Nascimento – Itaú Cultural (2016), em São Paulo. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.



Figura 66 - ITAÚ CULTURAL. Vistas da Exposição Ocupação Abdias Nascimento – Itaú Cultural (2016), em São Paulo. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.



Figura 67 - ITAÚ CULTURAL. Vistas da Exposição Ocupação Abdias Nascimento – Itaú Cultural (2016), em São Paulo. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

Como atividades complementares da exposição, aconteceram duas conferências performativas, uma espécie de seminário combinado com apresentações cênicas; republicação e lançamento da sua obra esgotada *O genocídio do negro brasileiro*; leituras dramáticas de textos de peças do TEN além de oficinas, espetáculos teatrais e ações educativas. A *Ocupação* também publicou um livro impresso que reuniu artigos de pesquisadores como o sociólogo Túlio Custódio e a professora e artista visual Renata Felinto, entre outros. A mostra está disponibilizada em versão virtual no site do Itaú Cultural¹⁵⁴ (IPEAFRO).

O legado de Abdias como intelectual, político, dramaturgo, escritor, poeta e militante vem sendo reconhecido e estudado, o que até pouco tempo não acontecia, exaltando também sua atuação como curador, museólogo e artista plástico. De acordo com Ribeiro (2022), Elisa Larkin comenta que é muito recente a procura e o interesse dos museus e instituições culturais do país pelo patrimônio artístico de Abdias. Em um artigo de Ribeiro, para a Revista *Contemporary and (C&) América Latina*, sobre o legado de Abdias¹⁵⁵, a curadora e diretora do IPEAFRO, em entrevista a Ribeiro, lembrou que a primeira vez que a instituição foi procurada para promover uma exposição em parceria e curadoria conjunta foi em 2019, quando o Museu de Arte Contemporânea de Niterói propôs a realização de uma exposição e um seminário (LARKIN NASCIMENTO apud RIBEIRO, 2022).

¹⁵⁴ Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/> . Acesso em 20 de maio de 2022.

¹⁵⁵ Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/abdias-nascimento-an-enduring-legacy/> Acesso: em 20 de maio de 2022.



Figura 68 –Material de divulgação da Exposição Abdias Nascimento – Um espírito libertador (2019), MAC/NITERÓI. Fonte: Divulgação. Museu de Arte Contemporânea, de Niterói/RJ.



Figura 69 - MAC- NITERÓI. Material de divulgação do Seminário Negra presença: arte, política, estética e curadoria (2019), que ocorreu como atividade complementar à exposição. Fonte: Divulgação Museu de Arte Contemporânea, de Niterói/RJ.

Entre abril e agosto de 2019, em co-realização com o MAC-Niterói, o instituto promoveu a exposição *Abdias Nascimento: um espírito libertador*. Com curadoria assinada por Pablo León de la Barra e Raphael Fonseca, ela exibiu 36 pinturas dedicadas às representações de orixás e contou como parte de suas atividades o seminário *Negra Presença: Arte, Política, Estética e Curadoria*, com organização da historiadora Raquel Barreto. O evento aconteceu em agosto do ano citado e em suas mesas de debates contou com participações de pesquisadores, artistas e curadores, como Keyna Eleisson, Kabengele Munanga, Muniz Sodré, Hélio Menezes, Milsoul Santos, Carmen Luz e Haroldo Costa para citar alguns.

Também em 2019, o IPEAFRO realizou, em parceria com a Associação Redes da Maré, a organização de mulheres negras *Criola*, a campanha *21 Dias de Ativismo Contra o Racismo* e o *Fórum Permanente pela Igualdade Racial – FOPIR*. Através do apoio do Itaú Cultural, apresentou ainda a exposição *Abdias Nascimento, a Arte de um Guerreiro* no Centro de Artes da Maré, na favela da Nova Holanda, Complexo da Maré, no Rio de Janeiro. E teria sido essa mesma exposição que, em 2018, no Hall de entrada da Reitoria da Universidade Federal de Uberlândia, eu teria montado e assinado a expografia, por ocasião do *X Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros/as/es - COPENE*, em Uberlândia, Minas Gerais. O IPEAFRO é uma das instituições que colaboram com a organização deste importante evento para o fomento e a divulgação de produções acadêmicas antirracistas.

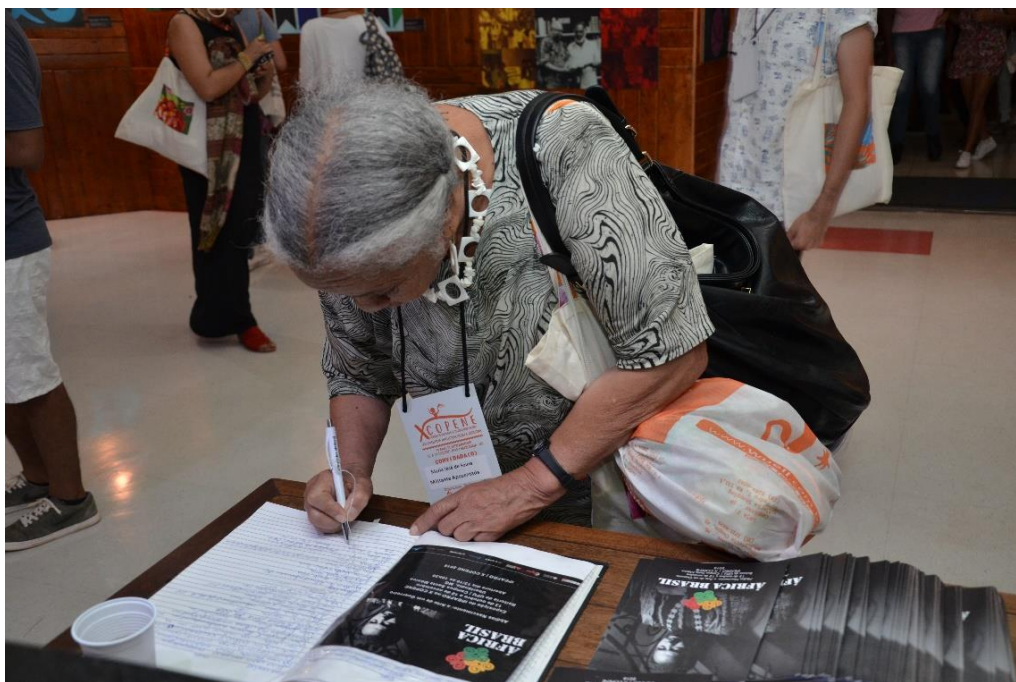


Figura 70 - Vistas da Exposição África Brasil – Abdias Nascimento: a arte de um guerreiro, 2018. Hall da Reitoria da Universidade Federal de Uberlândia, UFU. Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Milton Francisco Santos.



Figura 71 - Vistas da Exposição África Brasil – Abdias Nascimento: a arte de um guerreiro, 2018. Hall da Reitoria da Universidade Federal de Uberlândia, UFU. Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Milton Francisco Santos.



Figura 72 - Vistas da Exposição África Brasil – Abdias Nascimento: a arte de um guerreiro, 2018. Hall da Reitoria da Universidade Federal de Uberlândia, UFU. Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Milton Francisco Santos.

A montagem dessa exposição foi meu primeiro encontro com todo o legado de Abdias, uma experiência que me permitiu acessar toda a riqueza e importância de resgatar seu pensamento intelectual e sua produção artística do ostracismo. A exposição, que trazia uma abordagem biográfico, apresentou uma série de painéis que registravam aspectos da sua vida e da arte que produziu, um espaço fundamental para a minha fruição e imaginação, que agora desagua nesta pesquisa.

Em 2021 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro inaugurou a exposição *A memória é uma invenção*; com curadoria assinada por Beatriz Lemos, Keyna Eleison e Pablo Lafuente, a mostra partiu de um encontro entre os acervos do Museu de Arte Negra/IPEAFRO, o Acervo da Laje, uma instituição dedicada à memória artística, cultural e de pesquisa sobre o Subúrbio Ferroviário de Salvador, fundada em 2011, além das obras do acervo do MAM-Rio (MAM-Rio, 2021). Para um dos curadores e também diretor artístico do MAM-Rio Pablo Lafuente, a exposição buscou incentivar novas reflexões sobre as formas violentas que estabeleceram a história do Brasil tal qual a conhecemos, propondo outras narrativas. Segundo Lafuente (2021), a exposição propôs uma importante revisão nas formas de se pensar as relações entre patrimônio e acervo, criando uma narrativa que, “longe de compensar as violências do passado, acredita em

outras formas de criar memórias que inspirem múltiplas possibilidades de vida no presente e no futuro” (LAFUENTE, 2021, site).



Figura 73 - Vistas da Exposição A Memória é uma invenção (2019), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAN-RIO. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

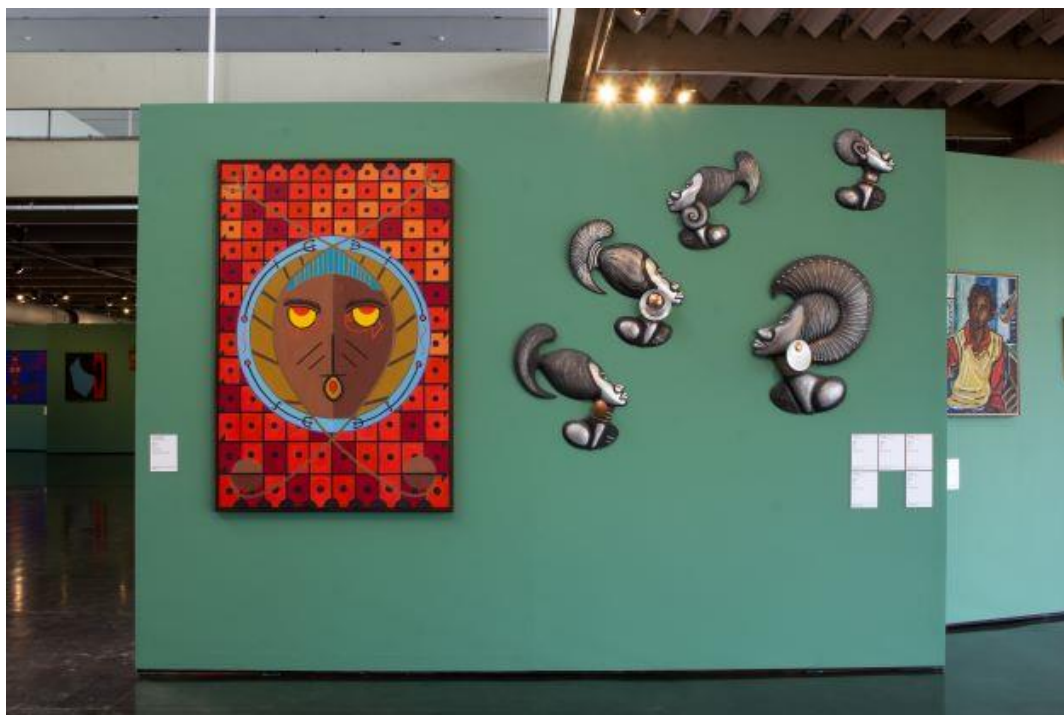


Figura 74 - Vistas da Exposição A Memória é uma invenção (2019), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAN-RIO. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.



Figura 75 - Vistas da Exposição A Memória é uma invenção (2019), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAN-RIO. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Rio de Janeiro, RJ.

A exposição reuniu cerca de 300 obras das três instituições museológicas, entre pinturas, gravuras, esculturas, fotografias e azulejos. Vindos do acervo do Museu de Arte Negra/IPEAFRO, pinturas de Abdias Nascimento, Heitor dos Prazeres, Carlos Scliar, Gerson de Souza; esculturas de Chico Tabibuia, Agnaldo Manoel dos Santos e José Heitor da Silva entre outros¹⁵⁶. Esteve em cartaz entre setembro de 2021 a fevereiro de 2022, e como atividade complementar à mostra o MAM Rio, em parceria com o Instituto Cultural Vale e o Centro Cultural Vale Maranhão, promoveu um ciclo de debates, além da publicação de um livro com o mesmo título da mostra. O museu carioca, em parceria com o Estúdio Roncó, também produziu um vídeo com animação de algumas figuras e formas que compõe o universo das obras de Abdias¹⁵⁷.

O IPEAFRO encerrou o ano de 2021 inaugurando uma importante exposição em curadoria conjunta com o Instituto Inhotim, em Brumadinho, interior de Minas Gerais. Em um projeto que busca reconhecer e divulgar a presença de Abdias e as múltiplas questões que envolvem sua produção intelectual e artística, Inhotim convidou o Museu de Arte Negra para fazer morada em seu espaço ao longo de dois anos, entre 2021 e 2023, através de quatro atos.

¹⁵⁶ Agenor Francisco dos Santos, Alcione, Aldemir Martins, Anísio Medeiros, Anna Letycia, Babatunde Folayemi, Bakari, Ben Enwonwu, Bess, Damião Marcelo de Souza Freitas, Darcílio Lima, Emanuel Araújo, Enrico Bianco, Filipe Salvador, Henrique Nascimento, Inimá de Paula, Israel Pedrosa, J. Cunha, Jocelyn, José Barbosa, José de Dome, Júlio Vieira, Leroi Callwell Johnson, LeRoy Clarke, Lucette Laribe, Melvin Edwards, Mônica Guimarães, Myrian Moreira, Octávio Araújo, Quirino Campofiorito, Robert O., Rolando, Ronaldo Rêgo, Sheila, Sneed, Tony Northern, Torodê e Zé Tarcísio. MAM-Rio (2021)

¹⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OxEvEC1nOmg&t=140s> Acesso em 20 de maio de 2022.

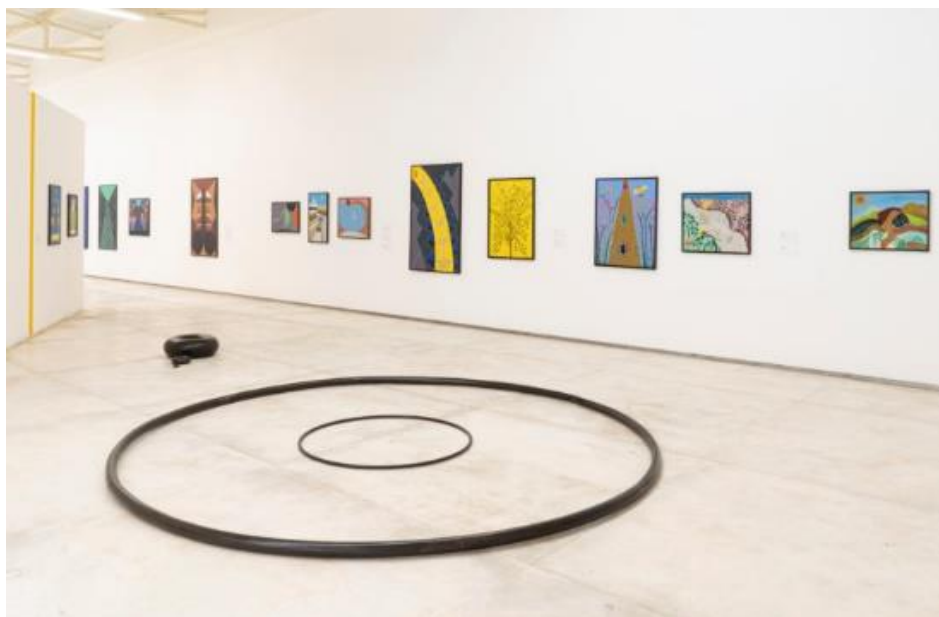


Figura 76 - Vistas do primeiro ato da exposição Abdias Nascimento, Tunga e o Museu de Arte Negra na Galeria Mata, Inhotim, Brumadinho/MG. Fonte: Reprodução INHOTIM. Foto: Ícaro Moreno.



Figura 77 - Detalhe da expografia, vistas do cajado de Abdias ao lado de obra de Tunga, no primeiro ato da exposição Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra na Galeria Mata, Inhotim, Brumadinho/MG. Fonte: Arquivo pessoal.

A exposição *Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra* teve a curadoria assinada por Douglas de Freitas e Deri Andrade pelo Inhotim e Elisa Larkin Nascimento e Júlio Menezes Silva pelo IPEAFRO, com o acompanhamento da diretora artística de Inhotim, Julieta González. Ocupando a galeria *Mata* de dezembro de 2021 a abril de 2022 o primeiro ato foi inaugurado em meio à retomada das atividades presenciais suspensas em virtude da COVID-19, com o título *Abdias Nascimento, Tunga e o Museu de Arte Negra*. Este ato trouxe como elo o artista Antônio José de Barros e Mello Mourão (1952-2016), mais conhecido como Tunga para fazer a conexão entre o MAN de Abdias e o Inhotim (INHOTIM, IPEAFRO, 2021).

Tunga é um artista muito celebrado em Inhotim, tendo a primeira galeria projetada pelo instituto especialmente construída para receber sua obra *True Rouge*, ainda em 2002, quatro anos antes de ser fundado oficialmente, em 2006. Em 2004, já estavam instaladas outras obras de Tunga, como *Lésart V*, no segundo andar do prédio do primeiro restaurante, próximo ao Tamboril, além de outras obras que estavam distribuídas pelos jardins. Em 2012, a galeria *Psicoativa Tunga* foi inaugurada como um de seus maiores pavilhões, as duas galerias somam juntas o maior acervo de obras do artista no Brasil e no exterior em exposições permanentes. O elo se justifica porque Tunga foi filho de Gerardo Mello Mourão, amigo de Abdias de longa data, desde o início da década de 1940, quando criaram o grupo *Santa Hermandad Orquídea*¹⁵⁸.

Nas imagens a seguir, vemos a obra *Invocação noturna ao poeta Gerardo Mello Mourão: Oxóssi* (1972), onde Abdias homenageia o amigo Gerardo, associando-o ao orixá Oxóssi. E também a obra de Tunga, sem título, produzida em 1967 e doada pelo próprio autor ao MAN. Com os diálogos interinstitucionais entre MAN/IPEAFRO e Inhotim, através da exposição, essa obra passou a fazer parte da coleção do Instituto Inhotim.

¹⁵⁸ Foi um grupo criado no Rio de Janeiro, no final da década de 1930 do qual fizeram parte os artistas e poetas argentinos Godofredo Tito Iommi, Efrain Tomás Bó e Juan Raúl Young e os brasileiros Gerardo Mello Mourão, Napoleão Lopes Filho e Abdias Nascimento. Em 1941 este grupo embarcou para o Amazonas e depois acabou seguindo em peregrinações pela América do Sul.



Figura 78 - ABDIAS NASCIMENTO. *Invocação noturna ao poeta Gerardo Mello Mourão: Oxóssi*, 1972. Acrílica sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Coleção Museu de Arte Negra/IPEAFRO, Reprodução.

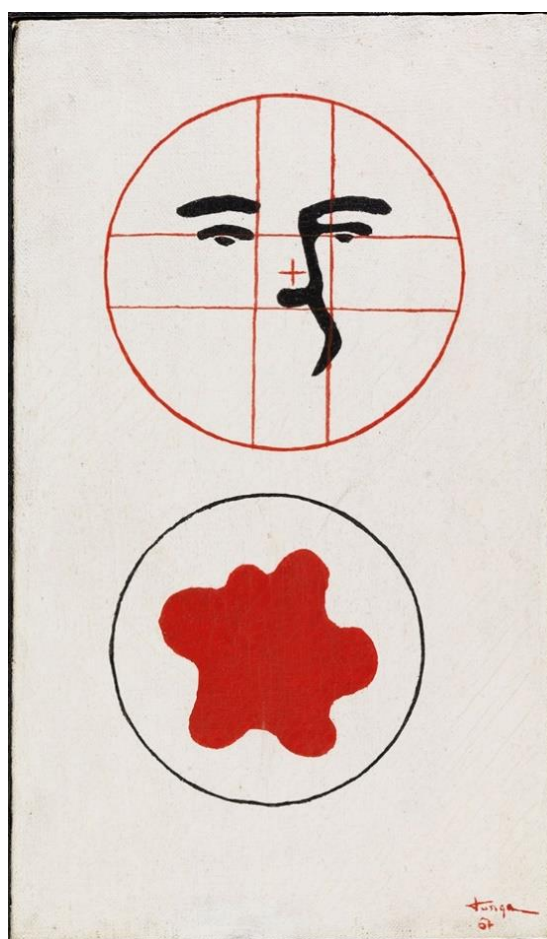


Figura 79 - TUNGA. *Sem título*, 1967. Tinta plástica sobre tela. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, IPEAFRO. Coleção Instituto INHOTIM.

Tunga conviveu intimamente com Abdias e por isso, o primeiro ato da exposição de Inhotim, buscou registros dessa relação no acervo do MAN e do IPEAFRO através de obras doadas pelo artista ao museu como ponto de partida para novas tramas, parcerias e redes de afeto. De acordo com os curadores(a), a exposição começou traçando relações e interseções entre cosmogonias, mitologias e mundos imaginados, elementos que compõem, tanto as obras de Abdias quanto as de Tunga, além de serem noções fundamentais para se compreender e, principalmente, colocar em prática esse museu “imaginado” para as artes negras (INHOTIM, IPEAFRO, 2021).

Entre fevereiro e junho de 2022, um dos mais importantes museus do país, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) apresentou a exposição *Abdias Nascimento: um artista panameficano*, com curadoria de Amanda Carneiro e Tomás Toledo. A mostra

lançou foco para a produção visual de Abdias, e acabou sendo considerada a maior exposição individual do artista até o momento. Diferente de Inhotim, a exposição do MASP não adotou curadoria conjunta com o IPEAFRO. A exposição se dividiu em sete núcleos: Teogonia afro-brasileira; Quilombismo; Deuses vivos; Germinal; Sankofa; Axé da esperança; Axé de sangue. Foram pensados a partir de obras ou conceitos desenvolvidos pelo próprio Abdias, sendo apresentadas, ao todo, 61 pinturas além de documentos, fotografias, cartazes, folders de exposições e exemplares de toda sua extensa publicação intelectual dispostos em vitrines.

De acordo com a curadora Amanda Carneiro (2022), a mostra enfatizou o repertório de ideias, cores e formas do movimento pan-africanista, abordando algumas noções, como o *quilombismo*, fontes e o imaginário “amefricano” para valorizar o projeto de Abdias em erguer a transformação social brasileira sobre pilares que retomem as experiências dos quilombos e a história dos povos escravizados nas Américas.

Carneiro ainda reforça que o neologismo que foi apresentado no sub-título da exposição “artista panamefricano” retoma o movimento político pan-africanista ao qual Abdias contribuiu significativamente e o associa ao termo criado pela antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (1935-1994); “ladino-amefricana”, que foi cunhado a partir de suas reflexões e produções sobre as experiências negras e dos povos originários na América Latina, sabendo-se que Gonzalez foi uma grande companheira de luta e interlocutora política e intelectual do artista (CARNEIRO, 2022).

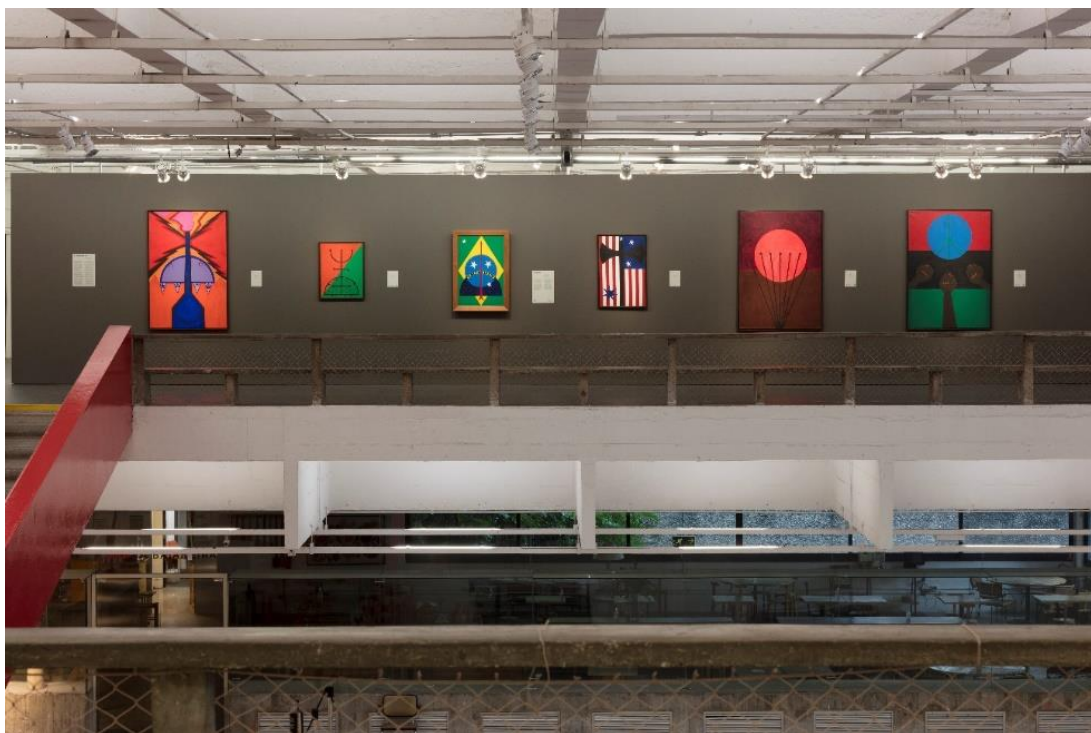


Figura 80 - MASP. Vistas da Exposição Abdias Nascimento: um artista panamefricano (2022), no Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand. Fonte: Divulgação MASP.



Figura 81 - MASP. Vistas da Exposição Abdias Nascimento: um artista panamefricano (2022), no Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand. Fonte: Divulgação MASP.

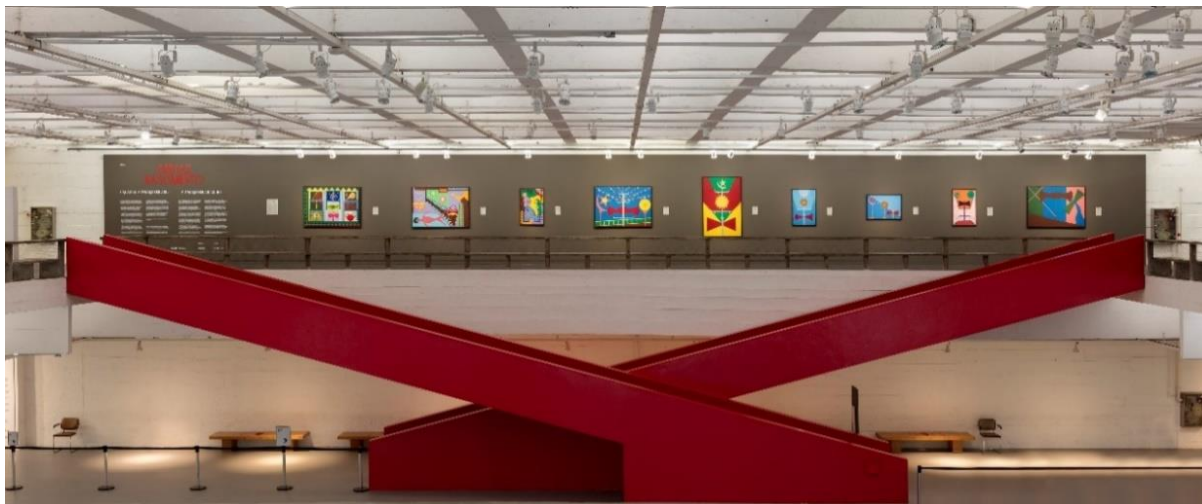


Figura 82 - MASP. Vistas da Exposição Abdias Nascimento: um artista panamefricano (2022), no Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand. Fonte: Divulgação MASP.

A exposição do MASP realizou, em sua noite de abertura, uma cerimônia inter-religiosa que contou com as participações da Iyálorixá Wanda de Oxum (candomblé), Ana Paula de Oliveira (católica), Pastor João Carlos (evangélica), Hajji Mongolin e Ketu Riahb (muçulmano), o rabino Alexandre Leone (Judeu) e Vera Luz (Budista), a iniciativa foi uma proposta do IPEAFRO que buscou “tensionar a prática curatorial dos museus na contemporaneidade, a fim de traçar possibilidades frente à ampla reparação e ao enfrentamento das frestas e lacunas institucionais que separam as populações negras de vivenciarem e mais, protagonizarem experiências nos museus e nas artes (MASP, 2022).

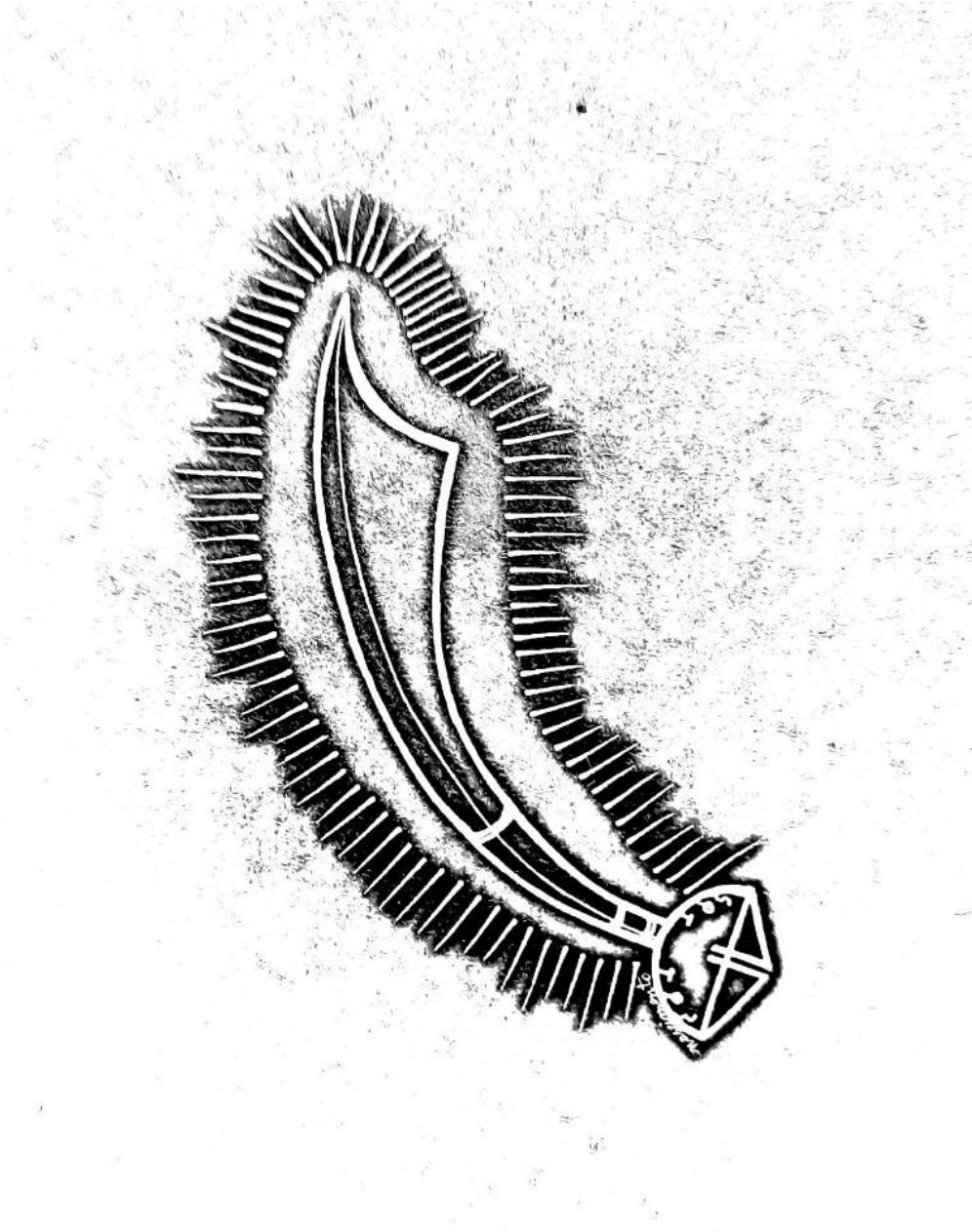
A exposição também rendeu a publicação de um catálogo com imagens das mais fundamentais obras do artista, incluindo todas as exibidas no museu. Organizado por Adriano Pedrosa e Amanda Carneiro, o volume contém ensaios inéditos da curadora e de outros pesquisadores como Glaucea Helena de Britto, Kimberly Cleveland, Raphael Fonseca e Tulio Custódio, uma entrevista com Elisa Larkin Nascimento conduzida por Tomás Toledo, além de republicar textos de Lélia Gonzalez e de Abdias Nascimento.

Em maio de 2022 o Inhotim inaugurou o segundo ato da exposição *Abdias e o Museu de Arte Negra*, trazendo uma abordagem das origens do museu através das ações do Teatro Experimental do Negro, o TEN, coincidentemente também tematizado nesta pesquisa. O segundo ato foi intitulado de *Dramas para negros e prólogo para brancos*, e trouxe ao público uma série de documentos e registros sobre a trajetória do *Teatro Experimental do Negro*, além de pinturas de Abdias e trabalhos de artistas como Anna

Bella Geiger, Heitor dos Prazeres, Iara Rosa, José Heitor da Silva, Sebastião Januário, Octávio Araújo e Yêdamaria, que integram a coleção do Museu de Arte Negra do IPEAFRO.

Neste ano de 2022, o MAN, como projeto, completou 72 anos de existência, mas, embora muitos esforços tenham sido feitos, o museu nunca conseguiu apoio financeiro, nem público, nem privado, para ter uma sede própria. Várias ações em colaborações com instituições nacionais e internacionais foram realizadas para documentação e digitalização de seu acervo, bem como de todo o IPEAFRO.

Mas, é importante ressaltar que, apesar das iniciativas dessas renomadas instituições em resgatar e valorizar o legado de Abdias através de grandes exposições, em especial o MASP, não podemos deixar de citar que esses museus carregam em suas trajetórias passagens muito obscuras no que tange à história da cultura e da arte afro-brasileira, o que, segundo Ribeiro (2022), não é por acaso que a presença das artes negras nas suas programações seja algo muito recente. A autora ainda questiona se tal demonstração de interesse permanecerá após a realização das mostras e se esses museus realmente estarão abertos às possibilidades de mudanças que as pesquisas curatoriais e o pensamento crítico e propositivo de Abdias sobre museus, curadoria e arte negra brasileira apontam.



**O AGADÁ DA TRANSFORMAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES
PRESENTES**

[...]
 (ó agadá da transformação)
 rompendo a couraça do insensível
 mundo branco,
 na sola dos pés sangrentos,
 temos dançado o madrigal da
 escravidão, o minueto do tráfico, o
 fado do racismo [...]
 Empunho o agadá
 obrigação a Ogum e Ifá.
 Não é tempo de reclamar,
 nem tempo de chorar.
 Tempo é de afirmar nosso ser,
 sem mendigar nosso direito ao
 poder.

Ogunhiê!

Verso de *Agadá da Transformação*,
 Salvador (Bahia), Brasil, 1982.

Quando decidi investigar a formação conceitual e institucional de Abdias, tive como objetivo principal buscar compreender seu pensamento e mapear suas contribuições ao campo dos museus e das artes, campos estes que, historicamente, se constituíram através de usos e sentidos colonialistas, eurocêntricos e racistas.

Ao me deter sobre algumas considerações analíticas a respeito de como os campos dos museus e das artes se estabeleceram sob um domínio eurocêntrico e racista – núcleo temático *Sankofa* e *Aya* – busquei, neste trabalho, desenvolver a noção de uma *curadoria quilombista* partindo da própria singularidade presente em *O Quilombismo*, enquanto uma proposta sociopolítica, cultural, ética e artística de enfrentamento/superação do racismo no Brasil.

Nesta dissertação apresentei como o Museu de Arte Negra, através da atuação e argumentação de Abdias, foi tecendo perspectivas curatoriais para apresentar uma narrativa antirracista e anticolonialista ao mundo das artes, promovendo um potente e profícuo diálogo em âmbito local, nacional e internacional – núcleo temático *Nssa* - em um momento que o termo “afro-brasileiro” era ainda uma novidade, e muito controversa, pois, desacreditava toda a estrutura social dividida hierarquicamente pelo critério da cor da pele. Vimos que nas décadas de 1960, 1970 e 1980 o mito da democracia racial ecoou

como um simulacro para o racismo no país, ao mesmo tempo que os campos da arte e suas sistematizações – museus, galerias, museologia, museografia, expografia, teoria, crítica de arte, curadoria – ainda se estabeleciam como os campos de saber que conhecemos na contemporaneidade.

Assim, busquei justificar a minha defesa do porquê Abdias pode ser reconhecido como museólogo e curador, revisitando a escola de pensamento que elaborou e incluindo ele na chamada *gênese da curadoria de arte do Brasil*. O seu legado de luta pelo reconhecimento e valorização das identidades étnicas afro-brasileiras e pela construção da nossa própria negritude está, intrinsecamente, ligada à sua história que, seguramente, tem seu nome inserido no universo da luta contra o racismo do século XX. Argumento a respeito da curadoria quilombista do MAN e de Abdias, por reconhecer nela o resgate da ancestralidade como um resultado do rico encontro entre as *negritudes* e o pan-africanismo, através de uma *crítica da crítica* de arte no Brasil.

Fazendo uma visita ao século XX, procurei mapear alguns dos principais caminhos da imaginação museal no Brasil, tentando entender as bases do pensamento museológico brasileiro contemporâneo, argumentando e afirmando que Abdias elaborou uma proposta teórica e prática para a museologia e curadoria de arte no país. O mito da democracia racial brasileira foi um sistema ideológico que, durante décadas, negou ao povo afro-brasileiro a reconstituição de sua memória, a construção de sua identidade e o acesso a uma cidadania plena de direitos e digna de reparações. Por isso, uma curadoria quilombista surge com intuito de reconstruir o passado, aprendendo com ele no presente, formas de se projetar um futuro em que o povo afro-brasileiro seja protagonista de suas próprias histórias.

Com *O Quilombismo*, aprendemos que os quilombos não foram meros espaços que reuniam escravizados em fuga mas, pelo contrário, foram territórios onde a liberdade, a soberania, a fraternidade, a re-existência e o comunalismo africano e diaspórico puderam se desenvolver. Foi através do resgate dessas experiências históricas que passamos a reconhecer, na comunidade negra no Brasil, toda a nossa herança de resistências ancestrais. Uma curadoria quilombista é uma experiência de libertação e a museologia do MAN abriu caminhos para um modelo de instituição que não se prende a um único tempo, está viva e acompanhando o desenvolvimento da sociedade em que está inserida.

Logo, Leda Maria Martins, nos ensinou que a “ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (MARTINS, 2021). Se hoje conhecemos – ainda muito pouco – as histórias de Chico Rei, Zumbi e Dandara dos Palmares, Rainha Tereza de Benguela (liderança do Quilombo de Quariterê), Anastácia (que não se calou diante dos estupros e do feminicídio das mulheres negras), Luíza Mahín (liderança da Revolta dos Malês em 1835 e da Sabinada em 1837, na Bahia), Aqualtune (Princesa do Congo e escravizada no Brasil, avó de Zumbi), Zeferina (líder do Quilombo do Urubu na Bahia), Maria Felipa de Oliveira (marisqueira e liderança do movimento de libertação e expulsão das forças armadas lusitanas), Acotirene (matriarca do Quilombo dos Palmares), Na Agontimé (Rainha do Daomé, escravizada no Maranhão e fundadora da primeira Casa das Minas, um culto ancestral de origem africana), Xica Manicongo (a primeira travesti negra a ser registrada no Brasil no século XVI) e tantos/as outros, é porque o movimento negro, desde os quilombos vem lutando e resistindo pela libertação da memória do povo negro.

Ao situar a iniciativa do MAN como parte de um movimento histórico de autonomização da arte e analisá-lo dentro do âmbito internacional do pan-africanismo, constatei como ele inaugura uma escola de pensamento que projetou o poder das identidades, aqui em especial a afro-brasileira, como projeto coletivo de re-existência. A imaginação museal e a prática curatorial de Abdias elaboram um conceito que compreende o protagonismo negro-africano como determinante para a consolidação da arte, cultura e religiosidade brasileira. A curadoria quilombista do MAN criou e desenvolveu estratégias que permitiriam a construção de uma nova identidade, desempenhando um papel fundamental em suas ações, realizando uma transformação revolucionária para o surgimento de novas possibilidades para o povo afro-brasileiro.

Ao analisar a imaginação museal do *Museu de Arte Negra*, sob a perspectiva de Chagas (2009), vemos o ‘desarranjo’ que ele promoveu nas estruturas que tentaram ‘disciplinar o gosto’ do povo negro através de práticas assimilacionistas que buscaram controlar a relação desses grupos sociais com os seus próprios patrimônios culturais em metamorfose (CHAGAS, 2009: 48). O MAN criou oportunidades de se rever várias perspectivas de abordagens teóricas e políticas sobre a questão do negro no Brasil e sua presença nos museus e nas artes.

Chagas ainda nos ensinou que, quando pensamos no contexto da musealização, “guarda e perda, preservação e destruição, caminham de mãos dadas pelas artérias da vida”. Por isso abordamos a perspectiva quilombista de Abdias neste trabalho, por também acreditar que é através da reconstrução de matrizes da história e da cultura dos povos africanos no Brasil, que produziremos isso que almejamos como estética e identidade afro-brasileira. A museologia de libertação e a curadoria quilombista de Abdias, nos ajudaram a enxergar o museu como arena, como lugar de lutas e conflitos, terreno de tradições e contradições, um “microcosmo social”, espaço que a um só tempo, é palco de subjetividades, lugar de memória, de poder, de esquecimento, de resistência, de falação e de silêncio” (CHAGAS, 2009).

O MAN/IPEAFRO cumpriu e ainda cumpre de um ponto de vista museológico, a função de ter se tornado um centro irradiador e produtor de (re)interpretação da história do povo negro e sua presença nas artes; possibilitando a abertura dos museus às disciplinas que antes não estavam incluídas dentro de seu âmbito de competências tradicionais; foi porta-voz para que os museus intensificassem seus esforços de recuperação, reparação, reconhecimento e valorização do patrimônio cultural afro-brasileiro. E do ponto de vista histórico-social, foi e continua sendo arena política, um agente “incomparável da educação permanente da comunidade”, cumprindo um papel imensurável para a divulgação e ensino da cultura e história dos povos africanos e afro-brasileiros.

Em 1982, já de volta ao Brasil, Abdias escreveu a poesia *O Agadá da transformação*, um texto que evoca a luta pela valorização e exaltação da cultura afro-brasileira. Através da vivência e dos momentos de aprendizado da tradição ancestral do candomblé Ketu, aprendi com minha Iyalorixá Cristina Ifatoki, que agadá é o nome da espada que Ogum usou para abrir os caminhos de expansão da civilização africana em todo o mundo, e que por esse ato o orixá Ogum passou a ser reconhecido com o título de Asíwájú, que significa “aquele que vai na frente”, que inaugura caminhos, que desbrava. A imaginação museal e a prática curatorial de Abdias refletem sobre um processo de retomada de matrizes africanas e afrodescendentes, é uma síntese do saber ancestral africano, dos direitos de soberania, de autodeterminação e de protagonismo histórico.

[...]
Fecha o meu corpo aos perigos
transporta-me nas asas da
tua mobilidade expansiva
cresça-me à tua linhagem
de ironia preventiva
à minha indomável paixão
amadureça-me à tua
desabusada linguagem
escandalizemos os puritanos
desmascaremos os hipócritas
filhos da puta
assim à catarse das
impurezas culturais
exorcizaremos a domesticação
do gesto e outras
impostas a nosso povo negro
[...]

Verso de *Padê de Exú Libertador*,
Búffalo, EUA, 1981.

Referências

- ABIODUN, Rowland. Compreendendo a arte e a estética iorubá. **Artes africanas**, v. 27, n. 3, pág. 68102, 1994.
- ALBERTO, P.L. Terms of Inclusion: **Black Intellectuals in Twentieth-Century Brazil**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.
- ARAUJO, Emanuel, 1988, **A Mão Afro-Brasileira**. São Paulo: Tenenge, 1988.
- ARAUJO, Emanuel (org.), 2006, **Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva**. São Paulo: Museu Afro Brasil; Banco Safra, 2006.
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, [1958] 2009.
- BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BALLESTRIN, Luciana. (2013). América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, 1, 89-117.
- BASTIDE, Roger & FERNANDES, Floresntan. **Branços e negros em São Paulo**. São Paulo: Nacional, 1971.
- Bernardino-Costa, J.B., & Grosfoguel, R. (2016). Decolonialidade e perspectiva negra. 31(1),15-24. (Revista Eletrônica). **Sociedade E Estado**.: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6077>
- Bernardino-Costa, J., Maldonado-Torres, N., & Grosfoguel, R. (2018). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- BHABHA, Homi.(2005). **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG.
- BRITTO, Clóvis Carvalho. (2019). “**Nossa maçã é que come a Eva**”: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das Museologias Indisciplinadas no Brasil. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa.
- BRITTO, Clóvis Carvalho. (2016). O silêncio dos atabaques? Arte pública de matriz africana e memória topográfica em perspectiva. 9 (2),167-170. **Revista Mosaico**.
- BRULON, Bruno. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. **Anais do Museu Paulista**. vol.28. Jan 17, 202. São Paulo. EPUB.
- BAUMGARTEN, A. G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- BARATA, Mário. A escultura de origem negra no Brasil. Brasil – **Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 51-56, 1957. Disponível em:

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110424#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> . Acesso em: 20 jan. 2021.

BARATA, Mário. “Arte Negra”. In: **Revista da Semana**, ano XLII, n.20, 17 de maio de 1941.

BARATA, Mário. “Origens dos museus históricos e de arte no Brasil”. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 147, n. 350, jan / mar. 1986.

BARBOSA, Muryatan S.; COSTA, Thayná Gonçalves dos Santos da. Negritude e Pan-Africanismo no Pensamento Social Brasileiro: a trajetória de Ironides Rodrigues (1923-1987). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 34, 2019. Disponível em: http://old.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092019000200512&script=sci_arttext
Acesso em: 22 de maio de 2022.

BRUHNS, Katianne. Museus enquanto aparelhos ideológicos de Estado: algumas reflexões. **Revista Cadernos do Ceom**, v. 18, n. 21, p. 179-194, 2005.

BUENO, Ramos Maria Lucia. **Sociologia das artes visuais no Brasil**. Editora Senac São Paulo, 2019.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. & GROSGOUEL, Ramón. (2007). Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global (pp. 09-23). Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**: a era da informação – economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 2..

CASTRO, Maurício Barros de; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 3, n. 3, p. 174-189, 2019.

CAIRE SILVA, Regiane; ESPÍRITO SANTO, José Marcelo do. A Coleção Assis Chateaubriand do Maranhão: o museu regional que não deu certo. **Museologia e Patrimônio** - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Unirio: MAST, v. 10, p. 188-208, 2017.

COSTA E SILVA, Alberto da. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. **Estudos Avançados**, v. 8, p. 21-42, 1994.

CUSTÓDIO, T. A. S. **Construindo o (auto)exílio**: Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981. São Paulo, 2011. 181p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

CHAGAS, Mário de Souza. (2003). **Imaginação Museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese apresentada ao Departamento de

Ciências Sociais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro para a obtenção do título de Doutor, Rio de Janeiro.

CHAGAS, Mário de Souza. (1994). Novos Rumos da Museologia. 2 (2) n. 2. (Revista Eletrônica). Cadernos de Sociomuseologia. Eletrônica.

CHAGAS, Mário de Souza. Museu, museologia e pensamento social brasileiro. **Revista Cadernos do Ceom**, v. 18, n. 21, p. 13-44, 2005. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2270>. Acesso em: 20 abr.2022.

CHAGAS, Mário de Souza & GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Revista Cadernos Do Ceom**, v. 27, n. 41, p. 9-22, 2014.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos**: culturas africanas e das diásporas negras em exposições. 2006. 285 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/12944>. Acesso em: 20 abr. 2022.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. (1999) **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia**: um estudo de caso sobre musealização da cultura afro-brasileira. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Universidade Federal da Bahia para obtenção do título de Mestre. Salvador.

CURY, Marília Xavier. (2011). A importância das coisas: Museologia e Museus no Mundo Contemporâneo. In: SIMON, Samuel (org.). **Um Século de Conhecimento**: Arte, Filosofia, Ciência e Tecnologia no Século XX, p.1015-1047. Brasília,DF: Editora Universidade de Brasília.

CLIFORD, James. Diásporas. **Antropologia cultural**, v. 9, n. 3, pág. 302-338, 1994.

DA SILVA BEVILACQUA, Juliana Ribeiro. Histórias entrelaçadas: um panorama das exposições de arte africana no MASP. **MODOS**: Revista de História da Arte, v. 6, n. 1, p. 122-148, 2022.

DIAGNE, Souleymane Bachir. A negritude como devir. Trad. Cleber Daniel Lambert da Silva. **Ensaio Filosóficos**, Rio de Janeiro, v. XV, jul. 2017, pp. 25-35.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. 1. ed. São Paulo: Perspectiva: Editora da universidade de São Paulo, 1989.

DE PAULA, Benjamim Xavier. Os estudos africanos no contexto das diásporas. **Revista Educação e Políticas em Debate**. p. 10-26, 2013.

DOS SANTOS NASCIMENTO, Andrea. Como as festas de terreiro ajudaram a construir o prestígio e o status do Rei do Candomblé Joãozinho da Goméia entre São Caetano e Duque de Caxias (1948-1971). **Periferia**, v. 12, n. 3, p. 67-93, 2020.

DREWAL, Henry John; PEMBERTON III, John; ABIODUN, Rowland. Yoruba: Nove séculos de arte e pensamento africanos. **Artes africanas**, v. 23, n. 1, pág. 68-104, 1989.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik (escultura negra)**. Editora da UFSC, 2011[1915].

FREYRE, Gilberto. (1980). **Casa Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro, RJ: Livraria José Olympio Editora.

FROBENIUS, Leo. **El Decamerón Negro**, Buenos Aires, Losada Editorial, 1938

GONZALEZ, L. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana [São Paulo]: Filhos da África, 2018.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organização: Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUARNIERI, Waldisa Russo Camargo.(2010). A interdisciplinaridade em Museologia (1981). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.

GUARNIERI, Waldisa Russo Camargo (1989). Museu, Museologia, Museólogos e Formação. IN: **Revista de Museologia**. (1). Instituto de Museologia de São Paulo: Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, Brasil.

GUARNIERI, Waldisa Russo Camargo. (1984). Texto III. In: Arantes, A. A. Produzindo o passado: Estratégias de construção do patrimônio cultural. p. 59– 78. São Paulo: Brasiliense.

GUIMARAENS, Maria da Conceição Alves. **Modernização em museus**: Museu Histórico Nacional e Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, Brasil). 2011.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. Teoria e prática do psicodrama. **Quilombo**: Problemas e aspirações do negro brasileiro, [S.l.], v. 2, n. 6, p. 6-7, fev. 1950a.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. Teoria e prática do sócio-drama (notas). **Quilombo**: Problemas e aspirações do negro brasileiro, [S.l.], v. 2, n.7/8, p. 9, mar.-abr. 1950b.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. O Museu como sucedâneo da violência. **Relações de Raça no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Quilombo, 1950.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. Nosso senhor Jesus Cristo trigueiro. **Diário de Notícias**, [S.l.], p. 2, 4, 10 de abril de 1955. Disponível em: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/man-documentos/cristo-decor-2/> . Acesso em: 2 jun. 2016.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **A redução sociológica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

- HALL, Stuart. (2003). **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG
- HALL, Stuart. (1996). **Identidade Cultural e Diáspora**. n. 24, p. 68–75. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- HALL, Stuart. (1992). **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & Editora.
- HOLLANDA, Guy. **Recursos educativos dos museus brasileiros**. Rio de Janeiro: CBPE, 1958.
- Instituto Brasileiro de Museus. (2011). **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus/ MinC.
- Instituto Brasileiro de Museus. (2017). Portaria nº 315, de 6 de setembro de 2017.
- Instituto Brasileiro de Museus. **Museus em Números**. vol. 1. Brasília: IBRAM, 2011. 240 p. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/relatorios-e-documentos/museus-em-numeros-volume-1.pdf/view>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- JULIÃO, Letícia. (2006). Apontamentos sobre a história do museu. **Caderno de diretrizes museológicas**. Brasília, MinC/IPHAN, Belo Horizonte, SECULT. 2ª edição
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. 3. ed. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- LOPES, Nei. (2004). **Enciclopédia Brasileira Diáspora Africana**. São Paulo. Editora: Selo Negro.
- LODY, Raul, e SILVA, Vagner Gonçalves da, “Joãozinho da Goméia: o lúdico e o sagrado na exaltação ao candomblé”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.), **Caminhos da alma: memória afro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2002.
- LODY, Raul. **O Negro no Museu Brasileiro: Construindo identidades**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. Edusp, 1999.
- MARTINS, Leda Maria. **Performance do Tempo Espiral, poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó, 2021.
- MANTOVAN, Marcos José. Yolanda Penteado: gestão dedicada à Arte Moderna. 2015. 225 f. Tese (Doutorado), Programa de Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Orientador: Elza Maria Ajzenberg. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-24112015-160811/pt-br.php> . Acesso em: 24 de agosto. 2022.

MACEDO, Márcio José de. **Abdias do Nascimento**: a trajetória de um negro revoltado (1914-1968). Dissertação de Mestrado apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

MAIO, Marcos Chor. "A questão racial no pensamento de Guerreiro Ramos", in M.C. Maio e R.V. Santos (orgs.), **Raça, ciência e sociedade**, Rio de Janeiro, Editora da Fiocruz/Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

MAIO, Marcos Chor. (1997). **A história do Projeto Unesco**: estudos raciais e ciências sociais no Brasil Rio de Janeiro. Tese de doutorado em Ciência Política, apresentada ao Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (Iuperj).

MALDONADO-TORRES, N. (2018). Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: Bernardino-Costa, J., Maldonado-Torres, N., & Grosfoguel, R. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico** (27-53). Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. – 3. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MUNANGA, Kabengele. A Dimensão Estética da Arte Negro-Africana Tradicional. In: **MAC-USP**. São Paulo. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp> . Acesso em: 21 de fevereiro de 2022.

MENEZES, Ulpiano Bezerra. (2005). A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: Figueiredo, B. G. & Vidal, D. G.(Org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**, p.15-84. Belo Horizonte - Brasília, Argumentum / CNPq.

MENEZES, Ulpiano Bezerra (1993). A problemática da identidade cultural nos museus: de objeto (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista**, Nova Série. n. 1, p. 207–222.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07082018-164253/en.php>. Acesso em: 20 abr. 2022.

MENDES, Andrea. O rei do candomblé nas páginas da revista: Joãozinho da Gomeia em O Cruzeiro (1967). Recôncavo: **Revista de História da UNIABEU**, v. 4, n. 6, p. 58-78, 2014.

MIGNOLO, Walter. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. In S. C. Gómez & R. Grosfoguel (Orgs.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 25-46). Bogotá: Siglo del Hombre Editores ; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

MIGNOLO, Walter (2018). *Museus no horizonte colonial da modernidade. Garimpendo O Museu (1992) de Fred Wilson*. 7(8). (Revista Eletrônica). **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**. Acessado em <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17751/16263>

MIGNOLO, Walter (2008). *Desobediência Epistêmica: A opção descolonial e o Significado de Identidade em Política*. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, nº 34, p. 287-324.

MORENO, Jacob Levy. **Psicoterapia de grupo e psicodrama: introdução à teoria e à praxis**. p. 367, 1974.

MENDES, Andrea. *O Rei do Candomblé nas páginas da Revista: Joãozinho da Gomeia em O Cruzeiro (1967)*. *Revista Recôncavo*, v.4, n.6, p. 58-78.

MENDES, Andrea. *Vestidos de realza: fios e nós centro-africanos no candomblé de Joãozinho da Gomeia*. Duque de Caxias: APPH-CLIO, 2014.

NASCIMENTO, Abdias. **1º Congresso do Negro Brasileiro**. Editorial. Quilombo, [S.l.], v. 2 n. 5, p. 1, jan. 1950a.

NASCIMENTO, Abdias. **Inaugurando o Congresso do Negro**. Editorial. Quilombo, [S.l.], v. 2, n. 10, p. 1, jun.-jul. 1950b.

NASCIMENTO, Abdias et al. **Relações de raça no Brasil**. Rio de Janeiro: Quilombo, 1950c.

NASCIMENTO, Abdias. (Org.). **Teatro Experimental do Negro**. Catálogo da exposição do concurso Cristo de Cor e da apresentação da peça “O filho pródigo”, de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1955a.

NASCIMENTO, Abdias. “Carta aberta ao Festival Mundial das Artes Negras”. **Tempo Brasileiro**, ano IV, número 9/10 (Abril-Junho) 1966.

NASCIMENTO, Abdias. *A arte negra – Museu voltado para o futuro*. **Revista Galeria de Arte Moderna**, [S.l.], n. 15, p. 41, 44, 1968.

NASCIMENTO, Abdias; FREIRE, Paulo; SODRE, Nelson Werneck. **Memórias do exílio**. 1964. Lisboa: Livramenti, 1976.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Abdias. **O Negro Revoltado**, 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Abdias. **Orixás: os Deuses Vivos da África/Orishas: the Living Gods of Africa in Brazil**. Tradução e coorganização de Elisa Larkin Nascimento. Rio de Janeiro: IPEAFRO, 1995. p. 93-97.

NASCIMENTO, Abdias. & Ele SÉMOG. **O Griot e as Muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Cristo epistêmico. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 18, n. 1, p. 083-107, 2016.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. Selo Negro, 2013.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra–Sabedoria em símbolos africanos**. Editora Cobogó, 2022.

ORTIZ, Renato. (2006). **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. p.609 – 634. **Revista Sociedade e Estado** - Volume 28, Número 3. Setembro/Dezembro 2013.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. **Revista Concinnitas**. v. 1, n. 6, pág. 6-18, 2004.

PARRACHO SANT’ANNA, Sabrina. “O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Frederico Moraes, os anos 1960 e a vitória do projeto da vanguarda”. Quemin, Alain, et Glaucia Villas Bôas. **Arte e vida social**: Pesquisas recentes no Brasil e na França. Marseille: OpenEdition Press, 2016. Disponível em: <https://books.openedition.org/oepp/559> . Acesso em: 13 maio. 2022.

QUIJANO, Anibal. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Quijano, A. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. **Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires, Argentina.

RIBEIRO, João. **O elemento negro**. Record, 1937.

RIBEIRO, Luciara Santos. **Modernismos africanos nas Bienais de Artes de São Paulo (1951-1961)**. 2019. Dissertação (Mestrado em História da Arte), Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP, São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/41090654/Modernismos_Africanos_nas_Bienais_de_So_Paulo_1951-1961_?fbclid=IwAR3207bXuaBErsz5gML6LoNJdJJyUGVCinlOrGZxdav6wGW_3RJxDaU-G_0 Acesso em: 20 abr. 2022.

RIBEIRO, Luciara Santos. Abdias Nascimento: um legado que não dorme. In: **Revista Contemporary C& América Latina** (online). 2022. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/abdias-nascimento-an-enduring-legacy/> . Acesso em: 20 abr. 2022.

SÁ, Ivan Coelho de. História e Memória do Curso de Museologia: do MHN à UNIRIO. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 39, p. 10-42, 2007. Disponível em:

<https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/49>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SANTOS, Tadeu Pereira dos et al. **Entre Grande Otelo e Sebastião: tramas, representações e memórias**. 2016.

SANTOS, Boaventura Souza & MENEZES, Maria Paula. (2010). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez.

SANTOS, Déborah Silva. Apontamentos sobre as culturas negras nos museus no século XIX. **Revista XIX**, [S. l.], n. 1, p. 90–103, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/article/view/21293>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SANTOS, Deborah Silva. **Museologia e africanidades: experiências museológicas de mulheres negras em museus afro-brasileiros**. 2021. 290 p. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal, 2021. Disponível em: <https://recil.ensinulusofona.pt/handle/10437/11990>. Acesso em 20 abr. 2022.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, p. 53-72, 2004.

SANTOS, Vívian Matias dos. NOTAS DESOBEDIENTES: DECOLONIALIDADE E A CONTRIBUIÇÃO PARA A CRÍTICA FEMINISTA À CIÊNCIA. **Psicologia & Sociedade** [online]. 2018, v. 30. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2018v30200112> . Acesso em: 24 Agosto 2022.

SILVA, Rubens Alves. Chico Rei Congo do Brasil. In: SILVA, Vagner Gonçalves. **Memória afro-brasileira: Imaginário, Cotidiano e Poder**. Rio de Janeiro: Selo Negro, 2007. v.3.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do Imperador - D. Pedro II um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Rompendo a cumplicidade entre o dispositivo estético e o colonial: arte afro-brasileira, arte negra afrodescendente. (Matéria de site) **Arte Brasileiros**, 2022. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/arte-negra-brasileira/> . Acesso em 20 de junho de 2022.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Négritude et civilisation de l'universel**. Seuil, 1977.

SENGHOR, Léopold Sédar. **L'esthétique négro-africaine**. Diogenes, n. 16, p. 43, 1956.

SOMÉ, Roger. Art africain et esthétique occidentale: la statuaire lobi et dagara au Burkina Faso. **Art Africain et Esthétique Occidentale**, p. 1-348, 1998.

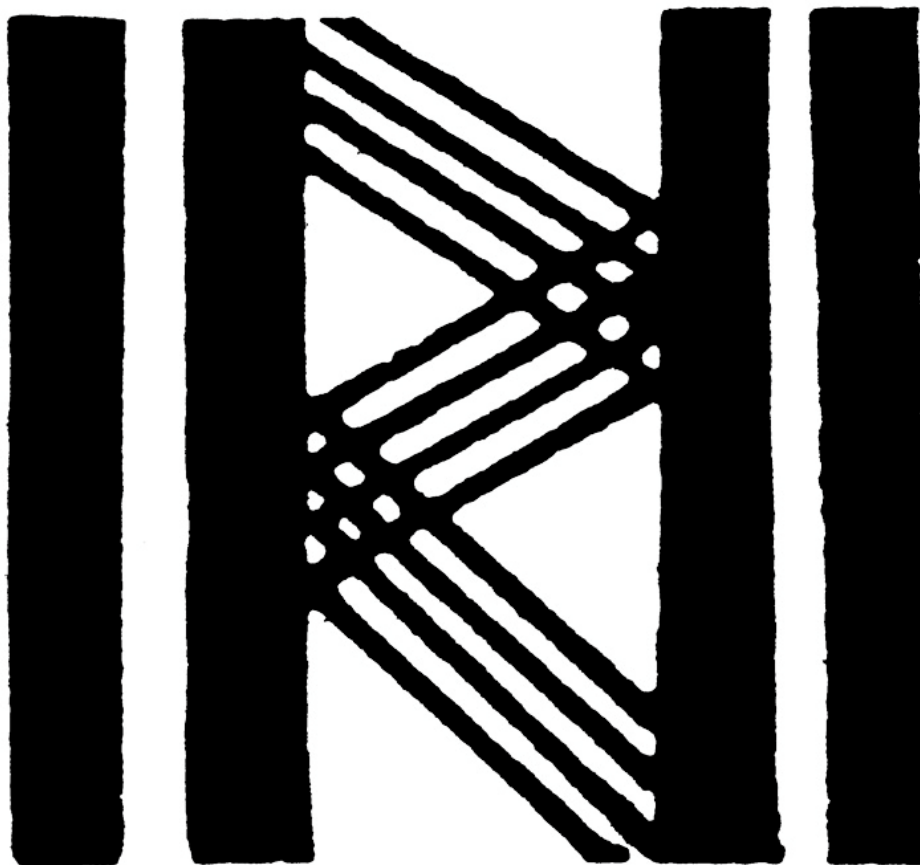
SOMÉ, Roger. Le concept d'“esthétique africaine”: essai d'une généalogie critique. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, n. 4, p. 117-139, 1994.

TEJO, Cristiane Santiago. **A gênese do campo da estetic de arte no Brasil**: Aracy Amaral, Frederico Morais, Walter Zanini. 2017.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro**: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Tradução Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

VARINE, Hugues de. **O tempo social** Tradução Fernanda Camargo-Moro e Lourdes Rego Novaes. Rio de Janeiro: Eça Editora, 1987.

VARINE, Hugues de. Entrevista. In: ROJAS, Roberto; CRESPIÁN, José L.; TRALLERO, Manuel (Org.). **Os museus no mundo**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979. p. 8-21, 70-81.



OWO FORO ADOBE – “a cobra sobe a palmeira”, símbolo de tentar fazer algo inusitado, ou mesmo impossível

Anexo 1 - Abdias Nascimento, um artista insurgente

Abdias Nascimento (1914-2011) é um pensador brasileiro que, ao longo de sua vida, consolidou uma reflexão e uma história política que contribuiu para transformações na militância do movimento negro no Brasil, além de ter sido um dos maiores difusores da arte e cultura negra no país e no mundo. Artivista, dramaturgo, poeta, escritor, professor universitário, artista plástico, pan-africanista, político, curador e museólogo, Abdias Nascimento dedicou sua vida à luta pelos direitos da população negra no Brasil.

Sua atuação é parte incontestável do patrimônio político-cultural pan-africanista. Há décadas atrás, ele foi um dos primeiros a sistematizar os temas essenciais para uma agenda nacional sobre a questão racial que, ainda hoje, são extremamente atuais no país. Denunciar o racismo brasileiro sempre foi alvo de suas ações, pensando e realizando movimentos que afrontaram e superaram alguns mecanismos de nossas desigualdades raciais. Suas práticas trouxeram inúmeras contribuições para a compreensão e para a superação de fatores que vêm historicamente subjugando os povos africanos e sua diáspora.

Nasceu em 1914, de uma família negra na cidade de Franca, interior de São Paulo. Viveu seus primeiros anos em um Brasil que acabara de sair da escravidão. Alistou-se no Exército em 1930 e fez parte, ainda jovem, da Associação Integralista Brasileira (AIB) e cedo já começou se interessar-se pela política participando da fundação da Frente Negra Brasileira em 1931. Lutou nas Revoluções de 1930 e 1932, se formou em Economia na Universidade do Rio de Janeiro em 1938 e em 1940 viajou pela América do Sul com um grupo de poetas. Em meio a esta viagem, teve uma de suas importantes inspirações: a de fundar um teatro para e com pessoas negras no Brasil.

No ano de 1940, ao passar por Lima, no Peru e assistir à apresentação da peça *O Imperador Jones*, do dramaturgo estadunidense Eugene O’Neill, ao deparar-se com um ator branco maquiado de preto atuando como o protagonista que deveria ser negro, Abdias se vê motivado a voltar ao Brasil e fundar um teatro negro. Essa viagem foi um grande marco em sua trajetória pois, a essa altura, já era um foco central nos seus questionamentos essa ausência de negros e negras protagonistas no teatro brasileiro.

De volta ao Brasil, em 1941, é preso à revelia¹⁵⁹ e seus planos de fundar um teatro negro seria adiado. Mesmo assim, toma a iniciativa de fundar dentro da penitenciária, o *Teatro do Sentenciado*, no Carandiru, aquela mesma instituição que sofreu o massacre em 1992 e que foi demolida em 2002. O *Teatro do Sentenciado* tem um papel muito importante para a formação de Abdias: com ele ocorreram suas primeiras experiências como diretor de teatro; a organização de um grupo de presos e o incentivo para que eles lessem, escrevessem, dirigissem e atuassem peças sobre seu cotidiano foi uma escola preparatória para o TEN, que viria a ser fundado anos mais tarde.

É importante situar o momento histórico que o mundo e o Brasil passavam enquanto tudo isso acontecia. Depois da quebra da bolsa de Nova York, em 1929, os Estados Unidos lançaram seu plano de recuperação econômica, o *New Deal*. Movimentos totalitaristas surgiram por toda a Europa: Hitler na Alemanha, Stálin na União Soviética, Mussolini na Itália, Francisco Franco na Espanha, Salazar em Portugal. A Segunda Guerra Mundial estoura em 1939 terminando somente em 1945 e seus efeitos acabam por alterar de forma significativa a estrutura socioeconômica, bem como os alinhamentos estratégicos e políticos desdobrados deste contexto.

No Brasil, Abdias viveu todo o regime do Estado Novo - a Era Vargas -, período que durou de 1930 a 1945, marcado por autoritarismo, populismo, momento de grandes mobilizações populares e nacionalistas, da introdução da política trabalhista, criação de companhias nacionais, crescimento urbano e industrial, e uma forte propaganda política com ideologia anticomunista. Neste mesmo momento, ativistas e lideranças negras estavam se organizando politicamente para promover conferências e mobilizações em prol do movimento negro.

Em outubro de 1944, o *Teatro Experimental do Negro* – o TEN foi fundado, na cidade do Rio de Janeiro. Sua criação foi uma construção coletiva na qual Abdias contou com as parcerias de outros intelectuais e ativistas como Aguinaldo de Oliveira Camargo, Sebastião Rodrigues Alves, Léa Garcia, Ruth de Souza, Ironides Rodrigues, Francisco Solano Trindade, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos e Arinda Serafim, além de apoiadores como o escritor Aníbal Machado, e o jornalista Carlos Lacerda. Vale ressaltar

¹⁵⁹ Em 1936 Abdias ainda estava alistado no Exército e acabou reagindo a uma agressão racista na porta de uma boate no Rio. Essa confusão lhe rendeu uma condenação quando ele já estava viajando pela América do Sul.

que, embora houvesse a presença de mulheres nesse movimento de fundação, os homens eram maioria nas criações do TEN.

O Teatro Experimental do Negro -TEN (1944) e o Museu de Arte Negra – MAN (1950) são os legados mais conhecidos de Abdias Nascimento. De acordo com o autor, a história do TEN é marcada por inúmeras outras atividades que vão muito além de sua atuação e produção teatral. Da formação política à alfabetização de adultos, passando por concursos de beleza e mostras de artes plásticas, cursos de cultura, organização de congressos e conferências, além de publicação de livros e a edição de um jornal. O MAN surge como desdobramento das teses apresentadas e discutidas durante o I Congresso do Negro Brasileiro, convocado e organizado pelo TEN em 1950, “propondo uma ação e reflexão pedagógicas destinadas à promoção da arte do negro – e da arte de outros povos influenciados por ele –, o Museu de Arte Negra situa-se como um processo de integração étnica e estética” reforça Nascimento.

Militante de longa data, quando se instaurou a ditadura militar brasileira (1964-1985), Abdias, que já havia sido preso por participar de protestos contra o regime do Estado Novo e por resistir à discriminação racial nos anos 40, tinha seu nome inserido em diversos inquéritos policiais. Sua atuação militante no Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) pelos direitos civis e humanos dos negros e com seu discurso de denúncia do racismo brasileiro, além de todas as suas ações no campo da educação popular e em prol da recuperação e valorização da herança cultural africana, fizeram-no alvo do regime militar, que tinha a ideologia da democracia racial como discurso oficial.

A promulgação do Ato Institucional nº 5, em 1968, coincide com o convite da *Fairfield Foundation* para uma viagem de intercâmbio entre entidades culturais negras norte-americanas. “Com o endurecimento do regime militar, e a repressão intensa instituída pelo AI5, fui obrigado a deixar o país”, lembra Abdias. Sua viagem para os Estados Unidos da América que duraria 2 meses acabou durando 13 anos (1968-1981). Entre as oportunidades que poderiam surgir (e surgiram) e voltar ao país e correr os riscos da repressão do regime militar, ele opta por se auto exilar. Abdias viveu auto exilado entre os Estados Unidos (América) e Nigéria (África). Nos EUA, produziu uma importante pesquisa enquanto ocupou as cadeiras de professor titular de Cultura Africana na América Latina, no Centro de Estudos Portorriquenhos da Universidade de Nova York, em Buffalo

(1970 a 1981) e professor visitante da Universidade de Ile-Ifé, no Departamento de Línguas e Literaturas Africanas (1976 a 1977), na Nigéria.

A partir de 1968 a circulação internacional de Abdias toma outra proporção, seu acesso a movimentos anticolonialistas africanos e as lutas por direitos civis do povo negro nos Estados Unidos promoveram grandes impactos em seu pensamento e sua produção. Foi durante o exílio que Abdias produziu a maior parte de sua produção artística como uma maneira de se manter mais próximo de seu povo e de sua cultura, Abdias se inspirou na cultura africana e afro-brasileira para criar suas principais obras, fosse no teatro, na poesia ou na pintura.

Neste período organizou e publicou duas de suas mais importantes obras, *O Genocídio do negro brasileiro*, em 1978, e *O Quilombismo*, em 1980. Em ambas as publicações é evidente a denúncia que faz afirmando que no Brasil, a dominação socioeconômica fundamentada pelos séculos de escravidão se tornou as bases fundantes do racismo brasileiro que, pretensiosamente, promoveu uma hierarquização de brancos sobre indígenas e negros/as. Em seus discursos sempre defendeu que os negros e negras deveriam ocupar os espaços de poder.

De volta ao Brasil em 1981, na redemocratização do país, fundou o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, o IPEAFRO. Nas eleições gerais de 1982 se candidatou a deputado federal, foi eleito suplente, e em 1983 tomou posse pelo PDT-RJ, permanecendo no cargo até 1987. Abdias foi o primeiro deputado federal afro-brasileiro eleito com plano de mandato voltado exclusivamente ao combate ao racismo e a defesa dos direitos do povo negro no Brasil. Todas as suas ações no legislativo, foram as bases fundamentais para que leis, programas e ações afirmativas de reparação das heranças da escravidão pudessem ser realidade no contexto atual.

Dedicou todos os seus dias a denunciar o racismo e a discriminação racial como um problema nacional de enfrentamento emergencial. Sua atuação foi imprescindível para o reconhecimento dos novos heróis e heroínas da pátria. A criação do *Dia da Consciência Negra* e sua transformação em feriado nacional – não por acaso, acabou sendo fixada no calendário nacional no dia 20 de novembro – por ter sido este o dia em que Zumbi dos Palmares foi assassinado pelas forças imperiais da colônia. Em seu mandato também apresentou um projeto de lei de cotas para seleção de homens e mulheres negras no serviço público, outro projeto de incentivo ao combate do racismo

em empresas privadas, além de propor um projeto de lei que inserisse no currículo escolar do sistema de ensino público brasileiro a história das civilizações africanas e do africano no Brasil, hoje efetivada na Lei Federal nº 10.639/2003, sancionada pelo presidente Lula, e que orienta sobre a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura afro-brasileira e africana. Abdias também foi uma peça fundamental para a criação da Fundação Cultural Palmares, ao assumir a criação da Comissão do Centenário da Abolição, em 1988. Foi eleito senador em 1991 e depois em 1997, na condição de suplente de Darcy Ribeiro.

Abdias foi homenageado e indicado a inúmeras honrarias nacionais e internacionais. Foi agraciado, com: a Ordem de Rio Branco no grau de comendador (2001), professor emérito da Universidade do Estado de Nova York, doutor honoris causa pelas universidades de Brasília, Federal e Estadual da Bahia, do Estado do Rio de Janeiro e Obafemi Awolowo da Nigéria. Recebeu prêmios de Direitos Humanos e Cultura de Paz da UNESCO (2001) e da ONU em (2003), em 2004 foi homenageado pela Presidência da República ao completar 90 anos, por sua incansável luta pelos direitos dos negros e negras, no combate à discriminação, ao preconceito e ao racismo. Em 2010, foi oficialmente indicado ao Prêmio Nobel da Paz, como prova incontestável de sua trajetória de luta em defesa dos direitos civis e humanos dos afrodescendentes no Brasil e no mundo.

Anexo 2 - Exposições de Abdias Nascimento e MAN/IPEAFRO

Individuais

1. The Harlem Art Gallery, Nova York, 1969
2. Crypt Gallery, Columbia University, Nova York, 1969
3. Yale University School of Art and Architecture, New Haven, 1969
4. Malcolm X House, Wesleyan University, Middletown, CN, 1969
5. Gallery of African Art, Washington DC, 1970
6. Gallery Without Walls, Buffalo, NY, 1970
7. Centro de Estudos e Pesquisas Porto-riquenhos, Universidade do Estado de Nova York, Buffalo, 1970
8. Museu da Associação Nacional de Artistas Afro-Americanos, Boston, 1971
9. Departamento de Estudos Afro-Americanos, Harvard, Cambridge, MA, 1972
10. Studio Museum in Harlem, Nova York, 1973
11. Langston Hughes Center, Buffalo, NY, 1973
12. Fine Arts Museum, Syracuse, NY, 1974
13. Galeria da Universidade Howard, Washington DC, 1975
14. Inner City Cultural Center, Los Angeles, 1975
15. Ile-Ife Museum of Afro-American Culture, Philadelphia, 1975
16. Galeria do Banco Nacional, São Paulo, Brasil, 1975
17. Galeria Morada, Rio de Janeiro, Brasil, 1975
18. Museu de Artes e Antiguidades Africanas e Afro-Americanas, Center for Positive Thought, Buffalo, NY, 1977
19. El Taller Boricua e Caribbean Cultural Center, Nova York, 1980
20. Galeria Sérgio Milliet-IPEAFRO, Fundação Nacional das Artes – FUNARTE, Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, Brasil, 1982
21. Palácio da Cultura (Prédio Gustavo Capanema), Ministério da Cultura, IPEAFRO, Rio de Janeiro, Brasil, 1988
22. Salão Negro, Congresso Nacional, Brasília, DF, 1997
23. Galeria Debret, Paris, 1998
24. José Bonifácio Cultural Center-IPEAFRO, Rio de Janeiro, 2002
25. Solar Grandjean de Montigny, PUC-Rio-IPEAFRO, Rio de Janeiro, 2004
26. Arquivo Nacional (antiga Casa da Moeda) -IPEAFRO, Rio de Janeiro, 2004-2005

27. Galeria Athos Bulcão, anexo ao Teatro Nacional, IPEAFRO, Brasília, DF, 2006
28. Caixa Cultural Salvador/ II Conferência Mundial dos Intelectuais Africanos e da Diáspora, IPEAFRO, 11 de julho a 29 de agosto de 2006
29. V Bienal da União Nacional dos Estudantes, UNE -IPEAFRO, Rio de Janeiro, janeiro de 2007
30. Centro Cultural Justiça Federal-IPEAFRO, Rio de Janeiro, 2011
31. SESC São João de Meriti-IPEAFRO, RJ, 2011
32. Biblioteca Leonel de Moura Brizola, IPEAFRO, Duque de Caxias, RJ, 2011
33. Casa de Cultura de Maricá, IPEAFRO, RJ, 2011-2012
34. Kongi's Harvest Gallery Museum, Freedom Park| Black Heritage Festival-IPEAFRO, Lagos, Nigéria, 2013
35. Museu Godwin-Ternbach-IPEAFRO, Universidade da Cidade de Nova York, 2014
36. Ocupação Abdias Nascimento, Itaú Cultural-IPEAFRO, São Paulo, 2016-2017
37. 10º Congresso de Pesquisadores Negros (X COPENE-IPEAFRO), Uberlândia, MG, 2018
38. Centro de Artes da Maré, Favela Nova Holanda, IPEAFRO, Rio de Janeiro, 2019
39. Museu de Arte Contemporânea, MAC - IPEAFRO, Abdias Nascimento: um espírito libertador, Niterói, RJ, 2019
40. Inhotim-IPEAFRO, Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra, em quatro atos. Inaugurado o primeiro ato em 4 de dezembro de 2021; segundo ato em 28 de maio de 2022
41. Museu de Arte de São Paulo (MASP), Abdias Nascimento: um artista panamefricano, 2022
42. Festival Sonsbeek, Stedelijk Museum of Contemporary Art, programada oficialmente para a temporada Verão 2022

Coletivas

1. Museu Everson de Artes, Syracuse, NY, 1972
2. Galeria Salomé, Nova Orleans, LA, 1973
3. Rainbow Sign Gallery, Berkeley, CA, 1975
4. Artists'79, sede das Nações Unidas, Nova York, 1979
5. O Rio do Samba, Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, 2018-2019

6. Histórias Afro-Atlânticas, Museu de Arte de São Paulo, MASP/ Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2018
7. In the Fullness of Time: Painting in Buffalo, 1832-1972, Burchfield Penney Arts Center, Buffalo, NY, EUA, 8/11/2019 a 31/05/2020
8. Escrito no Corpo, Galeria Fortes D'Aloia e Gabriel, Espaço Carpintaria, Rio de Janeiro, 2020
9. Afro-Atlantic Histories. Turnée nos EUA de Histórias Afro-Atlânticas, 2021-2024: Museu de Belas Artes Houston (MFAH); National Gallery (Washington, DC); Los Angeles County Museum of Art; Dallas Museum of Art
10. Engraved into the Body, Galeria Fortes D'Aloia e Gabriel / Galeria Tanya Bonakdar, Nova York, 2021
11. This Must Be the Place: Latin American Artists in New York, 1965–1975. Americas Society, Nova York, 2021-2022

Coleções Permanentes

1. Museu de Artes e Antiguidades Africanas e Afro-Americanas, Centro pelo Pensamento Positivo, Buffalo, NY (duas telas). Quando essa instituição fechou, a direção encaminhou as obras para o Instituto Molefi K. Asante, Filadélfia, EUA
2. Instituto de Estudos Latino-Americanos, Universidade Columbia, Nova York, EUA
3. Museu de Arte de São Paulo (MASP)
4. Pinacoteca de São Paulo
5. Instituto Inhotim

Anexo 3 - O Múltiplo de Exú: um ensaio sobre tecnologias ancestrais na arte contemporânea¹⁶⁰

Por longo período na história da arte e nas instituições museológicas, críticos, acadêmicos e curadores abordaram a produção de arte de artistas afro-brasileiros(as) apenas como objetos afroreligiosos para fins de estudos etnológicos e, quando muito, “arte popular” ou *naif*. Mas, nas últimas três décadas, passamos a verificar que essas obras, antes estudadas especialmente pela sua dimensão religiosa, passaram a acionar discursos e referências que lhe agregaram uma narrativa ativista, identitária. As reivindicações políticas mobilizadas pela atuação ativista e do movimento negro, contribuíram e vêm contribuindo para algumas mudanças no cenário artístico atual.

A arte afro-brasileira vem ganhando cada vez mais destaque no campo da arte contemporânea. Novos museus, memoriais e centros culturais dedicados à questão afrodescendente passaram a surgir no país¹⁶¹, junto disso um crescente movimento de reivindicação por novas leituras críticas aos modos de representação do povo negro na cultura visual brasileira vem surgindo. Artistas, críticos, curadores e intelectuais contemporâneos tem produzido trabalhos através de novas abordagens e críticas que buscam a valorização e o reconhecimento de outras razões estéticas que dão continuidade a África no Brasil. Abdias Nascimento, Mestre Didi, Emanuel Araújo, Rubem Valentim, Carybé, Lina bo Bardi, Mário Barata, Rosana Paulino e Ayrson Heráclito são apenas alguns nomes para citar.

Ebó-arte: um múltiplo na arte afro-brasileira contemporânea

Produzir esse ebó-arte, significou pensar nas práticas afro-brasileiras e seus fundamentos africanos como fonte de referência ética, estética e epistemológica para um

¹⁶⁰ Texto originalmente produzido e publicado no volume 6, número 1(2022) da *Revista Calundu*, um periódico na área das Ciências Humanas que tem a temática geral afroreligiosa. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/43888/33557>

¹⁶¹ Museu Afro-Brasil (São Paulo), Museu Afro-Brasileiro (Salvador), Museu dos Quilombos e Favelas Urbanas (Belo Horizonte), Museu da Maré (Rio de Janeiro), Memorial Jackson do Pandeiro (Alagoa Grande-PB), Memorial Mãe Menininha do Gantois (Salvador), Memorial da Balaiada (Caxias-MA), Centro de Referência da Cultura Negra (Araxá-MG), Centro Cultural Cartola (Rio de Janeiro) para citar alguns. SANTOS (2021).

processo criativo de produção artística antirracista e decolonial. O Ebo¹⁶² foi abordado como elemento central da obra, evocou seus sentidos de sacrifício, oferenda e alimento, pois, no candomblé, a relação entre o mundo do visível e do invisível, dos humanos e dos orixás é estabelecida sempre através da troca ritual e litúrgica.

Sua produção também partiu de questionamentos que atravessaram minha pesquisa, de uma busca por um referencial epistemológico que dialogasse com minha perspectiva cosmológica, em que as poéticas, os devires e os aprendizados da vivência no Candomblé¹⁶³ pudessem estabelecer relações simétricas ao se encontrarem com o conhecimento acadêmico e científico divulgado em programas de pós-graduação de excelência nacional.

De acordo com o sociólogo peruano Aníbal Quijano (1928-2018) a colonialidade se faz presente entre nós mesmo depois do fim da colonização, e está nas maiores estruturas da sociedade, em manifestações econômicas, sociais ou culturais. Para o autor, ela pode ser compreendida como uma matriz de poder que cria hierarquias raciais e de gênero, em níveis global e local, e opera articulado com o capital para sustentar formas modernas de controle, exploração e dominação. O mundo moderno tal qual conhecemos foi construído a partir de padrões imperiais ocidentais que colonizaram toda a sociedade, inclusive a arte, a ciência, a política, a religião, o conhecimento. É preciso decolonizar nossos pensamentos e nossas ações, a fim de nos desprendermos de todo esse entulho colonial que insiste em perdurar no decurso da modernidade (QUIJANO, 2005).

Livrar-se do domínio colonial, diz respeito às possibilidades éticas, políticas e epistêmicas de decolonizar discursos eurocêntricos e discriminadores, resgatar e reinscrever nossas histórias, pertencimentos e modos de agir e pensar. É criar outras estruturas onde as práticas que foram subalternizadas pelos modelos ocidentais possam se desenvolver a partir de suas próprias potências.

¹⁶² Ebo é um ritual específico do Candomblé oferecido aos ancestrais ou determinado orixá. É realizado como processo de limpeza espiritual, agradecimento, solução de problemas ou criação de oportunidades. É uma oferta ritual, uma troca de energia, de axé. Se constitui de elementos comestíveis, folhas, raízes, pós, velas, e por vezes, sangue de imolação animal.

¹⁶³ Sou iniciado no Candomblé Ketu, como *Dofono* de Omolú e este trabalho também parte de minha vivência como *iyawó* do Egbé Ilê Ifá, localizado em Uberlândia, MG. Sua produção contou com a orientação e consultoria especializada da artista visual e Iyalorixá Cristina Ifatoki.

O Ebó contra o carrego colonial foi então uma experiência criativa para ativar uma tecnologia ancestral de reposição e equilíbrio de axé, através da troca ritual com o orixá, em um objeto artístico com elementos gráficos. Tomamos a noção de carrego por ser uma expressão muito utilizada por afroreligiosos para denotar um peso, um fardo, uma energia negativa que insiste em não ir embora. Produzi então um ebó-arte, uma arte-feitiço que foi criada a partir da encruza gerada entre o conhecimento de terreiro e a arte contemporânea.

O operador dessa mensagem foi Exu, segundo o ensinamento oral de Iyá Ifatoki¹⁶⁴ deveria ser ele nosso comunicador. Para os iorubanos e para o povo de candomblé Ketu, Exu é o mais humano dos orixás, sutil, dinâmico, ele é aquele que come antes de todo mundo, porque é ele que é o responsável pela comunicação entre o mundo dos humanos, o Ayê, e o mundo dos orixás, o Órun. É um orixá do intermédio, não é só humano, mas também não é apenas orixá, atua do lado de fora, está na frente dos portões, nas margens, ele quem rege os caminhos – e suas encruzilhadas – por isso é o mensageiro. Exu está entre nós, atua nos vazios deixados, se faz presente nas frestas que esquecemos. Exu, para as inúmeras culturas africanas, especialmente para os iorubas, é tido como princípio explicativo do mundo, força motriz de invenção, de inacabamento, de imprevisibilidade, ele atua intrinsecamente para o acontecimento, a comunicação, a linguagem, a corporeidade e a ética.

Nem gravura, nem escultura, um múltiplo¹⁶⁵ é um trabalho artístico criado para ser produzido em série, seja em grande ou pequeno número de cópias, quase sempre tridimensionais e com o mesmo material. Em geral surgem de um protótipo, uma matriz feita pelo próprio artista e que, posteriormente, pode ser reproduzida a partir de um

¹⁶⁴ Maria Cristina Andrade Florentino (Iyá Cristina Ifatoki) é artista plástica (IARTE/UFU) e especialista em Cultura Africana, cultura afro-brasileira e Educação para as relações étnico-raciais e Educação em Direitos Humanos (FACED/UFU). É iyalorixá e arte-educadora no Centro Cultural Orè – Egbé Ilè Ifá, em Uberlândia-MG.

¹⁶⁵ O Múltiplo surge na década de 1950 como um trabalho que deveria ser seriado, mas sem ser produzido a partir de técnicas tradicionais de reprodução, não ter nenhuma palavra manuscrita e ser portátil. Mas, rapidamente extrapolou essas normas e passou a ser criado usando diversas técnicas e formas de edição. Artistas como Daniel Spoerriem (Edition MAT - Multiplication d'Art Transformable), Marcel Duchamp (Rotolief), Man Ray (objet indestructible) e Piero Manzoni (Merde d'Artiste) consagraram essa categoria de obras artísticas.

projeto com instruções do autor da obra. Podem variar de materiais, tamanhos e maneiras de produção.

O *Ebó contra o carregamento colonial* foi produzido como exercício de reflexão sobre as “encruzadas” que tracei quando quis relacionar saberes ancestrais afroreligiosos - sempre dimensionando e respeitando os limites públicos do sagrado - com produções de arte contemporânea¹⁶⁶. Um múltiplo que acionou esferas técnicas do campo gráfico - uma caixa com tampa, cartão-postal, selo, adesivo, carimbo, misturado com coisa viva, alimento, folha, fundamento africano.

Plasticamente esta obra se compõe de uma caixa de papel craft (15cm x 10cm) e tampa com folha de acetato cristal, permitindo a visualização do seu interior. Dentro da caixa, uma cabaça cerrada ao meio e dentro dessa cabaça um *àkasá* envolto por três fitas enlaçadas que representam elementos primordiais para a manutenção da energia vital, o axé, e para o simbolismo dos rituais do Candomblé.

Complementam este trabalho, ainda, uma carta¹⁶⁷ redigida a mão, com minha própria caligrafia, uma forma de registrar minha presença naquela comunicação que não seria presencial, um cartão-postal (com breve apresentação e instruções de como interagir com o trabalho¹⁶⁸), um selo postal criado a partir da obra *Exu*, do artista visual Josafá Neves – que gentilmente concedeu a permissão para a reprodução de sua obra¹⁶⁹ –, a confecção de um carimbo para impressão nas caixas com uma identidade visual desenvolvida através de referência ao universo simbólico deste mesmo orixá, e um

¹⁶⁶ Maria Thereza Alves (Dicionário Krenak–Português /Português–Krenak); George Brecht (Water Yam); Cildo Meireles; Nelson Leirner

¹⁶⁷ A finalização do processo e da disciplina aconteceu no mês de novembro, e a carta versava sobre a temática da “consciência negra”. Acho importante ressaltar que, não muito diferente de outros programas de pós-graduação, a maioria entre os matriculados dessa turma que frequentei são brancos, no PPG-Artes da EBA - UFMG, e assim, esse trabalho acabou sendo enviado para uma maioria branca, não praticante de afroreligiões mas disposta ao debate antirracista. A disciplina foi ministrada pelo Profº Drº Amir Cador Britto, que acompanhou também todo o processo de concepção do projeto da obra e produção do múltiplo.

¹⁶⁸ Você podia comer o açaçá (esse foi feito como sobremesa, com leite de coco e açúcar e foi enviado fresquinho para quem recebeu); podia desenrolar e passar sobre o corpo (enquanto fazia seus pedidos) e depois deixa-lo em cima de um monte de terra, ou sobre uma pedra; também se indicava desenrolar e passar três vezes ao redor cabeça enquanto mentalizasse o que desejava alcançar ou se livrar para depois deixar em cima de uma árvore, ou jogar e um riacho ou água corrente; as fitas, orientou-se despachá-las ou guardá-las para passar a diante, como um enlace de um presente, ou em algum objeto pessoal. O uso ficou a gosto de quem recebeu.

¹⁶⁹ A permissão de uso me foi concedida por Josafá Neves, o autor da obra, mediante conversa estabelecida na qual lhe apresentei o projeto (zafa061@gmail.com), que mantenho cópia guardada em meus arquivos.

adesivo colado junto à caixa com um *QRCode* que direciona a um *link* contendo uma ação performativa em que, enquanto despacho meu carregamento colonial de um programa de pós-graduação ainda preso nas correntes da colonialidade das Belas Artes, declamo uma poesia feita em homenagem a Abdias Nascimento, outro elemento também criado no processo de produção deste múltiplo.



Figura 83 - Ebó contra o carregamento colonial, Rodrigo Gonzaga, 2020 Objeto/ Múltiplo. Fonte: Arquivo pessoal - Reprodução fotográfica / Foto: Thane Lima.

Como observa a professora e artista visual Rosana Paulino (2020) é comum entre artistas negros(as/es) a produção de trabalhos que abordem em suas obras questões que falam sobre processos de cura, sobre afetos, sobre valorização de práticas religiosas ou questionamento de modelos culturais ou de padrões de beleza. Obras que afrontam, criticam e propõem o fim de noções de mundo que a colonialidade tornou universais. De acordo com a autora, quando o/a artista traz essas questões para sua obra, muitas vezes acaba por escolher materiais que já trazem em seu âmago um arcabouço de significados com conteúdo simbólico e visual que justificam fazerem parte da composição do trabalho.

Ao utilizar um açaçá¹⁷⁰, uma cabaça e três fitas nas cores preto, branco e vermelho, estou articulando uma narrativa que respeita e dialoga com uma simbologia ritual do universo religioso do Candomblé. O açaçá é um alimento fundamental dentro deste culto afroreligioso, sendo imprescindível nos seus mais importantes rituais; ele é um dos principais alimentos rituais, capaz de restituir e redistribuir o axé. Seu preparo e forma de uso evoca uma tradição: durante o preparo do alimento, por exemplo, saio antes para buscar a folha de bananeira para embalar o açaçá – para que a folha fique mais macia e facilite a dobra nós a passamos no fogo – daí coloco um copo com água e acendo uma vela ao pé do fogão, bato ¹⁷¹o paó e invoco todas as energias de prosperidade, fartura e abundância que pretendo agregar ao alimento.

O significado do açaçá remete a própria vida, seu corpo simboliza um ser, sua forma cônica evoca o crescimento, a expansão dos horizontes e das possibilidades. A folha de bananeira simboliza o invisível, o oculto que se manifesta e preserva todas aquelas energias positivas invocadas no seu preparo. Percebe-se que o manejo destes materiais depende de certos preceitos, porque para nós, adeptos do Candomblé, eles em si já carregam uma energia sagrada, são dotados de um axé que é imanente deles. As fitas preta, vermelha e branca, para além de serem cores fundamentais na simbologia e visualidade do Candomblé, neste trabalho representaram os *ejés*¹⁷² primordiais para se ofertar a um orixá. Há axés de *ejés* ligados à terra, ao enigma que transforma morte em vida, à fertilidade, o próprio poder feminino e ao princípio gerador masculino da existência.

Esses saberes, antes mesmo que eu pudesse lê-los em alguma página – pois existem grandes estudos¹⁷³ sobre os orixás iorubanos no Brasil – foram compartilhados comigo pela minha Iyalorixá, que aprendeu com seu Babalorixá, que aprendeu com seu

¹⁷⁰ O açaçá é um alimento ancestral, trazido ao Brasil pelos africanos escravizados. É feito de milho branco moído com leite e, ainda quente, envolvida em folha de bananeira, devidamente lavada, cortada e queimada ao fogo para facilitar a dobra.

¹⁷¹ O *paó* é uma sequência de palmas batidas como forma de saudar os ancestrais e os orixás, é um sinal de respeito, uma saudação.

¹⁷² *Ejé* significa sangue, é uma palavra da língua ioruba. No Candomblé refere-se ao sangue oferecido aos orixás.

¹⁷³ Listo alguns textos por autoria e título, embora esses trabalhos não estejam aqui citados: Mãe Stella de Oxóssi-Odé Kayode (*Meu tempo é o agora*), Roger Bastide (*O candomblé da Bahia*), Reginaldo Prandi (*Mitologia dos Orixás*), Juana Elbein dos Santos (*Os nagôs e a morte*) e Pierre Fatumbi Verger (*Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo*).

ancestral, e assim na roda da ancestralidade mantemos vivas e atualizadas nossas tradições, compartilhando saberes e técnicas que reexistem deste lado do Atlântico.

Traduzir e repensar a noção de Exu enquanto princípio do mundo, energia de ignição, aquela fagulha que dá origem à invenção, encontrou ressonância no trabalho do pedagogo e professor Luiz Rufino. Em *Pedagogia das Encruzilhadas* ele construiu um trabalho que mostra a urgência em decolonizarmos o pensamento e as formas de produção de conhecimento. O autor reivindica um senso ético que propõe um fim ao processo civilizatório colonial, cria uma epistemologia pautada em sabedorias ancestrais que, ao longo do projeto de modernidade, descredibilizou, desviou e promoveu seus esquecimentos (RUFINO, 2018).

O pedagogo propõe uma alternativa aos saberes impostos como universais, e reconhece na educação um caminho de reconstrução dos seres a partir de conceitos extraídos de sabedorias e viveres afro-brasileiros. Toma a figura iorubana do orixá Exu como o “grande filósofo” e traz seus ensinamentos como uma outra ética possível e princípio de explicação do mundo (*ibid.*). Essa outra ética permite que continuemos redescobrimo a África reconstruída no Brasil, por isso a urgência de outras lógicas de conhecimentos, eliminando as chamadas permanências da colonização.

O *Ebó contra o carregamento colonial* foi um múltiplo produzido no ambiente universitário de pós-graduação, teve um referencial teórico que passou por Walter Benjamin (1985), Cristina Freire (1999), Stephen Bury (2001) e Amir Cadôr (2018), bebeu na fonte do movimento Fluxus¹⁷⁴ e do Grupo Rex¹⁷⁵. Descobriu a arte-postal e, com ela, a possibilidade de ter arte – no caso arte-feitiço – enviada pelo correio. Durante todo o semestre dessa disciplina fiz de meu corpo e de minha fala um instrumento

¹⁷⁴ O Fluxus surgiu na década 1960, de maneira descentralizada e totalmente interdisciplinar, trazia em suas criações procedimentos que reuniam música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outros. Mobilizou artistas como: Dick Higgins (1938-1998), Ben Vautier (1935), Robert Filio, George Brecht (1926), Yoko Ono (1933) - Shigeo Kubota (1937), Joseph Beuys (1912-1986) e Nam June Paik (1932-2006).

¹⁷⁵ O Grupo Rex existiu efetivamente entre 1966 e 1967 e marcou sua atuação com uma crítica ao sistema de arte, com humor e irreverência, em coerência com o momento histórico e político que passava o Brasil, com atuação concentrada em São Paulo. Wesley Duke Lee (1931-2010), Geraldo de Barros (1923-1998) e Nelson Leirner (1932) projetaram um local de exposições - a Rex Gallery & Sons - além de um periódico - o Rex Time - que deveriam funcionar como espaços alternativos às galerias, museus e publicações existentes. Exposições, palestras, happenings, projeções de filmes e edições de monografias são algumas das atividades do grupo.

comunicador de Exú, buscando sempre uma brecha, uma fresta para compartilhar outra forma de pensamento – claro que sempre atento ao debate e em diálogo com a bibliografia. O processo de criação não aconteceu sozinho, teve orientação do artista e professor Amir Brito Cadôr, consultoria especializada da artista visual e iyalorixá Cristina Ifatoki, projeto gráfico do jornalista Isley Borges e fotografia de Thaneressa Lima.

Em decorrência da pandemia da COVID-19 e o fechamento das agências dos Correios, o trabalho foi enviado pelo serviço de entrega do aplicativo Uber, para algumas pessoas. O Ebó foi produzido em uma tiragem de 16 exemplares, e foi produzido e entregue através do financiamento do *Edital Bolsa de Fomento a Criação* DAC/UFMG, 2020. Foi feito com o *agô* da minha iyalorixá e a orientação de um especialista em múltiplos, comuniquei a existência de Exú e um pouco da cosmologia do Candomblé através de suportes ocidentais e contemporâneos da arte.

Com esse ebó-arte, esperava que algumas pessoas pudessem se comunicar com os deuses iorubanos a fim de se livrarem de seus “carregos coloniais” seja quais fossem eles, sem que precisassem cultuá-los para isso. Era apenas um convite a pensar em Exu como o artífice que cria e rege o caos entre o céu e a terra e podendo abrir a porta para outras e novas possibilidades de pensamento e ação.



Livrar-se do domínio colonial, diz respeito às possibilidades de caminhos que nos permitem resgatar e reformular nossos traços, pertencimentos e modos de agir e pensar. Um ebó contra o carregamento colonial é um múltiplo, é um encontro: entre o saber produzido no terreiro, a arte e o conhecimento contemporâneo.

Fazer este ebó significa pensar nas expressões afro-brasileiras como tecnologias ancestrais capazes de reconstruir uma matriz de conhecimento africana além do Atlântico, é pensar a partir de um Brasil multiétnico e pluricultural.

O Akasá é uma comida sagrada para os rituais do candomblé Ketu. Ele remete o próprio significado da vida, ele é, com toda sua simplicidade e potência o primeiro alimento dado ao orixá Esú, a boca do mundo. Depois dele, todos os outros orixás comem.

O Akasá é capaz de desenvolver paz e prosperidade na Terra, ele restitui o axé, nossa força vital necessária para interagir e viver em equilíbrio com o visível e o invisível.

INGREDIENTES: farinha de milho branco, leite, leite de coco e açúcar.

COMO INTERAGIR?

- Você pode comer o Akasá, é sagrado, e também é gostoso! – vale lembrar que essa receita é uma variação como sobremesa (a que o orixá come não vai leite, nem açúcar);
- Você pode o desenrolar, passar pelo seu corpo e deixar em cima de um montículo de terra ou pedra;
- Você pode o desenrolar, girar três vezes sobre sua cabeça e deixar em cima de uma árvore ou jogar em uma queda d'água, um riacho, água corrente;
- As fitas você pode guardar, ou mesmo despachá-las junto do akasá;
- Você também pode simplesmente guardá-las;
- E até mesmo usá-las para enlaçar um presente, fitar algum objeto...

Registre a sua interação e envie para
novo.gonzaga@gmail.com

realização:

BOLSA DE FOMENTO À CRIAÇÃO HUN
PRAE PRÓ-REITORIA DE ASSUNTOS ESTUDANTIS
DAC DIRETORIA DE AÇÃO CULTURAL
UFMG

Figura 84 e 85: Ebó contra o carregamento colonial, Rodrigo Gonzaga, 2020 Objeto/ Múltiplo - Postal (frente e verso). Fonte: Arquivo Pessoal.

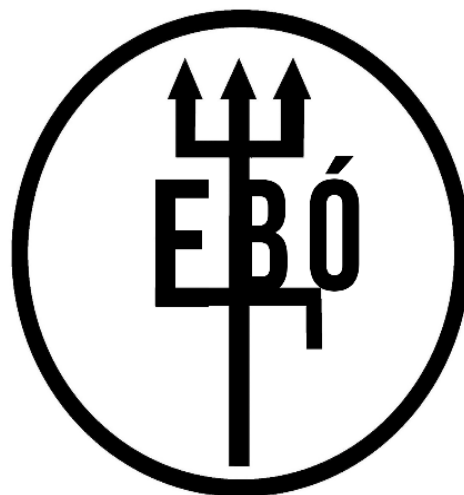


Figura 85 e 86 - Ebó contra o carrego colonial, Rodrigo Gonzaga, 2020 Objeto/ Múltiplo - arte Carimbo, arte selo. Fonte: Arquivo pessoal – Design gráfico Isley Borges/Imagem do selo: Pintura de Josafá Neves.

Produzir este ebó contra o carrego colonial significou pensar nas expressões afro-brasileiras como tecnologias ancestrais capazes de reconstruir uma matriz de conhecimento africana além do Atlântico, propondo um pensamento em um Brasil multiétnico e pluricultural. Traduzir esse conhecimento permitiu que eu pudesse dar continuidade a uma teia de redescobrimientos das Áfricas reconstruídas no Brasil, reexistindo em outra lógica de conhecimento, eliminando as chamadas permanências da colonização. Èsù é o múltiplo!

Laroiê!

Atotô!