

Museu, memórias e patrimônio na exposição Pretagonismos no acervo do MNBA: rumo a uma história potencial?

*Museum and memories in the exhibition Pretagonisms in the MNBA collection: towards
a potential history?*

TAMARA DE SOUZA CAMPOS

<https://orcid.org/0000-0001-7662-1143>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Rio de Janeiro, RJ, Brasil

CAMPOS, Tamara de Souza. Museu, memórias e patrimônio na exposição Pretagonismos no acervo do MNBA: rumo a uma história potencial?. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 34, p. 1-31, 2026.

DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-02672026v34e27>

RESUMO: É possível pensar em exposições com obras do passado que não contem apenas “uma história única”? Práticas de reparação podem ajudar a garantir narrativas museais mais plurais e minimizar o efeito do legado imperial ou colonial? É neste sentido que pretendemos analisar a exposição Pretagonismos no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, realizada no Espaço do BNDES (2024-2025), pois entendemos que a mostra permite pensarmos a partir de uma “história potencial”, como propõe Ariella Aïsha Azoulay. A história potencial não seria a história dos possíveis (e se) e nem a história dos oprimidos, mas uma história que consegue desenterrar o que vive no presente, nos escombros do desastre da colonização e escravidão. Assim, a história imperial é reduzida a apenas uma das histórias possíveis de serem contadas, e não a única. Foram feitas três visitas à exposição, além da participação em um debate com os curadores e a diretora do MNBA. Registros de fotos, vídeos e anotações em diário de campo integram o corpus de análise, assim como o catálogo da exposição. A partir do ato de rebatizar obras, rasurar e trazer retratos de pessoas negras, especialmente nas obras presentes no eixo nas Brechas da Representação, os curadores conseguem resgatar a potência negra que já se fazia presente no passado como uma via alternativa, mas que resistiu como uma memória subterrânea.

PALAVRAS-CHAVE: Museus. História potencial. Pretagonismos.

ABSTRACT: Is it possible to conceive of exhibitions featuring historical artworks that don't tell "a single story"? Can reparative practices help ensure more plural museum narratives and minimize the impact of imperial or colonial legacies? It is with this in mind that we aim to analyze the exhibition "Pretagonismos no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes" (Black Protagonism in the National Museum of Fine Arts Collection), held at Espaço BNDES (2024-2025). We believe this exhibition allows us to think from the perspective of a "potential history," as proposed by Ariella Aïsha Azoulay. A potential history is neither a history of possibilities (what if?) nor a history solely of the oppressed. Instead, it's a history that can unearth what lives in the present, amidst the rubble of the disaster of colonization and slavery. In this way, imperial history is reduced to just one of the possible stories to be told, not the only one. We conducted three visits to the exhibition, in addition to participating in a debate with the curators and the director of the MNBA. Photographs, videos, and field diary notes form part of our analytical corpus, as does the exhibition catalog. Through the act of re-titling artworks, effacing, and highlighting portraits of Black individuals—especially the works in the "Nas Brechas da Representação" (In the Gaps of Representation) section—the curators manage to reclaim the Black potency that was already present in the past as an alternative pathway, yet persisted as an underground memory.

KEYWORDS: Museums. Potential history. Pretagonisms.

INTRODUÇÃO

Durante muito tempo, o museu foi um lugar de esquecimentos. Mario Chagas¹ critica a ideia da memória como um fim em si mesmo e o museu como casa de memória, alegando que também são lugares de esquecimento e que podem tanto libertar quanto tyrannizar o passado, a história, a arte e a ciência. Além disso, menciona a analogia do museu como um lápis, que tanto inscreve em uma ponta quanto apaga, no lado da borracha. A memória, portanto, envolve também a dimensão do esquecimento.²

Pode parecer uma contradição, já que associamos este espaço à salvaguarda de memória. Mas qual a memória salva majoritariamente desde o século XVIII, após a Revolução Francesa e o considerado início dos museus do mundo ocidental?

Foi o patrimônio eurocêntrico, branco e masculino. Isso é defendido pelo pesquisador e curador Igor Simões no texto *Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande*, quando ele alega que a arte brasileira poderia ganhar o título de “arte branco brasileira, ou euro brasileira”³. O controle da subjetividade, da cultura e do conhecimento nos levou a um etnocentrismo também na arte.

Mesmo a diversidade cultural exposta em vários cantos do planeta foi feita sob o jugo de uma episteme eurocêntrica patriarcal, denunciando o epistemicídio de que nos fala Ramón Grosfoguel.⁴ Isso colocou negros, indígenas e mulheres à margem nos diversos campos, inclusive nas artes, bem como validou referências que bebiam nos cânones europeus aqui no Brasil.

Neste sentido, apesar de sua importância, museus universais operaram como armas ideológicas e estruturas que dissimularam “suas formas de exploração sob o véu do universal”⁵, ao se promoverem como guardiões do patrimônio de toda a humanidade. Não estamos negando a importância do museu ao longo da história para promoção das artes, que é aqui o nosso foco de análise, tampouco o valioso trabalho de coleção, pesquisa, mediação e conservação. Nossa crítica é uma única perspectiva de museu como predominante e a necessidade de compreendermos que o museu também foi uma instituição promotora dos ideais eurocêntricos, o que nos leva a não encarar-lo como um espaço neutro, refúgio, santuário, pois “muitos museus foram e ainda são erigidos e preservados com as feições de templo, lugar da contemplação por excelência”⁶.

Assim, apesar de o Brasil ter sido pioneiro nas políticas de patrimônio e figurado como o primeiro país da América Latina a ter uma política neste sentido, priorizamos a “pedra e cal” e o patrimônio material relacionado ao colonizador português.⁷ Ou seja, indígenas, ribeirinhos, pretos, mulheres e outros grupos foram subalternizados historicamente e, quando eram tematizados no museu universal, geralmente era pelo viés do exotismo ou racismo.

Mas o que fazer neste cenário em que as artes acabam sendo legado imperial ou colonial? É possível pensar em exposições com obras do passado que não con-

1. Mario Chagas é Professor da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). O texto em questão é: *Museus, memórias e movimentos sociais* (Chagas, 2011).

2. Cf. Gondar (2016).

3. Simões (2021, p. 322).

4. Grosfoguel (2016).

5. Vergé (2023, p. 24).

6. Hollanda (2004, p. 2).

7. Cf. Chuva (2020).

8. Cf. Adichie (2019).
9. Azoulay (2024).
10. Brulon (2020, p. 3).
11. Vergé, *op. cit.*
12. Wittlin (1949).

tem apenas “uma história única”⁸? É neste sentido que pretendemos analisar a exposição Pretagonismos no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, realizada no Espaço do BNDES (2024-2025), pois entendemos que a mostra permite pensarmos a partir de uma “história potencial”, como propõe Ariella Aïsha Azoulay.⁹ A história potencial não seria a história dos possíveis (e se) e nem a história dos oprimidos, mas uma história que consegue desenterrar o que vive no presente, nos escombros do desastre da colonização e escravidão. Assim, a história imperial é reduzida a apenas uma das histórias possíveis de serem contadas, e não a única.

MUSEUS, REPARAÇÃO E HISTÓRIAS POTENCIAIS

O conceito de museologia e a natureza material dos Museus foi relativamente consensual do século XIX, quando os primeiros museus foram criados no Brasil, até o processo de reabertura política no pós-ditadura. As primeiras instituições em nosso país tinham como objetivo catalogar uma história natural e contar uma história oficial republicana, enaltecendo os tempos de império, divulgando valores eurocentrados e iluministas e centrado nos heróis e eventos dos grupos que detinham o poder.

Uma sala de museu é palco para a encenação de identidades forjadas por relações de poder sedimentadas pelo tempo desde a colonização. Paredes e vitrines, em suas divisões retilíneas, decompõem o mundo em seus fragmentos para a compreensão visando a dominação de seu conjunto. Os museus, ao encenar o Outro construindo distâncias invisíveis entre quem vê e quem é visto, quem produz e quem consome, ou quem pensa e quem é objeto de pensamento, materializam, nos regimes de colonialidade herdados de um passado pouco contestado, os patrimônios valorados no presente.¹⁰

Neste sentido apontado por Brulon, os museus operavam como aparelhos ideológicos do estado e de classes abastadas e, sob a capa da Revolução Francesa, instituíram ao longo do tempo o confisco, o saque, a apropriação de objetos e documentos pelo vencedor de guerras e conflitos.¹¹ Isso englobava várias competências aplicadas à recolha, conservação e restauro dos objetos museológicos que compunham os seus acervos.

Foi dado, portanto, um privilégio para o referente eurocêntrico e androcêntrico nas artes e também, inicialmente, ao paradigma da representação; evidente na primeira definição de museu da ICOM, de 1946. Nesse mesmo período, no entanto, já no escopo da museologia social, Alma Wittlin¹² defendia que meramente expor não seria o bastante e que os museus precisavam entender que não eram instituições com um fim em si mesmo, e sim criadas pelo homem a serviço dos homens. Por isso, precisavam compreender as necessidades não atendidas das pessoas e atuar também neste sentido.

Tal discussão evoluiu, no cenário global, impulsionada pelas reflexões após a Segunda Guerra e dos problemas que encaramos quando não consideramos a diversidade ou quando nos fixamos nos ideais de alguns estados-nação. Na América Latina e no Brasil, esse debate ganha mais potência em decorrência dos regimes de exceção. Neste sentido, a Mesa de Santiago do Chile, de 1972, foi um evento marcante para a Museologia, defendendo, em carta, uma concepção de museu a serviço da sociedade, considerando o museu parte inseparável da mesma e atento às demandas sociais do tempo presente, que pudessem conjugar presente e passado, ajudando não somente no alargamento de uma consciência crítica, como também na transformação da realidade social.

A mudança de paradigma museal gesta uma ideia de museologia mais crítica, inclusive, conectada com a sociedade e preocupada em se comunicar com ela, em atendê-la frente aos desafios do presente e também para que os museus se abrissem para as narrativas, performances e instalações, deslocando o foco único nos objetos e coleções para uma visão mais ampla na construção dos discursos expositivos. Atividades educativas, formativas e lúdicas também passaram a ter cada vez mais espaço nos museus e a ideia de experiência do público passa a estar cada vez mais presente.

Tal mudança também foi impulsionada pelos movimentos sociais, que começaram um processo de questionamento das “grandes narrativas historiográficas, vinculadas ao discurso de construção da nação, (...)” o que tem “mobilizado novas vozes e perspectivas que permitem compreender a construção do país, revisando diversas teses que apontavam o caráter pacífico, harmônico, evolutivo e pouco violento do povo brasileiro”¹³.

A partir dos anos 2000, a ligação dos museus com a sociedade fica cada vez mais forte e impulsionada pela presença de coletivos de arte, militantes e artistas adeptos de uma arte ativismo, deslocando uma arte efêmera e de performance que ocorria nas ruas ou em espaços não convencionais para dentro do museu. Mario Chagas¹⁴ representa os museus a partir da metáfora das pontes que ligam diferentes temporalidades, o material e o simbólico, o sensível e inteligível, que unem pessoas, grupos, espaços, culturas diferentes. Não estamos falando de democratizar apenas o acesso ao museu trazendo novos públicos, mas algo semelhante ao que Boaventura Souza Santos sublinhou quando defendeu o ato de democratizar a democracia, com descentralização, justiça social e pluralismo. Assim, o museu não deve apenas expor para diferentes públicos, mas ser mais inclusivo e participativo, permitindo que diferentes vozes e grupos sociais tenham um papel ativo dentro do museu.

Aníbal Quijano¹⁵ explica que a globalização começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno europeu. A forma de poder eurocêntrica, embora tenha origem e caráter colonial, perdura, o que nos leva a pensar em uma colonialidade do poder. Raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população à medida em que as relações sociais estavam se configurando em nosso país e o controle da subjetividade, da cultura, e do conhecimento nos levou a um etnocentrismo também na arte.

13. Santos (2021, p. 1).

14. Chagas, *op. cit.*

15. Quijano (2005).

16. Chuva, *op. cit.*

17. Motta (2023, p. 3).

18. Azoulay, *op. cit.*

19. Chuva, *op. cit.*

20. Brulon (2021).

21. Azoulay, *op. cit.*, p. 18.

22. Vergé (2024).

23. Azoulay, *op. cit.*, p. 36.

Sabemos que patrimônio e folclore tiveram suas trajetórias apartadas de início, como defende Marcia Chuva¹⁶ em seu artigo sobre patrimônio em perspectiva decolonial. A vitória da proposta de Gustavo Capanema e do grupo de intelectuais que o seguia conferiu mais valor à arquitetura e aos monumentos do período colonial, pois eles compartilhavam a crença de que, das três etnias fundadoras, os portugueses seriam os de maior envergadura, devido às tecnologias e insumos utilizados no processo de construção dos casarios e demais construções.

Por outro lado, a proposta de Mário de Andrade, que previa trabalho etnográfico e uma visão de uma cultura integrada, na qual o folclore e o popular também faziam parte, foi solapada pelas ideias de Capanema. A prevalência deste explica o porquê de termos mais acesso àquilo que data do período colonial pelo olhar do colonizador que dos povos originários ou africanos e afrodescendentes, e nos ajuda a compreender que patrimônio e folclore provém da mesma matriz histórico-temporal, mas foram apartados ainda na origem, com o privilégio do patrimônio de pedra e cal e de origem colonial.

Neste sentido, as contribuições de artistas negros, indígenas e mulheres ficaram de fora dos anais da história da arte por muito tempo. A reabertura política após a Ditadura Militar no Brasil e a Constituição de 1988 desempenham um papel fundamental para “a valorização e proteção da diversidade cultural brasileira, representada pelos bens de natureza material e imaterial”¹⁷. Assim, contemporaneamente temos dado cada vez mais espaço para artistas que falam a partir de realidades sul-americanas de diferentes atravessamentos interseccionais, o que gera produções artísticas que pensam e repensam o passado a partir do aporte da memória, em uma articulação entre passado e tempo presente.

Consideramos a discussão de Ariella Aisha Azoulay¹⁸ interessante para refletirmos sobre museus, memória e patrimônio e que ela dialoga com a perspectiva decolonial de Chuva¹⁹ e com as ideias de Brulon²⁰ a favor de uma museologia mais decolonial e inclusiva, que pressupõe um descortinamento de cinco mitos museais e ações de reparação que não se resumam à redistribuição dos objetos, mas também a desconstrução e reconstrução simbólica.

Azoulay defende que milhares de objetos exibidos em grandes museus foram saqueados por agentes imperiais como “se esses objetos não fossem uma fonte de mundanidade e um manancial de vitalidade para as comunidades das quais foram tirados”²¹. Entretanto, o mais interessante da autora não é a denúncia da violência imperial, já discutida por outros e outras, como a própria Vergé,²² mas a ideia de que precisamos “desaprender”. Desaprender a ouvir os agentes imperiais, inclusive os estudiosos, abandonar a busca pelo novo que tanto move o mundo, inclusive o acadêmico, e “recuperar outras modalidades de compartilhar o mundo e as muitas recusas latentes em pronunciamentos públicos, reivindicações diversas e aspirações reprimidas”²³. Uma premissa chave é não encarar fragmentos da história como formas ontológicas e epistemológicas falidas, mas perceber o potencial que tinham, e ainda têm, de reverter a história.

Assim, a história potencial é um espaço para a reverter violências, reativar opções eliminadas do projeto imperial e desacelerar o próprio movimento imperialista do “progresso”, de recusar o aparato conceitual imperialista e de “estar com os outros, vivos e mortos, através do tempo; contra a separação entre passado e presente, entre pessoas colonizadas e seus mundos e posses, entre história e política”²⁴.

PODEM OS ARTISTAS NEGROS E NEGRAS FALAREM?

Spivak,²⁵ quando questiona se o subalterno pode falar está exatamente lidando com um mundo imperialista que impediria às mulheres na Índia de serem ouvidas, seja pelos homens indianos que se orientavam pela tradição brâmane ou pelos colonizadores e herdeiros da mentalidade inglesa, resultando em uma dupla opressão e na impossibilidade de essas mulheres serem efetivamente escutadas e compreendidas.

Ela dá como exemplo o suicídio da jovem menstruada, que foi interpretado como loucura ou descontrole amoroso, em vez de uma luta apenas política, como era de fato. Trazendo para a realidade brasileira, mulheres, negros, negras, indígenas, ribeirinhos, pessoas trans, gays, pessoas com deficiência, entre outros grupos marginalizados, durante muito tempo, não puderam ser escutados no campo das artes porque em nosso país havia uma divisão racista do trabalho²⁶ e de gênero²⁷ eurocêntrica e etnocêntrica, cujas implicações marcam até os dias de hoje os mundos da arte.

Consideraremos também a arte brasileira marginalizada em relação aos grandes mercados globais²⁸ e compreendemos que muitos museus ocidentais das potências europeias e das colônias foram criados a partir da lógica de uma violência epistêmica,²⁹ o que inclui o Museu Nacional de Belas Artes, fundado no ano de 1937 pelo então ministro Gustavo Capanema, porém com origem que remonta à Escola Nacional de Belas Artes (antiga Academia Imperial de Belas Artes) e à Missão Artística Francesa, no início do século XIX.

A bicentenária Coleção do Museu Nacional de Belas Artes se originou de três conjuntos de obras distintos: as pinturas trazidas por Joaquim Lebreton, chefe da Missão Artística Francesa, que chegou ao Rio de Janeiro, em 1816; os trabalhos pertencentes ou aqui produzidos pelos membros da Missão, entre os quais se destacam Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret, Grandjean de Montigny, Charles Pradier e os irmãos Ferrez; e as peças da Coleção D. João VI, deixadas por este no Brasil, ao retornar a Portugal, em 1821.³⁰

O museu tem mais de cem mil itens em sua coleção, com grande foco em obras do século XIX e forte influência eurocêntrica, por conta de sua gênese estar vinculada à missão artística francesa. No entanto, apenas cerca de 2% do acervo é proveniente de artistas pretos, distribuídos “nas coleções de Pintura, Gravura, Desenho, Escultura e Arte Popular”³¹.

24. *Ibid.*, p. 71.

25. Spivak (2010).

26. Cf. Quijano, *op. cit.*

27. Cf. Lugones (2008).

28. A Pesquisa Setorial do Mercado de Arte no Brasil, referente ao ano de 2024, demonstra que o mercado nacional corresponde a 0,89% do total global de artes e que o mercado de arte brasileiro depende majoritariamente de compradores locais, com uma média de 77% de suas vendas para esse Público. Cf. Latitude (2025).

29. Azoulay, *op. cit.*

30. Cf. Ibram (2021). Disponível em: <http://bit.ly/46GeLku>.

31. Dias et al. (2025, p.121).

32. Cf. Dias *et al.*, *op. cit.*

33. Azoulay, *op. cit.*

34. Barata (1988, p. 183 *apud* Dias *et al.*, 2025, p. 148).

35. Grosfoguel (2016).

36. Cf. Barros (2024).

37. Simões, *op. cit.*

38. *Ibid.*, p. 325.

Ana Teles, curadora do MNBA, em texto publicado no catálogo de *Pretagonismos*,³² explica que, ainda na década de 1940, o museólogo e historiador da arte Mario Barata foi um dos primeiros a considerar os objetos de matriz afro-brasileira como arte. Cerca de 25 anos depois, o MNBA começa a adquirir os primeiros objetos de sua coleção de arte africana e, em 2023, parte do acervo pessoal de Barata foi doado para o MNBA. O caso demonstra um início de reconhecimento tardio da arte africana, mas, por outro lado, percebemos como Barata já anunciava na década de 1940 uma “história potencial da arte”³³, ao considerar a arte africana como “uma das mais impressionantes obras plásticas humanas.”³⁴

Assim, apesar do MNBA ter contribuído e se esforçar bastante no tempo presente em trazer mais pluralidade para a arte em nosso país, a instituição não deixou de atuar a partir de um epistemicídio,³⁵ assim como o campo de modo geral, ao valorizar expressões artísticas no Brasil que fossem feitas por estrangeiros ou conectadas às escolas europeias e, portanto, de caráter androcêntrico, heteronormativo e europeizante, impondo um silenciamento àqueles que fossem os “outros”. Devemos lembrar que apesar do sujeito branco e masculino procurar se apagar enquanto a norma valorada, não o deixava de ser, tanto que, até hoje, não pensamos em termos de uma “arte branca”, ao passo que alguns procuram ainda defender uma arte negra, indígena, anticapacitista, LGBTQIAPN+, por exemplo.

Tais movimentos são legítimos e compreensíveis diante de uma história de marginalização. No entanto, não podemos esquecer que não deixa de ser uma autodenominação dentro da visão binária branco x preto, europeu x selvagem, homem x mulher, normal x anormal, saberes aceitos e artes valorizadas x naif, folclore, diletantismo ou terapia. Ou seja, busca resistir à norma, mas ainda operando dentro dela, pode gerar efeitos limitantes, como o enquadramento das poéticas ditas marginais capturadas pelo sistema de gestão neoliberal a partir do “identitarismo”³⁶.

Vivemos em um mundo fragmentado, com afrouxamento dos laços sociais, em que buscamos encontrar o sentido de nós mesmos na relação com o outro. Assim, o identitarismo representa uma crença de que identificamos em outros com características identitárias semelhantes às nossas pessoas com as quais vale manter os laços, ao passo que o diferente passa a ser encarado como ameaça. Nessa mirada, as lutas identitárias podem ser capturadas pelo neoliberalismo, no sentido de permitir ascensão para alguns antes completamente excluídos, o que dividiria até os entes políticos engajados nas mesmas lutas, transmutando a luta política para reverter as desigualdades em busca por melhores posições. Um exemplo dado por Simões³⁷ é emblemático, quando ele menciona a dificuldade da artista negra Juliana Santos em produzir obras sobre a cor azul: “seria possível falar do Azul se o tempo todo não me deixam esquecer que meu limite está muito aquém do céu? Quais são as demandas que não me deixo/deixam esquecer? Podem artistxs negrxs abstrair? Como falar do azul se o tempo todo gritam-me negra?”³⁸.

É importante não buscar converter as poéticas de negros, mulheres, LGBTQIAPN+, PCD, indígenas, camponeses, ribeiras para caberem em estéticas canônicas, indo ao encontro do conceito de “mimetismo cultural”³⁹. O autor defende que se trata de uma lógica assimilacionista, mas não seria uma cópia idêntica, pois, ao mesmo tempo em que o colonizador deseja que o colonizado se assemelhe a ele para justificar a dominação, teme também uma cópia perfeita, que poderia subverter a hierarquia e confundir as fronteiras. Há um potencial de resistência ou subversão, mas baixo, pois esta dinâmica revela uma tensão entre a admiração e a dominação, com o dito “primitivo” simultaneamente marginalizado e buscando se alinhar ao colonizador. Assim, é preciso criar formas novas que não tomem a “norma” e valores eurocêtricos de arte como a base.

Por isso, não basta dar espaço ou ter mais representação, como normalmente se defende, mas atentar para que a maior presença não ajude a reforçar hierarquias e privilégios porque se o objetivo for aproximar de uma norma ditada pelo padrão, então a potência política é esvaziada e a arte acaba capturada pelo sistema de arte neoliberal.

No texto *Novas Etnias*, de Stuart Hall,⁴⁰ publicado no fim da década de 1980, o jamaicano discute estratégias de posicionamento político num período em que a inocência teria cessado e novas formas de representação e posicionamento se fazem presentes em relação à questão racial e de identidade. O autor identifica três principais estratégias de resistência ou engajamento com as representações dominantes, que seriam a oposição, que envolve estratégias de denúncia e contra-discurso – as pessoas se posicionam diretamente contra as representações negativas, estereótipos e discursos racistas, em uma postura de não aceitação. Como segunda, ele enfatiza a inversão do polo de significado, celebrando o que antes era signo associado ao negativo. Assim, a ideia de “*Black is Beautiful*” é representativa dessa tática de resignificação. Por fim, há a representação simbólica feita por dentro, que é uma estratégia mais complexa e que, em vez de se opor ou inverter o polo de significado, visa intervir e transformar as próprias categorias e discursos de representação de dentro. O autor parte do princípio de que as identidades não são fixas ou imutáveis, mas diversas e a partir de distintas experiências, pois não é possível pensar em um “negro universal”, sendo as identidades entidades em permanente processo de construção.

Hall defende que essa estratégia é visível quando artistas, cineastas e outros produtores culturais negros exploraram a diversidade e as contradições internas da experiência negra e rompem com a ideia de um “sujeito negro essencial” monolítico. Tais atores não buscam apenas uma representação positiva genérica, mas uma representação que abranja as diferenças de classe, gênero, sexualidade, origem geográfica e outras especificidades dentro da comunidade negra.

Devemos lembrar que a memória, além de ser um debate que não pertence a nenhuma área específica do conhecimento, pois seria fruto de um movimento interdisciplinar, envolve agir no presente, ética e politicamente, selecionando e mobilizando o passado com vistas a um futuro que buscamos construir.⁴¹ Assim,

39. Cf. Bhaba (1998).

40. Hall (2021).

41. Gondar (2016).

42. Dias *et al.*, *op. cit.*, p. 121.

43. Cf. Collins (2019).

44. Brulon (2021).

45. França e Raymundo (2022).

memória não seria apenas um passado cristalizado e representado, mas fruto de uma atuação de indivíduos no seio social que se esforçam para defender uma memória já construída, ressignifica-la, fazer cair no esquecimento ou eleger novos fatos, pessoas e visões que merecem destaque e ser lembrados. Além disso, memória sempre envolve esquecimento, pois há ao enquadrarmos algo, deixamos outros elementos de fora.

Ao considerarmos a questão racial em museus, estamos diante de fragmentos de um espectro que incide sobre a realidade. Tocamos a superfície da estrutura social brasileira que orienta as instituições, consciente ou inconscientemente. Nesse processo, o racismo é a marca [...]. Descortinar o discurso da isenção atribuído aos museus é um grande desafio tanto para os profissionais da cultura quanto para a sociedade em geral.⁴²

Assim, compreendemos a exposição Pretagonismos como uma narrativa criada na arena cultural e que percebe as identidades e diversidades de experiências dos negros e negras, a compreensão de que o museu é um espaço de memória capaz de conjugar presente, passado e futuro, ajudando na reconstrução de identidades vistas como marginalizadas por uma história única imperial. Os negros foram representados nas pinturas, esculturas, fotografias e outras formas de visualidade, mas também utilizaram a linguagem plástica como uma forma de significar e ressignificar sua representatividade e resistência, desde, pelo menos, a arte barroca no Brasil.

No entanto, a estigmatização dos artistas negros enquadrados como folclore ou *naif* pelos cânones da arte europeia e europeizada, associada às imagens recorrentes que representavam o negro de forma objetificada, a partir dos escravizados em telas e em livros didáticos no Brasil, criou uma ideia de subjugação e dor associada aos negros; isso vai ao encontro da discussão de Collins⁴³ sobre imagens de controle, que projetam os negros de forma subalterna e dificultam percebemos o potencial artístico ou político desses indivíduos.

Dessa forma, a partir da exposição podemos perceber estratégias curatoriais e museais que resgatam histórias potenciais e, com isso, ajudam a reescrever as identidades negras na história da arte brasileira. Tais resgates são feitos sem aquisição ou devolução de novos objetos, já que os itens pertenciam ao acervo, implicando em ações de reparação museal de desconstrução e reconstrução, em detrimento da restituição, que comumente é mais lembrada.⁴⁴

SOBRE A EXPOSIÇÃO

“Pretagonismos no acervo do Museu Nacional de Belas Artes”, no Espaço Cultural do BNDES nos anos de 2024 e 2025, marcou a reabertura do espaço após a pandemia. O neologismo “pretagonismos”, que nomeia a mostra, foi apropriado do livro homônimo⁴⁵ organizado pelo historiador Rodrigo França e pelo filósofo e

articulador cultural Jonathan Raymundo, no qual definem pretagonismo como “o direito inalienável da mulher negra e do homem negro à sua escrita, à sua condição de sujeitos e de narradores da sua própria história”⁴⁶.

A mostra reuniu 105 obras de 59 artistas – 46 negros e 13 brancos – que retratam pessoas negras. Os trabalhos mais antigos datam de 1780-1800 e o mais recente, de 2023. Os curadores privilegiaram o retrato, gênero elitizado e considerado de prestígio. A exposição foi organizada em 5 núcleos não cronológicos: 1) Mestres negros pioneiros, com Mestre Valentim, por exemplo, e outros que atuavam nas oficinas produzindo encomendas para a igreja; 2) Nas brechas das representações, em que conhecemos alguns artistas que conseguiram produzir, mesmo com todos os impedimentos por sua situação econômico-social; 3) Entre a cátedra e o cativeiro: professores negros. Conhecemos um pouco sobre artistas negros que também foram professores na Academia Imperial ou Liceu (Firmino Monteiro, Pinto Bandeira, Rafael Frederico); 4) Estevão Silva, única parte dedicada a somente um artista; e 5) Decolonialidade em perspectiva, com artistas e obras mais recentes, já que a exposição engloba de 1780 a 2023.

Apesar do foco deste trabalho ser o eixo 2, é importante destacar que Mestre Valentim, Aleijadinho e Mestre Ataíde foram negros reconhecidos em seus ofícios com trabalhos na escultura, pintura e arquitetura. Destes, Mestre Valentim é o que marca presença em Pretagonismos. Ele tinha uma concorrida oficina, trabalhou para o vice-rei Dom Luis de Vasconcellos e foi o primeiro a produzir estátuas fundidas em bronze no Brasil.⁴⁷ Isso demonstra a presença dos negros nas artes ao longo dos séculos XVI e XVII, mas os artistas desse período não apenas abasteceram o mercado de arte sacra a partir de uma estética barroca ou do rococó, mas também inseriram referências dos negros, fosse nos traços negroides de alguns santos ou em elementos regionais como o caju, chifres de carneiros, búzios e símbolos africanos.

Assim, o negro já integrava a estrutura social brasileira desde o século XVI, mas sua condição de escravizado reduzia suas possibilidades. Outros artistas coloniais negros, como Joaquim José da Natividade, Manuel da Cunha e Raimundo da Costa e Silva, também atuaram no período, com objetos decorativos e de culto executados nas oficinas e corporações de ofícios em uma época que a arte ainda não era muito valorizada. Sendo assim, os negros que atuaram no contexto do barroco “participaram na criação de cidades, edifícios militares e civis, mas principalmente em obras religiosas. A arte, para os mestres negros se tornou um meio trabalho e ascensão social, frente uma realidade e uma sociedade escravocrata”⁴⁸.

A mudança para a era oitocentista promove uma alteração do mercado da arte por encomenda e da oficina para uma arte que começa a se institucionalizar, com o aporte da academia. Vale lembrar que a importância da Escola Imperial de Belas Artes e, após, da Escola Nacional de Belas Artes, renomeada após a instauração da república. Neste contexto, portanto, o negro que antes atuava na oficina perde espaço para uma arte que começa a ser valorizada e pautada em cânones

46. *Ibid.*, p. 11.

47. No catálogo da exposição, há duas esculturas em bronze de Mestre Valentim, Ninfa Eco e Caçador Narciso.

48. Alves e Rodrigues (2017, p. 170)

49. *Ibid.*, p. 174.

50. *Ibid.*, p. 176.

51. *Ibid.*, p. 181.

européus. Contudo, nomes como os de Firmino Monteiro, Estevão Silva, Pinto Bandeira e Artur Timóteo da Costa foram marcantes na época e, mais uma vez, demonstram também a presença e atuação dos artistas negros mesmo em um cenário mais restrito, se comparado ao Barroco. Outros artistas negros que tiveram passagem pela Academia Imperial de Belas Artes e têm obras na exposição são Rafael Frederico, Francisco Manoel Chaves Pinheiro e Leôncio Vieira, este último com uma aquarela de 1880 na qual que exige camélias: um símbolo de liberdade para abolicionistas e afrodescendentes.

Cabe destacar Estevão Silva, sobretudo por seu trabalho com natureza morta e a retratação de frutas típicas dos trópicos, como mangas, caju, bananas, abacaxis, jabuticaba, tangerinas, distanciando-se da representação usual dos países de clima temperado, com maçãs, peras e uvas, o que aparece na tela de 1891, *Natureza-morta* ou na obra *Frutas*, de 1888. “Estevão não somente demonstra preocupação em satisfazer os anseios de um circuito de arte, como também pontua uma identidade, uma certa brasilidade em suas obras”⁴⁹. O pintor logra certo reconhecimento no campo artístico, tanto que conquista a medalha de prata nas exposições gerais de Belas Artes de 1876 e 1879, a medalha de ouro de segunda classe na exposição geral de Belas Artes de 1884 e o prêmio aquisição na exposição geral de 1890. Protestou publicamente contra o resultado da 25ª Exposição Geral de Belas Artes, discordando diante do Imperador D. Pedro II, o que lhe rendeu um ano de suspensão dos estudos. Criativo e bem-humorado, antecipou a arte *happening*, ao colocar frutas de verdade atrás das telas, causando nos visitantes de uma de suas exposições a sensação de que o odor saía dos quadros. O pintor vem sendo reposicionado na história da arte brasileira, sobretudo após os anos de 1980, a partir dos curadores José Roberto Teixeira Leite e Emanuel Araújo.

Um outro pintor importante de sublinharmos é Heitor dos Prazeres, que nasceu 10 anos após abolição dos escravizados e não foi simplesmente uma personalidade negra no mundo artístico, pois fez de sua arte um local de resistência da cultura de seu povo. Em suas obras as tradições da cultura negra ganharam destaque e prestígio, fossem elas musicais – linguagem com a qual se torna conhecido – ou pictóricas, a partir de seu envolvimento mais tardio com as artes plásticas, aos 38 anos.

O artista autodidata, filho de um marceneiro e clarinetista e de uma costureira, retratou o samba, a capoeira, a macumba, o carnaval, festas populares e a paisagem carioca, com suas favelas e bairros. Ele “trabalhou com material variado como guache, aquarelas, pintura a óleo, madeira, tecido... Confeccionou cartões de Natal, estampas em tecido, pratos de madeira, atendendo a clientela variada, desde galerias a pessoas simples de sua própria comunidade”⁵⁰. No entanto, enquanto os modernistas pintavam cada vez mais os negros e recebiam o endosso de obra de arte, Prazeres é encarado como *naïf* pela crítica, tendo sua arte rotulada como “primitiva ou ingênua”. De toda forma, “o trabalho artístico de Heitor dos Prazeres pode ser compreendido como uma interpretação do próprio artista negro sobre sua gente e cultura”⁵¹. Produz nas artes visuais mais intensamente a partir dos anos 1940. Na exposição, teve exibido um grafito sem data cujo título é *Usina de Açúcar*, e que foi colado em suporte de papel vergê.

O acervo do MNBA começa a ficar mais diverso a partir de 1960, com o próprio museu reconhece no texto afixado no eixo Decolonialidade em Perspectiva:

Durante o século XIX, uma das principais instituições legitimadoras da criação artística no Brasil era a Academia Imperial de Belas Artes, posteriormente, Escola Nacional de Belas Artes, onde artistas eram formados sob os cânones europeus de arte. Com a pequena parcela de artistas negros que acessaram esses espaços não foi diferente [...] A partir dos anos 1960, a instituição começa a trabalhar com um conceito mais ampliado de arte. São adquiridas então as coleções de arte popular [...] Agora, o MNBA passa por renovações recebendo obras de artistas negros que lidam com temáticas e expressões diversas.⁵²

Fica nítido, portanto, um investimento após a década de 1960, ainda que foi pontual, pois o trabalho em prol de uma diversidade maior começa a ser empreendido, de fato, nas últimas décadas, como o próprio texto sublinha. Destaque para a visibilidade dada a Emanuel Araújo, importante artista, colecionador, pesquisador, escritor, curador, editor e museólogo. Ele tem um papel na reescrita da história da arte afrodescendente no Brasil desde 1980, por meio de obras de arte, textos, livros, exposições e museus, sendo o responsável pela criação do Museu Afro Brasil, em São Paulo, em 2004. Em *Pretagonismos*, três obras suas foram expostas: a escultura de madeira laqueada *Abapatá*, de 1986, e duas obras chamadas *Composição Abstrata*, feitas a partir de litografia em cores, datando de 1986 e 1987.

Pretagonismos não foi a primeira iniciativa do MNBA que deu visibilidade para os negros nas artes, pois em 2019 ocorreu a Exposição “Das Galés às Galerias”⁵³, também promovida pelo MNBA. Como desdobramento dessa primeira exposição, foi criado um grupo de estudos sobre os artistas afrodescendentes no MNBA.⁵⁴

Esta mostra de 2019, no entanto, tinha como mote pensar mais na representação do negro no acervo ao longo de três séculos, o que envolvia desde obras feitas por artistas viajantes no Brasil Colônia e Império “onde o negro é fixado como elemento passivo da natureza tropical, se confundindo ou se diluindo num conjunto de frutas exóticas e paisagens tropicais”, depois com obras “em que o negro é fixado quase sempre como elemento passivo e subalterno dos cotidianos escravistas⁵⁵ e, por fim, o negro no âmbito de uma cultura popular”.

A proposta de Pretagonismos foi diferente, pois a intenção era realmente dar visibilidade às produções e aos artistas negros, indo ao encontro do neologismo cunhado por França e Raymundo, permitindo que as pessoas pretas criem as suas próprias narrativas, com os artistas atuando como “um raio de sol” [...] que possam brilhar intensamente e ser “sempre luzes no mundo”⁵⁶.

Metodologicamente, a pesquisadora fez duas incursões *in loco* e ficou cerca de três horas em cada visita, ambas de inspiração etnográfica, com fotos, vídeos e registros em caderno de campo e fotos. Também participou de uma terceira visita, um evento fechado e que proporcionou discussões entre público, pesquisadores,

52. Trecho constava nas paredes da exposição.

53. Cf. Jornal do Brasil (2018)

54. Grupo de Estudos MNBA/CNPq Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades, criado em 2019.

55. Souza (2019).

56. França e Raymundo, *op. cit.*, p. 11.

57. Brulon, *op. cit.*

58. Chuva (2020).

59. Brulon, *op. cit.*

60. Caffé e Gontijo (2023).

curadores, a diretora do MNBA e representantes do BNDES. Este evento foi de 14h às 17h, iniciando no auditório do BNDES e depois com uma visita guiada com a participação de alguns artistas comentando suas obras, como a Panmela Castro. O catálogo da exposição, que leva o mesmo nome da mostra, também foi utilizado como importante fonte de informações e consultas.

NAS BRECHAS DA REPRESENTAÇÃO: UM OLHAR SOBRE PRETAGONISMOS

Na impossibilidade de lidarmos com as mais de 100 obras, escolhemos aqui algumas que julgamos mais representativas para pensarmos nessa museologia reparativa⁵⁷ ou em um patrimônio que possa ser reintegrado⁵⁸ ou, ainda, empreender um trabalho de memória que permita extrapolar a história única imperial dos artistas negros para uma história potencial, que sempre esteve presente no passado, mas que foi abafada ou desmontada pelo colonizador. Nosso olhar recai no eixo Nas Brechas da Representação, pois entendemos que as telas que representaram alguns sujeitos negros da sociedade escravocrata da época, assim como a obra de PV Dias e a questão do rebatismo dos bustos, como já analisado, nos permitem lidar melhor com os objetivos deste trabalho.

No texto de apresentação da mostra, assinado pela diretora do MNBA, a intenção revisionista é defendida e “busca-se corrigir décadas (ou séculos) de invisibilidade e marginalização que artistas negros enfrentaram e ainda enfrentam no campo das artes, trazendo à tona a riqueza e a diversidade se duas criações em nosso acervo”.

Fica evidente a intenção do museu – com trajetória marcada por valores eurocêntricos, como já mencionado – de voltar ao acervo na busca por artistas negros que foram apagados ou minimizados na história. Isso nos remete à questão da relação museal. Autores do campo da “Museologia Reparativa” exploram como os museus e instituições culturais podem desempenhar um papel fundamental em processos reparatórios mais amplos, relacionados à crise climática, justiça restaurativa, restituição, repatriação e descolonização. A própria noção de “reparar” implica em reconhecer danos (desconstruir narrativas e práticas existentes) e buscar formas de reconstruir relações e promover justiça. No entanto, a relação não deve ser resumida à redistribuição de objetos de um país para o outro, pois também abarca as dimensões da desconstrução e reconstrução.⁵⁹

As ideias de Brulon demonstram que a redistribuição de obras e artefatos é apenas mais uma das estratégias de reparação, embora a mesma costume ganhar muito destaque, como ocorreu nos casos das estátuas de bronze de Benin (que foram devolvidas pelos britânicos) ou mesmo do manto Tupinambá,⁶⁰ devolvido pelos dinamarqueses para nós, brasileiros. Pensar somente em redistribuir acarreta na manutenção da mentalidade preconceituosa e colonizadora, como ocorreu no

caso do Manto Tupinambá pelo museu dinamarquês. Eles devolveram, mas a narrativa que era contada na sala do indígena exótico, inclusive com informações equivocadas sobre os Tupinambá permanece no museu em Copenhagen.

61. Azoulay, *op. cit.*, p. 27.

62. Brulon, *op. cit.*

Quando os chefes de alguns Estados europeus falam publicamente sobre uma possível restituição de objetos de arte saqueados, agem como se o disparador do obturador imperial não fosse mais audível [...] a restituição implementada unilateralmente como solução mágica corre o risco de substituir um acerto de contas substancial e a prevenção da violência pelo que Glen Coulthard descreve como uma forma de reconciliação colonial de ocupação.⁶¹

Assim, o que está em jogo é bem mais que uma devolução ou *mea culpa* e envolve pensar nas formas de apagamento e exclusão em vários níveis (regionais, nacionais e na relação com o mundo globalizado).

Brulon argumenta em *Miths of the museology: on deconstructing, reconstructing and redistributing*⁶² que a museologia, frequentemente apresentada como ciência neutra e universal, opera sob uma série de mitos que precisam ser desmantelados para que o campo possa verdadeiramente servir a uma agenda de descolonização. Como o acervo era todo próprio do MNBA, foram exatamente as ações de desconstrução e reconstrução, operando num nível simbólico e concreto as que notamos com maior nitidez na exposição. Mas isso só foi possível porque o museu procurou realizar uma guinada ética e epistemológica, movimento este que podemos analisar à luz das cinco dimensões dos mitos museais a serem combatidos para uma museologia mais decolonial e inclusiva.

Esses mitos incluem as seguintes frentes: 1) a ideia da museologia como uma ciência objetiva; 2) a crença em uma única museologia homogênea; 3) a separação entre teoria e prática museológica; 4) a dicotomia entre objeto e visitante, e 5) uma compreensão superficial da descolonização que não leva a uma real redistribuição de poder. Ao expor e analisar criticamente esses mitos, Brulon defende uma museologia mais reflexiva, plural e comprometida com a justiça social e a revisão das relações de poder coloniais.

Para desconstruir o mito da museologia como ciência, é necessário reconhecer a natureza política e ideológica da museologia, permitindo que as instituições admitam seu papel em perpetuar narrativas coloniais e se abram para uma autocrítica. Isso pode levar à revisão de exposições, políticas de aquisição e práticas de conservação sob uma ótica mais sensível à história e às consequências do colonialismo e também ajuda na compreensão e consequente desconstrução do mito de uma única museologia, pois, a partir do momento em que a instituição entende como perpetuou um poder colonial, fica mais simples vislumbrar que é preciso ter pluralidade nas abordagens museológicas. Acreditamos que o MNBA realizou esta tarefa em sua busca por “pretagonismos” em seus acervos. Na realidade, a própria concepção e realização da exposição já é um forte exercício de revisão da museologia

63. Dias et al., *op. cit.*, p. 120.

64. *Ibid.*

65. *Ibid.*, p. 114.

66. Schwarcz (2024).

67. Cf. Possidônio e Versiane (2022).

como ciência objetiva e a constatação de que uma certa prática e narrativa museal foi construída historicamente no Brasil, o que confirmamos no texto presente no catálogo da exposição, escrito por Carlos Henrique Gomes da Silva, um dos pesquisadores que ajudou no levantamento das obras e que defende que nas narrativas museais “fronteiras simbólicas e sociais se revelam em relação à presença do artista negro e da arte negra, frequentemente representados de forma insuficiente nos discursos dos museus (exposições, catálogos, coleções, conservação, pesquisa)”⁶³.

A desconstrução do mito da separação entre teoria e prática, terceira estratégia de Brulon,⁶⁴ envolve a integração entre a teoria crítica e a prática museológica, o que pode levar a ações mais conscientes e engajadas. Por exemplo, curadores podem aplicar teorias decoloniais para repensar a forma como os objetos são exibidos e interpretados, buscando envolver as comunidades de origem em processos curatoriais e interpretativos, o que representa uma forma de reparação ao reconhecer sua agência e conhecimento. Neste caso, também entendemos que tal ação foi empreendida, inclusive com a questão de rebatizar três bustos de bronze. Exemplos significativos são os Museus Afro Brasil Emanuel Araújo (SP) e o Museu de História e da Cultura Afro-Brasileira (Muhcab, RJ) que “apresenta narrativas dos povos negros em primeira pessoa, usando ‘eu’ ou ‘nós’, ao contrário do que ainda ocorre em alguns museus tradicionais, que seguem usando a terceira pessoa ele ou eles”⁶⁵.

O busto *Creola* (1940), de Margarida Lopes passou a ser *Cabeça Feminina*, enquanto a obra *Pretinha* (1942), de Jorge Campos, foi rebatizada para *Busto feminino de jovem*. Já *Cabeça de Negro* (1943), de Hostílio Dantas, passou a ser *Cabeça masculina*. Rebatizar as obras ressignifica o negro sem a conotação pejorativa ou demarcação racial, mas demonstra o limite do revisionismo, pois permanece o anonimato dos retratados. A questão do anonimato vale ser tematizada, pois o homem negro quando era retratado não era identificado, além disso, aparecia em cena comum ou executando um trabalho árduo. Isso coaduna com Schwarcz,⁶⁶ quando a autora explica que a branquitude escreveu uma história iconográfica que reforça e revela o racismo.

Compreendemos que o passado não pode ser plenamente reelaborado, mas alguns aspectos dele que foram abafados por uma história oficial e sobreviveram de modo subterrâneo como ruínas, cacos e vestígios podem ser explorados, investigados, e usados para escrever novas histórias potenciais. Exemplo disso é a rica pesquisa feita com o acervo do sagrado por Eduardo Possidônio, que utilizou jornais de época que registraram a apreensão da polícia de artefatos usados em rituais de candomblé e umbanda e que ficaram ao longo dos séculos XIX e XX sob posse da polícia. Como esses objetos eram vistos a partir de uma ótica do crime e pelo preconceito religioso e de raça, não existia uma preocupação de catalogação, ou seja, mais de 500 itens, hoje, são vistos e percebidos em sua riqueza e como forma de expressão artísticas. Mas como lidar com a falta da origem desses objetos que ficaram reclusos em um depósito da polícia? Os pesquisadores⁶⁷ recorreram às fotos e notícias de jornais de época para identificar a origem de diversos objetos, restaurando a história que sempre esteve lá, mas foi apagada.

Avançando na proposta de Brulon,⁶⁸ a quarta dimensão para combater os mitos museológicos é a desconstrução do mito da dicotomia objeto/visitante: deve-se focar nas relações entre os museus, os objetos e as pessoas, especialmente aquelas cujas histórias estão ligadas aos acervos. Programas educativos e atividades que envolvam a comunidade, permitindo a troca de conhecimentos e experiências são formas de reparação ao construir pontes e reconhecer a importância das diversas perspectivas. Neste sentido, durante uma das visitas foi possível perceber a presença de alunos de uma escola pública, com um público majoritariamente de negros. Vale ressaltar que a arte educadora também era negra. Na terceira visita, novamente um grupo de estudantes, em sua maioria negros e de um colégio público, era recebido por outro arte educador, também negro. Aliás, em texto sobre a educação museal presente na exposição e publicado no catálogo da exposição, os autores explicam que “a equipe de mediação foi selecionada levando em conta a sua experiência, trajetória, formação e, sobretudo, pelo envolvimento com questões étnico-raciais e vivências periféricas”⁶⁹ e complementam dizendo que os mediadores não leram alguns textos apenas dias antes da exposição inaugurar, mas fizeram imersões, debates e trocas com diversos setores do museu por cerca de dois meses antes da abertura.

A Secretaria de Combate à Discriminação Racial e dos Povos Originários do Sepe-RJ levou professores e profissionais da educação para uma visita conjunta à exposição em janeiro de 2025. Na ocasião, um dos curadores dialogou e respondeu a dúvidas de professores. Esse tipo de iniciativa permite que a exposição seja fruída por pessoas negras e periféricas, sejam os professores ou mesmo os alunos, já que, ao conhecerem a mostra, muitos educadores podem realizar visitas com os alunos ou mesmo desenvolver atividades em sala de aula a partir da exposição.

Por fim, a desconstrução do mito da descolonização superficial pressupõe ir além da mera inclusão de representações, e buscar uma real redistribuição de poder implica repensar as estruturas de governança dos museus, garantindo a participação de grupos marginalizados em todos os níveis de tomada de decisão.

O fato de a exposição ser realizada em um lugar central e de fácil acesso, ao lado de uma estação do metrô do centro do Rio, auxilia com que pessoas de todo o estado visitem a mostra, e isso é um ponto a ser destacado. Nas duas visitas que fizemos ao local, avistamos dois seguranças e ambos eram negros. Na primeira visita, havia também uma mediadora que recebeu um grupo de alunos do Ensino Médio de uma escola pública. A mediadora era negra, o que já é interessante, pois não eram negros apenas na limpeza ou segurança. Vergès ensina que não basta representação e que precisamos olhar para a equipe do museu para analisar a questão da desigualdade racial.

Os programas institucionais que se declaram decoloniais são ou uma roupagem ou uma tentativa de sequestrar a teoria e a prática decoloniais para neutralizá-las, ou então uma iniciativa fadada ao fracasso se não levar em conta a precariedade das condições de trabalho na própria instituição, suas hierarquias raciais e de gênero, de capacitismo e de classe, a origem de seus acervos [...] desigualdades estruturais entre grandes e pequenos museus universais, entre Norte e Sul.⁷⁰

68. *Ibid.*

69. Dias *et al.*, *op. cit.*, p. 137.

70. Vergé (2023, p. 22).

71. Collins (2019).

72. Texto presente nas paredes da exposição Pretagonismo, no BNDES.

Ao analisarmos o presidente e nove diretores do BNDES, por informações disponíveis no próprio site da instituição, constatamos, sem espanto, que todos os 10 membros (seis homens e quatro mulheres) são brancos. O cenário é melhor quando analisamos o corpo curatorial da mostra: Amauri Dias, Ana Teles da Silva, Cláudia Rocha e Reginaldo Tobias de Oliveira. Destes, apenas uma das curadoras é branca, ao passo que a diretora do MNBA também é branca. Assim, há uma certa redistribuição de poder, com o museu chefiado por uma mulher e duas curadoras mulheres e um curador homem, sendo dois dos três curadores negros. Mas quando pensamos na questão do aporte de capital financeiro, reparamos que os 10 representantes do BNDES, no que tange aos quadros de diretoria, são brancos. No dia do evento, no entanto, o BNDES enviou um representante de seus quadros administrativos que era negro, o que já demonstra alguma sensibilidade da instituição em questão. Com relação ao público, reparamos em um número considerável de visitantes negros, geralmente superior ao de exposições desse porte.

Os retratos dos negros representados são o ponto alto da exposição. Não os negros escravizados de Debret ou sexualizados e exotizados, mas sujeitos, com nome e uma identidade e história que são contados, inclusive, pelas obras. Esses casos vão contra as imagens de controle de que nos fala Patricia Hill Collins.⁷¹ Embora a socióloga tenha cunhado o conceito para ilustrar o cenário norte-americano e pensar, em especial, na condição da mulher preta, podemos tomar a discussão de empréstimo, pois a mesma pressupõe imagens criadas para gerar uma hierarquia social e a naturalização da opressão. Assim, não são apenas representações, mas armas ideológicas fim de manter e justificar a dominação.

Neste sentido, algumas obras de arte de Pretagonismos operam como contra-narrativas da história única imperial e desconstroem as imagens de controle. É o caso do quadro *Retrato do Intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana* (Figura 1), indo ao encontro do texto assinado pelos curadores, quando eles dizem que “destacamos aqui as trajetórias de luta, resiliência, transgressão e heroísmo desses personagens negros”⁷².



Figura 1 – José Correia de Lima. Rio de Janeiro, RJ 1814 – 1857. *Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana*, circa 1853. Óleo sobre tela, 93 x 72,6 cm, sem assinatura. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram. Foto: Rômulo Fialdini.

O quadro é do artista branco Jose Correia de Lima e traz o marinheiro segurando uma corda na mão, uma alusão ao seu feito de ter salvo a nado 13 pessoas no naufrágio em 1853. O fato, noticiado na imprensa da época, culminou com o marinheiro sendo recebido por Dom Pedro II, que contribuiu com uma doação para o seu retrato. Essa é uma das poucas obras históricas em que o homem negro é retratado de forma ativa e identificada por seu nome e feito, como um herói. “O Marinheiro Simão, o homem das letras Silvino de Almeida Brito, o maestro José White e os artistas João Timóteo da Costa e Firmino Monteiro são alguns dos poucos exemplos de negros retratados de forma individual”, explica o texto presente nas paredes do BNDES durante a mostra.

O retratado encomendou a obra do renomado artista Pedro Américo, pois Silvino atuou no ramo tipográfico e foi bem-sucedido, o que demonstra uma mobilidade social do negro ainda no final do século XIX. Apesar disso, “pouca informação temos sobre ele. Fato esse ainda muito comum a várias personalidades negras dos séculos passados, que permanecem obnubiladas ao longo da história”⁷³. A comparação entre o quadro do marinheiro Simão e Silvino Brito (Figura 2) permite outras reflexões.



Figura 2 – Pedro Américo. Arcia, PB 1843 - Florença, Itália 1905. *Retrato de Silvino de Almeida Brito*. Óleo sobre tela, 117,8 x 90 cm, assinada Americo. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram. Foto: Jaime Acioli.

Diferentemente do marinheiro, com blusa aberta e apelo ao porte físico, segurando a corda para fazer menção ao seu posto, o retrato de Silvino traz uma figura com roupas austeras e objetos que remetem à escrita, erudição e a um ambiente de classe média, como a pena, o pergaminho e a própria estátua. Assim, a tela desloca a imagem que associa o negro à força e ao trabalho e permite uma relação entre intelectualidade e a figura do negro, promovendo fissuras “no lugar simbólico, político e concreto do privilégio que foi sendo construído social e historicamente a favor das populações brancas”⁷⁴. O retrato, feito por um dos principais pintores do século XIX e encomendado por Silvino, testemunha a mobilidade negra no período de um comerciante que atuava na tipografia, vendendo livros e jornais em um período de aquecimento do setor. O catálogo da exposição explicita que na obra foi utilizada a técnica francesa de representação de retratos em três quartos, usualmente aplicada para representar pessoas proeminentes na sociedade.

Essa ideia, que desloca a imagem e representação do negro para uma estética que diverge das “imagens de controle” de que nos fala Collins, também se amplia no núcleo “Entre a cátedra e o cativeiro: professores negros”, pois os visitantes têm contato com telas que não foram somente de artistas negros, mas de artistas que ensinaram outros artistas e gozaram da chancela institucional de um espaço formativo de prestígio, como o Liceu ou a própria Escola Nacional de Belas Artes. Outra disjunção é causada quando olhamos a tela Cesar Coral (Figura 3), que trata de uma representação contemporânea do negro.



Figura 3 – Brendon Reis. Salvador, BA -, "*Cesar Coral*", 2022, tinta acrílica, giz pastel, ouro 12k e cristal swarovski sobre tela, 160 x 140 cm, assinada. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram. Foto: Acervo Museu Nacional de Belas Artes.

Cesar Coral é um negro forte, assim como o marinheiro Simão, porém, é gay. O retrato faz parte da série Colares de Bicha, e Brendon é reconhecido por pintar figuras-narrativas negras e *queer*, explorando a sexualidade. A partir da tela, podemos pensar na reivindicação de outros lugares para o homem negro que não apenas do homem viril heterossexual ou, ainda, pensar em uma virilidade em que a doçura também exista. Olhar sereno e os cristais aplicados nos olhos azuis, parecem sinalizar que o globo ocular da figura é como uma galáxia. A junção dos cristais com o ouro do colar remete também a um *glamour* e sofisticação.

O artista PV Dias faz algo interessante na série Rasuranda Findanza (Figuras 4a e 4b): risca o nome do fotógrafo português Findanza, que viveu em Belém no século XIX e coloca o seu, inserindo câmeras filmadoras e fotográficas nas mãos dos retratados, sugerindo que eles produzem sua própria história. O artista desfaz a autoria do português, ao mesmo tempo em que converte representados/objetificados em sujeitos, que também observam e registram, com câmeras e filmadoras na mão. Também podemos pensar que os negros sempre observaram e foram sujeitos, mas a lógica imperial, amparada por um sistema-mundo moderno colonial, os objeficaram, a partir de um sistema hierárquico racial capitalista.

75. Azoulay, *op. cit.*, p. 18.

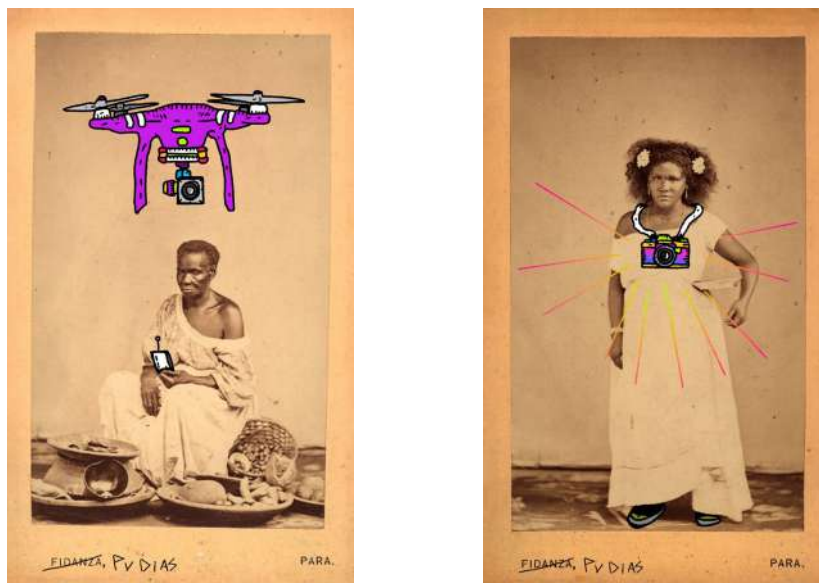
76. *Ibid.*, p. 18.

77. Kilomba (2019, p. 52).

78. Azoulay, *op. cit.*, p. 27

79. *Ibid.*, p. 25.

80. Collins, *op. cit.*



Figuras 4a e 4b – PV Dias, Paulo Victor Santos Dias, dito Belém do Pará, PA 1994 -“*Rasurando fidanza* (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)”, da série “*Rasurando Fidança*”, 2023, nanquim e jato de tinta sobre papel algodão, 23 x 13 cm, assinada. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram. Foto: Acervo Museu Nacional de Belas Artes.

Azoulay relaciona a própria tecnologia da câmera fotográfica e a operação do obturador como um meio do Norte Global imperialista “fragmentar, dissecar e explorar mundos alheios para enriquecer a sua própria cultura”⁷⁵. A fotografia controla o que deve ser exibido, suprimido, ignorado e superado, gerando fotografias cujos significados serão aceitos.

A tecnologia do obturador, que é o mecanismo capaz de produzir a imagem, não é colocado em discussão e há “um apagamento de qualquer vestígio da operação do obturador”⁷⁶. Assim, o movimento de privilégios e opressão ficaria mascarado, mas não seu efeito: a ideia de um sujeito de fato, e de vários outros que têm suas vidas desqualificadas, como sintetiza Kilomba: “Quando eles falam, é científico, quando nós falamos, não é científico. Universal / específico; objetivo / subjetivo; neutro / pessoal; racional / emocional; imparcial / parcial”⁷⁷.

O que PV Dias faz é criticar, subverter essa lógica indo ao encontro de Azoulay, pois “recusar o obturador é começar a praticar a história potencial”⁷⁸. O artista faz do observado o observador e do objeto o sujeito, em dois planos, tanto em relação aos negros retratados na fotografia quanto do próprio artista negro oprimido por mundos da arte eurocêntricos, reivindicando, assim, a autoria da obra ressignificada. Isso quebra a violência reiterada de que “as pessoas e os mundos são matérias-primas, considerando-os invariavelmente como recursos imperiais”⁷⁹.

Os retratos do marinheiro Simão e de Silvino de Almeida Brito, bem como a série de PV Dias, dismantlem as “imagens de controle”⁸⁰ e demonstram uma história potencial que era uma possibilidade no passado, mas que fora silenciada a partir de um projeto de perpetuação de um privilégio branco.

ARTISTAS NEGRAS COMO O OUTRO DO OUTRO

81. Cf. Kilomba, *op. cit.*

82. Cf. Nochlin (2017).

83. Hessel (2024, p. 9).

Outro ponto importante é a questão de gênero e como constatamos que, se a mulher branca é o outro do homem, então a negra é “o outro do outro”⁸¹. Dos 46 artistas negros, apenas cinco são mulheres e, dos 13 brancos, apenas duas são mulheres. Ou seja, temos apenas 11% de mulheres em comparação aos homens. Em um dos textos da exposição, percebemos como há uma desproporção entre mulheres e homens citados.

A partir dos anos 1960, a instituição começa a trabalhar com um conceito mais ampliado de arte, com destaque para o Mestre Vitalino, Nhô Cabloco e Ana das Carrancas; de arte asilar, na qual se sobressai Fernando Diniz, e de arte indígena. Nas últimas décadas, várias obras de arte foram adquiridas enriquecendo essas e outras coleções. Tratam-se de artistas que pensam a negritude e temáticas ligadas ao povo negro, com destaque para a religiosidade de matriz africana, a exemplo de Agnaldo dos Santos, Emanuel Araújo, Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres. Agora, o MNBA passa por renovações recebendo obras de artistas negros que lidam com temáticas e expressões diversas. Esses novos artistas refletem tanto sobre a negritude quanto sobre outras questões sociais, existenciais e sobre temáticas presentes na arte, como podemos ver nas obras de Lídia Vieira, José de Dóme, Waldomiro de Deus, Tomás Santa Rosa e Marcos Roberto, dentre outros.

Dos treze artistas mencionados, com a ressalva de que também constam os contemporâneos, e não apenas artistas do passado, há apenas duas mulheres. O lugar de acesso à mulher nas artes é algo complexo, como foi advertido por Linda Nochlin nos anos de 1970⁸² em seu célebre texto. No livro *A História das Artes sem os Homens*, Hessel conta que foi em uma feira de arte em 2015 e, diante de milhares de obras, se deu conta que não tinha obra de mulheres e isso disparou uma série de indagações:

Será que eu conseguiria nomear vinte mulheres artistas de cabeça? Dez que precedessem a década de 1950? Uma única que precedesse 1850? A resposta foi não. Será que, no fundo, eu sempre havia encarado a história da arte a partir de uma perspectiva masculina? A resposta foi sim.⁸³

Assim, se as mulheres brancas foram apagadas da história, mais ainda foram as mulheres negras. A discrepância entre artistas homens negros e artistas mulheres negras não fica evidente só em *Pretagonismos*, mas em outras mostras também, especialmente aquelas que buscam reunir muitos trabalhos ao longo de décadas, como foi em *Dos Brasis*.

No entanto, a mostra traz Maria Auxiliadora da Silva, que foi uma artista negra que viveu entre as décadas de 1930 e 1970 e foi socialmente lida como “*naif*”. Vinda de uma família de 18 filhos, somente aos 32 anos Maria Auxiliadora reconhece-se, de fato, artista, e passa a dedicar-se integralmente à pintura. É neste momento que também encontra o grupo artístico do poeta Solano Trindade, no município de Embu das Artes, em São Paulo.

O bordado foi uma das primeiras vias artísticas de Maria Auxiliadora e “é nítido que esse primeiro contato contribuiu grandiosamente para a construção de suas futuras obras, mesmo que realizadas com tinta a óleo”⁸⁴. O eixo da feminilidade, as festividades populares e a cultura de rua, que abarca bares, bailes e espaços de convivência, marcam sua obra, que retrata paisagens familiares à pintora. Apesar dos percalços sociais que atravessaram sua vida, ela criou obras visualmente coloradas e que retratavam a alegria e o pertencimento. No óleo sobre tela *Colheita de Flores*, de 1972, presente na exposição, essa atmosfera de um espaço vibrante se materializa.

Julgamos, no entanto, que a subordinação da mulher negra poderia ter sido mais bem trabalhada na exposição, com ações simples, como equilibrar mais o texto, trazendo o nome de autoras negras atuais para compor os exemplos, como Maria Auxiliadora ou Panmela Castro, que também tinham obras na exposição. O texto da exposição, que citamos na página anterior, continha 13 nomes de artistas, mas destes, apenas duas mulheres: Ana das Carrancas e Lídia Vieira.

O próprio catálogo da exposição não discute a ausência da mulher negra como sujeito representado ou como autora, nem mesmo no gênero retrato, que não é um dos cinco eixos da mostra, mas cuja discussão esteve presente em *Nas Brechas da Representação* e que ganhou espaço editorial no catálogo, no texto *Pensando o Negro no Gênero Retrato*. No referido texto, há uma menção a alguns artistas atuais que buscam “novos olhares sobre figuras negras”, como Brendon Reis, Michel Onguer e Maria Lídia Magliani, além de citar que o autorretrato de Panmela Castro dialoga com a tela de Tarsila do Amaral, mas a pouca presença feminina na exposição não é debatida em nenhum momento.



Figuras 5 – PANMELA CASTRO, 1981 - “Autorretrato como Tarsila do Amaral”, 2022, óleo sobre linho, 73 x 61 cm assinada. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram. Foto: acervo Museu Nacional de Belas Artes.

Não podemos deixar de mencionar a experiência do visitante que, após passar por um túnel escuro com os nomes de todos os artistas que integram a obra, sai exatamente no eixo aqui examinado, deparando-se frontalmente com o autorretrato de Panmela como Tarsila. Assim, da escuridão e invisibilização, o visitante cai nas brechas da representação, sejam elas atuais ou mais antigas, com o retrato de Firmino e do marinheiro Simão, próximos à tela de Panmela. Há, portanto, uma espécie de convite para o visitante mergulhar nas diferentes temporalidades históricas do Brasil e ir descobrindo o protagonismo que existiu ao longo dos séculos.

A releitura da célebre obra da modernista, feita por Panmela Castro, uma mulher preta que se coloca no centro e cria seu próprio autorretrato, pode ser encarada como uma ação em direção a uma história dos possíveis em meios aos escombros, como defende Azoulay.⁸⁵ Apesar das mulheres pouco figurarem na exposição, a escolha dos curadores, portanto, não apagou a mulher preta, já que sabemos que o retrato já é um gênero masculino e branco e “o autorretrato é, por excelência, um signo de afirmação profissional, explica Ana Simioni.⁸⁶ E o fato de ela se pintar como uma modernista, recorrentemente uma das poucas artistas mulheres lembradas no imaginário coletivo brasileiro, acrescenta uma crítica política sutil. A figura de Panmela é delicada, tal qual Tarsila no original, e se distancia de uma representação das negras comum no movimento modernista, com mãos grandes ou seios expostos. No entanto, a tatuagem com o dizer “consagrada” e o anel de búzios trazem marcas próprias da artista e a vinculam a uma negritude.

Sabemos que tudo são escolhas e que as decisões não são fáceis de serem tomadas. Alguns eixos, de fato, não permitem à mulher negra artista falar, como é o caso de *Mestres Negros Pioneiros* e *Entre a Cátedra e o Cativo*, que são dos primeiros artesãos e professores, algo que demora mais a chegar até as mulheres, embora a exposição também perca a oportunidade de trazer essa informação para o público. Fica a provocação, na melhor das intenções, para que os curadores vasculhem os acervos, a fim de verificar se não houve professoras negras ou mesmo mulheres artistas negras estudando e produzindo na ENBA. Porque a ausência também deve ser tematizada, e não silenciada. Só assim caminhamos rumo à consciência e com medidas de reparação.

A exposição, que abarca até o ano de 2023, demonstra que a colonialidade do gênero⁸⁷ ainda está conosco e acomete a mulher negra de uma forma mais cruel, como os estudos interseccionais⁸⁸ nos ensinam. Questões políticas e econômicas costumam ser negadas pelo campo da arte, que parece querer manter sua assepsia,⁸⁹ com medo de uma dessacralização da arte. Para a autora, há ainda uma surdez generalizada em torno da discussão sobre arte e gênero, e tal debate desponta timidamente.

Uma exposição é uma mídia,⁹⁰ pois comunica e representa significados culturais e sociais. Os museus, com suas exposições de arte, não apenas exibem, mas também criam um espaço de interação e interpretação a partir de elementos visuais, espaciais e contextuais, onde os visitantes podem engajar-se com as obras de maneira ativa e reflexiva. Ao somarmos isso com a função ética atual do museu de se

85. Azoulay (2024)

86. Simioni (2005, p. 7).

87. Lugones (2008).

88. Crenshaw (1989).

89. Cf. Gruppelli (2015).

90. Cf. Van-Praet e Poucet (1989).

91. *Ibid.*

92. *Ibid.*

comunicar com seus vários públicos, dar visibilidade às novas narrativas é importante, mas não somente de artistas atuais, mas também uma reescrita do passado que apresenta as potencialidades abafadas por uma história imperial e por um patrimônio cindido que valorizou majoritariamente as contribuições do colonizador. Assim, se lembrarmos as recomendações de Chuva⁹¹ rumo a um patrimônio mais integrado, podemos verificar as grandes contribuições da exposição Pretagonismos.

Chuva⁹² defende que os valores não são iminentes ao objeto nem imutáveis. São atribuídos por homens de seu tempo, e os Instrumentos de salvaguarda podem ser aprimorados com o tempo. Assim, quando os curadores optam por rebatizar os três bustos e, com isso, passar a chamá-los assim para a posteridade, estão retirando as marcas preconceituosas do nome das obras, o que gera impacto nas gerações futuras, ainda mais se diversos outros museus aderirem a tal prática, que não pretende alterar a obra e nem desautorizar seus artistas, mas apenas reescrever uma história que não reforce a inferiorização dos negros e negras. Assim, também percebemos a prática rumo a uma história potencial, pois esta possibilidade de tratamento e representação igualitária sempre existiu, só não era praticado. Algo semelhante, mas com viés de preconceito de gênero foi feito pelo diretor do IHGB. Um dos maiores tesouros da coleção do Museu era o Crânio do Homem da Lagoa Santa. Um dia, o museu recebeu a visita de uma antropóloga forense que, para a surpresa de todos, revelou que o tal crânio era, na realidade, de uma mulher. O diretor ficou constrangido por nunca ter pensado nessa possibilidade em muitos anos à frente da instituição. Ele decidiu mudar o nome do item para Crânio da Lagoa Santa.

Em segundo lugar, devemos considerar o *lôcus* de fala dos sujeitos que serão beneficiados pelo patrimônio que se pretende tomba, registrar, manter ou dar visibilidade. O fato de termos pessoas negras envolvidas na curadoria e pesquisa da exposição conta muito, assim como a demonstração do MNBA de querer colaborar para uma museologia mais inclusiva.

O terceiro ponto defendido por Chuva é a adoção de conceitos que ajudam na perspectiva integradora de patrimônio. Ela dá como exemplo a ideia de "paisagem cultural", formulada pela UNESCO, na década de 1990, mas compreendemos que o conceito de história potencial opere também nesse sentido integrativo, suturando as feridas, que nunca poderão ser plenamente sanadas, em referência ao trabalho de Rosana Paulino, mas tem o potencial de demonstrar que a história imperial não aniquilou plenamente outras formas de fazer, pensar, sentir, representar e ser. Pretagonismos demonstra que homens negros foram retratados, mesmo que esse gênero elitista, a priori, não permitisse espaço para eles. Foi o caso do Marinheiro Simão, Silvino de Almeida Brito, o Maestro José White e os artistas João Timóteo da Costa e Firmino Monteiro. Infelizmente, a única mulher retratada foi Panmela Castro, que se autorrepresenta e, ao mesmo tempo, evidencia a disparidade entre artistas brancas mulheres e artistas pretas, num exercício que denuncia a ausência de um autorretrato de uma artista negra, quando tivemos uma tela tão aclamada há mais de um século com Tarsila, já que seu quadro é de 1923. Panmela Castro, assim, coloca a mulher negra no centro, atuando em direção a uma história potencial em meio aos escombros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma pergunta de uma senhora branca no dia do evento, quando curadores conversaram com público e pesquisadores, causou certo desconforto na plateia do auditório. Ela alegava não entender o porquê dessa divisão em brancos e pretos porque “todos eram seres humanos e disse que isso não fazia sentido na arte”. Ao que uma mulher negra, de meia-idade, respondeu que ela precisava fazer um curso de letramento racial. Esse tipo de fala revela a falta de compreensão do sistema de privilégios e opressão que foi forjado ao longo de nossa história como colônia, império e república, e que impediram artistas negros e, mais intensamente, artistas negras, de atuarem e serem reconhecidos e reconhecidas no campo, em vida ou mesmo após a morte.

Grada Kilomba, intelectual e artista plástica negra, critica o uso da palavra “diferente”. Para ela, diferente revela o preconceito de quem oprime e que buscou se construir enquanto única norma. Talvez o caminho seja não considerarmos as poéticas diferentes, pois assim estariam sempre em relação a uma estética ideal e padrão, mas apenas estéticas plurais e potentes, que revelam nossos desejos, afetos, passado e um futuro que almejamos. Nessa mesma linha, provoca Simões,⁹³ quando diz que a arte padrão nunca precisou se afirmar como arte branca, pois se apresentava simplesmente como arte. O debate é complexo e não é pretensão desse texto responder a esta problemática, mas ressaltamos que não podemos esquecer a lógica de equidade, pois mais de três séculos de escravidão e opressão não se reverterem do dia para a noite.

Devemos compreender que direitos conquistados e mais visibilidade não são direitos adquiridos e que, como lembra Françoise Vergé, “a divisão entre vidas que contam e vidas que não contam é mais explícita do que nunca, e o capitalismo, com a cumplicidade das democracias liberais, acomoda-se aos partidos fascistas e de extrema-direita”⁹⁴. Assim, é preciso defender constantemente a diversidade de ontologias, epistemologias e poéticas nos campos das artes.

A proposta de Chuva,⁹⁵ assim como a ideia de Quijano de colonialidade⁹⁶ (como um fenômeno que perdura no presente) e o conceito de história potencial de Azoulay,⁹⁷ como a recusa de uma história imperial somente, promovem um enquadre teórico-metodológico interessante que privilegia a perspectiva da memória social, com uma atuação no presente, a partir de um passado e com vistas a um futuro desejado. Assim, se não é possível desfazer três séculos de escravidão ou de uma ordem patriarcal e eurocêntrica que subjugou vários grupos, podemos trabalhar nos escombros do presente para reescrever uma história que não reforce exclusões e violências e que permitam a pluralidade de linguagem e poéticas que as artes são capazes de abarcar.

É preciso assumir uma mirada ética e política que não nega o legado da história da arte (que deveria ser histórias das artes no plural), mas que passa a ser encarada como mais uma versão possível. Para praticarmos essa história potencial, devemos fazer uso dos diferentes tipos de “de”, “des” ou “re”: decodificar, descomprimir, desaprender, desfazer, reverter, rebobinar. Isso implica certa coragem

93. *Ibid.*

94. Vergé (2023, p. 20).

95. *Ibid.*

96. Quijano (2005).

97. *Ibid.*

epistemológica, que felizmente a academia está cada vez mais disposta a praticar. Ao rebatizar obras, como nos bustos, desfazer e recriar a autoria, como PV Dias fez, reenquadrar a mulher preta no centro, conforme Panmela Castro Em suma, rebobinar e “desaprender” a fazer curadoria, justapondo as diferentes temporalidades para expor o pretagonismo.

AGRADECIMENTOS

Este estudo foi financiado pela Faperj, processo SEI 260003/002978/2024, e foi desenvolvido no âmbito do edital Jovem Cientista Mulher. Agradeço também ao setor de Divisão Técnica do Museu Nacional de Belas Artes pelo apoio durante a pesquisa, bem como aos artistas PV Dias, Panmela Castro e Brendon Reis por liberarem o uso de imagem de seus trabalhos em prol do avanço da ciência e da arte.

DECLARAÇÃO SOBRE DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

SOBRE A AUTORA

Tamara Campos é professora adjunta da Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO) no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes. Jovem Cientista Mulher pela FAPERJ, com a pesquisa "Arte, substantivo feminino: memórias de artistas plásticas cariocas do século XX", vigência de 2024 a 2027. Doutora em Ciências Sociais pela UERJ e Memória Social pela Unirio. Mestre em Educação, Cultura e Comunicação pela UERJ. É socióloga e jornalista. E-mail: tamara.campos86@gmail.com.

REFERÊNCIAS

Fontes impressas

VALLONE, Heloisa (org.). *Pretagonismos no acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2025. (Catálogo).

Livros, artigos e teses

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALVES, Sirlene Ribeiro; RODRIGUES, Marcelino Euzébio. Arte e afrobrasilidade como expoentes de luta e resistência. *Revista Digital do LAV*, v. 10, n. 2, p. 140-189, 2017. DOI: 10.5902/1983734826911.

AZOULAY, Ariella Aisha. *História Potencial: Desaprender o Imperialismo*. São Paulo: Ubu, 2024.

BHABHA, Homi Kharshedji. Da mímica e do homem: a ambiguidade do discurso colonial. In: BHABHA, Homi Kharshedji. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 129-138.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 28, p. 1-30, 2020. DOI: 10.1590/1982-02672020v28e1.

BRULON, Bruno Soares. The myths of museology: on deconstructing, reconstructing, and redistributing. *ICOFOM Study Series*, n. 49-2, 2021. DOI: 10.4000/iss.4044.

CAFFÉ, Juliana; GONTIJO, Juliana. Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 7, n. 2, p. 23-47, 2023.

CHAGAS, Mário de Souza. Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, Campo Grande, n. 41, p. 5-15, 2011. Disponível em: <http://revistas.ulusoфона.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654>. Acesso em: 18 abr. 2025.

CHUVA, Márcia. Patrimônio cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. In: DUARTE, Alice (ed.). *Seminários DEP/FLUP*. Porto: Universidade do Porto, 2020. p. 16-35.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, Chicago, v. 1989, n. 1, p. 139-167, 1989.

DA SILVA, Mariana. *Entre linhas e pincéis: um estudo crítico-afetivo de dez telas da artista Maria Auxiliadora da Silva*. 2024. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2024.

DIAS, Amauri Rodrigues *et al.* Pretagonismos no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. In: VALONE, Heloisa (org.). *Pretagonismos no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2025.

FRANÇA, Rodrigo; RAYMUNDO, Jonathan. *Pretagonismos*. Rio de Janeiro: Agir, 2022.

GONDAR, João. Cinco proposições sobre memória social. *Morpheus*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 19-40, 2016.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 25-49, 2016. DOI: 10.1590/S0102-69922016000100003.

GRUPELLI, Luciana. Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. *Universitas Humanística*, n. 79, p. 143-163, 2015. DOI: 10.11144/Javeriana.UH79.avfe.

HALL, Stuart. New ethnicities. In: GILROY, Paul; GILMORE, Ruth Wilson (ed.). *Selected writings on race and difference*. Durham: Duke University Press, 2021.

HOLANDA, Cristina Rodrigues. *A construção do Templo da História*. Eusébio de Sousa e o Museu Histórico do Ceará (1932-1942). 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MOTTA, Lia. A conquista do conceito de patrimônio cultural na Constituição de 1988. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 31, p. 1–37, 2023. DOI: 10.1590/1982-02672023v31e7.

NOCHLIN, Linda. Por que não existiram grandes mulheres artistas?”. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). *Histórias da sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017. p. 16-37.

POSSIDONIO, Eduardo; VERSIANE, Maria Helena. Nosso Sagrado Collection: paths of research. *The Journal: Student Journal of the Faculty of Information*, Toronto, v. 7, n. 3, p. 8-22, 2022. DOI: 10.33137/ijournal.v7i3.39321.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. In: QUIJANO, Anibal. *Cuestiones y horizontes – Antología Esencial. De la dependencia Histórico-Estructural a la colonialidade/descolonialidade del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 778-828.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Comentário II: O cuidado com o outro nos museus: um novo paradigma. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 29, p. 1-11, 2021. DOI: 10.1590/1982-02672021v29e32.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Imagens da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SIMÕES, Igor Moraes. Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira. *PHILIA: Filosofia, Literatura & Arte*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 314-329, 2021. DOI: 10.22456/2596-0911.113790.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o Museu*. Programa de Desordem Absoluta. São Paulo: Ubu, 2024.

WITTLIN, Alma S. *The museum: its history and its tasks in education*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949.

Sites

Jornal do Brasil. (2018, 5 de junho). *Exposição 'Das Galés às Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNB.A'*. Disponível em: <https://bit.ly/4tI9Rv8>. Acesso em: 25 jun. 2025.

Latitude Brasil. (2025). Pesquisa Setorial 2024: Resumo executivo. Act. Disponível em: <https://bit.ly/42D9szd>. Acesso em: 02 out.2025.

Artigo apresentado em: 25/07/2025. Aprovado em: 06/11/2025.

Editores responsáveis: Maria Aparecida de Menezes Borrego e David Ribeiro.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License