

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Fernanda Buttini Barczak

Montar imagens, montar histórias: as narrativas construídas na exposição *Histórias afro-atlânticas*

Florianópolis

2022

Fernanda Buttini Barczak

Montar imagens, montar histórias: as narrativas construídas na exposição *Histórias afro-atlânticas*

Trabalho de Conclusão do curso de Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Bacharel e Licenciado em História.

Orientadora: Prof.^a Dra. Daniela Queiroz Campos

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Barczak, Fernanda Buttini

Montar imagens, montar histórias : as narrativas
construídas na exposição Histórias afro-atlânticas / Fernanda
Buttini Barczak ; orientador, Daniela Queiroz Campos, 2022.
116 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. História. 2. Histórias afro-atlânticas. 3. MASP. 4.
Exposição. 5. Montagem. I. Campos, Daniela Queiroz. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
História. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos quinze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e dois, às dezoito horas e trinta minutos, na sala trezentos e vinte e quatro do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pela Professora Daniela Queiróz Campos, Orientadora e Presidente, pelo Professor Thainá Castro, Titular da Banca, e pela Professora Isadora Gamba Dallapria, Suplente, designados pela Portaria nº 39/2022/HST/CFH da Senhora Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Fernanda Buttini Barczak**, subordinado ao título: **“Montar imagens, montar histórias: as narrativas construídas na exposição *Histórias afro-atlânticas*”**. Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido da Professora Daniela Queiróz Campos a nota final 10, do Professor Thainá de Castro a nota final 10 e da Professora Isadora Gamba Dallapria a nota final 10; sendo aprovada com a nota final 10. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital ao Departamento de História até o dia vinte de dezembro de dois mil e vinte e dois. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 15 de dezembro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof.a Daniela Queiróz Campos



Documento assinado digitalmente

Daniela Queiroz Campos

Data: 16/12/2022 14:13:18-0300

CPF: ***.952.119-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.a Thainá Castro

Prof. Isadora Gamba Dallapria



Documento assinado digitalmente

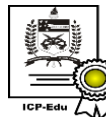
Isadora Gamba Dallapria

Data: 16/12/2022 15:19:32-0300

CPF: ***.278.180-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Candidata Fernanda Buttini Barczak



Documento assinado digitalmente

Thaina Castro Costa Figueiredo Lopes

Data: 16/12/2022 16:01:24-0300

CPF: ***.653.917-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



Documento assinado digitalmente

FERNANDA BUTTINI BARCZAK

Data: 16/12/2022 21:19:59-0300

CPF: ***.018.639-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Fernanda Buttini Barczak, matrícula n.º 18101257, entregou a versão final de seu TCC cujo título é “Montar imagens, montar histórias: as narrativas construídas na exposição *Histórias afro-atlânticas*”, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 22 de dezembro de 2022.



Documento assinado digitalmente

Daniela Queiroz Campos

Data: 22/12/2022 17:59:56-0300

CPF: ***.952.119-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Orientador(a)

Dedico este trabalho aos meus pais, Clemente e Ana.

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente a minha família, em especial aos meus pais, aos quais dedico este trabalho. À minha mãe, Ana Lucia, artesã que inspira tantas mulheres, capaz de tocar a vida das pessoas através de sua costura. Ao meu pai, Clemente, figura conhecida aqui na UFSC por vender seus tão adorados chocolates no Restaurante Universitário. Antes de eu ingressar na graduação, meu pai me acendera a vontade de universidade. Sempre envolto ao pensamento crítico, entre conversas com os discentes, docentes e servidores, como eu, ele também ama e vive a UFSC. Eles me ofereceram todas as oportunidades que não tiveram, além do afeto cotidiano, acalento e cuidado.

Agradeço a minha eterna melhor amiga, Nathalia, meu par na dança da vida. Ao José, pelo amparo em momentos difíceis, e também por me atravessar com sua inquietude de viver, refletir e conhecer.

Na graduação, agradeço sobretudo ao PET História. Como bolsista do PET eu pude desenvolver uma oficina de análise de imagens realizada com a turma do 3º ano B do Colégio de Aplicação da UFSC, levando a exposição *Histórias afro-atlânticas* para a sala de aula. O PET permitiu a produção do presente trabalho a partir de uma concepção integrada entre ensino, pesquisa e extensão. Agradeço a tutoria atenciosa do Prof.º Tiago Kramer de Oliveira e aos petianos e petianas que leram e discutiram comigo a obra *O Atlântico Negro*, de Paul Gilroy, além de outros textos significativos. O PET foi extremamente importante para minha formação.

Agradeço aos meus amigos e amigas da graduação, sobretudo, Alice, Ana Cecília, Bruna e Gabriela, verdadeiros presentes que o curso de História me deu. E também, fora do curso, em especial, Ananda e Gegê. Que sorte eu tive em compartilhar com vocês as dores e graças da vida universitária. Entre bares, cafés, salas de aula, corredores, filas do RU e tatames, estes nomes, mas também muitos outros, possibilitaram momentos de leveza e alegria, pelos quais sou grata.

Agradeço a Prof.ª Daniela Queiroz Campos, por ter me acolhido como orientanda e por todos os apontamentos valiosos que auxiliaram o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço, também, aos membros da banca avaliadora, Prof.ª Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes e Isadora Gamba Dallapria, pela disponibilidade e interesse em avaliar e contribuir com o trabalho. Também agradeço ao Prof.º Sílvio Marcus de Souza Correa, que frente a impossibilidade de participar oficialmente da banca, generosamente se pôs a efetuar uma leitura cuidadosa e tecer observações sobre o trabalho.

Por fim, agradeço a UFSC e a todos que constroem este lugar. Professores e professoras do Departamento de História com quem tive disciplinas e laboratórios, servidores, funcionários, trabalhadores que montam suas barraquinhas pelo campus, e todos que possibilitam nosso ensino gratuito, público e de qualidade.

A todos que carrego comigo e que me perpassam como futura historiadora e professora, obrigada.

“Se os museus não forem locais para diferentes constelações de passado, presente e futuro,
para que precisamos deles?” (FOSTER, 2021, p. 92-93)

RESUMO

Objetiva-se neste trabalho investigar as narrativas construídas na exposição *Histórias afro-atlânticas*, que ocorreu no ano de 2018, fruto de uma parceria entre o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e o Instituto Tomie Ohtake. Parte-se dos pressupostos teóricos de Georges Didi-Huberman acerca do conhecimento pela montagem. Para tanto, em um primeiro momento, busca-se compreender a exposição como uma das estratégias do MASP no ímpeto de descolonizar o museu. Desse modo, debruça-se sobre a trajetória da instituição em seus cruzamentos com a arte africana e afro-brasileira, com destaque à implementação do projeto *Histórias*, em 2016. Em seguida, analisa-se um conjunto de obras do primeiro núcleo da exposição, intitulado *Mapas e margens*, são elas: *A Place to Call Home (Africa-America)* (2009), de Hank Willis Thomas; *O navio* (2007) de Emanuel Araújo; e *A permanência das estruturas* (2017), de Rosana Paulino. O estudo da montagem do núcleo é articulado a categoria Atlântico negro de Paul Gilroy, acionada pela curadoria. Por fim, analisa-se um conjunto de obras do sexto núcleo da exposição, nomeado *Retratos*. O enfoque se dá em dois retratos de mulheres negras que viveram no século XIX: *Baiana* (sem data), de autoria desconhecida, e *Zeferina* (2018), de Dalton Paula. Intenciona-se, assim, desdobrar as narrativas *afro-atlânticas* construídas quando as mulheres retratadas são postas em relação – e suas histórias são entrelaçadas.

Palavras-chave: *Histórias afro-atlânticas*; montagem; exposição.

ABSTRACT

The objective of this work is to investigate the narratives constructed in the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, which took place in 2018. The exhibition was the result of a partnership between the Museum of Art of São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) and Tomie Ohtake Institute. It is based on the theoretical assumptions of Georges Didi-Huberman about knowledge through the montage. To this end, at first, it seeks to understand the exhibition as one of MASP's strategies in the impetus to decolonize the museum. In this way, it focuses on the trajectory of the institution in its intersections with African and Afro-Brazilian art, with emphasis on the implementation of the *Histories* project in 2016. Then, a set of works from the first group of the exhibition titled *Maps and margins* is analyzed: *A Place to Call Home (Africa-America)* (2009), by Hank Willis Thomas; *The ship* (2007) by Emanuel Araújo; and *The Permanence of Structures* (2017), by Rosana Paulino. The study of the montage of the group is articulated to the Black Atlantic category by Paul Gilroy, defined by the curatorship. Finally, a set of works from the sixth section of the exhibition, named *Portraits*, is analyzed. The focus is on two portraits of black women who lived in the 19th century: *Baiana* (no date), by unknown author, and *Zeferina* (2018), by Dalton Paula. It is intended, therefore, to unfold the *Afro-Atlantic* narratives constructed when the portrayed women are put in relation – and their histories are intertwined.

Keywords: *Afro-Atlantic Histories*; montage; exhibition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Missão/Missões (Como construir catedrais)</i> , Cildo Meireles, 1987.....	28
Figura 2 – Vista da exposição <i>Histórias da infância</i> , disposição das obras <i>Rosa e Azul/As meninas Cahen d’Anvers</i> (1881) e <i>sem título</i> (2005-2007), 2016.....	43
Figura 3 – Vista da exposição <i>Histórias afro-atlânticas</i> , núcleo <i>Mapas e margens</i> , disposição das obras <i>Hamilda</i> (2017) e <i>Os dois touros</i> (1723-30), 2018.....	52
Figura 4 – <i>A Place to Call Home (Africa-America)</i> , Hank Willis Thomas, 2009.....	55
Figura 5 – <i>O navio</i> , Emanuel Araújo, 2007.....	57
Figura 6 – Vista da exposição <i>Histórias afro-atlânticas</i> , núcleo <i>Mapas e margens</i> , disposição das obras <i>A Place to Call Home (Africa-América)</i> (2009) e <i>O navio</i> (2007), 2018.....	58
Figura 7 – Vista da exposição <i>Histórias afro-atlânticas</i> , núcleo <i>Mapas e margens</i> , disposição da obra <i>A permanência das estruturas</i> (2017), 2018.....	61
Figura 8 – <i>A permanência das estruturas</i> , Rosana Paulino, 2017.....	62
Figura 9 – <i>Amnésia</i> , Flávio Cerqueira, 2015.....	78
Figura 10 – Vista da exposição <i>Histórias afro-atlânticas</i> , núcleo <i>Retratos</i> , 2018.....	81
Figura 11 – <i>Baiana</i> , autoria desconhecida, sem data.....	83
Figura 12 – <i>Zeferina</i> , Dalton Paula, 2018.....	87
Figura 13 – Vista da exposição <i>Histórias afro-atlânticas</i> , núcleo <i>Retratos</i> , disposição das obras <i>Zeferina</i> (2018) e <i>João de Deus</i> (2018), 2018.....	88
Figura 14 – <i>Negra de Pernambuco</i> , Alberto Henschel, 1869.....	91
Figura 15 – <i>Guinean Girl</i> , Uzo Egonu, 1962.....	96
Figura 16 – <i>La mulata cartagenera</i> , Enrique Grau Araújo, 1940.....	98
Figura 17 – <i>Mulata/Mujer</i> , Emiliano Di Cavalcanti, 1952.....	100

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FESTAC	Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
ICOM	Conselho Internacional de Museus
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAR	Museu de Arte do Rio
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 DESCOLONIZAR O MUSEU: O MASP A INCLUIR OUTRAS <i>HISTÓRIAS</i>	23
2.1 MUSEU, ARTE E DESCOLONIZAÇÃO	26
2.2 ARTE AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA NO MASP	31
2.3 RENOVAÇÃO INSTITUCIONAL E O PROJETO <i>HISTÓRIAS</i>	39
2.4 DESCOLONIZAR PELA MONTAGEM	48
3 O ATLÂNTICO NEGRO EM <i>MAPAS E MARGENS</i>	50
3.1 INTRODUZINDO O EIXO <i>AFRO-ATLÂNTICO</i>	50
3.2 CARTOGRAFIAR A DIÁSPORA: FRONTEIRAS IMPRECISAS	53
3.3 EMBARCAÇÕES: MEIOS VIVOS A CONECTAR O ATLÂNTICO	60
3.4 MODERNIDADE, ESCRAVIDÃO E O RECORDAR DOS TERRORES NO ATLÂNTICO NEGRO	65
4 NARRATIVAS <i>AFRO-ATLÂNTICAS</i> NA MONTAGEM DE <i>RETRATOS</i>	72
4.1 O RETRATO COMO GÊNERO ARTÍSTICO	72
4.2 UMA PINACOTECA DE RETRATOS NEGROS	75
4.3 NARRATIVAS <i>AFRO-ATLÂNTICAS</i> : ENTRELACANDO RETRATOS DE MULHERES NEGRAS	80
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho objetiva investigar as narrativas construídas na montagem da exposição *Histórias afro-atlânticas* (2018), analisando-a como estratégia de descolonização das práticas museológicas do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e considerando-a em diálogo com a categoria Atlântico negro, de Paul Gilroy, acionada pelo discurso curatorial. Para tanto, parte-se dos preceitos teóricos de Georges Didi-Huberman, compreendendo a operação da montagem de imagens como forma de conhecimento.

Histórias afro-atlânticas reuniu obras de diferentes épocas e territórios, tematizando os fluxos e refluxos entre a África, as Américas, o Caribe, e a Europa, entre os séculos XVI e XXI, de maneira não cronológica. A exposição ocorreu simultaneamente em dois museus, localizados na cidade de São Paulo: no MASP e no Instituto Tomie Ohtake, entre 29 de julho a 21 de outubro de 2018. Com curadoria de Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz, Tomás Toledo, Hélio Menezes e Ayrson Heráclito.

A exibição, composta por 450 trabalhos de 214 artistas de diferentes pontos do globo, foi organizada em oito núcleos temáticos, sendo eles: *Mapas e margens, Cotidianos, Ritos e ritmos e Retratos, Modernismos afro-atlânticos e Rotas e transes: Áfricas, Jamaica e Bahia* no MASP; *Emancipações e Resistências e ativismos*, no Instituto Tomie Ohtake. *Histórias afro-atlânticas* foi a temática a orquestrar as atividades do MASP ao longo do ano de 2018, portanto, além da grande exposição coletiva aqui explorada, a programação contou com 12 mostras individuais, palestras, cursos, oficinas e publicações.

A escolha do objeto de pesquisa parte da inquietude da autora em experimentar exposições. Percorrer o museu, para ela, continuamente envolveu refletir sobre escolhas curatoriais, sobre os possíveis motivos pelos quais obras são postas lado a lado e quais reflexões este movimento possibilita. Tal interesse se encontra de maneira frutífera com a História, já que, em concordância com Maria Bernardete Ramos Flores e Ana Lucia Vilela (2013), as exposições são matéria fértil para a disciplina. Segundo as autoras, as mostras “tecem discursos que acabam por expor a si mesmas como mecanismos de eleição, demarcação, significação, objetivação.” (FLORES; VILELA, 2013, p. 30).

Como afirma Francielly Dossin (2014), às exposições reúnem os diversos atores do mundo da arte: artistas, curadores, críticos, colecionadores, museus e patrocinadores. Também se constituem como momentos em que as obras “acontecem” (DOSSIN, 2014, p. 48). Assim, é a partir da problematização das exposições que a história da arte moderna e contemporânea

vem sendo compreendida (DOSSIN, 2014, p. 48). Ademais, as exposições são compostas tanto pelo que apresentam, quanto pelo que excluem, operando assim, nas palavras de Flores e Vilela (2013), jogos de luz e sombra.

Desse modo, os eventos são potentes à pesquisa historiográfica, pois, como sintetiza Hélio Menezes,

Exposições anunciam histórias, traduzem narrativas a partir do arranjo de peças e imagens num dado espaço, (re)criando discursos a partir do que expõem, bem como do que ocultam. São acontecimentos de vida curta, impermanentes, cujos efeitos, entretanto, podem se prolongar para além de sua realização imediata. Sabemos também que exposições e museus, com seus critérios de seleção, são não somente espaços de exibição de arte, mas criadores de discursos sobre ela, e fontes poderosas no estabelecimento de nomes, obras e estilos característicos de certo tipo de produção no mercado da arte. (MENEZES, 2018, p. 579)

Enunciada a argumentação da validade do problema de pesquisa, o interesse por experimentar exposições por parte da autora, vem do lugar de privilégio como mulher branca. O gosto pela atividade coexistiu com um inescapável incômodo, percebendo os museus ainda como lugares expressivamente embranquecidos, masculinos e elitistas. Marcadores sociais interferem substancialmente em quem vai ao museu, quem tem vontade de visitar exposições e para quem o espaço expositivo faz sentido. Do mesmo modo, eles assinalam quem está por trás dos eventos: os artistas que expõem suas obras e os curadores, museólogos, administradores e outros funcionários que atuam na instituição.

Compreendendo a História Pública, a memória e o patrimônio como campos de disputa, o museu ocupa posição hegemônica na arte e no passado que é valorizado. Nesse sentido, a instituição deve tentar destruir seu cerne colonial – fruto de sua história problemática de envolvimento com sujeitos não-brancos, – para não ser destruída, como são as estátuas de bandeirantes. Ao invés de corroborar com o racismo estruturante, acredita-se que o museu possa aderir caráter inclusivo e emancipatório, como um espaço estratégico para a luta antirracista – mesmo que isto se coloque mais como utopia do que qualquer outra coisa. Pensa-se, por fim, que interessantes são as exposições que façam do museu um lugar menos obsoleto à democracia.

Histórias afro-atlânticas está longe de se constituir como uma resposta definitiva, ou solucionar estas complexas inquietações. Inclusive é digna de críticas e são válidos questionamentos acerca de sua real relevância para o avanço de se transformar o museu nesses âmbitos. Mas, considera-se que a exposição, ao menos, agiu no intuito de ponderar acerca das questões acima referidas. A programação ao longo do ano de 2018, no MASP,

rompeu historicamente com o destaque hegemônico aos artistas brancos, cedendo a maioria das exposições individuais a artistas negros. A montagem da exposição coletiva, ainda, friccionou a arte canônica e ocidental – que constitui o acervo pelo qual o museu é internacionalmente conhecido – com obras de artistas negros, confrontando hierarquias da história da arte. Se inserindo em um contexto de outras exposições que tematizaram a África, os africanos e descendentes ou dão destaque a produção de artistas negros nas últimas décadas no Brasil, e sobretudo na cidade de São Paulo, *Histórias afro-atlânticas* chama atenção devido a sua dimensão. Deixa suas marcas ao incluir obras no acervo permanente do MASP e repercutir no mundo da arte ao ser eleita como melhor exposição do ano pelo *New York Times*, levada posteriormente ao Museu de Houston e ao Museu de Arte do Condado de Los Angeles.

A pesquisa se desenvolve a partir da ausência de uma visita física à referida exposição. Apesar de se compreender a visita como experiência inigualável, existem possibilidades, disponíveis cada vez mais, de se experimentar uma exposição depois de encerrada. Entre os elementos que auxiliam nesta tarefa, está o catálogo da exposição, organizado por Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e André Mesquita (2018), que reúne todas as obras expostas, além de textos da curadoria que justificam a organização dos núcleos e trazem considerações sobre algumas obras. Também, conta-se com o conjunto de áudios que intenciona funcionar como programa público de mediação a *Histórias afro-atlânticas*¹, no qual artistas, educadores, historiadores da arte, militantes do movimento negro e figuras vinculadas à religiões de matriz africana apresentam obras da exposição. Além disso, dispõe-se das fotografias de vistas da exposição disponibilizadas pelo site do MASP², dos vídeos dos seminários internacionais disponíveis no canal do MASP no *YouTube*³, e ainda, da antologia *Histórias afro-atlânticas Vol:2* (PEDROSA; CARNEIRO; MESQUITA, 2018) que reúne 44 textos acerca das questões em torno da noção *afro-atlântica*.⁴

Desse aparato, procurou-se as questões teóricas da pesquisa, que devem surgir das próprias imagens, mais do que isso, das imagens postas em relação. Opta-se por compreender a mostra a partir dos preceitos teóricos do conhecimento pela montagem do filósofo e

¹ O conjunto de áudios também propõe-se funcionar como um conteúdo didático que auxilie professores do ensino básico no trabalho com o ensino de história da África, das diásporas africanas e de cultura afro-brasileira em sala de aula. Disponível em: <https://soundcloud.com/maspmuseu/sets/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 30 out. 2022.

² Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 30 nov. 2022.

³ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=QeavgInpM7k&list=PLuU7w3B41i5S9ZhPPAza3i7XdrNQIJmHf>. Acesso em: 30 nov. 2022.

⁴ Além desses, existem inúmeros outros materiais disponíveis.

historiador da arte Georges Didi-Huberman (2007; 2015). Entende-se, como se demonstrará ao longo do trabalho, que a operação empreendida por uma exposição, de dispor imagens lado a lado, faz alumiar novos significados que não apareceriam se estivessem isoladas, portanto é central investigar a montagem que tal evento propõe.

Didi-Huberman investiga e teoriza o denominado conhecimento por montagem a partir de estudos dos teóricos Aby Warburg, Sergueï Eisenstein e Walter Benjamin. O historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), em seu famoso *Atlas Mnemosyne*, monta mais de mil imagens dos mais diferentes tipos, dispostas em 79 pranchas, entre elas fotografias de Roma, afrescos de Rafael, xilogravuras antisemitas e imagens esportivas. Em seu Atlas, Didi-Huberman considera que Warburg alcança o conhecimento por montagem, atividade constituída com base na aleatoriedade, na vitalidade e no ritmo. Como explica Daniela Queiroz Campos, entre todas as articulações montadas no Atlas warburguiano, “algo produz efeito sobre nosso conhecimento inteligível. As aproximações de diferentes tipos de imagens, de algum modo, produzem modificações sobre elas. Uma espécie de abertura em nossa memória, uma abertura em nosso olhar.” (CAMPOS, 2017, p. 273).

O cineasta soviético Sergueï Eisenstein (1898-1948), outro intelectual central a Didi-Huberman, efetuou diferentes teorias da montagem entre os anos de 1923 e 1948, vista para ele como processo artístico, transmidiático e transhistórico (CAMPOS, 2017, p. 282-283). Na conceitualização de montagem, Eisenstein perpassa, para além do cinema, também o desenho, a pintura, a escultura, a arquitetura, o teatro, a literatura e a música. Para o teórico e cineasta, como esclarece Campos (2017, p. 283), a justaposição de dois fragmentos – relacionados entre si ou não – concebe uma terceira coisa. “Esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (EISENSTEIN, 2002, p. 14 apud CAMPOS, 2017, p. 283). Sendo esta ocorrência não encontrada somente na produção cinematográfica, mas sempre que se justapõem “dois fatos, dois fenômenos, dois objetos” (EISENSTEIN, 2002, p. 14 apud CAMPOS, 2017, p. 283).

Entendendo que as imagens não falam de maneira isolada e por isso é preciso colocá-las em relação (DIDI-HUBERMAN, apud CAMPOS, 2017, p. 269), objetivou-se analisar as imagens exibidas a partir das outras com as quais foram tensionadas no espaço expositivo. Olhar para uma exibição a partir do conhecimento pela montagem de Didi-Huberman não é algo novo, o próprio historiador da arte o faz como curador da exposição *Levantes* (2016-2018), que foi inaugurada no centro de imagem Jeu de Paume

(Paris) e cumpriu itinerância em mais cinco países, dentre eles o Brasil. A exibição contou com cerca de 300 obras de diferentes épocas, períodos e suportes em torno das diversas formas de levantes. No catálogo, Didi-Huberman (2017, p. 290) percebe como a interposição de imagens de movimentos e de gestos de levantes faz tempos se fundirem.

Diante do montar curatorial da exposição que o presente trabalho se debruça, é instigante o modo como se chocam temporalidades, por vezes expressando continuidades, por vezes rupturas acerca das experiências *afro-atlânticas*. Como quando fazem encontrar passados e presentes, obras que trazem críticas ao racismo estrutural ou representam formas de resistência das populações de origem africana se chocam com outras que perpetuam narrativas tradicionais, contemporâneas a época da escravidão. Nota-se, dessa forma, que a montagem da exposição, em sintonia com Didi-Huberman (2007, p. 19), compreende que pensar por imagens significa extrapolar o tempo cronológico linear. A seleção de imagens de diferentes tempos e territórios é embaralhada e neste movimento a exposição parece efetuar a operação de desmontar a história das experiências *afro-atlânticas*, para depois montá-la novamente, fazendo emergir descontinuidades, bifurcações e temporalidades heterogêneas em suas histórias (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132).

Entre as questões teóricas de Didi-Huberman, além da montagem de imagens, está a montagem temporal (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 138). Para o filósofo, a operação histórica é permeada pelos procedimentos da montagem, desmontagem e remontagem. Em diálogo com Walter Benjamin, Didi-Huberman (2015, p. 131) afirma que a imagem desmonta a história.

[...] ela a desmonta como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo. Enquanto isso, o relógio para de funcionar, é claro. Entretanto, essa parada - *die Dialektik im Stillstand* - provoca um efeito de conhecimento que, de outra forma, seria impossível. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 138)

Dessa maneira, segundo Didi-Huberman (2015, p. 132), refundar a história sobre um movimento *a contrapelo* – nos tão citados termos de Benjamin –, significa apostar num conhecimento pela montagem. Para o filósofo, “o historiador remonta os ‘restos’, porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar junto os tempos heterogêneos, Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 133). Nesse sentido, talvez não só a história como disciplina acadêmica possa desmontar e remontar o tempo, colocando-o em pedaços para depois

restituí-lo, mas também as narrativas não necessariamente científicas, as *histórias* reivindicadas na exposição – conceito melhor explicitado no primeiro capítulo deste trabalho.

A questão da montagem, em Didi-Huberman, é intrínseca à sua noção da relação entre imagem e tempo. Portanto, outra premissa teórica útil a pesquisa é o conceito também de anacronismo das imagens. Para o autor, “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.15). Desse modo, perante uma imagem o presente nunca cessa de se reconfigurar e, do mesmo modo, o passado também não. Ao propor a questão do anacronismo das imagens, o autor instiga a análise dos diferentes tempos que operam em uma mesma imagem, fazendo assumir o anacronismo ao invés de interpretá-lo como erro. Assim, “é preciso compreender que em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns aos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46). Por isso, a montagem de imagens se faz como encontro de tempos heterogêneos.

Partindo dos preceitos teóricos explicitados, eis o caminho a ser percorrido pela pesquisa. No primeiro capítulo deste trabalho, busca-se compreender *Histórias afro-atlânticas* como uma das estratégias do MASP no ímpeto de descolonizar a instituição. Assim, aborda-se brevemente a dimensão global das discussões que pautam relações entre arte, museu e descolonização, para investigar as ações do MASP que acionaram os argumentos da diversidade e da descolonização, principalmente a partir do projeto *Histórias*, implementado no ano de 2016.

A discussão adentra na temática da arte africana e afro-brasileira no MASP e na presença (ou ausência) da produção de artistas negros. Apesar do enfoque no museu específico, o capítulo traça considerações sobre como as questões tratadas adentram outros museus, levando em conta que a atuação do MASP se comunica com um cenário museológico e precisa ser por ele contextualizada. O enfoque recai sobre as exposições, entendendo-as como espaços produtores de significações e narrativas, e instâncias de legitimação da arte (FLORES; VILELA, 2013, p. 29).

No segundo capítulo, pretende-se analisar um conjunto de obras do primeiro núcleo da exposição, intitulado *Mapas e margens*. A montagem selecionada é problematizada com base em um dos argumentos teóricos acionados pela curadoria: a categoria Atlântico negro, do sociólogo Paul Gilroy (2012). Em sua obra *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, Gilroy trata das formas culturais “originadas pelos – mas não mais propriedade exclusivas dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e

memória” (GILROY, 2012, p. 35). Ao fundar sua categoria de análise transacional para o estudo da diáspora africana, o sociólogo apresenta premissas fundamentais envolvendo as relações entre cultura, identidade, etnia e nação.

No capítulo, em um primeiro momento, disserta-se sobre o núcleo como uma introdução à *Histórias afro-atlânticas*, espaço em que se anuncia os principais argumentos levantados pela curadoria. Em seguida, investiga-se as relações entre três obras expostas: *A Place to Call Home (Africa-America)* (2009), de Hank Willis Thomas; *O navio* (2007) de Emanuel Araújo; e *A permanência das estruturas* (2017), de Rosana Paulino. Enfim, intenciona-se compreender a montagem em diálogo com a perspectiva de Gilroy, buscando abarcar como sua categoria de análise e suas premissas são incorporadas às narrativas propostas pela exposição.

Por fim, no terceiro capítulo, centra-se em um conjunto de obras do sexto núcleo da exposição, intitulado *Retratos*. Busca-se dissertar sobre o retrato como gênero artístico, para em seguida explicitar o núcleo como uma pinacoteca de retratos negros, traçando algumas considerações sobre sua totalidade. Posteriormente, debruça-se sobre a montagem de alguns retratos de mulheres negras, minoritárias no núcleo.

Enfocam-se dois retratos de mulheres que viveram no XIX, são eles: *Baiana* (sem data), de autoria desconhecida, e *Zeferina* (2018), de Dalton Paula. Respectivamente, uma personagem cuja imagem chega até o tempo presente, mas a história por trás de seu rosto permanece desconhecida, e outra cuja trajetória é sabida, mas suas feições precisam ser fábulas por um artista do século XXI. Também, ensaia-se sobre questões iluminadas pela relação entre outros retratos, dentre eles: *Guinean Girl* (1962) de Uzo Egonu; *La mulata cartagenera* (1940), de Enrique Grau Araújo; e *Mulata/Mujer* (1952), de Emiliano Di Cavalcanti.

A partir do caminho mencionado, propõe-se investigar as narrativas *afro-atlânticas* construídas na montagem curatorial. A investigação se desenvolverá com enfoque no discurso da curadoria, não sendo o objetivo deste trabalho efetuar críticas a este.⁵ Do mesmo modo, a pesquisa não intenciona, e nem poderia, encerrar a exposição, discutindo todas as obras ou explicitando todas as suas possíveis narrativas de maneira absoluta, mas sim agir no sentido de levantar questões, incitar debates e abrir caminhos. As narrativas aqui sugeridas, portanto,

⁵ O percurso de questionar, pôr em xeque e criticar os argumentos curatoriais, apesar de muito válido e necessário, demandaria uma maior atenção a totalidade da exposição, a partir de um conjunto de fontes que levasse em conta outras perspectivas para além do discurso curatorial – no qual se restringe o catálogo da mostra, principal referencial aqui utilizado.

são sempre parciais e incompletas, recortes, fruto de escolhas em meio a infinitas alternativas que a fonte proporciona e também alinhadas às propostas da curadoria. Por outro lado, as reflexões engendradas não deixam de ponderar sobre sua totalidade.

Investigar as *histórias afro-atlânticas* é embarcar em viagens pelo Atlântico negro através de imagens, encontrando descontinuidades temporais e heterogeneidade, potências mnemônicas, fronteiras imprecisas, fluidez e mistura.

2 DESCOLONIZAR O MUSEU: O MASP A INCLUIR OUTRAS *HISTÓRIAS*

Segundo Heitor Martins e Adriano Pedrosa (2018, p. 28) – diretor-presidente e diretor artístico do MASP – a exposição *Histórias afro-atlânticas*, junto a outras mostras, reflete e responde a nova missão da instituição, que define o museu como “diverso, inclusivo e plural”. Objetivando compreender a exposição *Histórias afro-atlânticas* como uma das estratégias da instituição no ímpeto de descolonizar o museu, busca-se neste capítulo, abordar brevemente a dimensão global das discussões que pautam relações entre arte, museu⁶ e descolonização, para investigar as ações do MASP que acionaram os argumentos da diversidade e da descolonização, principalmente a partir do projeto *Histórias*, implementado no ano de 2016. A discussão adentra na temática da arte africana e afro-brasileira no MASP e na presença (ou ausência) da produção de artistas negros. Para tanto, o enfoque recai sobre as exposições, entendendo-as como mais significativo acontecimento artístico (DOSSIN, 2013, p. 52) e como espaço onde as obras são postas em relação, tendo como premissa a operação da montagem como forma de conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132).

Para este debate, mostra-se necessária a referência às definições de museu e de exposição. Segundo a nova definição de museu aprovada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), na cidade de Praga em agosto de 2022:

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

Acerca do conceito de exposição, considera-se a definição da obra *Conceitos-chave da Museologia*, publicada pelo Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, junto à Pinacoteca do Estado de São Paulo e a Secretaria de Estado da Cultura,

O termo “exposição” significa tanto o resultado da ação de expor, quanto o conjunto daquilo que é exposto e o lugar onde se expõe [...] Como o resultado da ação de expor, a exposição apresenta-se atualmente como uma das principais funções do museu [...] A exposição, quando entendida como o conjunto de coisas expostas, [...] funciona como um sistema de comunicação particular (McLuhan, Parker e Barzun, 1969; Cameron, 1968), fundado sobre os “objetos autênticos” e acompanhado de outros artefatos que permitem ao visitante melhor identificar a sua significação. (DEVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 42-44).

⁶ Utiliza-se aqui “museu” no singular para se referir à sua condição institucional.

Estabelecida esta conceitualização, parte-se para a discussão da exposição aqui tematizada como estratégia do MASP no ímpeto de se descolonizar. Adriano Pedrosa (2018) ao introduzir *Histórias Afro-atlânticas* em seu catálogo, reconhece a disciplina da história da arte, com raízes e estruturas europeias, como aparato do imperialismo e do colonialismo, percebendo também o museu como seu poderoso instrumento. O museu historicamente disseminou e alimentou o cânone branco, masculino e europeu. Contudo, Pedrosa defende não o rompimento completo com as ferramentas tradicionais da história da arte e o consequente fim do museu, mas sim um caminho mais antropofágico, que encontre instrumentos para descoloniza-lo.

A tarefa de descolonizar o museu se coloca em grandes proporções ao MASP, visto que, localizado no Sul Global, possui o que é considerada a mais importante coleção de arte europeia no hemisfério sul, se encontrando, portanto, “em uma posição privilegiada para questionar a primazia do cânone” (PEDROSA, 2018, p. 31). O diretor artístico da instituição explica que “não há uma receita para descolonizar o museu, e há diversos entendimentos do que isso possa ser. O que aparenta ser a interpretação prevalente entre engajados em tentativas de descolonização do museu é que sempre se pode descolonizar mais” (PEDROSA, 2018, p. 31). Entre as tentativas para tal fim, encontra-se a sequência de mostras coletivas dedicadas a diferentes *histórias*: *Histórias da infância* (2016), *Histórias da sexualidade* (2017), *Histórias afro-atlânticas* (2018), *Histórias das mulheres*, *Histórias feministas* (2019), *Histórias da dança* (2020) e *Histórias brasileiras* (2022). A estratégia de trabalhar a partir do conceito *histórias*, responde a questões como:

Quais outras histórias a arte pode ajudar a mostrar ou abordar além da história da arte? Que outros personagens, temas e narrativas além de estilos, movimentos, escolas e períodos da própria disciplina? [...] *Histórias* em português (bem parecido com *histoires* do francês e o *historias* do espanhol) pode abranger narrativas ficcionais e não ficcionais, factuais ou míticas, micro e macro, podem ser escritas ou orais, e ter caráter político, econômico, cultural ou pessoal. Como estrutura em que se coalescem narrativas que foram deixadas de lado, na margem, ou esquecidas, *histórias* é aberta, plural, diversa e inclusiva. [...] (PEDROSA, 2018, p. 31).

O conceito polifônico e aberto de *histórias*, segundo o diretor artístico, possui um aspecto canibalizante: “elas podem devorar tudo e, de fato, seu próprio contrário (até mesmo a história da arte tradicional e seu cânone pode constituir uma das muitas camadas de histórias)” (PEDROSA, 2018, p. 31).

Em concordância com as preocupações relacionadas à necessidade de se descolonizar o museu, em outubro de 2018, no último mês em que a exposição *Histórias afro-atlânticas*

esteve em cartaz, o MASP realizou o primeiro seminário fruto do projeto de longo prazo intitulado *Arte e Descolonização*⁷. Projeto que em conjunto com o Afterall – centro de pesquisa e publicação da *University of the Arts* de Londres – pretende investigar novas práticas artísticas e curatoriais que questionam os legados coloniais na produção, curadoria e crítica de arte (MASP, 2019).

Se a exposição *Histórias afro-atlânticas* no MASP dá continuidade a sequência de *histórias*, no Instituto Tomie Ohtake, onde foram acolhidos dois de seus oito núcleos, ela é entendida como desdobramento de uma exposição que é anterior ao projeto *Histórias* do MASP, mas parece dialogar bastante com este: *Histórias Mestiças* (2014). Com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz – que mais tarde comporiam a equipe curatorial de *Histórias afro-atlânticas* – a exposição *Histórias Mestiças* foi o resultado de mais de dois anos de pesquisa sobre “as matrizes formadoras do povo brasileiro: a questão da mestiçagem e seu reatamento na produção artística” (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2014a).

A exposição que ocorreu quatro anos antes de *Histórias afro-atlânticas*, no Instituto Tomie Ohtake, compartilhou diversas semelhanças com esta. A ausência de qualquer preocupação com uma cronologia, as semelhanças nos nomes dos núcleos⁸, e obras que se repetem⁹, são algumas das congruências que se poderia citar. Merece atenção o intuito da exposição *Histórias Mestiças* em “convidar artistas nacionais, africanos e ameríndios para ‘conversar’ [...] de maneira a priorizar um aporte mais amplo e que rompa com as margens precisas e expressas pelos nossos cânones ocidentais”. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2014a)

É em *Histórias Mestiças* que parece nascer a noção polifônica de *histórias* na qual o MASP concentrou seu grande projeto desde 2016, como uma das estratégias de descolonização do museu que não rompe totalmente com as questões da história da arte tradicional. No vídeo de apresentação de *Histórias Mestiças*, disponível no canal do Instituto Tomie Ohtake no *youtube*, a exposição é introduzida da seguinte maneira:

⁷ De acordo com o site do MASP, o primeiro seminário sobre *Arte e Descolonização* aconteceu nos dias 18 e 19 de outubro de 2018 e o segundo nos dias 15 e 16 de outubro de 2019. Um terceiro seminário aconteceria em 2020, junto a publicação de uma antologia. Provavelmente devido a pandemia da Covid-19, o seminário de 2020 não ocorreu, contudo foram realizadas uma série de lives no youtube intitulada *Descolonização na década de 2020*, no ano de 2021. Os textos publicados em 2019 e 2020 estão disponíveis no site do MASP e foram úteis a este trabalho. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 11 set. 2022.

⁸ Entre eles, *Mapas e Trilhas, Máscaras e Retratos* e *Ritos e Religiões*.

⁹ Por exemplo, *Negro Man* (1641) de Albert Eckhout, *A Place to Call Home (Africa-America)* (2009) de Hank Willis Thomas e *O navio* (2007) de Emanuel Araújo.

Histórias Mestiças não é uma história da mestiçagem mas uma mestiçagem de várias histórias. Histórias brasileiras, histórias coloniais, histórias pós-coloniais, histórias descolonizadoras, histórias do século XIX, modernas, contemporâneas, histórias ameríndias, histórias africanas, histórias afro-brasileiras, histórias marginais, histórias subalternas, histórias esquecidas e muitas outras histórias. (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2014b)

Lilia Schwarcz, em entrevista com Amanda Carneiro e André Mesquita (2019), sobre as relações entre investigação acadêmica, curadoria e a exposição *Histórias afro-atlânticas* aponta: “Histórias mestiças já trazia questões relativas ao pós-colonial e ao decolonial ao misturar suportes, temporalidades, geografias e vozes.” (SCHWARCZ, 2019, p. 4)

2.1 MUSEU, ARTE E DESCOLONIZAÇÃO

Dessa forma, MASP e Instituto Tomie Ohtake partem da autorreflexão feita pelas instituições museológicas, sobretudo no final do século XX, que passam a reconhecer o museu como historicamente colonial. Os estudos pós-coloniais e decoloniais possibilitaram uma virada epistemológica ao questionar narrativas eurocêntricas, interrogando as mais diversas áreas do conhecimento. Como a história, tão pouco a história da arte e os estudos e práticas museológicas puderam ficar de fora. Constatou-se que a museologia regente nas potências coloniais da Europa no século XIX e XX tratou de abraçar e disseminar o discurso evolucionista que julgou a população da África e das Américas como manifestação primitiva da humanidade, em contraste com o ocidente civilizado (FONSECA, 2017, p. 186). Assim, a apropriação dos bens culturais africanos ou indígenas pelas instituições coloniais – que mais tarde alguns grupos vão exigir devolução – não se fizeram no intuito de valorizar a identidade dos povos não ocidentais, e sim reafirmar a superioridade europeia.

Reconhece-se que existam diferenças entre as categorias decolonial, descolonial e pós-colonial,¹⁰ contudo opta-se por não se aprofundar no debate conceitual, entendendo os diferentes termos como sintomas do intuito anticolonial. Cabe aqui, para o debate da descolonização do museu, a definição do conceito de decolonial como um dos 20 termos escolhidos pela comunidade museal brasileira como contribuição à Nova Definição de Museu do ano de 2022. Segundo o ICOM Brasil, decolonial se define como: “Postura e práticas de

¹⁰ O debate conceitual complexo e importante, que diferencia os termos decolonial e pós-colonial é bem investigado no artigo *América Latina e o giro decolonial*, de Luciana Ballestrin (2013). BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, [S. l.], n. 11, p. 89–117, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069>. Acesso em: 20 dez. 2022.

combate às opressões materiais, simbólicas, raciais e de gênero, que resultam da colonização e subalternização dos povos e de seus saberes.” (ICOM, 2022b)

Pautando relações entre arte, museu e descolonização, o MASP e o Instituto Tomie Ohtake se inserem em um movimento de dimensão global. As discussões que enfocam criticamente o museu como herança e dispositivo colonial, apontando para a urgente necessidade de sua descolonização, se relacionam profundamente com a incidência da decolonialidade como eixo de trabalho na arte contemporânea (COCOTLE, 2019).

Entre tantos outros artistas contemporâneos, Cildo Meireles (1948-) pode ser citado como importante referência. Ao incorporar em suas obras a crítica às narrativas eurocêntricas, elucidada o modo como o espírito decolonial atravessou e atravessa o trabalho de artistas contemporâneos. Sua obra *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987), consiste em uma instalação cujo chão foi coberto de moedas e o teto de ossos, ligando os dois, um delicado fio de hóstias como única coluna que sustenta a estrutura, que é coberta por um véu translúcido preto. Cildo Meireles constrói assim uma comovente denúncia da violência que marca a história do colonialismo. Fazendo referência às Missões Jesuíticas que ocorreram no Brasil, Argentina e Paraguai (FERREIRA; VILELA, 2015), que em nome da expansão da civilização, corroboraram com a exploração dos povos indígenas.

Através de moedas, hóstias e ossos de gado, Meireles expressa como as catedrais foram erguidas: a partir dos corpos dos povos indígenas, do capital fruto da exploração das colônias e da religião católica - que orquestrava a assimilação e o extermínio das culturas indígenas (SILVA, 2021).

Figura 1 – *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, Cildo Meireles, 1987.



Instalação. 600.000 moedas, 800 hóstias, 2000 ossos, 86 pedras e voile negro. Altura: 235cm, área: 36m².
Pertence ao acervo *Daros-Latinamerica* (Zurique). Fonte: *Google Arts and Culture*¹¹.

Cildo Meireles é um entre tantos artistas contemporâneos que poderiam ser citados aqui, a engendrar uma problematização das condições colonizadas da epistemologia, por vezes se voltando a contextos históricos – do passado ou do presente – para confrontar narrativas hegemônicas que silenciaram grupos subalternos. O decolonial e o pós-colonial, ao ascenderem como questões na arte contemporânea, se entrelaçam às políticas museais que refletem criticamente sobre a colonialidade do museu.

A obra *Missão/Missões (Como construir catedrais)* foi apresentada pela primeira vez em uma exposição ainda mais central para a compreensão do início das discussões relacionadas à crítica do museu como herança colonial em uma dimensão global. Partindo do entendimento de que é no espaço expositivo que as obras “acontecem”, e de que as exposições agenciam a rede da arte contemporânea e também por ela são agenciadas (DOSSIN, 2013), pretende-se aqui desenvolver a temática das tentativas de descolonização do museu a partir de uma história das exposições, que podem ser consideradas como estratégias – por vezes falhas, por vezes permitindo maiores avanços – para este fim. Em sintonia com a pesquisadora Francielly Dossin, “as exposições, inclusive em seus silenciamentos e lacunas,

¹¹

Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/asset/miss%C3%A3o-miss%C3%B5es-mission-missions-how-to-build-cathedrals/wAHAKQKa36fztw?hl=pt-BR>. Acesso em: 5 out. 2022.

sempre revelam as práticas e os discursos artísticos que alimentaram os debates sobre arte.” (DOSSIN, 2013, p. 50).

A exposição *Magiciens de la Terre*, ocorreu no *Centre Georges Pompidou* e no *Grande Halle do Parc de la Villette* em Paris no ano de 1989, com curadoria de Jean-Hubert Martin. Segundo Dossin, a exposição representa um paradigma para o debate multiculturalista da década de 1990 e um marco da internacionalização do mundo da arte. Ela é considerada a primeira grande exposição relacionada aos artistas não ocidentais, que representavam metade dos 104 artistas participantes, entre os quais estava Cildo Meireles. Apesar de se definir como uma “exposição de arte contemporânea” que supostamente buscava por um trato igualitário entre artistas de diversos lugares, corroborou oposições e repartições entre centro-periferia (DOSSIN, 2013). Sobre as contradições da exposição, a autora argumenta:

No grupo de artistas não ocidentais, por exemplo, existiam variadas categorias de produtores: artesãos laicos e artesões ligados ao culto. Já no grupo dos artistas ocidentais, a totalidade era formada por artistas de carreira, bastante reconhecidos no mundo da arte, ainda que também houvesse uma produção associada à artesanaria e ao religioso no Ocidente. Da mesma forma, enquanto os artistas ocidentais estavam vinculados a uma educação formal, salvo duas exceções, o grupo dos não ocidentais tinha a maioria ligada a uma formação informal. Aliados à descontextualização das artes extraeuropeias, esses atributos sobressaíram na exposição, anulando as diferenças e tornando-as absolutas. (DOSSIN, 2013, p. 53)

Apesar dos “critérios problemáticos ligados às noções de autenticidade e valorização do primitivismo” (DOSSIN, 2013, p. 53), Dossin considera a exposição como um marco na visibilidade da arte africana no sistema de arte internacional. A África, “instituída como o ‘outro’ absoluto da imagem europeia” (DOSSIN, 2013, p. 53), era o continente ao qual 42% dos países integrantes da categoria não ocidental pertenciam.

A pesquisadora mexicana Brenda Caro Cocotle (2019), contextualiza a exposição *Magiciens de la Terre* em uma das frentes que questionou a colonialidade do museu, buscando soluções nas discussões ao redor do conceito de multiculturalismo. Dessa maneira, museus, buscando alcançar o reconhecimento e valorização da diversidade cultural, acabaram por cair em contradições e limites, não necessariamente abrindo espaço para uma representatividade efetiva (COCOTLE, 2019). A autora problematiza esse movimento, ao explicar que

O indígena, a mulher, o afrodescendente e o chicano “ganharam voz” pelo outro e raras vezes por si mesmos; foram transformados em tema ou, no pior dos casos, objeto e fetiche museológico. Várias das políticas de inclusão deram lugar a uma extrema “racialização” ou “folclorização” das comunidades, negando as diferenças, lutas de poder e processos de negociação e conflito nelas existentes. A pretensa ruptura de clichês trouxe, por sua vez, a rápida criação de novos rótulos, ou a simplificação e apropriação acrítica das manifestações culturais. Exaltou-se o

“autenticamente indígena” ou o “autenticamente caribenho” (para citar dois exemplos) sobre a base do pastiche, ou do estereótipo, ou sobre “o exótico da diferença”. (COCOTLE, 2019, p. 6)

Cocotle (2019) conclui que a multiculturalidade, reivindicando a inclusão despolitizada e apresentando a diversidade sem conflitos e tensões, evidencia que nem sempre políticas museais para alcançar maior representatividade constroem estratégias decoloniais. Desta forma, nesse processo, a “valorização” da arte não europeia acompanhou o uso das nomenclaturas *arte naif*, *arte primitiva*, *arte popular* e *espontânea* quando não eram diferenciadas como *artefato* ou *artesanato*, em oposição à *arte* ocidental – termos hierarquizantes que subjagam manifestações artísticas a partir do Ocidente.

Apesar das contradições de *Magiciens de la Terre*, esta exposição se estabeleceu como um marco para que outras exposições que reuniam artistas não ocidentais surgissem no Ocidente. Segundo Moacir dos Anjos (2005, p. 44):

a despeito das críticas que ‘Magiciens de la Terre’ recebeu – ou talvez em função delas –, foi também realizada, já a partir da primeira metade da década de 1990 e vinda de países centrais, uma série de exposições que refletiam sobre o surgimento de uma nova cartografia simbólica do mundo. (apud DOSSIN, 2013, p. 57)

A partir da abertura provocada por *Magiciens*, aconteceu uma importante exposição considerada por uma parte da crítica como o momento em que a “virada pós-colonial” irrompeu o circuito internacional da arte contemporânea: a décima primeira edição da *Documenta* (1998-2000) sob a direção curatorial de Okwui Enwezor, em Kassel (COCOTLE, 2019). Entre os artistas selecionados, grande parte era da África, da Ásia e da América Latina e a curadoria afirmava sua preocupação em evitar uma visão fincada na ideia do “*exótico do estrangeiro*, privilegiando obras de arquivo ou de caráter documental.” (COCOTLE, 2019, p. 7). A exposição permitiu que as teorias pós-colonial e decolonial, até então pensadas por outras áreas do conhecimento, invadissem as reflexões sobre arte contemporânea (COCOTLE, 2019, p. 7).

Africa Remix: contemporary art of a continent (2004-2007), foi outra exposição *blockbuster*, além de *Magiciens*, no intuito, mais exitoso, de forçar uma revisão à história da arte (DOSSIN, 2013). A exposição, que passou pela Alemanha, Reino Unido, França, Japão, Suécia e África do Sul, foi comemorada pela curadoria como primeira exposição em larga escala dedicada à arte africana contemporânea. Entre os artistas incluídos na mostra, vários problematizam noções de autenticidade e originalidade, subvertendo estereótipos ligados a África (HASSAN; OGUIBE, 2001 apud DOSSIN, 2013, p. 56). Sobre isso, Dossin explica:

Se a historiografia da arte ocidental se esforçou na busca essencialista das definições ontológicas, delineando um entendimento atemporal da arte, parte da produção artística contemporânea – e essa é uma característica ainda mais forte na arte contemporânea africana – busca justamente colocar a arte no tempo e no espaço. A contenda de conceitos como primitivismo e autenticidade é um dos alvos mais contemplados e fazem parte do esforço de parte da produção artística contemporânea na África de desconstruir imagens e estereótipos destinados ao continente. (DOSSIN, 2013, p. 55)

Estas são algumas das exposições importantes na construção de um panorama histórico de ações desenvolvidas pelos museus no ímpeto de incluir a arte não ocidental, abranger a diversidade cultural, ou por fim, descolonizar o museu. Assim como as ciências humanas passam a questionar seus legados coloniais, também o campo do patrimônio e a museologia o fazem. Desse modo, cada vez mais a descolonização do museu se coloca como urgente e é cada vez maior o número de instituições a implementar projetos curatoriais, programas públicos, atividades educativas e mesas de debate propondo trazer avanços, ou mesmo solucionar essa questão (COCOTLE, 2019).

A exposição *Africa Remix* entra no ponto em que aqui se interessa em relação à descolonização do museu: incluir a arte de africanos e de seus descendentes. *Africa remix* é um dos momentos importantes da arte africana em algumas das principais cidades europeias, que ocupam espaço majoritário no trajeto que a exposição percorre. Até agora, falou-se da arte não-europeia adentrando centros de produção artística legitimados. Mas como, no Brasil, país do Sul Global em que as contínuas relações com o continente africano se fizeram exorbitantes, a África e os artistas negros se inserem nas exposições? Mais especificamente, como estes temas irrompem o museu detentor da mais importante coleção de arte europeia fora do Ocidente?

2.2 ARTE AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA NO MASP ¹²

Para discutir a temática proposta no subcapítulo, cabe uma breve introdução à história do MASP. O MASP é uma instituição privada sem fins lucrativos, fundada em 1947 pelo empresário Assis Chateaubriand (1892-1968), que convida o crítico italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) para direção, e Lina Bo Bardi (1914-1992) para o desenvolvimento do projeto arquitetônico e expográfico. Como primeiro museu moderno do país, o MASP foi primeiramente instalado na rua 7 de Abril, no centro da cidade, e em 1968 transferido para a atual sede na avenida Paulista. O projeto de Lina Bo Bardi, a partir do uso do vidro e do

¹² Apesar do enfoque no MASP, traçam-se considerações sobre a temática em outros museus brasileiros, entendendo as ações do MASP envoltas em um cenário museológico com o qual se comunicou.

concreto, concilia superfícies ásperas e sem acabamentos com leveza, transparência e suspensão. O edifício é atravessado por um “vão livre”, pensado como uma praça para uso da população. (MASP, 2022a)

O MASP, como já mencionado, famoso por contar em seu acervo com a mais importante coleção de arte europeia do Sul Global, com obras de artistas consagrados como Vincent Van Gogh (1853-1890), Pablo Picasso (1881-1973) e Rafael Sanzio (1483-1520), também possui em sua trajetória uma faceta menos conhecida, bem abordada por Juliana Bevilacqua (2022): as exposições e coleções de arte africana. Mais de três décadas antes de *Magiciens de la Terre*, o MASP realizaria aquela que provavelmente foi a primeira exposição de arte africana em uma instituição museológica brasileira: *Arte Negra*, em 1953 (BEVILACQUA, 2022, p. 125). Devido a escassa documentação, pouco se sabe sobre a projeção da exposição e os interesses do MASP em realizá-la, contudo, a autora argumenta que a exposição foi realizada em parceria ou mesmo organizada pela Sociedade Cultural Belgo Luxemburguesa e Brasileira e contou com obras da região do Congo, na época, colônia da Bélgica.

Junto a *Arte Negra* (1953), Bevilacqua (2022, p. 128) coloca a exposição da coleção africana Bank Boston (1976), como mostras de arte africana que atendiam a interesses privados. A exposição de 1976 marca a visita de uma Missão Comercial da Nigéria com a qual o banco tinha relações. Pouco mais de vinte anos depois algumas peças dessa coleção passam a integrar o acervo do MASP.

Além das exposições realizadas por interesses privados, a autora aponta para outro contexto que fomentou relações entre o MASP e a arte africana: aquelas como estratégia política de aproximação entre Brasil e África durante a ditadura militar no país (BEVILACQUA, 2022, p. 128). Quando ocorreu a exposição da coleção *Bank Boston*, o MASP já havia sediado *Arte Tradicional da Costa do Marfim*, em 1974. Contando com 522 peças do Museu de Abidjan, a mostra percorreu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e também o Palácio do Itamaraty em Brasília. *Arte Tradicional da Costa do Marfim* “foi organizada por ocasião da visita oficial ao Brasil do Ministro dos Negócios Estrangeiros da Costa do Marfim, Arsène Assouan, e sob o patrocínio dos presidentes Félix Houphoeët-Boigny e Emílio Médici” (BEVILACQUA, 2022, p. 128). Segundo a pesquisadora, a mostra está relacionada a uma viagem realizada pelo Ministro das Relações Exteriores do Brasil, Mário Gibson Barboza, por países do oeste da África, inserida em um

projeto maior de abertura da política externa brasileira, que previa uma aproximação com o continente africano.

A autora salienta para a possibilidade de que *Arte Tradicional da Costa do Marfim* tenha sido a maior exposição de arte africana realizada no Brasil. Além desta, no mesmo contexto de reaproximação das relações entre Brasil e África durante a ditadura militar, o MASP recebeu, em 1981, a exposição *Arte Contemporânea do Senegal* (BEVILACQUA, 2022, p. 131). Após percorrer França, México, Estados Unidos e Canadá, a exposição acolhida pelo MASP, como promoção conjunta do Governo da República do Senegal, do Ministério das Relações Exteriores e do Ministério da Educação e Cultura (FUNARTE), reuniu cerca de 170 obras de aproximadamente 50 artistas.

Com a proximidade do centenário da abolição da escravidão, em sintonia com o crescimento de estudos acadêmicos a investigar as relações entre África e Brasil e com o trabalho de artistas modernos que incorporavam em suas obras a temática das religiões afro-brasileiras, o foco do MASP na arte africana passa a recair sobre as conexões entre os dois lados do Atlântico (BEVILACQUA, 2022, p. 134).

Um lampejo da ideia de fluxos e refluxos, reivindicada na exposição *Histórias afro-atlânticas* em 2018 nos termos de Pierre Verger, já era de alguma forma aparente em uma mostra do MASP em 1978: *Da senzala ao sobrado – Arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim* (BEVILACQUA, 2022, p. 135). A exibição foi realizada em comemoração aos 90 anos da abolição da escravidão no Brasil, em confluência com a exposição *Candomblé: um culto afrobrasileiro* (1979) na Pinacoteca de São Paulo, que ocorreu no mesmo período. De acordo com Bevilacqua, após dez anos, de *Cultura Nigeriana* (1987), realizada no MASP, a mostra trouxe semelhante concepção de proximidade entre Brasil e África, ao reunir entre as suas mais de 300 obras, fotografia de casas brasileiras na Nigéria do fotógrafo Massimo Marafatto, uma entrevista sobre os laços Brasil-Nigéria, a religião yorubá, e a arte moderna nigeriana.

Contudo, ainda estava por vir a mostra de arte africana no MASP que mais teve repercussão até o momento (BEVILACQUA, 2022, p. 138), em 1988, no centenário da abolição da escravidão, é realizada *África Negra*, com curadoria de Pierre Verger (1902-1996) e Lina Bo Bardi (1914-1992). A exposição *África Negra*, em São Paulo, complementava um projeto que era desenvolvido concomitantemente pelos mesmos curadores: a inauguração da Casa do Benin, em Salvador. O projeto de revitalização contava com Lina Bo Bardi, como arquiteta, e Pierre Verger, como curador, o qual doou muitas das obras beninenses que

compõem o acervo permanente da casa (FERES; LAGO, 2021, p. 9). Como já esperado, se tratando de Pierre Verger na curadoria, os dois projetos estavam imersos no intento de aproximar os dois continentes separados pelo Atlântico. Lina Bo Bard, em 1988 – ano de inauguração do espaço cultural – declara que: “A Casa do Benin é a documentação realizada do ‘Fluxo e Refluxo’, o livro fundamental de Pierre Verger sobre o não tão longínquo episódio África-Brasil”. (BO BARD, 1988, apud FERES; LAGO, 2021, p.21).

Desta forma, os projetos eram complementares visto que, enquanto a Casa do Benin receberia obras africanas coletadas por Verger, o MASP receberia obras de arte africana de museus renomados da Europa (BEVILACQUA, 2022, p. 138). *África Negra* reuniu obras relacionadas aos povos iorubás da Nigéria e Benim pertencentes a colecionadores particulares como Carybé (1911-1997), Arlete Soares (1940-) e Tasso Gadzanis (1938-2022) e obras vindas do *Musée de L’Homme* e do *Musée des Arts Africaines et Océaniens*. Em conformidade com a Casa do Benin:

A ênfase em expor peças iorubás e o teor dos textos apresentados no catálogo da mostra parecem comprovar que o grande interesse da exposição era o de ‘confirmar’ a teoria de Verger (2021) a respeito do ‘fluxo e refluxo’, ou seja, o de mostrar as semelhanças entre os povos do Brasil e os da Nigéria e Benim, a unir os dois lados do Atlântico [...] (BEVILACQUA, 2022, p. 139-140).

Além de *África Negra* (1988) no MASP, outra fundamental exposição estava a pautar a presença da arte africana e, sobretudo afro-brasileira, no centenário da abolição na cidade de São Paulo: *A mão afro-brasileira* (1988). A exposição aconteceu nas dependências do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), proposta e organizada pelo artista e curador negro Emanuel Araújo (1940-2022). A mostra possuiu um caráter enciclopédico, efetuando um levantamento exaustivo da contribuição do afrodescendente à sociedade e cultura brasileira (SILVA, 2020).

Como relatado por Emanuel Araújo no catálogo, a exposição demandou uma pesquisa aprofundada da “participação do homem negro e mestiço na formação da cultura nacional [...] desde a chegada das primeiras levas de escravos à América Portuguesa.” (ARAÚJO, 1988, p. 9). A mostra foi organizada a partir dos seguintes núcleos: *O Barroco e o Rococó*; *O Século XIX: a academia e os acadêmicos*; *A herança africana e as artes de origem popular*; e, por fim, *Arte Contemporânea*. O penúltimo núcleo se destaca por traçar correspondências entre a arte desenvolvida no Brasil e na África, se diferenciando dos outros ao reunir, além de obras brasileiras, algumas africanas. As sessões contaram com obras de diferentes técnicas, como

fotografias, pinturas, estatuetas, desenhos, esculturas, retratos, tapeçarias e caricaturas em jornais.

Hélio Menezes (2018) aponta para a potencialidade e influência do evento ao tomar a autoria negra como guia expositivo. Segundo o autor,

Estava lançado um programa expositivo duradouro de visibilidade e inclusão de artistas negros na pálida história de exposições no Brasil, afinado a um movimento internacional, à época ainda incipiente, de revisão dos modos marcadamente masculinos, europeizados e coloniais, de se contar a história – inclusive, e talvez especialmente, a da arte. (MENEZES, 2018, p. 582).

Dezesseis anos mais tarde, Emanuel Araújo inauguraria o que pode ser considerado o primeiro grande museu brasileiro dedicado à cultura material africana e afro-brasileira. Localizado no Parque Ibirapuera, em São Paulo, o Museu Afro Brasil é uma Organização Social de Cultura (Secretaria de Estado da Cultura – Governo do Estado de São Paulo) que conta com “um acervo de cerca de cinco mil obras e uma biblioteca com mais de 6.800 publicações referentes a história, arte e cultura do negro no Brasil” (ARAÚJO, 2010, p. 126) e da diáspora africana no novo mundo. Desse acervo, cerca de duas mil obras foram doadas por Emanuel Araújo, idealizador e diretor-curador do museu (ARAÚJO, 2010). Araújo (2010) aponta como missão da instituição a desconstrução de estereótipos e imagens deturpadas sobre o negro e sua história, refletindo “uma herança na qual, como num espelho, o negro possa se reconhecer, reforçando a autoestima de uma população excluída [...]” (ARAÚJO, 2010, p. 127) e integrando “os anseios do negro jovem e pobre ao seu programa museológico” (ARAÚJO, 2010, p. 128).

Conforme Araújo, o museu narra uma heroica saga africana, desde antes da escravidão até a contemporaneidade, ressaltando todas as contribuições – “os legados, participações, revoltas, gritos e sussurros a que deu lugar, no Brasil e no circuito da diáspora negra” (ARAÚJO, 2010, p. 127). *Artes plásticas: a mão afro-brasileira* dá nome a um dos núcleos da exposição de longa duração do Museu Afro Brasil, reunindo alguns dos artistas incluídos na exposição de 1988.

Inclui-se aqui a atuação de Emanuel Araújo por entendê-lo como uma figura inescapável ao se tratar da arte africana e, sobretudo, afro-brasileira no cenário museológico do país. Além de *A mão afro-brasileira* e do Museu Afro-Brasil, Araújo organizou muitas mostras que abordaram a temática, algumas delas foram: *Vozes da diáspora* (1992-1993) e *Herdeiros da noite* (1994-1996) na Pinacoteca de São Paulo; *Arte e religiosidade no Brasil – Heranças africanas* (1997) no pavilhão Manoel da Nóbrega. (MENEZES, 2018)

Distante das temáticas enfocadas pelo Museu Afro Brasil, somente depois de 26 anos¹³ da realização de *África Negra* (1988), o tema da arte africana retorna ao MASP (BEVILACQUA, 2022, p. 143), com a exposição *Do coração da África* (2014). Segundo o site da instituição, a exposição reuniu peças que expressam as manifestações centrais das tradições culturais e religiosas da nação iorubá, produzidas até o ano de 1960 (COELHO, 2014). As 49 obras extraídas da coleção Robilotta, expostas, foram doadas ao museu.

Em um texto de apresentação, o curador Teixeira Coelho (2014) remete ao contato milenar entre África e Europa, para argumentar sobre a presença da cultura africana por trás da arte moderna ocidental, mais especificamente, em Picasso, “que buscou suas então escandalosas formas humanas nas máscaras e figuras das esculturas tradicionais da África Negra” (COELHO, 2014). Desse modo, segundo Coelho, a mostra agiria no sentido de tornar mais próximas e claras as dimensões do aporte africano para a arte moderna. Assim, o MASP estaria a explorar “as relações globais e as versões da arte num mundo cada vez menor” (COELHO, 2014).

Entretanto, apesar da justificativa curatorial, Juliana Bevilacqua (2022, p. 144) chama a atenção para a relativa superficialidade com que as obras iorubá foram conectadas aos artistas modernistas, cogitando ainda um protagonismo europeu na mostra. Assim,

A escolha pelas obras iorubás da coleção parece estar muito mais relacionada à sua expressividade quantitativa na coleção Robilotta MASP do que a uma intenção em relacionar histórica e artisticamente essas peças com o Brasil, explorando, por exemplo, a ideia de “fluxo e refluxo”, como ocorreu em outras exposições no MASP. (BEVILACQUA, 2022, p. 139-140)

Até a presente página, abordou-se as exposições do MASP que tiveram como tema a arte africana, estabelecendo relações efetivamente, ou não, entre a África e o Brasil. Todavia, ainda se mostra fundamental uma investigação sobre a temática da arte afro-brasileira, e a questão da inclusão de obras de artistas negros¹⁴ – discussões que perpassam o processo de descolonização do museu e atravessam a exposição *Histórias afro-atlânticas*.

¹³ Após o sucesso de *África Negra*, era para ocorrer pouco mais de um ano depois uma exposição intitulada *Nigéria-Brasil*, projeto proposto pelo galerista Paulo Figueiredo, porém não se sabe ao certo o porquê do empreendimento não ter sido concretizado (BEVILACQUA, 2022).

¹⁴ Diferencia-se aqui arte afro-brasileira e produção de artistas negros, pois, toma-se o conceito de arte afro-brasileira de Kabengele Munganga (2019), que desvincula diretamente a obra afro-brasileira da pele de seu autor. Por outro lado, entende-se a impossibilidade de se ignorar a questão racial já que o mundo da arte ainda é constituído por critérios racistas camuflados. Em concordância com Hélio Menezes: “O certo é que, se não quisermos ecoar velhos essencialismos raciais, há de se reconhecer, de maneira definitiva, não haver qualquer índice intrínseco a uma obra de arte que a relacione, sem mediações, à cor de pele de seu autor. O mesmo porém, dificilmente se estende ao seu destino: a subrepresentatividade de artistas negros nos acervos e coleções de galerias e museus, não obstante a excelência e diversidade de suas obras, revela que a cor da pele do artista é, ainda, critério camuflado da entrada de obras nos espaços expositivos de prestígio.” (MENEZES, 2018, p. 590).

O recorte da arte afro-brasileira, tão cara ao Museu Afro Brasil, está envolta em calorosos debates acerca de sua conceitualização. Ela é aqui entendida, diferentemente de *arte negra*¹⁵, de acordo com Kabengele Munanga (2019), como um sistema fluido e aberto, com um centro, uma zona intermediária e uma periférica. Segundo o autor:

No centro do sistema situamos as origens africanas desta arte, ilustradas por algumas obras cuja origem étnica é conhecida, pois trata-se de uma arte não anônima, como pensaram alguns especialistas ocidentais, mas sim étnica. Encontraríamos aqui as obras e os artistas ditos religiosos ou rituais. Na zona intermediária do sistema, para a qual essa arte imigrou por motivos históricos entre nós conhecidos, situamos o nascimento da arte afro-brasileira, uma arte que, além das características africanas, sempre em processo de criação, recriação e reinterpretação, integrou novos elementos e características devido aos contatos estabelecidos no Novo Mundo com outras culturas, num universo que às vezes ultrapassa as fronteiras nacionais. Aqui, salvo algumas exceções, nem sempre a matriz africana da obra e a origem étnica do artista se confundem. Na periferia do sistema, situamos obras e artistas que, sem reunir todos os atributos essenciais das artes africanas tradicionais, receberam algumas de suas influências, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico, obras cujo imaginário artístico pode, de uma maneira ou de outra, remeter ao mundo africano, embora integrando nitidamente características da arte ocidental, indígena ou outras, que formam o mosaico e o pluralismo da arte brasileira. (MUNANGA, 2019, p. 20)

Partindo desta conceitualização, destacam-se duas mostras individuais de arte afro-brasileira que aconteceram no MASP no ano de 1981, mais especificamente, que se enquadram na zona periférica do sistema teorizado por Munanga. Entre elas, a exposição cujo enfoque foi a obra de Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974), artista negra e periférica brasileira dos anos 1970 que se considerava primitivista (FERREIRA, 2019, p. 6). As pinturas da artista são marcadas pelas temáticas afro-brasileiras, como a religiosidade, e também por cenas cotidianas e autorretratos, através de uma riqueza de cores e texturas. A exposição foi organizada por Pietro Maria Bardi, que doa o primeiro trabalho de Auxiliadora para a coleção do museu – *Capoeira* (1970) (NEGREIROS, 2019, p. 279). Foram encontradas poucas informações sobre o evento, por isso não se sabe qual título foi dado. Auxiliadora também teve obras apresentadas em uma exibição coletiva anterior, em 1975, intitulada *Festa das Cores*. Uma de suas obras foi a capa do catálogo produzido pelo MASP, com textos de Pietro Maria Bardi (MASP, 2016).¹⁶

¹⁵ Segundo Munanga (2019), essa noção cairia em um certo biologismo: “Seria excluir dela todos os artistas que, independentemente de sua origem étnica, participam dela, por opção político - ideológica, religiosa, ou simplesmente por emoção estética no sentido universal da palavra.” (MUNANGA, 2019, p.19).

¹⁶ Segundo fala de Luisa Duarte, em palestra *Maria Auxiliadora e o debate sobre as narrativas vencedoras na escrita da história da arte* (2016), da série *MASP Palestras*, disponível no canal do MASP no *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eBudTyhKkTE&t=2508s>. Acesso em: 02 set. 2022.

Em 1981, outro artista que ganha uma exposição solo no museu é Emanuel Araújo (MASP, 2018d). Contudo, menos informações ainda foram encontradas sobre esta mostra. O já citado importante curador negro é também desenhista, gravador e escultor. Na segunda metade da década de 70, o artista estava saindo da gravura para a escultura e foi buscar sua vertente construtivista na geometria dos tecidos africano (FERNANDES, 2012, p. 23). Muito impactado por sua participação em um festival na Nigéria em 1976, Emanuel Araújo despertou para as questões africanas e negras em seu trabalho (FERNANDES, 2012, p. 23). No ano seguinte, em 1982, o MASP adquire em seu acervo, por doação do artista, a escultura *Bicho Alado* (1980). Tanto Araújo, como Auxiliadora, recebem exposições individuais pela segunda vez no MASP apenas 37 anos depois, no ano de 2018, orquestradas pela temática das *Histórias afro-atlânticas*.

Lina Bo Bardi, como uma das figuras centrais na fundação do MASP, possuiu um envolvimento importante com a temática da arte afro-brasileira. Segundo Hélio Menezes (2018), a arquiteta que projetou o edifício da instituição, como curadora, também organizou relevantes mostras a incluir peças afro-brasileiras, antes mesmo de Araújo. Marcus Wood aponta que Bo Bardi “viu a produção das culturas afro-brasileiras e caboclas como constitutivas da essência de uma estética brasileira que existia para além das fronteiras definidas pelas elites artísticas, que se baseavam em modelos culturais europeus e norte-americanos.” (WOOD, 2018, p. 340). E fez isso mantendo em sua abordagem “rigorosa distância intelectual do suposto exotismo das formas artísticas e religiosas afro-brasileiras” (WOOD, 2018, p. 341).

Nos anos 1950-60, fora do MASP, Bo Bardi organizou *Bahia no Ibirapuera* (cocuradoria de Martins Gonçalves, realizada paralelamente à 5ª Bienal de São Paulo, em 1959), *Mostra de escultura afro-brasileira* e as individuais *Emanuel Araújo*, *João Alves*, *Agostinho Batista Freitas*, *Agnaldo Manoel dos Santos* e *Carrancas do Rio São Francisco* (todas realizadas no ano de 1961 no MAM-BA). (MENEZES, 2018, p. 580) No MASP, *A mão do povo brasileiro* (1968), apesar de não focar especificamente o recorte da arte afro-brasileira, incluiu-a, em nome do que chamava de *arte popular*. De acordo com Hélio Menezes,

Algumas das obras, temas e autores selecionados por Lina Bo Bardi adentraram o espaço do museu pela primeira vez a partir de suas exposições, ganhando relevância com a recorrência em que nelas aparecem. São referências como os ex-votos nordestinos, as carrancas e cabeças de proa dos barcos do rio São Francisco, objetos do candomblé e vestimentas dos orixás. Peças que viriam, décadas depois, a figurar

em diversas exposições e museus afins, como a própria A mão afro-brasileira. (MENEZES, 2018, p. 581)

Percorrendo o histórico de exposições desde 2006, disponível no site do MASP, buscando artistas negros em exposições individuais, depara-se com um cenário muito diferente dos últimos anos. Bem como, distante das antigas aspirações de Lina Bo Bardi. É cansativa a presença branca, exclusiva ou majoritária, também nas exposições coletivas¹⁷. Neste âmbito, o final do ano de 2014¹⁸ se destaca, pois é quando o quadro parece mudar – não completamente, mas torna-se possível observar relevantes transformações.

2.3 RENOVAÇÃO INSTITUCIONAL E O PROJETO *HISTÓRIAS*

Destaca-se uma exposição iniciada em dezembro de 2014 intitulada *MASP em processo*, anunciando o processo de renovação institucional pelo qual o museu começava a passar. Como primeira mostra da nova etapa da instituição, a exposição exibiu no primeiro andar do prédio, obras do acervo que “não são expostas ao público com frequência” (PEDROSA, 2014) e inaugurou uma forma de dispor obras que as futuras *Histórias* dominariam bem: mesclando épocas, gêneros e territórios. No subsolo, a exposição explorou o processo de transformação da arquitetura do museu, assim, o público pôde observar paredes sendo retiradas e antigas vitrines escondidas sendo reveladas. Conforme Adriano Pedrosa, a mostra também se colocava como inacabada: o público poderia acompanhar a montagem da exposição e também intervir, sugerindo trabalhos através do catálogo do museu (online ou impresso) a serem exibidos.

O processo de renovação institucional que o texto de apresentação da exposição *MASP em processo* destaca, se refere a alteração do Estatuto Social da instituição, que marca o ano de 2014, explicitado pela pesquisadora Yasmin Fabris (2021). A autora, ao se debruçar sobre os documentos envolvidos no processo, constata que com a troca da gestão executiva do museu,

¹⁷ Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes>. Acesso em: 20 set. 2022.

¹⁸ Neste período, chama a atenção duas exposições que enfocaram o grafite e a arte urbana, linguagens da cultura hip hop, são elas: *De dentro para fora / de fora para dentro* (2009-2010) e *De dentro e de fora* (2011). A primeira reuniu um grupo de seis artistas de São Paulo e foi composta, na parte de fora do museu, por seis grandes murais temporários e na parte de dentro, por instalações interativas, fotografias e vídeos mostrando as trajetórias no cenário da arte urbana contemporânea. A segunda exposição foi a continuidade internacional da primeira, reunindo artistas de diferentes nacionalidades. Apesar disso, artistas brancos eram majoritários nas duas exposições. Algumas informações sobre as exposições encontram-se registradas no site da instituição: <https://masp.org.br/exposicoes/de-dentro-para-fora-de-fora-para-dentro>.
<https://masp.org.br/exposicoes/de-dentro-e-de-fora-inside-out-outside-in>. Acesso em: 27 set. 2022.

são redefinidas as diretrizes culturais e financeiras para sua “nova fase” (FABRIS, 2021). As iniciativas agiram no intuito de modernizar a instituição com relação aos processos de governança, modelos de gestão, além da ampliação e renovação da liderança, a fim de também minimizar instabilidades financeiras. Com isso, mudanças se desdobraram na programação educativa e cultural do MASP (FABRIS, 2021, p. 231).

É em outubro de 2014 que Adriano Pedrosa é nomeado como diretor artístico, em um contexto de mudança do modelo curatorial do museu, que criava uma equipe de curadores adjuntos que cobririam o diversificado acervo do MASP (FABRIS, 2021, p. 231). É com Pedrosa que os argumentos da descolonização do museu, e da ideia de torná-lo mais diverso, inclusivo e plural, são constantemente mobilizados. Ou, de alguma maneira, são retomados, já que estavam de certa forma presentes no projeto do casal Bardi.

No ano de 2015 são recuperados os *Cavaletes de Cristal* projetados por Lina Bo Bard – retirados em 1996 –, que expõem o “acervo em transformação” do museu. De acordo com Amanda Aguiar (2015), a natureza aberta e mutável do cavalete de vidro concede maior autonomia ao público, já que a estrutura pede para ser atravessada pelo observador, permitindo traçar relações entre as obras dispostas. O cavalete também permite acesso a parte de trás da obra, o lado interno que não é habitualmente exposto ao público, instituindo uma dessacralização à obra de arte (SCHWARCZ, 2021, p. 198). Adriano Pedrosa interpreta na nova disposição do acervo na pinacoteca, sem paredes divisórias “uma potência descolonizadora” (PEDROSA, 2016 apud, FABRIS, 2021, p. 286). A expografia, segundo o diretor artístico, rompe com o modelo hegemônico europeu visto que permite uma maior aproximação entre o visitante e o acervo de modo mais “franco e direto”, sem distanciamentos (PEDROSA, 2016 apud, FABRIS, 2021, p. 286). Desse modo,

A desconstrução e a descolonização da história da arte de maneira tradicional, ortodoxa, apresentada a partir de uma sucessão de salas e uma trajetória predefinida é substituída por múltiplas possibilidades de acesso e navegação. É o visitante que determina seu percurso, tornando-se autor da (sua própria) história (PEDROSA, 2015, p. 20 apud FABRIS, 2021, p. 286).

Como bem observado por Yasmin Fabris (2021, p. 287), os icônicos cavaletes, em seu retorno em 2015, expunham obras de artistas ditos “populares” como Maria Auxiliadora, Agostinho Batista de Freitas e José Antônio da Silva ao lado de obras consagradas no circuito artístico hegemônico. Esta maneira de dispor obras caracteriza as principais exposições a partir de 2016 no museu, assentida pelo conceito polifônico de *Histórias*. Diferente do uso

anterior a 1996 dos cavaletes, quando valorizavam obras europeias e pinturas acadêmicas brasileiras do acervo (SCHWARCZ, 2021, p. 197).

Em concordância com o caráter dos *Cavaletes de Cristal*, o MASP, quando fundado em 1947 e idealizado pelo curador Pietro Maria Bardi e a arquiteta Lina Bo Bardi¹⁹, é pensado para ser “um museu transparente, fluido, em contato com a cidade e com uma museografia para ser vivenciada pelo público de maneira livre” (AGUIAR, 2015, p. 101). Estas ideias são reforçadas na inauguração do novo edifício na Avenida Paulista em 1969 (SCHWARCZ, 2021, p. 197). Segundo Fabris (2021), a nova gestão que ingressa em 2014 sinalizava um movimento de retomada conceitual do projeto original do MASP, nisso, além da expansão do acervo e das reformas no edifício, esforços foram gerados no intuito de expandir e consolidar programas educativos e de mediação do museu.

Debruçando-se sobre a programação de 2015²⁰, percebe-se um MASP que nesse ano se repensava e se autorrefletia, a partir de mostras dedicadas ao seu próprio acervo. Além de exposições de arte da Itália e da França, destacam-se duas exposições que se complementavam: *Arte no Brasil no século 20* e *Arte no Brasil até 1900*. No texto de apresentação da segunda mostra, a curadoria reconhecia a marcante dominância da autoria masculina e branca em seu acervo: “Chama a atenção a ausência, entre os artistas, de mulheres, que aparecem apenas como representações num período dominado por homens. Por outro lado, dois pintores negros se encontram no grupo – Arthur Timótheo da Costa e Emmanuel Zamor” (MASP, 2015). Ainda, a nova equipe curatorial lançava mão do termo *histórias*:

Ao reunir obras e documentos em uma mesma exposição, *Arte do Brasil até 1900* apresenta não só um panorama do período, mas também revela um pouco das histórias em torno da construção do acervo. Assim, diversas histórias se entrelaçam: a do MASP, a de São Paulo, a da trajetória das obras no museu e a da própria arte brasileira. (MASP, 2015)

Também duas outras exposições já anunciavam muito do que vinha pela frente: *Histórias feministas: Carla Zaccagnini (2015-2016)*²¹ e *Histórias da loucura: desenhos do Juquery (2015)*²². Nesta última, o argumento curatorial se volta “para além das histórias

¹⁹ Duas figuras centrais, junto ao empresário Assis Chateaubriand, na fundação da entidade.

²⁰ O acesso ao histórico de exposições a partir deste ano é também amplificado, já que são adicionadas diversas fotografias das vistas de cada exposição no site do MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes#anteriores>. Acesso em: 20 set. 2022.

²¹ Reuniu obras que se baseiam na pesquisa de Carla Zaccagnini sobre as *suffragettes*, ativistas que lutaram pelo direito de voto na Inglaterra do século 20 (MASP, 2015b).

²² Expôs desenhos feitos por internos do Hospital Psiquiátrico do Juquery, localizado em Franco da Rocha, São Paulo (MASP, 2015c).

modernas e eurocêntricas, conhecidas e canônicas, na academia e no museu” (PEDROSA; PROENÇA, 2016, p. 73 apud FABRIS, 2021, p. 236).

Dessa maneira, o novo grupo que assume o MASP em 2015 viu como urgente a necessidade de uma transformação do acervo do museu, composto em sua grande maioria pela arte ocidental (SCHWARCZ, 2021). Passam a se perguntar: Como ampliar as coleções de maneira a espelhar a diversidade existente no Brasil? “Como descolonizar e, ao mesmo tempo, diversificar o acervo eminentemente europeu do Museu?” (SCHWARCZ, 2021, p. 199).

É em 2016 que as transformações na instituição podem ser melhor observadas, quando o novo projeto curatorial *Histórias* é definitivamente implementado. Nesse contexto, a historiadora Lilia Schwarcz é nomeada ainda em 2015, como *curadora adjunta de histórias*. Segundo Schwarcz, “o plano apresentado tinha como viga mestra a noção de história. Tanto a história como disciplina, como a história enquanto narrativa: discursos que costumamos contar.” (SCHWARCZ, 2021, p. 199). A nova intenção curatorial era misturar “cronologias, suportes, geografias, espaços e temporalidades a partir de temas abrangentes” (SCHWARCZ, 2021, p. 202).

As *Histórias* delimitam uma grande temática para o cronograma anual do MASP. Assim, ao longo de um ano, são realizadas exposições monográficas e uma grande exposição coletiva incluindo diferentes curadores, além de seminários internacionais, publicações, oficinas, exibições de filmes, cursos, projetos externos e produção de uma trilha sonora em que diferentes agentes são convidados a falar sobre as exposições (PEDROSA, 2018, p. 31). Apesar da primeira exposição do projeto *Histórias* ocorrer em 2016, é a partir de 2017 que as *Histórias* passam a delinear de fato a grande maioria da programação anual do museu, com *Histórias da sexualidade* (2017) e mais ainda com *Histórias afro-atlânticas* (2018).

Entende-se que é a partir do conceito polifônico de *histórias*, junto a outras ações como o retorno dos cavaletes de Lina e a expansão e transformação do acervo, que Pedrosa e a equipe curatorial passam a engendrar suas tentativas de descolonização do MASP. Este aparato conceitual desenvolvido pela curadoria permite a montagem de exposições de uma maneira mais descolonizante, visto que pode friccionar obras que se enquadram no cânone ocidental com as que foram inferiorizadas pela história da arte hegemônica, e pela instituição museal – ou ausentes, ou incluídas a partir de visões hierarquizantes.

A primeira mostra de *histórias* foi *Histórias da infância* em 2016, reunindo “múltiplas e diversas representações da infância de diferentes períodos, territórios e escolas, [...] bem

como desenhos feitos por crianças.” (MASP, 2016). Uma dupla de obras justapostas, destacadas por Lilia Schwarcz (2021), elucidam bem o novo modo de disposição de obras que o projeto *Histórias* encabeça: *Rosa e Azul/As meninas Cahen d’Anvers* (1881), de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), é posta ao lado da fotografia de Bárbara Wagner (1980-), parte da série *Brasília teimosa* (2005-2007).

Figura 2 – Vista da exposição *Histórias da infância*, disposição das obras *Rosa e Azul/As meninas Cahen d’Anvers* (1881) e *sem título* (2005-2007), 2016.



Fotografia da exposição *Histórias da infância*, em que são vistas as obras *Rosa e Azul/As meninas Cahen d’Anvers* (1881), de Pierre-Auguste Renoir e a fotografia sem título da série *Brasília teimosa* (2005-2007), de Bárbara Wagner. Fonte: MASP.²³

Duas meninas européias, pintadas por Pierre-Auguste Renoir no século XIX, conhecidas como um dos cartões postais do museu, são postas ao lado de dois meninos de Recife fotografados mais recentemente, nos dois casos porém chama a atenção o orgulho dos e das modelos (SCHWARCZ, 2021). Friccionando imagens e desrespeitando consolidadas hierarquias, as exposições de *histórias* propunham (e ainda propõem) questionar narrativas da

²³

Disponível em: <https://www.facebook.com/maspmuseu/posts/curadoria-em-casaem-2016-participei-junto-com-fernando-oliva-e-adriano-pedrosa-d/10157345164536025/>. Acesso em: 07 out. 2022.

chamada história da arte universal, “que supõe uma certa evolução única das escolas, movimentos e estilos artísticos, sem deixar claro o índice que as articula: a cultura ocidental.” (SCHWARCZ, 2021, p. 202).

O ano de *Histórias da sexualidade* (2017) é quando as *histórias* de fato passam a definir a temática a ser trabalhada em toda a programação expositiva do museu. A exposição coletiva contou com um conjunto de mais de 700 obras, novamente a tensionar períodos, suportes e territórios, partindo da ideia de que “a sexualidade tem desde sempre ocupado lugar central no imaginário coletivo e na produção artística” (MASP, 2017a). Entre as mostras individuais – todas relacionadas a temática da sexualidade – a dedicada às *Guerrilla Girls* chama a atenção por reunir obras inéditas que criticavam as exclusões de gênero do acervo do próprio MASP, denunciando o grande número de artistas masculinos, e os nus sendo quase que exclusivamente femininos (SCHWARCZ, 2021).

Finalmente, em 2018, quando completam 130 anos da abolição formal da escravidão no Brasil, a temática escolhida para orquestrar as atividades ao longo do ano são as *Histórias afro-atlânticas*. A grande exposição coletiva ficou aberta entre junho e outubro de 2018, reunindo 450 trabalhos de 214 artistas em torno dos fluxos e refluxos entre a África, as Américas, o Caribe, e também a Europa (MASP, 2018). A exposição foi organizada em oito núcleos temáticos, sendo eles: *Mapas e margens*, *Cotidianos*, *Ritos e ritmos*, *Retratos*, *Modernismos afro-atlânticos* e *Rotas e transes: Áfricas, Jamaica e Bahia* no MASP; *Emancipações e Resistências e ativismos*, no Instituto Tomie Ohtake.

A curadoria estava a usufruir do termo de Pierre Verger (2002) novamente – já utilizado em outras mostras da instituição, sobretudo *África Negra* (1988) – para fazer referência aos trânsitos intercontinentais iniciados no século XVI. Além dos temas de Verger, o argumento curatorial acionava a categoria de Atlântico Negro, do sociólogo Paul Gilroy.²⁴ É importante notar que a grande exposição coletiva não se tratou de uma mostra de arte africana ou de arte afro-brasileira, mas da arte desenvolvida em uma “geografia sem fronteiras precisas, um campo fluido, em que experiências africanas invadem e ocupam outras nações, territórios e culturas.” (MASP, 2018). Apesar da exposição partir desse aparato conceitual que conversa com a história enquanto disciplina acadêmica, complementarmente, dialoga em sua montagem com narrativas não-científicas, já que o conceito de *histórias* construído pela própria equipe curatorial abrange as mais diversas formas de narrativas.

²⁴ Estes marcos teóricos – sobretudo a categoria de Atlântico negro – são abordados no segundo capítulo.

O projeto era em 2016 pensando sob o título *Histórias da escravidão* e se delimitava territorialmente ao Brasil. Em outubro daquele ano ocorreu o primeiro seminário internacional com o mesmo título, foi aí que se refletiu sobre as futuras alterações na proposta do projeto (MASP, 2017b).²⁵ Assim, em outubro de 2017, *Histórias afro-atlânticas* deu nome ao segundo seminário, anunciando a ampliação do projeto, para abarcar os diferentes territórios *afro-atlânticos*. Também em 2017 se definiu a parceria com o Instituto Tomie Ohtake, entendendo agora o projeto, segundo Lilia Schwarcz (2017), não como continuidade mas como decorrência de *Histórias Mestiças* (2014). Ademais, juntam-se a equipe curatorial, além de Schwarcz e Pedrosa: Tomás Toledo, Ayrson Heráclito e Hélio Menezes. Se os dois primeiros seminários aconteceram no MASP, o terceiro, em 2018, aconteceu no Instituto Tomie Ohtake.

Entre a programação dedicada as *Histórias afro-atlânticas*, o MASP realiza diversas exposições individuais de artistas negros, tão raras ou ausentes nos anos anteriores. Dando início ao ciclo, a exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência* (2018) enfocou a artista aqui já citada, em sua exposição solo de 1981. A segunda exposição que Auxiliadora recebe no MASP, em 2018, reuniu 82 obras que atravessam temas afro-brasileiros: a capoeira, o samba, a umbanda, o candomblé e os orixás (MASP, 2018b). A curadoria de Adriano Pedrosa e Fernando Oliva ressalta o objetivo de renovar o interesse pela artista “para além das preconceituosas, paternalistas e redutoras categorias de *arte naïf* ou *primitiva*”, entendendo seu trabalho como resposta à questão crucial (e decolonial) “de que modo a arte pode representar outras culturas, que não a das classes dominantes?” (MASP, 2018b).

Imagens do Aleijadinho (2018), com curadoria de Rodrigo Moura, é outra exposição que abre a programação dedicada às *Histórias afro-atlânticas*, em que o MASP pela primeira vez dedica uma exposição monográfica à obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814). A mostra reuniu 37 esculturas devocionais cuja autoria foi atribuída ao Aleijadinho ou a sua oficina. O texto de apresentação do evento ressalta Aleijadinho – “filho de um artífice português e de sua escrava, alforriado pelo pai” – como figura inaugural de “um modelo de mulatismo e mestiçagem que constituiu um dos modos de compreensão da contribuição africana para a cultura brasileira.” (MASP, 2018c). Apesar de ser categorizada

²⁵ Segundo fala de Lilia Schwarcz na abertura do segundo seminário *Histórias afro-atlânticas*, da série MASP Seminários, disponível no canal do MASP no youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Y-FOfUhZA8>. Acesso em: 10 set. 2022.

como monográfica, a exposição reuniu também um conjunto de obras de outros artistas que faziam, de alguma forma, referência à obra ou contexto de Aleijadinho.

Nesse contexto, o MASP também apresenta uma exposição dedicada a Emanuel Araújo, importante artista e curador já citado, intitulada *Emanuel Araújo, a ancestralidade dos símbolos: África-Brasil* (2018). Com curadoria de Tomás Toledo, a mostra incluiu esculturas, xilogravuras e cartazes agrupados entre os núcleos: Geometrias, Máscaras, Orixás e Navios. A exibição frisou a mistura de influências dos modernismos brasileiro e europeu, da cultura popular baiana e da ascendência africana nos trabalhos do artista (MASP, 2018d).

Outro artista negro brasileiro a mesclar referências europeias, africanas e brasileiras, inserindo-se na ideia *afro-atlântica* do MASP, é Rubem Valentin (1922-1991), que recebe a mostra individual *Rubem Valentin: construções afro-atlânticas* (2018). Segundo o museu, o conjunto de obras exposto elucida como o artista submeteu movimentos artísticos europeus – como a abstração geométrica, o construtivismo e o concretismo – a referências africanas, principalmente através dos trabalhos que representam os orixás das religiões afro-brasileiras (MASP, 2018e). A curadoria de Fernando Oliva disserta sobre a maneira antropofágica, nos termos de Oswald de Andrade, a partir da qual Valentin deglute o legado cultural europeu, transformando-o em uma obra própria e híbrida (MASP, 2018e).

Foram realizadas cinco salas de vídeo no ano das *Histórias afro-atlânticas*, são elas: *Sala de vídeo: Ayrson Heráclito*; *Sala de vídeo: Jonh Akomfrah*; *Sala de vídeo: Kahlil Joseph*; *Sala de vídeo: Kader Attia*; *Sala de vídeo: Catarina Simão*. Além das salas e das mostras já citadas, o ano de 2018 contou com exposições individuais de artistas plásticos com os seguintes títulos: *Melvin Edwards: Fragmentos linchados*; *Sonia Gomes: ainda assim me levanto*; *Lucia Laguna: Vizinhança*; *Pedro Figari: Nostalgias Africanas*.

Na programação das *Histórias afro-atlânticas*, sobretudo as exposições individuais deixam claro a precaução da curadoria em dar protagonismo a artistas negros, fazendo com que artistas brancos fossem minoria a receber mostras solo neste ano, invertendo assim a ordem habitual que regeu o MASP, arriscando-se dizer, desde sua fundação. A pesquisadora Sheila Cristina Caetano (2020) ainda argumenta que a grande exposição coletiva também priorizou o trabalho de artistas negros, tornando o negro sujeito de sua história e não apenas objeto artístico.

Mas estaria o MASP a alterar de maneira estrutural suas atividades para além do ano de 2018, tornando-se um museu “diverso, inclusivo e plural”? Schwarcz (2019) relata que a temática do ano de 2018 “abriu uma agenda que a gente não fecha mais”, contudo, ainda

constitui-se como um desafio fazer com que *Histórias afro-atlânticas* de fato não se encerre como um episódio localizado na trajetória do museu (SCHWARCZ, 2019). O esforço a ser feito é o de “incluir outras *Histórias* nas *histórias* que vamos narrar. Ou seja, não achar que cada ano se encerra em si mesmo. [...] é quase um jogo de Torre de Babel: você tocou num tema, tocou num sintoma, e continua carregando para que ele não fique cristalizado naquele momento” (SCHWARCZ, 2019, p.8). Assim, a curadora-adjunta ressalta a necessidade de que o eixo *afro-atlântico* atravesse as outras histórias ainda por vir, assim como o eixo *mulheres e feminismos* (2019) no ano seguinte.

Nesse sentido, a exposição de 2018 corroborou em significantes modificações no acervo do MASP, com a aquisição de obras de 20 artistas participantes, dentre eles, Flávio Cerqueira (1983-)²⁶, Maria Auxiliadora²⁷, Dalton Paula (1982-)²⁸ e Abdias Nascimento (1914-2011)²⁹. Estes dois últimos ganham exposições solo em 2022 no contexto das *Histórias brasileiras*. *Dalton Paula: retratos brasileiros* (2022) reúne retratos para além dos brancos e masculinos que protagonizaram a história da arte (MASP, 2022b) e *Abdias Nascimento: uma artista panamefricano* expõe pinturas que figuram temas de religiosidades afro-brasileiras, “elaborados em diálogo com a tradição da abstração geométrica e na representação dos símbolos africanos” (MASP, 2022b), mesclando referências do pan-africanismo e das culturas negras da América Latina (MASP, 2022b).

Também outras mostras parecem dar continuidade aos percursos abertos pelas *Histórias afro-atlânticas* nos anos seguintes. A própria *Sonia Gomes: ainda assim me levanto* transita de *Histórias afro-atlânticas* ao contexto *Histórias das mulheres*, *Histórias feministas* em 2019 e, grosso modo, é perceptível a inclusão de exposições focalizadas ou obras de artistas negros nas seguintes *histórias*.

A análise deste período da trajetória do MASP – sua chamada renovação institucional e a respectiva implementação do projeto *Histórias* – é executada neste trabalho sobretudo a partir dos argumentos da atual equipe curatorial e do diretor-artístico, Adriano Pedrosa. Um estudo aprofundado da trajetória anterior do MASP, desde sua fundação, que demandaria uma pesquisa em maiores proporções, se faz necessário para o questionamento dos argumentos

²⁶ CERQUEIRA, Flávio. Amnésia. 2015. Escultura, látex sobre bronze. 129 x 42 x 41 cm.

²⁷ SILVA, Maria Auxiliadora da. Umbanda. 1968. Pintura, óleo sobre tela. 50, 3 x 61,6 cm.

²⁸ PAULA, Dalton. Zeferina. 2018. Pintura, óleo sobre tela. 59 x 44 cm. PAULA, Dalton. João de Deus Nascimento. 2018. Pintura, óleo sobre tela. 59 x 44 cm.

²⁹ NASCIMENTO, Abdias. Okê Oxóssi. 1970. Pintura, acrílica sobre tela. 90 x 60 cm.

curatoriais. Poderia-se então indagar em que medida a equipe seleta que assume o MASP em 2014 utiliza da retórica da renovação, inovação e ruptura a seu favor.

2.4 DESCOLONIZAR PELA MONTAGEM

A análise dos episódios do MASP ajudam a explorar as questões: como descolonizar uma instituição que é em seu cerne colonial? Como incluir sem folclorizar? De que maneira abranger a diversidade sem reproduzir hierarquias consolidadas? Mas estão longe de trazer soluções definitivas. Reconhecendo a parcialidade e incompletude da qual estão fadados projetos tão abrangentes, Adriano Pedrosa entende as *histórias* “muito mais um ponto de partida do que de chegada” (PEDROSA, 2018, p. 31).

Se tratando do MASP, ainda tem de se levar em conta as contradições da implementação de iniciativas para descolonização da instituição, quando elas mesmas são operacionalizadas a partir do financiamento privado, em que as discussões sobre patrimônio e memória se relacionam aos interesses de patrocínio de empresas transnacionais, como bem apontado por Yasmin Fabris (2021).

Ainda assim, o museu do Sul Global detentor da mais importante coleção de arte européia, ao ponderar sobre como poderia incluir outras *histórias* em suas exposições, lança luz a um caminho incitante: friccionar imagens, tensionar lugares pré-estabelecidos pela história da arte, pôr em relação o cânone e o *outro*. Se aproximando de alguma forma do que fizera, desde 1924, Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, ao montar quase mil imagens em 79 painéis, entre elas reproduções de obras de arte, fotografias, documentos, recortes de jornal, e selos postais, a partir de diferentes assuntos (SAMAIN, 2011). Contrastando tempos e contextos históricos múltiplos, o historiador da arte fazia com que as mais diferentes imagens montadas estabelecessem diálogos, produzindo novos sentidos.

Em consonância, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2015), que dedicou parte de seus estudos a questões teóricas warburguinianas, entende que a montagem de imagens, ou seja, dispor imagens em relação colocando-as lado a lado, é por si uma forma de conhecimento. A partir de seus estudos, é possível constatar que, mesclando imagens de diferentes tempos e territórios, a exposição *Histórias afro-atlânticas* pode intervir na lógica de uma construção temporal da história da arte, em que movimentos artísticos sequenciais criam uma continuidade temporal artificial (DIDI-HUBERMAN, 2002 apud MÜLLER, 2018, p.17) – evolucionista e produtora de hierarquias.

Dessarte, a montagem de *Histórias afro-atlânticas* e de outras exposições do museu, pôde se fazer uma atitude com intuito decolonial, autorizada pelo conceito de *histórias*, ao ladear imagens de diferentes autorias, tempos, lugares, estilos, suportes, temáticas e atravessadas por múltiplos marcadores sociais. A maneira pela qual as obras foram montadas ocasionou ressignificações, fazendo com que se intervisse no lugar consagrado das obras canônicas de seu acervo. Considera-se aqui inconclusivo se esta proposta se constitui como de fato descolonizadora, sendo merecedora de críticas e contrapontos. Como descolonizar o museu? Se debruçando sobre esta questão que está longe de ser encerrada, em um terreno com mais dúvidas do que certezas, o MASP mostrou o lugar fundamental que a montagem possui nesta tarefa.

3 O ATLÂNTICO NEGRO EM *MAPAS E MARGENS*

Pretende-se, neste capítulo, analisar um conjunto de obras do primeiro núcleo da exposição, intitulado *Mapas e margens*. Em um primeiro momento, disserta-se sobre o núcleo como uma introdução à *Histórias afro-atlânticas*, espaço em que se anuncia os principais argumentos acionados pela curadoria. Em seguida, investiga-se as relações entre três obras expostas: *A Place to Call Home (Africa-America)* (2009), de Hank Willis Thomas (1976-); *O navio* (2007) de Emanuel Araújo; e *A permanência das estruturas* (2017), de Rosana Paulino (1967-). Desse modo, intenciona-se compreender a montagem de obras selecionadas a partir da categoria de Atlântico negro, do sociólogo Paul Gilroy (2012).

3.1 INTRODUZINDO O EIXO *AFRO-ATLÂNTICO*

Ao apresentar o primeiro e menor núcleo da exposição no catálogo, que reúne 12 obras e é nomeado *Mapas e margens*, a curadoria parece anunciar também o que está por vir nos sete outros núcleos: as *Histórias afro-atlânticas*. Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz e Tomás Toledo (2018) partem do clássico sistema triangular para introduzir a espacialização da diáspora africana, delimitando assim o eixo *afro-atlântico*:

Em nossa perspectiva, as histórias têm seu ponto de partida na África, mas se lançam ao Atlântico, a partir do século 16, em direção à Europa e sobretudo às Américas. [...] Um desenho esquemático desses deslocamentos atlânticos é o triângulo, que descreve três rotas. Na primeira rota, os europeus (sobretudo Portugal, Espanha, Países Baixos, Inglaterra e França), partiam em embarcações rumo à África para trocar bens manufaturados e produtos agrícolas por africanos sequestrados ou capturados como prisioneiros em meio às guerras internas. Na segunda rota, eram transportados e escravizados para serem vendidos nas Américas e no Caribe. Por fim, na terceira rota, das colônias saíam matérias-primas, negociadas na Europa. (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 36).

Após traçar o triângulo atlântico, os curadores explicitam os alicerces teóricos da exposição, afirmando que o enfoque se dá sobre os fluxos e refluxos entre os continentes, lançando mão dos termos de Pierre Verger (1902-1996). O antropólogo franco-brasileiro, em sua tese de doutorado intitulada *Fluxo e refluxo: Do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos-os-Santos, do século XVII ao XIX*, defendida em 1966, reconstrói a rota comercial de escravos entre a Bahia e o golfo do Benim no período da colonização portuguesa, procurando, nessa relação comercial, desdobramentos culturais. Em sua obra, Verger (2002) complexifica o quadro de viagens triangulares, adentrando nas trocas

recíprocas entre as duas regiões separadas pelo Atlântico, envolvendo tabaco e escravizados. Nota-se que, a ideia de fluxo e refluxo é usufruída pela equipe curatorial sobretudo para anunciar os trânsitos intercontinentais iniciados no século XVI, que não se deram em uma via de mão única, mas sob influências culturais mútuas.

Além dos temas de Verger, o argumento curatorial aciona a categoria Atlântico Negro, do sociólogo inglês Paul Gilroy. Em sua obra *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, publicada em 1993, Gilroy (2012) defende a tese de que a modernidade, conhecida como herança intelectual ocidental, a partir do iluminismo, não se desenvolveu em um mundo onde as consciências dos diversos povos – europeus, africanos, americanos – estavam hermeticamente isoladas umas das outras. Assim, o autor dá centralidade à diáspora africana para a compreensão da modernidade, a partir da ideia de uma contracultura distintiva que articula as experiências das populações negras pelo Atlântico.

Desse forma, Gilroy trata em sua obra das formas culturais “originadas pelos – mas não mais propriedade exclusivas dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (GILROY, 2012, p. 35) do que chama heurísticamente de mundo atlântico negro, palco de uma inevitável de hibridez e mistura de ideias (GILROY, 2012, p. 30). As culturas das quais o sociólogo fala, não se limitam a fronteiras étnicas³⁰ ou nacionais.

Apesar de apresentar importantes perspectivas acerca das relações entre cultura, identidade, nação e etnia e uma categoria fundamental para a investigação transnacional das formas culturais da diáspora, Gilroy limita-se em sua obra ao mundo anglófono, dando ênfase principalmente ao Norte Global. Dessa forma, pesquisadores, e neste caso em especial, curadores, são convidados a embarcar em viagens transatlânticas que abarquem a parte sul do Atlântico. Como o próprio autor afirma em seu prefácio à edição brasileira, “A longa e específica história do Brasil sobre os contínuos contatos com a África deveria também ser produtivamente acrescentada às narrativas fundamentais da história do Atlântico negro” (GILROY, 2012, p. 12). Neste sentido, a montagem da exposição amplia potencialmente a categoria de Gilroy, lançando luz ao Brasil – nação que recebeu cerca de 45% do africanos que saíram compulsoriamente de seu continente, como estimam estudos (SCHWARCZ, 2017, p. 524) –, e a outros países da América Latina na história conectada da diáspora.

³⁰ Segundo o autor, “A chave para compreender isto não reside na separação precipitada das formas culturais particulares a ambos os grupos em alguma tipologia étnica, mas em uma apreensão detalhada e abrangente de seu complexo entrelaçamento.” (GILROY, 2012, p. 113).

Além dos dois autores serem citados no catálogo, são abordados em um texto que foi localizado na antessala do primeiro andar do MASP, apresentando *Mapas e Margens*, como indicado pelo pesquisador Bruno Pinheiro³¹ (2019, p. 308). Sintetizando questões centrais da exposição, o núcleo recepciona os visitantes com duas obras de dimensões semelhantes, mas que friccionam suportes, territórios e períodos. A tapeçaria *Os dois touros*, da série Pequenas Índias (1723-30), produzido pela Manufatura de Gobelins é montada ao lado de *Hamilda* (2017) da artista contemporânea ganês Ibrahim Mahama (1987-). Sobre a reunião das obras, Pinheiro constata:

Os dois touros faz parte da coleção do MASP desde 1949. Nela são representados em primeiro plano os dois animais do título, puxando um carro de boi que transborda toda a fartura da flora tropical. Ao fundo, dois homens negros conduzem uma liteira na direção oposta. Um tapete encobre a identidade de quem a ocupa, ao passo que confere nobreza ao objeto em que a cena é representada, são tapetes próprios das cortes europeias. [...] Já *Hamilda* funda-se em uma poética muito mais contemporânea, ainda que também bastante eloquente por sua materialidade. Sobre os objetos que a compõem, o artista sai em busca de suas biografias. Os sacos são fabricados no sudeste asiático. Em Gana, são utilizados para transportar cacau, que é exportado para a Europa e Estados Unidos. (PINHEIRO, 2019, p. 308-309)

Figura 3 – Vista da exposição *Histórias afro-atlânticas*, núcleo *Mapas e margens*, disposição das obras *Hamilda* (2017) e *Os dois touros* (1723-30), 2018.



Fotografia do núcleo *Mapas e margens*, em que são vistas as obras *Hamilda* (2017) de Ibrahim Mahama e *Os dois touros*, da série Pequenas Índias (1723-30), produzido pela Manufatura de Gobelins. Fonte: MASP.³²

³¹ O pesquisador Bruno Pinheiro (2019) analisa a exposição a partir da realização de uma visita física.

³² Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 01 nov. 2022.

Assim, são ladeadas uma imagem do século XVII que sinaliza a conformidade com a colonialismo e a escravidão e outra que denuncia as formas contemporâneas do trabalho escravo. Como percebido por Pinheiro (2019, p. 309) as obras lado a lado resultam em uma imagem em negativo, como um espelho. A partir da maneira crítica e impetuosa a descolonização que caracteriza a montagem curatorial – apresentada no capítulo anterior –, no primeiro núcleo, são abertas as *histórias* que se espacializam no eixo *afro-atlântico*, misturando geografias, deslocamentos e temporalidades (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 36).

3.2 CARTOGRAFAR A DIÁSPORA: FRONTEIRAS IMPRECISAS

Paul Gilroy, ao defender sua categoria Atlântico negro, parte de importantes premissas envolvendo as relações entre “raça”³³, nação, cultura e identidade. Investigando a história dos intelectuais negros que zigzaguearam pelo oceano Atlântico (GILROY, 2012, p. 41) e do desenvolvimento da música negra que transborda o referencial de análise nacional e etnocêntrico (GILROY, 2012, p. 92), o autor refuta o essencialismo racial. Contrapondo uma ideia de cultura sem diferenças intraraciais, fixa, que sobrevive ao tempo de maneira estática e que se desenvolve uniformemente dentro das fronteiras nacionais, o estudioso da diáspora africana apresenta uma cultura fluída e oscilante, como as águas do oceano que dá nome a sua obra. De acordo com o autor,

[...] esta abordagem "cosmopolita" nos leva necessariamente não só a terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e a vida marítima, que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas. A contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento. Dirigindo a atenção repetidamente às experiências de cruzamento e a outras histórias translocais [...] (GILROY, 2012, p. 15)

Nesse trecho, Gilroy se refere ao Atlântico não só como categoria de análise, isto é, uma rede que possibilitou o desenvolvimento de uma contracultura da modernidade – entrelaçando o local e o global –, mas utiliza do oceano para abordar suas perspectivas de cultura, identidade e intercâmbio de ideias que constituíram a modernidade: o movimento do

³³ Entre aspas, como Gilroy (2012) coloca, já que está a combater fortemente o racismo e o essencialismo racial. Sob a ideia-chave de diáspora, o autor aborda, portanto, “não a "raça", e sim formas geopolíticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem.” (GILROY, 2012, p. 25).

mar faz referência à contaminação, mistura e movimento. Desta maneira, dar centralidade à diáspora africana para estudar a modernidade requer também que se repense a própria categoria de espaço. As experiências da diáspora não podem ser compreendidas por estudos culturais que partem da suposição de que as culturas se manifestam em padrões correspondentes às fronteiras dos estados-nações (GILROY, 2012, p. 39) etnicamente homogêneos. Como coloca o sociólogo,

O conceito de espaço é em si mesmo transformado quando ele é encarado em termos de um circuito comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e mais recentemente até sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais. (GILROY, 2012, p. 20)

Em meio a fronteiras imprecisas, fluidez e mistura, como cartografar a diáspora africana? As culturas do Atlântico negro podem até ter partido de um continente cuja a delimitação territorial se conhece bem, mas que, permeadas por deslocamentos, não sobreviveram intactas. Compartilhando perspectiva semelhante a Gilroy, Stuart Hall (1996, p. 73) afirma que pensar cultura e identidade na diáspora impossibilita um retorno final e absoluto à África ancestral, pois esta mesma já não se encontra mais lá. Mapear este espaço conflituoso que a diáspora reconfigura pode não ser a melhor tarefa para a cartografia científica. Para tanto, talvez a arte se mostre mais habilitada. A obra *A Place to Call Home (Africa-America)* (2009), exposta no núcleo, levanta uma incitante resposta a esta questão.

Figura 4 – *A Place to Call Home (Africa-America)*, Hank Willis Thomas, 2009.



Alumínio Polido, 203 x 167,5 cm. Pertence à Coleção Paulo Vieira e José Luis Pereira. Fonte: site do artista.³⁴

A obra é de autoria de Hank Willis Thomas, artista estadunidense que vive no Brooklyn e enfoca em seus trabalhos temas como identidade, história e cultura popular, tensionando questões entre raça, gênero e etnia.³⁵ Em *A Place To Call Home (Africa-America)*, a partir do alumínio polido inteiramente preto, o artista constrói um mapa que une a América do Norte ao continente africano. A semelhança entre o formato da África e da América do Sul causa inquietude, já que em um primeiro instante, pode parecer que se está diante de um mapa tradicional das Américas. Assim, o artista remete a amplitude da presença da população de origem africana na América do Norte, integrando os continentes divididos pelo Atlântico.

Contraposto a cartografia científica, esse mapeamento pode assumir aparência fictícia ou fabulosa, mas não deixa de articular aspectos concretos das relações entre as experiências diaspóricas e o espaço. Ao unir os dois continentes, Hank Willis Thomas está a produzir cartografias subversivas – utilizando o termo do geógrafo cultural Jörn Seemann (2012) –, práticas de mapeamento não científicas que elucidam outras formas da sociedade se relacionar

³⁴ Disponível em: <https://www.hankwillisthomas.com/WORKS/Mixed-Media/20/caption>. Acesso em: 01 nov. 2022.

³⁵ De acordo com o site da Galeria Jack Shainman, Disponível em: https://jackshainman.com/artists/hank_willis_thomas Acesso em: 01 nov. 2022.

com os territórios. De acordo com o geógrafo inglês J. Brian Harley (2005) a história da cartografia, é marcada pelas dimensões do exercício de poder e do controle do espaço, via de regra, associada às mãos dos estados-nação e das classes dominantes. Entretanto, os mapeamentos não se realizam apenas de cima para baixo, outros agentes se apropriam da linguagem cartográfica, contestando suas formas hegemônicas, entre eles, os artistas.

Mapeamentos artísticos, não materializam apenas o que é visto objetivamente, mas distintas formas de representações simbólicas e sentimentais das relações entre sujeito e mundo, extrapolando as dimensões físicas do espaço, dando acesso a aspectos mais subjetivos, mas também relevantes para a composição do todo geográfico (COSGROVE, 2005, apud BARBOSA, 2016, p. 141). Ademais, como a famosa *América Invertida* (1943), de Joaquín Torres-García³⁶, podem engendrar uma crítica, reivindicando um novo norte que subverta as hierarquias imperialistas que penetram a cartografia. Os também chamados contra-mapeamentos lembram que os mapas não são espelhos da realidade, eles constroem mundos e mascaram interesses (WOOD, 2010), fazendo alusão ao nome do núcleo aqui enfocado, forjam centros e também *margens*.

Assim, Hank Willis Thomas, através da arte – campo de subversão cartográfica aplicada por excelência por não se basear em convenções (SEEMANN, 2012, p. 147) – afirma identidades culturais que são subalternizadas no país em que vive. Se pensada pela perspectiva de Gilroy (2012) – e também de Stuart Hall (1996) –, a identidade cultural nunca é uma essência pura, é sempre conflituosa, inacabada e híbrida. Portanto, o artista não transporta simplesmente a África para a localização da América do Sul, mas por meio desse deslocamento, forma algo novo, edificando um novo continente, que representa para ele um lugar para se chamar de lar. Apesar de Thomas figurar o recorte continental, o oceano que os conecta, subtraído, permanece implícito em sua obra. Como a liquidez das águas, as formas culturais que se mesclam, providas de múltiplos territórios e etnias, não podem novamente regredir ao que eram antes.

O mapa de Hank Willis Thomas, posto ao lado de *O navio* (2007), do artista e museólogo brasileiro Emanuel Araújo, faz irradiar outras questões. A obra é composta por uma estrutura de madeira geometrizada e simétrica, na cor preta, com formas transversais, fazendo alusão direta à planta de um navio negreiro (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO,

³⁶ Além de Joaquín Torres-García, muitos outros artistas se empenharam na produção de cartografias subversivas, como a brasileira Adriana Varejão e a estadunidense Elin O'Hara Slavick. A temática foi explorada em um conteúdo digital desenvolvido no PET História UFSC pela autora. Disponível em: <https://storymaps.arcgis.com/stories/bfb92209189c4c73bb76dd4b9044a0d9>. Acesso em: 02 nov. 2022.

2018, p. 36). A corrente de metal atada a um grilhão, segundo Araújo (2019), expressa o aprisionamento, o sequestro, a travessia forçada.³⁷

Figura 5 – *O navio*, Emanuel Araújo, 2007.



Escultura. Madeira policromada e aço carbono. 220 x 80 x 19 cm. Pertence ao acervo do MASP. Fonte: MASP.³⁸

A partir de semelhantes dimensões e da escolha pelo monocromático, o recorte cartográfico e as formas geométricas contrastam, em preto, com a parede branca. A conexão da África com a América do Norte é, assim, vinculada ao tempo da escravidão, aos navios que foram os principais meios de transporte para a dispersão dos povos de origem africana a partir do século XVI. A montagem elucida como a presença conflituosa da população negra nos Estados Unidos, vivida na pele por Willis Thomas, é intrínseca a uma espessura histórica, um passado escravocrata fundado por – e gerador de – ideias racialistas e racistas.

³⁷ De acordo com fala do artista proferida em áudio, disponível no *SoundCloud*, intitulado *Emanuel Araújo, O navio, 2007, por Emanuel Araújo* (2019), da série *MASP Áudios*, em que o MASP convida comentaristas para discorrer sobre obras do acervo. Disponível em: <https://soundcloud.com/maspmuseu/emanuel-araujo-o-navio-2007?in=maspmuseu/sets/masp-audios-2019-2020>. Acesso em: 8 set. 2022.

³⁸ Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-navio>. Acesso em: 9 nov. 2022.

Figura 6 – Vista da exposição *Histórias afro-atlânticas*, núcleo *Mapas e margens*, disposição das obras *A Place to Call Home (África-América)* (2009) e *O navio* (2007), 2018.



Fotografia do núcleo *Mapas e margens*, em que são vistas as obras *A Place to Call Home (África-América)* (2009), de Hank Willis Thomas e *O navio* (2007), de Emanuel Araújo. Fonte: MASP.³⁹

Quem faz a referência a este passado violento é um artista negro brasileiro, que também está envolto por identidades culturais diaspóricas que não se delimitam por fronteiras territoriais precisas – outrossim, subalternizadas no país em que vive. Conforme Araújo (2019), *O navio* indica o “transbordo involuntário da África para o Brasil”. Ao lado da obra brasileira, altera-se o sentido de uma África ligada à América do Norte para uma África deslocada para o lugar da América do Sul, outro importante local destino da diáspora. A semelhança entre o formato de um mapa do Brasil e de um mapa do continente africano também pode lampear, remontando a história marcada por enérgicos câmbios entre as regiões.

Emanuel Araújo remete a África não só como lugar no passado de onde os navios negreiros partiram para chegar até o Brasil. A África contemporânea é importante fonte de inspiração para o artista, que nesta obra integra elementos provindos diretamente do continente. Como analisa Gilroy, qualquer experiência de exílio, transferência e deslocamento, forçada ou escolhida, temporária ou permanente (GILROY, 2012, p. 65), gera poderosos efeitos que devem ser levados em conta para a investigação da direção e do caráter da cultura e da arte negras (GILROY, 2012, p. 63). Estas experiências devem também receber centralidade na análise da trajetória de indivíduos negros, pois perturbam laços restritivos de

³⁹ Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 02 nov. 2022.

etnia e identificação nacional (GILROY, p. 65). Em sintonia a esta perspectiva, a viagem de Emanuel Araújo para Nigéria é marcante para seu fazer artístico, em ocasião do 2º Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana (FESTAC), no ano de 1977. Araújo comenta que a escultura em questão carrega esta experiência, nas palavras do artista: “foi ali que eu incorporei muitos elementos da geometria, utilizados por outros artistas africanos, e que continuei utilizando.” (ARAÚJO, 2019).

De acordo com a pesquisadora Raquel Fernandes (2012, p. 23), a participação do artista no festival da Nigéria, despertou-o para a temática da negritude, conectando-o às questões africanas. Nesse momento, a repetição de planos dos tecidos africanos passa a influenciar fortemente sua obra. Entende-se as raízes africanas como parte complexa da identidade e do fazer artístico de Araújo, mais especificamente, sua ascendência nagô e iorubá, da África Ocidental (MASP, 2018d)⁴⁰. Não obstante, tendo em vista a partir da perspectiva do Atlântico negro, que as raízes são tensionadas – e também construídas – em meio a rotas e desenraizamentos, fundem-se a elas influências vindas de outros territórios que decodificam o entendimento de sua obra. A própria geometria africana é emaranhada a abstração geométrica das tradições modernistas brasileiras e europeias e por questões temáticas e estéticas da cultura popular baiana (MASP, 2018d).

Portanto, não somente a África ancestral – por vezes mística e problematicamente congelada no tempo (GILROY, 2012, p. 355) que povoa as políticas negras até hoje – compõe sua obra, mas também a África viva, contemporânea. Nesse choque de temporalidades que constitui toda a imagem e configura seu caráter anacrônico (DIDI-HUBERMAN, 2015), a África contemporânea surge nas figuras humanas que preenchem a embarcação. As 31 pequenas esculturas de madeira, intituladas *ibejis* (palavra que significa criança), talhadas a maneira tradicional de escultura iorubá, representam os corpos dos escravizados loteados nos porões dos navios (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 36). Conforme Araújo (2019), as esculturas *ibejis* são feitas por artistas anônimos e podem ser compradas nos mercados do Benin ou da Nigéria. Além de ampliarem a autoria da obra, as representações humanas são ressignificadas, deslocadas de seu uso religioso para elucidar a profunda e contínua relação entre o Brasil e a África, que se estende à arte contemporânea.

⁴⁰ Segundo texto curatorial da exposição *Emanuel Araújo, a ancestralidade dos símbolos: África-Brasil* (2018). Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/emanuel-araujo-a-ancestralidade-dos-simbolos-africa-brasil>. Acesso em: 12 nov. 2022.

A montagem das obras versa sobre fluxos, conexões e deslocamentos, que dissolvem a precisão de fronteiras étnicas e nacionais. O oceano que é suprimido do mapeamento de Hank Willis Thomas, surge em seu mais potente símbolo de movimento: o navio. Dessa maneira, a cartografia que historicamente serviu para a organização dos interesses das potências coloniais sob o continente africano e americano, e para a instituição da escravidão alicerçou o traço das rotas dos navios negreiros, agora é reapropriada para a reivindicação de identidades culturais que se formaram a partir da diáspora forçada, em incansável reconfiguração. Também pode englobar a afirmação de identidade racial⁴¹, como política de enfrentamento ao racismo.

3.3 EMBARCAÇÕES: MEIOS VIVOS A CONECTAR O ATLÂNTICO

A obra de Emanuel Araújo é central para a apresentação dos argumentos curatoriais da exposição, já que a figura do navio assume protagonismo no Atlântico negro de Paul Gilroy, como citado no texto de introdução ao núcleo, é entendido como um “sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” (GILROY, 2012, p. 38 apud PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 36). Utilizando novamente de um cuidadoso jogo de palavras, como na ambivalência do significado do oceano Atlântico para Gilroy, o navio é operado como emblema das conexões que sua perspectiva enfoca, e reduzindo a escala observativa, também como espaço no interior do qual se estabelecem relações de poder e trocas culturais – entrelaçando, assim, macro e micro. Como pode ser observado na argumentação do sociólogo:

Decidi pela imagem de navios em movimento pelos espaços entre a Europa, América, África e o Caribe como um símbolo organizador central para este empreendimento e como meu ponto de partida. A imagem do navio – um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento – é particularmente importante por razões históricas e teóricas que espero se tornem mais claras a seguir. Os navios imediatamente concentram a atenção na *Middle Passage* (passagem do meio), e nos vários projetos de retorno redentor para uma terra natal africana, na circulação de ideias e ativistas, bem como no movimento de artefatos culturais e políticos chaves: panfletos, livros, registros fonográficos e coros. (GILROY, 2012, p. 38)

⁴¹ Apesar de uma ficção biológica, a raça opera como construção social e política (MUNANGA, 2004) e a afirmação da identidade racial pode agir para lutas antirracistas e propostas transformadoras da realidade dos negros (Ibid., p. 29). No entanto, mesmo como ferramenta política, a identidade racial também está sujeita ao engodo do essencialismo, deve sempre ser reiterada como construção social e histórica localmente específica (GILROY, 2012, p. 355) e não portadora de qualquer pureza ou essência.

Dessa maneira, a embarcação para o autor atravessa diferentes épocas: é referenciada na travessia forçada da escravidão – a partir da menção a *Middle Passage*⁴² –, mas também nos projetos do pan-africanismo, como o transporte que levaria o povo negro de volta a África.⁴³ Responsável pela circulação de sujeitos e ideias, bem como veículo de materialidade: artefatos por meio dos quais fluem culturas políticas de luta por emancipação e enfrentamento ao terror racial, difundem-se reflexões de intelectuais negros e a expressão musical negra se desenvolve. Assim, os navios se constituíam como “os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico [...] elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam.” (GILROY, 2012, p. 60),

Neste núcleo, a imagem do navio não aparece somente por meio da escultura de Emanuel Araújo, posta de frente a esta, a obra *A permanência das estruturas* (2017), de Rosana Paulino, por si mesma uma montagem de imagens através da técnica da assemblage, porta em seu centro a planta de um navio negroiro.

Figura 7 – Vista da exposição *Histórias afro-atlânticas*, núcleo *Mapas e margens*, disposição da obra *A permanência das estruturas* (2017), 2018.



Fotografia do núcleo *Mapas e margens*, em que se vê a disposição da obra *A permanência das estruturas* (2017) de Rosana Paulino. Fonte: MASP.⁴⁴

⁴² “O trecho mais longo – e de maior sofrimento – da travessia do Atlântico realizado pelos navios negreiros” (GILROY, 2012, p. 38).

⁴³ Como o projeto encabeçado por Marcus Garvey (1887-1940) ou outros envoltos ao nacionalismo negro.

⁴⁴ Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 03 nov. 2022.

A artista, pesquisadora e educadora brasileira Rosana Paulino, aborda em seus trabalhos questões de seu universo pessoal e temáticas relacionadas à violência, racismo, sexualidade e feminilidade (ARAÚJO, 2014, p. 196 apud DOSSIN, 2016, p. 262). Em *A permanência das estruturas*, a artista costura em *patchwork* o *Plano de seções de um navio negreiro* (1789), imagens de crânios, de azulejos portugueses e de fotografias etnográficas do teuto-brasileiro Auguste Stahl (1828-1877) (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 36). Unificando os pedaços de tecidos, Paulino dialoga com temáticas históricas como a escravidão, o colonialismo e o corpo racializado inventado pelo racismo científico, para engendrar políticas antirracistas.

Figura 8 – *A permanência das estruturas*, Rosana Paulino, 2017.



Assemblage. Impressão digital sobre tecidos, recorte e costura. 93 x 110 cm. Pertence ao acervo do MASP.
Fonte: MASP.⁴⁵

A obra de Paulino enfoca uma famosa planta de um navio negreiro do século XVIII, explicitando a referência operada na escultura geométrica de Emanuel Araújo (PEDROSA;

⁴⁵ Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/a-permanencia-das-estruturas>. Acesso em: 2 nov. 2022.

SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 36). Assim o navio acende no espaço expositivo como símbolo da diáspora, transporte da travessia traumática a qual os escravizados africanos foram submetidos. A violência e a desumanização envolta na travessia é aludida em Araújo pela corrente ligada a um grilhão, e em Paulino, não só pela planta histórica que já denuncia as condições precárias das viagens oceânicas, mas postas em relação às fotografias dos corpos objetificados e aos crânios estudados pelo racismo científico. Além da referência a craniologia – como coloca a curadoria (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 36) –, isto é, o estudo das dimensões dos crânios para a classificação e hierarquização das raças humanas, percebe-se que os crânios, postos em relação à planta do navio, podem elucidar o sofrimento e a morte: não foram poucos os corpos jogados ao mar, que não sobreviveram às longas viagens.

O historiador e arqueólogo subaquático Gilson Rambelli (2020), sobre a temática dos navios negreiros, aponta que a superlotação de carga humana atendia de maneira cruel a demanda de um mercado voraz de mão de obra escrava. Dessa forma, as drásticas condições enfrentadas pelos escravizados expressava “a possibilidade do maior lucro com a quantidade máxima de indivíduos transportados em uma única viagem, mesmo que isso acarretasse em um número considerável de baixas” (RAMBELLI, 2020, p. 63). Nesse contexto, a fome, a sede, o desconforto e as doenças, atingiam não só os escravizados, que se encontravam reduzidos à condição de mercadoria, mas também aos tripulantes, organizados por uma divisão de trabalho complexa e hierarquizada, como característico daquela sociedade flutuante (MICELI, 1994, p.105 apud RAMBELLI, 2020, p. 63).

A imagem que enfatiza o loteamento dos corpos característicos das travessias é o famoso *Plano de seções de um navio negreiro*, feito por James Phillips em 1789, cuja gravura em metal compõe o núcleo *Emancipações*. O historiador Marcus Rediker (2011) se debruçou sobre a trajetória do navio *Brooks*, representado nas plantas que o tornaram a mais conhecida imagem de navio negreiro utilizada como propaganda abolicionista para produzir tangibilidade à realidade violenta do tráfico de escravos.

A planta foi desenhada pela primeira vez por William Elford e e publicada pela seção de Plymouth da Sociedade de Promoção da Abolição do Tráfico de Escravos no ano de 1788, e nos anos seguintes, haveria de ser redesenhada e reproduzida diversas vezes em toda a região atlântica (REDIKER, 2011, p. 315). Como foi o caso da imagem utilizada por Paulino e, em original, exibida no núcleo seguinte. Apesar de ser uma imagem propagandista, foi produzida a partir de preocupações com as dimensões reais do navio, e a respectiva disposição

do espaço para cada escravizado transportado (REDIKER, 2011, p. 318). Assim, a imagem foi recebendo versões aprimoradas, a partir de uma abordagem empírica e científica do estudo da embarcação (REDIKER, p. 324). Rediker demonstra que as plantas do *Brooks* obtiveram considerável repercussão no debate parlamentar e no debate público. Segundo o autor,

O Brooks representava as aflições e a crueldade do tráfico de escravos de forma mais cabal e vívida que qualquer outra coisa que os abolicionistas pudessem encontrar. [...] Eles mostravam em detalhes concretos e medonhos que o navio negreiro era em si mesmo, um lugar de barbaridade, na verdade um gigantesco, complexo e tecnologicamente sofisticado instrumento de tortura. Mobilizando o público contra ele, demonstravam que a embarcação responsável pelo transporte de milhões de africanos para a escravidão trazia em si mais alguma coisa: os germes de sua própria destruição. (REDIKER, 2011, p. 315-316).

Dessa maneira, Rosana Paulino costura a planta do navio *Brooks*, reiterando o tom propagandista em favor do fim do tráfico de escravos que assumiu nos séculos XVIII e XIX. Logo, ao acusar os horrores envoltos no comércio de escravizados no Atlântico, a artista denuncia as continuidades dessa história que não pode ser esquecida. Acende-se, assim, o potencial de despertar incomodação e revolta frente ao sofrimento humano que a imagem do meio de transporte carrega em diferentes tempos.

Os espaços de mudança que conectavam o Atlântico, lugares de trauma, dor e ruptura, também deram origem a uma rede em que se desenvolveu uma criatividade transnacional, *afro-atlântica*, a enfrentar a subjugação racial. Desse modo, a travessia forçada executada por estes meios vivos flutuantes, não significou uma ruptura absoluta para as culturas africanas pré-existentes, mas estas também não sobreviveram intactas e completas. Se pensadas na perspectiva de Gilroy (2012), as viagens marítimas possibilitaram o florescimento de culturas dissidentes múltiplas e inventivas, que participaram da modernidade e por vezes a subverteram. Por meio das obras de Paulino e Araújo a curadoria insere as embarcações como símbolos centrais da exposição (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 36), que figuram novamente o trabalho de artistas no núcleo seguinte (*Emancipações*⁴⁶), como em *Navio negreiro* (1950) de Candido Portinari, *Slave Ship for Sale* (2014) de Paulo Nazareth, *Escravos no porão de um navio negreiro* (1826-35) de Johann Moritz Rugendas, *Los traficantes de esclavos* (1977) de Gilberto de la Nuez, entre outros.

⁴⁶ Localizado no Instituto Tomie Ohtake.

3.4 MODERNIDADE, ESCRAVIDÃO E O RECORDAR DOS TERRORES NO ATLÂNTICO NEGRO

Ao se debruçar sobre a modernidade, Gilroy enfatiza, diferentemente de outros teóricos, a cumplicidade entre racionalidade e racismo. Conforme o autor, a escravidão foi parte do projeto iluminista, no qual o universalismo e a racionalidade foram utilizados para sustentar a ordem de diferença racial (GILROY, 2012, p. 115). Assumir a associação entre modernidade e escravidão como uma questão conceitual chave é importante para rejeitar a ideia hipnótica de história como progresso (GILROY, 2012, p. 123). Assim, o sociólogo argumenta, partindo do caminho já apontado pelos intelectuais negros que investiga⁴⁷:

A história dos negros no Novo Mundo, particularmente as experiências do tráfico escravo e da plantation, era uma parte legítima da história moral do Ocidente como um todo. Não eram eventos únicos – episódios discretos na história de uma minoria – que poderiam ser apreendidos por seu impacto exclusivo sobre os negros em si mesmos, nem eram aberrações em relação ao espírito da cultura moderna que provavelmente teriam de ser superados pelo progresso inexorável rumo a uma utopia secular, racional. A existência permanente do racismo desmentiu estes dois veretictos e exige que consideremos mais profundamente a relação de terror e subordinação racial com a própria natureza interna da modernidade. (GILROY, 2012, p. 154).

Partindo dessa premissa, o racismo científico se mostra como encontro emblemático entre a racionalidade moderna e o terror racial. É a partir de ideias pseudocientíficas que o Ocidente inventa a raça, legitimando suas práticas coloniais. Esse encontro bastante simbólico e que possuiu um papel fundador no racismo que ainda hoje é estruturante, é muito bem elucidado em trabalhos de Rosana Paulino⁴⁸, inclusive em *A permanência das estruturas*, exposto no núcleo. Em seu *patchwork* a artista referencia e intervém em fotografias de Auguste Stahl, como já fez em outras de suas obras.⁴⁹ As fotos em questão registram um negro brasileiro, nu, de corpo inteiro, de perfil e de costas, constituindo um documento

⁴⁷ Como Frederick Douglass, W. E. B. Du Bois, e Richard Wright.

⁴⁸ Paulino também elaborou outras obras em *patchwork* que estabelecem profundo diálogo com esta e elucidam o encontro entre racionalidade e racismo – costurando azulejaria portuguesa, fotografias históricas e palavras em vermelho –, como *Musa paradisíaca* (2018), *Atlântico vermelho* (2017) e *A ciência é luz da verdade?* (2016). Outro trabalho da artista cuja intertextualidade com *A permanência das estruturas* (2018) é central é *¿História natural?* (2016), sobre ele, Juliana Bevilacqua observa: “Como o próprio título aponta, ele faz parte da ampla pesquisa sobre a relação entre ciência e escravidão. Em suas páginas, imagens de negros escravizados e também de nativos da terra se fundem ou compartilham o espaço com fauna e flora, com mapas, a planta de um navio negreiro e instrumentos de castigo. Esqueletos simbolizam a ciência, mas também as muitas mortes de escravos e de populações indígenas, cujos nomes são evocados por Paulino no livro. Os azulejos também estão presentes, simbolizando a responsabilidade de Portugal por esse nefasto período da nossa história.” (BEVILACQUA, 2018, p. 149).

⁴⁹ Entre eles, *Assentamento* (2012-2013) e *Adão e Eva no paraíso brasileiro* (2014).

etnográfico (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 36). Foram encomendadas pelo cientista suíço, radicado nos Estados Unidos, Louis Agassiz (1807-1873), um dos defensores do determinismo racial.

As fotografias costuradas apresentam um corpo coisificado, objeto de estudo, capturado para investigar e comprovar a existência de raças humanas organizadas hierarquicamente. Segundo o antropólogo Renato da Silveira, se a força da ciência era a força do Ocidente, quando o racismo assume roupagens científicas, também ganha credibilidade como uma concepção “objetiva” do mundo oficialmente reconhecida, “como um sistema respeitável de valores que influenciou significativamente as políticas colocadas em ação pelas classes governantes” (DA SILVEIRA, 1999, p. 87-88).

O registro preciso das facetas do corpo racializado por Auguste Stahl – que depois seriam analisados por Louis Agassiz –, assim como a mensuração dos crânios, compunham as técnicas e métodos específicos pelos quais diferentes disciplinas científicas supostamente evidenciaram que a raça está impregnada na biologia de cada indivíduo. Esta verdade, assim, iluminada pela racionalidade, autorizou as práticas de terror racial, fornecendo através de uma linguagem e uma convicção inabalável, uma força moral (DA SILVEIRA, 1999, p. 143). Tal racionalidade não desenvolveu-se de nenhuma forma distante da instituição da escravidão, que distribuiu os povos de origem africana para o trabalho forçado pelo Atlântico a partir dos navios negreiros figurados nos trabalhos de Paulino e Araújo.

Dessa maneira, Rosana Paulino intervém nas fotografias de Stahl com o recurso do vazio: a artista recorta o contorno de onde parecia se localizar a figura frontal do personagem negro objetificado. A ausência do rosto daquele indivíduo visto de frente, e também de seu corpo, pode significar o esvaziamento de uma subjetivação e humanização que a situação a qual foi subjugado acarretou. Como sugerido por Juliana Bevilacqua (2018, p. 151) a respeito do vazio nos trabalhos de Paulino, o conceito como falta, como algo “que nada contém”, pode ser materializado como metáfora da invisibilidade e da exclusão, ou de outras formas, como metáfora do autorreconhecimento⁵⁰, ainda que na dor compartilhada causada pela herança persistente da escravidão.

Unida aos arquivos do racismo científico e da escravidão, a azulejaria sinaliza, como constatado por Bevilacqua (2018, p. 149) em outras obras de Paulino, a responsabilidade de

⁵⁰ Segundo a pesquisadora, “os contornos dos corpos replicados por Paulino e transformados em silhuetas possibilitam também que negras e negros se projetem neles, em um exercício de reconhecimento.” (BEVILACQUA, 2018, p. 157)

Portugal acerca dos terrores da subjugação racial. A imagem dos animais que estampam os azulejos podem remeter a condição desumanizada a qual os corpos negros foram expostos. Lembrando que as formas científicas de classificação do mundo no século XIX, incluíam plantas e animais, mas também povos de origem africana e indígenas (BEVILACQUA, 2018, p. 156). Observando os azulejos mais atentamente, percebe-se que os animais compõem uma cena de caça, que segundo Rosana Paulino, faz referência a dimensão violenta do racismo no passado e no presente.⁵¹

Os suportes escolhidos para a montagem demonstram como vivências, memórias e aprendizados no espaço doméstico imprimem uma inegável marca no trabalho de Paulino (BEVILACQUA, 2018, p. 149). O aprendizado da arte do bordado e da costura com sua mãe (BEVILACQUA, 2018, p. 150) relacionam sua história de vida com preocupações coletivas da agenda antirracista em sua obra. Deste modo, através de tecidos, linhas e costura a artista transpõe narrativas sobre o passado das relações raciais, fazendo os tempos se comunicarem, ressignificando arquivos violentos que de alguma forma são atuais, já que o racismo fundado séculos atrás persiste no imaginário coletivo e se materializa em injustiças sociais.

A costura dos signos escreve uma história nefasta cujas continuidades marcam a contemporaneidade. A padronização das letras que compõem repetidamente as palavras “a permanência das estruturas” alude a padronização que a tipificação dos sujeitos racializados gerou. O trabalho enfim, de acordo com o título, resgata o passado para explicitar o racismo estrutural que atinge o presente. Demonstrando, a partir de seu montar/costurar, o que afirmou Gilroy: “o terror racial não é meramente compatível com a racionalidade ocidental mas voluntariamente cúmplice dela.” (GILROY, 2012, p. 127)

A racialização e as práticas de terror racial, “cientificamente” legitimadas, constituíram-se em um circuito transatlântico, envolvendo a Europa, a África e o chamado Novo Mundo, como bem elucidada o caso das fotografias etnográficas utilizadas por Paulino: imagens de um afrodescendente, produzidas no Brasil para serem enviadas para os Estados Unidos, e estudadas por um europeu. Sendo esta apenas uma possibilidade dentre tantas rotas que tais imagens poderiam percorrer. Sobre a obra de Gilroy (2012), Livio Sansore⁵² aponta que a condição racializada, que culminou na escravidão e em discriminações, foi – antes de uma cultura em comum –, um ponto de encontro entre os descendentes de africanos das

⁵¹ Fala proferida em vídeo sobre a obra disponível no canal do MASP no *youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JwSiR8gLux4>. Acesso em: 11 nov. 2022.

⁵² Na orelha do livro *O Atlântico negro*, de Paul Gilroy (2012).

diferentes regiões do Atlântico negro. Nesse sentido, a memória dos terrores raciais vividos por estas populações cumpre um papel protagonista nas culturas expressivas que se desenvolveram, sobretudo através da arte.

Paul Gilroy mostra em sua obra que as culturas políticas das populações submetidas à condição racializada – na época da escravidão e posteriormente – operaram, especialmente a partir da arte⁵³. Segundo o autor, “a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural” (GILROY, 2012, p. 129) e ainda hoje continua sendo um meio importante para a agência dos militantes culturais (GILROY, 2012, p. 130). Apesar do sociólogo estar a falar sobretudo da música e da literatura, suas reflexões auxiliam a pensar as artes visuais no Atlântico negro, estabelecendo paralelos com as obras montadas na exposição.

A partir da arte, Gilroy anuncia o importante lugar cedido a memória da escravidão nas lutas contra a subordinação racial. Como explica o autor,

No período posterior à escravidão, a memória da experiência escrava é evocada em si mesma e utilizada como um instrumento adicional, suplementar, com o qual construir uma interpretação distintiva da modernidade. Quer essas memórias invoquem ou não a lembrança de um terror que ultrapassa a apreensão do discurso ideal, gramatical, elas apontam no presente para uma transformação utópica da subordinação racial. (GILROY, 2012, p. 155).

Desse modo, a literatura e a música muitas vezes cumpriram uma função mnemônica às culturas expressivas do Atlântico negro: “dirigir a consciência do grupo de volta a pontos nodais importantes em sua história comum e sua memória social” (GILROY, 2012, p. 370). O contar e recontar dessas histórias organizou a consciência “racial”, configurando “as diferentes práticas, cognitivas, habituais e performativas, necessárias para inventar, manter e renovar a identidade.” (GILROY, 2012, p. 370). Logo, de acordo com sua perspectiva, as identidades negras da diáspora, conflituosas e inacabadas, foram em parte organizadas a partir da memória de um passado nefasto comum, que também serviu a lutas políticas⁵⁴ em diferentes pontos do Atlântico.

Este recordar do terror indizível do Atlântico negro pode ser aproximado ao movimento executado no *patchwork* de Rosana Paulino. Segundo a artista, sua costura se

⁵³ Além da esfera intelectual.

⁵⁴ Contudo, nem sempre as culturas políticas negras lançaram mão da memória da experiência escrava para tanto. Por vezes, principalmente se tratando de perspectivas afrocentricas, este período da história da diáspora tornou-se “um feixe de associações negativas, que é melhor deixar para trás” (GILROY, 2012, p. 355), suprimido em detrimento da narrativa da grandiosidade da antiguidade africana (Ibid.), com frequente retorno ao Egito. (Ibid., p. 357).

transforma em sutura, em suas palavras: “mostra como de forma violenta a sociedade brasileira esquece algumas questões e tenta costurar uma sociedade em si esquecendo o seu passado. Isso não é possível” (PAULINO, 2021)⁵⁵ Assim, a obra pauta a memória da escravidão e das formas pseudocientíficas do racismo como experiências que devem ser lembradas, já que são intrínsecas a compreensão da condição das populações negras no presente e podem ser potentes para transformá-las. As permanências desse passado, enfatizado no título da obra, elucidam um discurso em que, como nos casos interpretados por Gilroy, “a memória da escravidão torna-se um segredo aberto e domina as experiências pós-escravidão que são interpretadas como sua continuação camuflada.” (GILROY, 2012, p. 388).

À vista disso, *O navio* de Emanuel Araújo também acende semelhante encargo mnemônico. Sobre a obra, o artista comenta:

Nós somos todos descendentes desses antigos escravos [...] É uma homenagem na realidade a esse momento terrível de uma história montada sobre o sacrifício humano. Sobre essa determinação terrível de tornar uma pessoa escrava e conduzi-la por 2, 3 meses no oceano Atlântico. Muitos morreram, também é uma homenagem a esses que morreram e a esses que viveram.(ARAÚJO, 2019)⁵⁶

Apesar da atividade social de contar histórias (GILROY, 2012, p. 374) ser analisada por Gilroy através da música, a partir de complexas formas ritualísticas de retornar ao passado, e do gênero literário do romance, e sua rica dimensão imaginativa singular, aqui as artes visuais mais uma vez parecem ocupar de alguma forma esta função. A escultura de Araújo homenageia os indivíduos que foram escravizados no passado, refletindo na organização social da memória⁵⁷, preservando cuidadosamente as histórias do sofrimento etnocida, que podem funcionar para fornecer legitimação ética e política (GILROY, 2012, p. 387).

Como a montagem do núcleo introdutório, a exposição que acontece no momento em que se completam 130 anos da abolição formal da escravidão no Brasil, rememora de diferentes formas o passado escravista. Reunindo tanto arquivos e fontes do período, como trabalhos de artistas contemporâneos que se apropriam, intervêm e ressignificam tais arquivos. No núcleo *Emancipações*, são apresentados diferentes anúncios de fuga, recibos de

⁵⁵ Fala proferida em vídeo sobre a obra disponível no canal do MASP no *youtube*, intitulado *Obra | A Permanência das Estruturas, de Rosana Paulino* (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JwSiR8gLuxu4>. Acesso em: 10 nov. 2022.

⁵⁶ Fala proferida em áudio sobre em áudio, já citado, *Emanuel Araújo, O navio, 2007, por Emanuel Araújo* (2019). Disponível em: <https://soundcloud.com/maspmuseu/emanoel-araujo-o-navio-2007>. Acesso em: 10 nov. 2022.

⁵⁷ Discutindo esta temática, Gilroy estabelece paralelos entre as experiências históricas dos negros e dos judeus (GILROY, 2012, p. 385).

venda de escravizados, desenhos e aquarelas de viajantes que muitas vezes compõe de maneira acrítica o imaginário da escravidão. As fontes que tanto podem comunicar aos historiadores se lidas a contrapelo⁵⁸, também são constituídas pela marca do silenciamento e da visão do Outro. A famosa iconografia da escravidão, produzida por artistas como Jean-Baptiste Debret (1768-1848)⁵⁹ e Rugendas Johann Moritz (1802-1858)⁶⁰, que participam dos núcleos *Emancipações* e *Cotidianos*, reproduzem convenções visuais coloniais,⁶¹ por vezes escondendo, sob o pitoresco, conflitos, tensões e agências (SCHWARCZ, 2017).

A montagem da exposição em diferentes momentos problematiza esses documentos, friccionado-os a obras de artistas que se apropriam dos arquivos das experiências da escravidão e do terror racial e os subvertem, respondendo a apagamentos e violências. Nesse sentido, destacam-se os trabalhos *Space to Forget* (2014), de Titus Kaphar e *Tecido Social* (2010) de Rosana Paulino, no núcleo *Resistências e ativismos*, localizado no Instituto Tomie Ohtake. As duas obras incorporam e ressignificam a fotografia *Babá brincando com criança em Petrópolis* (1899), de Jorge Henrique Papf, também exposta no núcleo, que retrata uma mulher negra na posição de quatro apoios, com uma criança branca nas costas. Outras fotografias revelam as continuidades, no pós-abolição, do período em que a escravidão vigorou formalmente: as diferentes imagens de escravizadas amas de leite com os filhos de seus senhores. No núcleo *Retratos*, – tratado no próximo capítulo deste trabalho –, quem responde às lacunas do arquivo é Dalton Paula, com suas obras *João de Deus* (2018) e *Zeferina* (2018), criando rostos para os personagens históricos dos quais não se tinham imagens.

Dessarte, *Histórias afro-atlânticas* versa sobre *histórias* da escravidão, não como única,⁶² mas como importante dimensão das experiências da diáspora. Em sintonia com Gilroy, compreende-se que o período escravista não deve ser esquecido, tomado como ruptura

⁵⁸ Nas já tão citadas palavras de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1983, p. 225).

In: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e ciência: obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 222–232.

⁵⁹ Algumas das obras de Debret expostas, foram: *Mercado da rua do Valongo no Rio de Janeiro* (1835), *Um jantar brasileiro* (1827), *Negros no tronco* (1834-39), *Detalhes de feitores castigando negros* (1835), *Máscara que se usa nos negros que tem o hábito de comer terra* (1820-30).

⁶⁰ Algumas das obras de Rugendas expostas, foram: *Castigo Público* (1835) e *Escravos no porão de um navio negreiro* (1826-35).

⁶¹ Padrões do pitoresco das paisagens compunham convenções visuais que circulavam e se retroalimentavam, podendo ser notados nas imagens dos diferentes domínios coloniais do eixo afro-atlântico (SCHWARCZ, 2017, p. 525).

⁶² Como poderia soar o primeiro projeto esboçado pela curadoria, citado no primeiro capítulo deste trabalho, cujo título era *Histórias da escravidão*.

da tradição⁶³ africana e feixe de apreciações negativas (GILROY, 2012, p. 355), mas percebido como parte significativa da história da diáspora, cujo recordar organiza identidades transatlânticas e ampara a luta política.

Portanto, analisa-se que a montagem do núcleo introdutório da exposição dialoga com a categoria Atlântico negro, não só como simples delimitação territorial ou sinônimo de eixo *afro-atlântico*, mas também como veículo de seus fundamentais preceitos. Pôde-se constatar que a seleção de obras expostas se insere no debate de Paul Gilroy acerca da imprecisão das fronteiras, tanto étnicas quanto nacionais, que agem na história da diáspora. Também elucida a importância das embarcações, como símbolos conectivos e espaços flutuantes em que se estabelecem relações políticas e trocas culturais. A montagem denuncia a cumplicidade entre racionalidade e racismo, dando a escravidão e aos terrores raciais, lugar central na modernidade, como insiste o sociólogo. Por fim, é notável o destaque a memória da escravidão, tanto pela apresentação dos arquivos “crus”, como pelo trabalho de artistas que os ressignificam, ou que fazem menção ao período de outras formas – acendendo o potencial mnemônico das artes visuais às culturas expressivas do Atlântico negro.

⁶³ No último capítulo de sua obra, Gilroy (2012) repensa o conceito de tradição, não quer entendê-la como petrificada, invariante, polo oposto da modernidade – como colocada por perspectivas afrocêntricas.

4 NARRATIVAS AFRO-ATLÂNTICAS NA MONTAGEM DE *RETRATOS*

Centra-se, neste capítulo, em um conjunto de obras do sexto núcleo da exposição, intitulado *Retratos*. Busca-se dissertar sobre o retrato como gênero artístico, para em seguida explicitar o núcleo como uma pinacoteca de retratos negros, traçando algumas considerações sobre sua totalidade. Posteriormente, debruça-se sobre a montagem de alguns retratos de mulheres negras, com enfoque em *Baiana* (sem data), de autoria desconhecida, e *Zeferina* (2018), de Dalton Paula, mas, ensaia-se também sobre *Guinean Girl* (1962), de Uzo Egonu, *La mulata cartagenera* (1940), de Enrique Grau Araújo e *Mulata/Mujer* (1952), de Emiliano Di Cavalcanti. Desse modo, objetiva-se investigar as narrativas *afro-atlânticas* construídas quando as retratadas são postas em relação – e suas histórias são entrelaçadas.

4.1 O RETRATO COMO GÊNERO ARTÍSTICO

O clássico historiador da arte e da cultura suíço Jacob Burckhardt (1818-1897), em seus textos *O retrato na pintura italiana do renascimento* e *As origens da retratística moderna*, traça um quadro histórico da vontade do retrato de alcançar a *semelhança* (BURCKHARDT, 2012, p. 51). Escrevendo em 1885, Burckhardt (2012, p. 187) percebe como raro exercício o ramo do retrato na pintura, que passou a ser confiado, em sua época, ao procedimento mecânico da fotografia. De acordo com o autor, sua investigação das origens do gênero artístico não se limitou à pintura do indivíduo, mas considerou, em cada época, “o desejo de imortalizar de diversas maneiras o homem” (BURCKHARDT, 2012, 187).

Sobre a Antiguidade grega, Burckhardt (2012, p. 187) aponta que, apesar de apenas ter sido conservado o retrato em forma de escultura, o retrato pintado era um hábito comum à elite ateniense a partir do século III a.C. Os romanos, ainda mais retratistas, imortalizaram as figuras com luxo, utilizando ouro e pedras preciosas. Apesar das faces reproduzidas nas moedas não demonstrarem tamanha habilidade retratística, através de miniaturas, os traços de imperadores bizantinos – como Carlos Magno – chegam até nosso tempo com precisão (BURCKHARDT, 2012, p. 52). No último período do Império, ascenderam as representações de personalidades históricas nos mosaicos das igrejas. A ausência da representação do homem no mundo islâmico, significa para o autor a “barbarização da arte” (BURCKHARDT, 2012, p. 188).

As figuras em baixo-relevo e de painéis sepulcrais entalhados em pedra ou bronze marcam as igrejas do Ocidente do século XII, XIII e XIV. Contudo, Burckhardt (2012, p. 188) constata que a semelhança retratística da face neste período se constitui como raridade, pois a demonstração do grupo social ao qual o indivíduo pertencia – acusada por vestes e acessórios – era mais importante do que a exatidão dos traços. No século XV, iniciam-se os retratos pintados sob encomenda para propriedade privada. Também é quando nasce “a vontade de representar a verossimilhança da vida” (BURCKHARDT, 2012, p. 190), segundo o autor,

Os florentinos, de Uccello e Masaccio em diante, colheram dos acontecimentos a vivacidade dramática; das figuras individuais, a plena expressão da movimentada existência física e espiritual; do fenômeno em geral, a exatidão em perspectiva. No norte, foram os escultores de Dijon e Tournay a indicar o caminho dessa verossimilhança; agora, guiados pelos dois valentes irmãos Hubert e Jan van Eyck, com o auxílio de uma clareza e uma luminosidade da cor inesperadamente alcançadas, iniciou-se uma pintura de refinada miniaturização que chegou até a animação individual das fisionomias singulares, a uma representação sugestiva dos lugares, dos tecidos e da matéria em geral. (BURCKHARDT, 2012, p. 190)

Iniciava-se o período em que, nas palavras de Burckhardt, até mesmo a pupila retratada demonstra a maestria “superior aquela de toda arte precedente” (BURCKHARDT, 2012, p. 192). No século XV, o retrato individual, mais do que pelos flamengos e italianos, era produzido pela escola alemã, da qual são representantes Dürer (1471-1528) e Holbein (?-1543) (BURCKHARDT, 2012, p. 195).

Um dos grandes segredos da história da arte italiana, para Burckhardt (2012, p. 199), se esconde na pergunta: “Até onde é retrato e até onde é ideal?”. Os retratos da Renascença, nos quais o historiador se debruça, fim último de seu panorama histórico bastante evolutivo, dão bases aos cânones da história da arte. Obras em que a fisionomia humana, as paisagens, as vestes e mesmo os cães são retratados com ampla verossimilhança, marcados pela mimese renascentista.

O artista contemporâneo e pesquisador brasileiro Divino Sobral (2016, p. 10) declara que, com o surgimento da fotografia no século XIX, a crise da representação promovida pelos movimentos modernistas afetou os modos de retratar. O autor bem observa o desinteresse da arte moderna pela mimese, buscando modos particulares de representação do indivíduo, para responder novas necessidades poéticas e problemas de linguagem. O abandono do ímpeto de construir um retrato semelhante ao modelo é elucidado muito bem na fala de Picasso

(1881-1973), lembrada pelo escritor italiano Giovanni Papini⁶⁴ (1881-1956): “Compreendo – dizia-me outro dia Picasso – que se empreguem pêlos de bigode para fazer um olho, mas, se puser bigodes verdadeiros no lugar verdadeiro dos bigodes, você acabará no Museu Grevin⁶⁵.” (PANINI, 1958 apud CASTELNUOVO, 2006, p. 14).

Se tratando do modernismo brasileiro, Sobral considera que foram retratados não só personalidades públicas, membros da elite ou artistas, mas também “tipos comuns do povo” (SOBRAL, 2016, p. 12). O autor utiliza como exemplo a obra *Mestiço* (1934), de Cândido Portinari (1903-1962), mas, poderia-se falar também das tantas *mulatas*⁶⁶ de Di Cavalcanti (1897-1976). Neste sentido, estes retratos deram protagonismo aos membros da sociedade brasileira, sobreviventes dos processos de exclusão, que não tinham direito a ocupar o centro de uma pintura. Por outro lado, as obras carregavam certa colisão com o próprio gênero do retrato, já que, em concordância com o autor, não identificavam um sujeito e sim “um tipo social, anônimo, sem direito à nomeação e à individualização” (SOBRAL, 2016, p. 12), manifestando preocupação social, mas também contradição ética.

Na arte contemporânea o retrato sobrevive de forma diversa, realizado a partir de suas mais variadas conceitualizações e suportes. Na instalação de Rosângela Rennó (1962-), intitulada *Imemorial* (1994) são agrupados retratos de operários mortos e de crianças que trabalharam na construção de Brasília (SOBRAL, 2016, p. 14). As fotografias, dispostas em faixas horizontais obstruídas por filtros escuros, foram recuperadas do arquivo morto da empresa responsável. Apesar da criação de um ambiente semelhante ao dos memoriais, predominou-se na obra o aspecto arquivista e o anonimato. Segundo Divino Sobral “A obra colocou em xeque a função do retrato como memória e ressaltou a amnésia e o apagamento social” (SOBRAL, 2016, p. 14).

Conclui-se que, seja para fazer a imagem do retratado sobreviver ao tempo, imortalizar, homenagear, envaidecer, demonstrar poder ou realizar uma crítica social, o retrato foi produzido em abundância por diferentes movimentos artísticos como gênero a dar destaque ao indivíduo – seja o individualizando ou o estereotipando, retratando-o com verossimilhança ou o deformando. Visto a gama variada em que se retratou seres humanos ao longo do tempo, constata-se, como reiterou o escritor italiano Enrico Castelnuovo, que apesar

⁶⁴ Em ocasião, Papini criticava o também pintor futurista Gino Severini (1883-1966), pelo uso de materiais diversos (CASTELNUOVO, 2006, p. 14).

⁶⁵ Famoso museu de cera localizado em Paris.

⁶⁶ O termo *mulata* e a construção histórica desta figura contraditória é problematizado no decorrer do capítulo, visto que surge como questão em duas obras expostas no núcleo.

do termo *retrato* permanecer idêntico, seu significado é notavelmente modificado de acordo com o contexto⁶⁷ (CASTELNUOVO, 2006, p. 15).

Refletindo sobre o retrato antes como um “nó antropológico” do que como gênero artístico tradicional das Belas Artes (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62), Georges Didi-Huberman compreende que o retrato começa onde se ausenta o rosto. Conforme o autor:

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai sobre o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62)

Contrariando as constatações de que na pré-história o rosto era desprovido de significação, já que se ausentou nas representações humanas, o historiador da arte se debruça sobre os crânios adornados e moldados do período neolítico, percebendo que o crânio não cessou de representar, depois da morte, quem antes o habitava (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 69). Os crânios pré-históricos, com seus orifícios frequentemente aumentados ou artificialmente fraturados, adornados com conchas e pedrarias, e moldados com argila, constroem faces com caráter individual, sinalizando a questão do retrato. Retrato este que busca produzir a presença do rosto em sua ausência, respondendo o desejo de ver o que desapareceu.

4.2 UMA PINACOTECA DE RETRATOS NEGROS

De acordo com Pedrosa, Schwarcz e Toledo (2018, p. 242), o sexto núcleo de *Histórias afro-atlânticas* – apresentado no MASP – reúne um grande conjunto de retratos de negros e negras, que mesclam territórios, períodos e suportes. A apresentação do núcleo no catálogo⁶⁸ parte da problemática do protagonismo dos retratos brancos, masculinos e elitistas nas pinacotecas dos museus europeus e estadunidenses. Assim, a invisibilidade social também invade a política visual, fazendo com que as representações individuais de negros sejam tão raras ou ausentes na história da arte e nos espaços museológicos. Diante desta justificativa, *Retratos* exhibe trabalhos diversos, como do artista contemporâneo brasileiro Dalton Paula, do pintor holandês Albert Eckhout (1610-1665), da artista contemporânea estadunidense Ellen

⁶⁷ Ainda que Castelnuovo (2006) estivesse a dissertar sobre o gênero apenas na Itália, durante seis séculos.

⁶⁸ A apresentação de *Retratos* no catálogo se destaca, já que recebe uma descrição mais longa do que os outros núcleos.

Gallagher (1965-), do pintor francês Théodore Géricault (1791-1824) e de muitos outros nomes. A sessão contou com 66 obras, em sua grande maioria pinturas, mas também esculturas, fotografias, vídeos e colagens.

Como afirmado pela curadoria, está posto o protagonismo branco e masculino quando se trata do gênero artístico dos retratos, entretanto não só nos museus do Norte Global, como citado, mas também do Brasil, por exemplo. Basta olhar para o histórico dos últimos 16 anos de exposições no próprio MASP – período de fácil acesso, disponível no site da instituição – para encontrar as duas únicas exposições de retratos, que, além de retratar indivíduos, retratam a branquitude.

A exposição *Olhar e ser visto: Retratos e auto-retratos* (2009-2012) exibiu obras do gênero artístico que compõem o acervo do museu, de retratistas clássicos como Van Dyck (1599-1641) e Frans Hals (1582-1666), mas também modernistas como Picasso (1881-1973) e Anita Malfatti (1889-1964) (MASP, 2012). Apesar de trabalhar a partir de diferentes escolas e períodos, a mostra acabou por protagonizar indivíduos brancos.⁶⁹ Segue a mesma tendência a exibição *O triunfo do detalhe. Os mestres antigos: o retrato* (2013), também constituída por obras do acervo, que “celebra a arte do retrato e do auto-retrato no período que antecede o Modernismo, do século 16 ao início do 19” (MASP, 2013). Em 2013, os retratos agrupados foram os de autoria de pintores europeus consagrados como Rembrandt (1606-1669), Velázquez (1599-1660) e Goya (1746-1828). As duas mostras contaram com curadoria de Teixeira Coelho.

É significativa a inquietude da curadoria frente a um cenário museológico que exhibe retratos quase exclusivamente brancos. Uma vez que, como gênero artístico tão desfrutado em diferentes momentos da história da arte – que recebeu lugar consagrado na pintura renascentista e atravessou outros movimentos artísticos até chegar à versatilidade da arte contemporânea – é potente como agenciamento de memória e identidade. Na própria particularidade do gênero artístico, como obra que destaca um sujeito, sua fisionomia, sua subjetividade, ou mesmo carrega traços de um caráter biográfico, é que está o valor de se

⁶⁹ Partindo do marcador de gênero, se tem uma maior equidade nesta exposição. Estas constatações foram realizadas a partir da consulta de 20 obras expostas, através do site do MASP e de suas redes sociais, não sendo possível o acesso à totalidade da mostra para uma análise conclusiva de que os retratados eram exclusivamente brancos, contudo, nota-se que ocupam a maioria das telas. Página do site do MASP disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/olhar-e-ser-visto-retratos-e-auto-retratos>. Acesso em: 02 out. 2022. Publicação no *twitter* do MASP disponível em: <https://twitter.com/maspmuseu/status/1268672851634053120/photo/2> Acesso em: 02 out. 2022.

montar uma pinacoteca de retratos negros, considerando a invisibilidade negra no museu em um só tempo como resultado e mecanismo de manutenção do racismo estrutural.

Desse modo, percebe-se que o núcleo foi montado a partir de fronteiras não tão precisas quanto à delimitação do conceito de retrato, apresentando obras dissonantes que poderiam convencionalmente ser excluídas da categoria. Entende-se que este esforço se fez necessário para englobar os sujeitos negros que foram, não poucas vezes, excluídos ou subrepresentados no gênero artístico tradicional vinculado as elites.

Assim sendo, o núcleo reuniu retratos mais convencionais como os do pintor francês do Romantismo Théodore Géricault (1791-1824). Os quatro trabalhos expostos do artista se dividem em três óleos sobre tela: *Portrait d'homme dit Le charpentier de la Méduse* (1818); *Study of a Model* (1818-19); e *Portrait de jeune métisse* (século XIX). E um óleo sobre papel colado em tela: *Portrait of a Negro* (1822-23). A partir de um cuidadoso jogo de luz e sombra, as quatro obras retratam homens negros, mas não revelam seus nomes, não excepcionalmente, as figuras carregam o anonimato que penetra o espaço expositivo.

Por sua vez, a sessão também reuniu retratos que exigem uma maior elasticidade da categoria, como a escultura *Amnésia* (2015) do artista contemporâneo brasileiro Flávio Cerqueira. Feita de tinta látex sobre bronze, a obra consiste em uma criança, de pé, de braços erguidos, que segura um balde de tinta branca, despejando-a sobre sua cabeça. A tinta escorre sobre seu corpo, sem se impregnar totalmente sobre a superfície da pele (CERQUEIRA, 2019, p. 96). Segundo o artista, a obra faz referência ao processo de embranquecimento da população negra brasileira, narrando “um ato de denúncia e questionamento sobre o apagamento da existência e das tradições negras [...]” (CERQUEIRA, 2019, p. 96). A lata quase vazia remete ao esgotamento, “como que se depois de gerações este personagem fosse o último a sofrer tal processo.” (CERQUEIRA, 2019, p. 96)

Figura 9 – *Amnésia*, Flávio Cerqueira, 2015.



Escultura. Látex sobre bronze. 129 x 42 x 41 cm. Pertence ao acervo do MASP. Fonte: MASP.⁷⁰

Selecionado e montado junto aos outros retratos pela curadoria, Pedrosa, Schwarcz e Toledo explicam a potência do material utilizado:

A escultura em bronze – um dos mais nobres e robustos materiais, associado de fato a escultura tradicional e hoje pouco utilizado na arte contemporânea, sobretudo com conteúdos mais políticos – parece ter sido feita como um antídoto contra o esquecimento dessas histórias para as quais devemos estar sempre atentos, daí seu caráter simbólico e materialmente indestrutível. (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 243)

Chama atenção que muitos retratos apresentados na exposição fiquem de fora do núcleo aqui enfocado para compor outros. Como é o caso dos retratos de importantes lideranças da resistência a escravidão, dispostos no núcleo *Emancipações*, dentre eles as obras: *Retrato de Samory* (primeira metade do século XX) de Castagnez Pierre (1898-1951); *Harriet Tubman* (1953) de Ernest Crichlow (1914-2005); *Zumbi* (1927) de Antônio Parreiras

⁷⁰ Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/amnesia>. Acesso em: 24 out. 2022.

(1860-1937); *José do Patrocínio/abolicionista* (década de 1890) de autoria desconhecida; *Retrato de Lima Barreto* (2017) de Daton Paula; *Retrato de Luiz Gama* (sem data) de autoria desconhecida.

Três anos depois de *Histórias afro-atlânticas* do MASP, outra exposição destacou personagens negros a partir de retratos na cidade: *Enciclopédia Negra* (2021), na Pinacoteca de São Paulo, por ocasião da publicação do livro *Enciclopédia Negra: biografias afro-brasileiras* (2021), organizado por Flávio dos Santos Gomes, Jaime Lauriano e Lilia Schwarcz. A obra compila 417 verbetes em que diferentes autores visitam a vida de mais de 550 pessoas negras, que “reinventaram outras Áfricas no Brasil” (GOMES; LAURIANO; SCHWARCZ, 2021, p. 10). Foram convidados 36 artistas negros para produzir retratos dos biografados, desafio que envolveu, por vezes, a imaginação de rostos dos quais não restaram imagens. Desta maneira, o projeto percebeu não só a necessidade da difusão das tantas histórias de vida silenciadas, mas também das imagens, das feições apagadas destas personalidades, na construção e manutenção da memória. Retratados e biografados, os indivíduos adquirem a identidade que as estatísticas ou os registros não lhes conferem (GOMES; LAURIANO; SCHWARCZ, 2021, p. 10).

Também no ano de 2021, a 34ª Bienal de São Paulo, intitulada *Faz escuro mas eu canto*, deu lugar a retratos negros. São eles 120 fotografias, dispostas em 3 linhas, todas de um mesmo homem: Frederick Douglass (1818-1895)⁷¹. Um grande símbolo da luta abolicionista, Douglass foi um homem escravizado que aos vinte anos de idade conseguiu fugir, construindo uma reconhecida carreira como escritor, orador e político (OSE, 2021, p. 130). O ativista foi, na contracorrente, um homem negro da sociedade oitocentista muito retratado ao longo de sua vida. Mais do que isso, tornou-se a pessoa mais fotografada do século nos Estados Unidos. O catálogo desta edição da Bienal aborda uma relevante reflexão sobre a centralidade do retrato em meio às disputas de poder, a partir do caso de Douglass.

Em 1841, Douglass encomendou seu primeiro retrato fotográfico. Ele tinha plena consciência de que sua imagem de homem negro livre poderia ter grande amplitude na luta contra a escravidão e percebeu, de modo pioneiro, que a circulação massiva que o meio fotográfico permitia seria importante no suporte à luta antirracista e contra as práticas segregacionistas do pós-abolição. (OSE, 2021, p. 131)

Não só no contexto em que Frederick Douglass viveu a circulação de seus retratos se fez fundamental para a luta abolicionista e na conquista de espaços na sociedade racista pós-abolicionista, como seus retratos hoje, – fazendo a imagem de seu rosto sobreviver ao

⁷¹ Atualmente a obra está exposta no MAR.

tempo – interligados a sua história de vida, são apropriados politicamente como ferramentas na luta antirracista.

Assim como as imagens do abolicionista exibidas na Bienal, os retratos *afro-atlânticos* reunidos no núcleo do MASP fazem lampejar trajetórias de vida dos indivíduos que protagonizam as obras – sejam elas bastante conhecidas pela história oficial, ou, em proporções mais expressivas, eclipsadas pelo colonialismo. Por tanto, ao montar retratos a exposição também está a entrelaçar histórias. Voltando-se novamente ao conceito de *histórias* fundamentado pelo MASP, a equipe curatorial afirma que esse núcleo é composto por retratos que

Contam múltiplas histórias, são vetores de micro-histórias e provocam diferentes leituras. Lado a lado, os diferentes personagens evocam vários papéis que dialogam e se cruzam em narrativas feitas a partir de camadas distintas, que estimulam novas reflexões e associações. (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 243).

4.3 NARRATIVAS AFRO-ATLÂNTICAS: ENTRELAÇANDO RETRATOS DE MULHERES NEGRAS

Apesar do núcleo, como visto anteriormente, propor-se confrontar as pinacotecas de retratos quase exclusivamente brancos e masculinos (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 238), chama atenção que a maioria das obras que compõem a sessão retratem homens. Desta forma, as mulheres protagonizam aproximadamente um quarto dos retratos. A disposição de alguns dos retratos femininos pode ser visualizada a seguir.

Figura 10 – Vista da exposição *Histórias afro-atlânticas*, núcleo *Retratos*, 2018.



Fotografia do núcleo *Retratos*, em que são vistos diferentes retratos de mulheres. Fonte: MASP.⁷²

Partindo da premissa já referida do conhecimento pela montagem (DIDI-HUBERMAN, 2007; 2014) entende-se que o movimento de montar imagens possibilita ver o que isoladamente não era possível. Pensar por imagens não deve se fazer através de um ordenamento cronológico linear, visto que cada imagem reúne em si vários tempos heterogêneos (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 19). Assim, analisar imagens a partir de outras é ir ao encontro de acidentes, bifurcações e descontinuidades do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 132), que nunca é puro e coeso.

Em vista disso, opta-se por centrar a investigação na montagem de dois retratos de mulheres negras que viveram no XIX, são eles: *Baiana* (sem data), de autoria desconhecida, e *Zeferina* (2018), de Dalton Paula. Respectivamente, uma personagem cuja imagem chega até o tempo presente, mas a história por trás de seu rosto permanece desconhecida, e outra cuja trajetória é sabida, mas suas feições precisam ser fábulas por um artista do século XXI. Também se ensaia sobre questões iluminadas pela relação entre outros retratos, dentre eles: *Guinean Girl* (1962) de Uzo Egonu; *La mulata cartagenera* (1940), de Enrique Grau Araújo; e *Mulata/Mujer* (1952), de Emiliano Di Cavalcanti.

⁷² Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 25 out. 2022.

A análise almeja não se restringir ao posicionamento específico das obras no núcleo – mesmo que, por vezes, ele seja referenciado e considerado. Dessa maneira, associações são operadas entre obras que não foram diretamente ladeadas pela curadoria. Assim, objetiva-se indagar sobre as narrativas que o espaço expositivo constrói. Quais histórias são contadas (e quais suas possíveis leituras) quando as obras mencionadas são postas em relação? Como se caracterizam as narrativas em que os personagens apresentados se cruzam? Quais debates podem ser estimulados quando os retratos são embaralhados e friccionados?

O óleo sobre tela conhecido como *Baiana* pertence ao acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, e carrega lacunas de datação e autoria. A obra apresenta uma mulher sentada, portando um elegante vestido preto que faz reluzir e ressaltar suas tantas jóias. A retratada exhibe os tons dourados – que remetem ao ouro – de seus onze colares, dos dois braceletes dispostos um em cada braço, do brinco e dos acessórios no cabelo. Suas mãos vestem luvas brancas e seguram um lenço de mesma cor. O nome e a história da personagem que tantas jóias pode esbanjar, remetendo a uma elevada posição social, permanecem desconhecidos pela historiografia.

Figura 11 – *Baiana*, autoria desconhecida, sem data.



Pintura. Óleo sobre tela. 96 x 77,5 cm. Pertence ao acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
Fonte: MASP.⁷³

Pedrosa, Schwarcz e Toledo (2018, p. 240) anunciam a pintura como uma representação excepcional do século XIX, que retrata uma mulher anônima transmitindo em sua postura serenidade, elegância, altivez e segurança. Segundo os curadores, a importância da personagem é revelada pela qualidade pictórica de sua encomenda, que junto as suas jóias de crioula denotam distinção social. A datação aproximada da obra é de 1850, coincidindo com o ano do final oficial do tráfico negreiro no Brasil (PEDROSA, SCHWARCZ, TOLEDO, 2018, p. 241).

A pintura se expressa como um retrato atípico na iconografia do século XIX, já que negros e negras vão aparecer representados individualmente mais expressivamente, na produção de artistas viajantes ou, mais tardiamente, nas fotografias de estúdio (BITTENCOURT, 2006, p. 78). A historiadora da arte Renata Bittencourt (2006) se debruçou

⁷³ Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 25 out. 2022.

sobre a imagem para levantar hipóteses sobre a posição social da mulher retratada, a partir de elementos como indumentária e joalheria. Também investigou a estética híbrida que a obra apresenta, mesclando elementos de distinção social habituais à elite brasileira a outros relacionados à herança africana e afro-brasileira.

Deste modo, Bittencourt (2006, p. 82) constata a provável condição da retratada de mulher negra livre ou liberta, inserindo-a no contexto em que negros livres e libertos utilizavam da autorrepresentação para espelhar sua condição emancipada, como estratégia para a inserção social – ainda que bem mais comumente através da fotografia. O uso de roupas e penteados ocidentalizados, assim como jóias e acessórios que refletem a indumentária da elite escravocrata, além de ocorrerem por parte das negras livres na busca pela minimização do estigma da escravidão, também eram utilizadas por uma minoria de escravizadas com o intuito de promover seus senhores (BITTENCOURT, 2006, p. 83). O costume de vestir as escravizadas, mais expressivamente domésticas, com roupas semelhantes às das sinhás, por vezes complementando a vestimenta com peças de ouro e prata, servia a fins de exibição de riqueza e poder. Entretanto, a autora sugere que o retrato em questão exemplifica uma riqueza própria e não de outrem, já que se trata de uma pintura individual, em que a indumentária e os acessórios corroboram na projeção da auto-imagem (BITTENCOURT, 2006, p. 85).

Conforme a autora, a dificuldade em inserir-se socialmente e estabelecer um círculo de relacionamento poderia ser reduzida se a escravizada liberta adotasse um visual que garantisse maior percepção social diferenciada. Contudo, a personagem não estava simplesmente a reproduzir padrões da elite branca, mas sobrepondo “elementos ocidentais (vestido, luvas, acessórios de cabelo, penteado, pose) e outros que denotam a origem africana, ou crioula [...] (cor da pele, colares de ouro).” (BITTENCOURT, 2006, p. 82-83). Assim como afirma a pesquisadora,

Na pintura “Baiana” a personagem apresenta adereços de marca afro-brasileira, com colares que criam uma identidade regional ligada à Bahia, mas com indumentária distante da tipologia tradicional de pano da costa e torso. [...] Os adereços não adornam uma “peça”, escrava, apontando para a posição de seu senhor uma vez que não há sinais de subordinação a ninguém. O conjunto de elementos indica uma apropriação, por parte da retratada, da ostentação como estratégia de diferenciação. Se por um lado incorpora os valores que a compostura da indumentária conservadora testemunham, por outro, sua apresentação em modelo ocidental não objetiva testemunhar sobre a ação civilizadora de senhores/proprietários sobre si. (BITTENCOURT, 2006, p. 85)

Nesse sentido, as mãos da retratada chamam a atenção por revelarem o elemento da gestualidade relacionada à etiqueta oitocentista. A pesquisadora percebe em suas mãos, vestidas por delicadas luvas brancas e que seguram um lenço, a referência a imagem de uma senhora respeitável, distanciada do trabalho e pronta para o convívio em meio a um grupo social destacado, associando-se a delicadeza da feminilidade (BITTENCOURT, 2006, p. 87).

Todavia os elementos do lenço e das luvas, junto a outros que remetem a cultura da elite escravocrata, como os brincos, não são somente combinados com os elementos de afirmação afro-brasileira, mas por eles subvertidos e ressignificados (BITTENCOURT, 2006, p. 89). O componente que possivelmente mais se destaca ao olhar do observador da pintura são os onze colares, que ocupam boa parte do centro da tela e se sobressaem a partir do contraste com o vestido preto. Tratam-se de colares de contas douradas, exemplos da joalheria crioula usada por negros e negras na Bahia oitocentista – de acordo com Renata Bittencourt (2006, p.78), provável origem do título atribuído a obra. A autora aponta que esta joalheria provém dos cultos religiosos afro-brasileiros, a partir da técnica de fundição introduzida pelos africanos malês, se relaciona a figura de Ogum, orixá detentor do poder sobre todos os metais, senhor da forja e do fogo. Tal como os acessórios ocidentais evocam a distinção social perceptível a elite branca, os colares de contas metálicas, tradicionalmente herdados pelos descendentes na hierarquia dos terreiros, são indício de status no candomblé. (BITTENCOURT, 2006, p. 85)

A imagem, ainda, pode ser associada a categoria de análise Atlântico negro, do sociólogo Paul Gilroy (2012), incorporada aos argumentos curatoriais da exposição. Como visto, o sociólogo, ao propor sua categoria que conecta as experiências da população negra da diáspora, está a falar predominantemente do desenvolvimento musical negro e dos intelectuais negros que circularam entre a Europa e os Estados Unidos – restringindo-se ao Norte Global. Assim, o autor evidencia como foi empreendida uma contracultura da modernidade, não hermeticamente separada dessa modernidade, mas que integra seus elementos ao efetuar sua crítica, criando algo novo. Gilroy mostra, dessa forma, como as culturas do Atlântico Negro desenvolveram e modificaram o mundo que se conhece, especialmente tudo o que diz respeito a modernidade como herança do Iluminismo.

Apesar da personagem retratada escapar das temáticas abordadas diretamente pelo sociólogo, pode ser analisada a partir de suas fundamentais premissas que abrangem as relações entre raça, cultura, nação e identidade. Gilroy (2012, p. 85) refuta a ideia de uma cultura pura e homogênea que se delimita por fronteiras nacionais e étnicas.

Substancialmente, está a combater o essencialismo racial, enxergando a cultura como fluida, resultante de constantes trocas e em incessante movimento. Tendo isto em vista, ao usufruir de signos da civilização ocidental e outros afro-brasileiros, a retratada constrói sua identidade se desviando de uma polarização que coloca estes elementos culturais como opostos e incomunicáveis. Ela postula a cultura ocidental a sua imagem por meio de seu vestido, mas nesse movimento a transfigura, sobrepondo a ele onze colares de contas e o vestindo por cima do estigma marcado em sua pele: sua condição racializada.

Desse modo, a personagem transita sua autorrepresentação entre os hábitos ocidentais e a reivindicação da origem africana, disputando espaços de poder, agenciando estratégias de sobrevivência na sociedade escravocrata oitocentista e transmutando-a simultaneamente. Ao passo que, como mulher negra, consegue se fazer ser vista a partir de um retrato com todas as referidas características que denotam poder, intervindo de alguma forma à ordem vigente que nega a este sujeito a imagem dignificada alcançada.

Se fazer ser vista causou impacto às relações raciais estabelecidas em seu contexto, ademais, conseguindo sobreviver ao tempo, a ação dilata sua potencialidade. A imagem sobrevivente que recebe os tantos olhares dos visitantes da exposição em 2018, confronta o imaginário ao qual os negros e negras do Brasil do século XIX são subjugados: a imagem fixa do escravizado, com vestes esfarrapadas, que encobre as outras facetas da experiência destes indivíduos no período.

A obra *Baiana*, posta em relação a outra personagem, esta conhecida pela historiografia, pode instigar novas reflexões. A imagem escolhida para a análise cruzada é a pintura *Zeferina* (2018), do artista contemporâneo Dalton Paula. O óleo sobre tela foi produzido especialmente para a exposição e retrata uma das lideranças da Revolta do Quilombo do Urubu (1826), que ocorreu nos arredores de Salvador, Bahia. Trata-se, portanto, de uma personalidade também do século XIX, mas que teve sua imagem elaborada dois séculos depois. Ao embaralhar as peças do quebra-cabeça, fazendo se encontrar retratos e tempos heterogêneos, quais questões podem ser iluminadas?

Figura 12 – *Zeferina*, Dalton Paula, 2018.



Pintura. Óleo sobre tela. 59 x 44 cm. Pertence ao acervo do MASP. Fonte: MASP.⁷⁴

Sob um fundo liso azul claro (PAULA, 2020)⁷⁵ a dar destaque ao indivíduo protagonista, Dalton Paula constrói a figura de uma mulher negra, com a pele composta por uma riqueza de tons marrons. A mulher usa um vestido vermelho escuro cuja textura do tecido remete ao veludo. Os detalhes de seu rosto são delineados por delicados traços brancos, que revelam o fundo branco não preenchido pelo artista. A obra é composta por duas telas unidas, indicadas por um risco central. Dessa forma, Paula dá vida a Zeferina, liderança escravizada cuja trajetória é identificada pela historiografia, mas que não possuía, até então, feições que a caracterizassem.

⁷⁴ Disponível em: <https://masp.org.br/busca?search=zeferina>. Acesso em: 25 out. 2022.

⁷⁵ Segundo o artista, em entrevista concedida a Amanda Carneiro (2020), disponível no *youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=embj4aBOTcQ>. Acesso em: 2 nov. 2022.

Como para muitos outros indivíduos negros do século XIX, não foram abertas possibilidades para Zeferina se fazer ser vista através de imagens durante sua vida. Dessa maneira, Dalton Paula é convocado pela curadoria da mostra para empreender a tarefa de fabular feições invisibilizadas de líderes negros do período escravista, produzindo além do retrato de Zeferina, o de João de Deus (1771-1799), alfaiate baiano e um dos líderes da Conjuração Baiana. As duas pinturas de dimensões 59 cm X 44 cm foram dispostas lado a lado no núcleo. Talvez para estar próxima de seu par, Zeferina é posicionada como única mulher da parede em que se localiza. A liderança feminina, ainda, recebe destaque como uma das capas do catálogo da exposição.

Figura 13 – Vista da exposição *Histórias afro-atlânticas*, núcleo *Retratos*, disposição das obras *Zeferina* (2018) e *João de Deus* (2018), 2018.



Fotografia do núcleo *Retratos*, em que são vistas as obras *Zeferina* (2018) e *João de Deus* (2018), de Dalton Paula. Fonte: MASP.⁷⁶

Como afirma o historiador João José Reis, “desde que pisaram neste lado do Atlântico como escravos, os africanos conspiraram contra os senhores” (REIS, 1996, p. 22). Nesse âmbito, Zeferina foi líder de uma famosa revolta ocorrida no ano de 1826, que partiu do Quilombo do Urubu, nas imediações da cidade de Salvador. De acordo com o autor, o plano previa a concentração de escravizados fugidos no quilombo, que depois desceriam para a capital e se reuniriam aos outros conspiradores na véspera do natal (REIS, 1996, p. 21). O

⁷⁶ Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 25 out. 2022.

plano não foi efetivado, e a revolta antecipada, por ocasião do ataque de um grupo de capitães do mato ao quilombo (REIS, 1996, p. 31). Os rebeldes, obrigados a reagir, perderam a batalha com a chegada de novas tropas.

Conforme a pesquisadora Silvia Barbosa (2003, p. 129 apud OLIVEIRA, 1989, p. 178) Zeferina é de origem angolana e na primeira metade do século XIX foi trazida ainda criança com sua mãe Amália, já na condição de escravizada. No Quilombo do Urubu, marcado pela forte presença do Candomblé, à Zeferina fora atribuído o título de rainha. Barbosa (2003) demonstra que, durante o levante de 1826, aproximadamente 50 quilombolas, entre homens e mulheres, enfrentaram com instrumentos como facas e lanças os soldados que portavam armas de fogo. A líder lutou na revolta empunhando arco e flecha e, segundo relatos analisados por Reis (1996, p. 31), custou a se entregar. Segundo a *Enciclopédia negra*, a história local diz que Zeferina liderou os aquilombados entoando um canto de guerra: “Morra branco e vivo negro! Morra branco e vivo negro” (GOMES; LAURIANO; SCHWARCZ, 2021, p. 576). Capturada pelas tropas, foi levada amarrada do quilombo até a praça da Sé, e assassinada no forte do Mar.

A liderança quilombola é vivificada através das pinceladas do artista Dalton Paula, quem novamente acende o efeito mnemônico das artes visuais no recordar das histórias da escravidão, como fazem Araújo e Paulino no núcleo anteriormente explorado. Nascido em Brasília e criado em Goiânia, Paula coloca o corpo negro como uma das questões centrais de sua obra, enxergando a arte como uma ferramenta poderosa no combate ao racismo (PAULA, 2021).⁷⁷ O artista foi convidado pela curadoria no ano de 2018 para elaborar os dois retratos – doados ao museu –, que depois se desdobraram em um projeto maior visando a representação de outras personalidades negras cujas imagens não sobreviveram. Em 2022 acontece no MASP a mostra *Retratos Brasileiros*, reunindo 30 trabalhos em que Dalton Paula reconstituiu os semblantes de negros e negras que lutaram por liberdade e justiça ao longo dos séculos. Feitas a partir de suportes e elementos estilísticos semelhantes, o artista foi alterando o processo de elaboração de suas figuras.

Ao fabular e ficcionar os traços dos rostos antes desconhecidos – movimento de extrema importância para o artista, executado antes mesmo nas imagens famosas de personagens brancos como as do próprio Tiradentes – Dalton Paula (2022)⁷⁸ funda referências

⁷⁷ Em declaração em vídeo produzido pelo *SescTV*, intitulado *Dalton Paula* (2021), disponível no *youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MSwbuC2necc>. Acesso em: 6 out. 2022.

⁷⁸ Segundo entrevista cedida ao programa de podcasts *Gargalheira* (2022), disponível no *spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1DqdpTkxtnIlxqnWSErXvS>. Acesso em: 12 out. 2022.

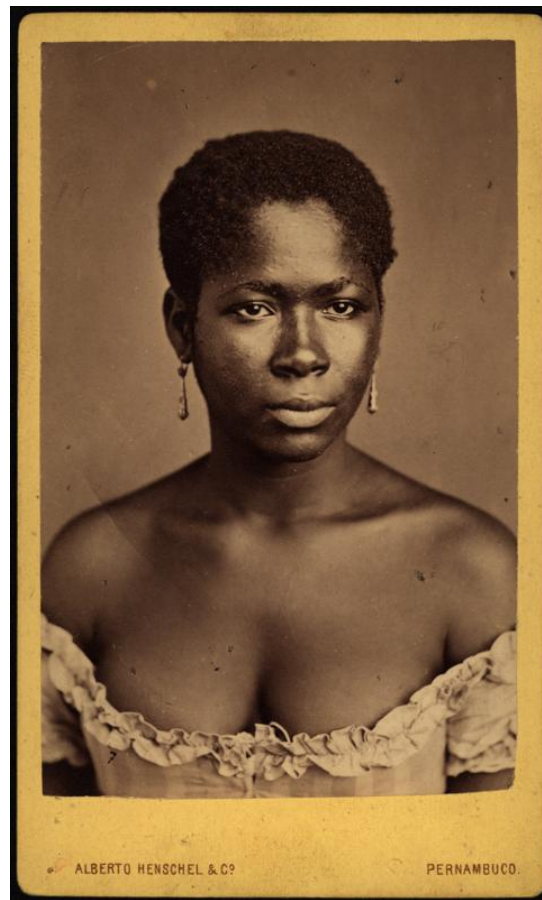
imagéticas que serão apropriadas pela memória das próximas gerações. Paula acende um potencial da pintura que remete ao pensamento do humanista italiano Leon Battista Alberti (1404-1472), ainda que este trate da arte que se guia pela verossimilhança da figura retratada. Em consonância com Alberti, a pintura contém em si “a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos” (ALBERTI, 1999, p.101).

No processo de produção de seus retratos, Dalton Paula (2020) faz alusão à figura de um arqueólogo, a juntar pedaços de histórias perdidas, que vão se transformando em feições humanas. Para a produção de *Zeferina* e *João de Deus*, o artista recorre a fontes históricas imagéticas, mais especificamente fotografias de negros e negras do período feitas em estúdio. Posteriormente o artista vai encontrar suas referências no presente, indo aos quilombos, aos subúrbios, às festas populares e aos terreiros, assim Paula (2020) entende que a pesquisa é complementada pelo elemento da espiritualidade, conectando-se à sua ancestralidade.

Para a confecção de *Zeferina*, Dalton Paula utiliza como referência uma fotografia intitulada *Negra de Pernambuco* (1869) de autoria de Alberto Henschel (1827-1882), parte de sua série *Neger Typen*. Henschel foi um fotógrafo alemão radicado no Brasil que produziu um grande número de retratos em seus estúdios fotográficos no Império brasileiro⁷⁹, inclusive de negros e negras. Comparando-os aos retratos de brancos, Mônica Cardim (2012, p. 5) constata que as fotografias de negros atendiam, em oposição aos primeiros, a uma demanda por imagens tipificadoras, para fins de colecionismo de caráter etno-antropológico – prática de viés imperialista que teve lugar na Europa. De acordo com a pesquisadora, vendidas como souvenir a estrangeiros a partir do formato *carte-de-visite*, as fotografias materializavam estereótipos característicos da prática discursiva de representação do Outro (CARDIM, 2012, p. 7).

⁷⁹ O empresário abriu estúdios nas mais importantes cidades do Brasil na época, dentre elas: Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. A partir de seu trabalho recebeu reconhecimento, chegando a ser nomeado fotógrafo da Casa Imperial em 1874 (CARDIM, 2012, p. 5).

Figura 14 – *Negra de Pernambuco*, Alberto Henschel, 1869.



Fotografia. Monocromática/sepia. 9 x 5,7 cm. Pertence ao acervo Convênio *Leibniz-Institut fuer Laenderkunde*,
 Fonte: *Leipzig*/ Instituto Moreira Salles⁸⁰

Como defendido por Cardim (2012), ao atender sua clientela branca, Henschel utilizava da fotografia com o fim de dignificar um indivíduo. Contudo, na maioria das vezes, quando tinha sob suas lentes negros e negras, o fotógrafo buscava capturar tipos humanos, que não recebiam nomes – como é o caso do retrato em questão. Por outro lado, Sandra Machado Koutsoukos (2006, p. 83) lê algumas das imagens produzidas por Henschel como meio de autorepresentação, em que negros livres e libertos procuravam sua dignidade através de retratos – o que não parece ser o caso da imagem em questão. Contudo, faz-se importante a procura de Koutsoukos por um nível de agência dos indivíduos retratados na composição de suas próprias imagens.

Nada incomum se tratando das representações de mulheres negras no século XIX, por baixo da chave do exótico, vigorava o erótico. Ao procurar por referências visuais para

⁸⁰ Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4492>. Acesso em: 25 out. 2022.

imaginar e criar a figura de Zeferina, Dalton Paula se depara com imagens em que as mulheres negras são sexualizadas e objetificadas. A autora Filipa Lowndé Vicente (2021) argumenta que o arquivo visual do colonialismo é marcado por uma quantidade imensa de corpos negros expostos, desnudos, sem nome ou identidade. No continente africano a nudez inicialmente assexual das mulheres negras foi ressignificada violentamente quando capturada por lentes europeias (VICENTE, 2021, p. 15). O final do século XIX e início do XX foi marcado pela circulação de cartões-postais em que as imagens de mulheres africanas funcionavam como metáfora do império: simbolizavam uma África disponível para se explorar, ocupar e possuir. Cibele Barbosa (2021) acrescenta que este regime de visualidade colonialista assume dimensão atlântica, reproduzida nos cartões-postais estampados por mulheres negras do Brasil.

Em um gesto de dignificação, para construir seu retrato com subjetividade, quebrando o estereótipo, o caricato e o corpo objeto (PAULA, 2020), Dalton Paula opta por levantar o decote que compõe a fotografia de Henschel. Assim, o artista não reproduz a visualidade hiperssexualizada que se colocou como intrínseca à figura da mulher racializada. Tem-se aí um primeiro paralelo entre o retrato da liderança quilombola e o da negra livre ou liberta que pôde ser pintada em sua época. As duas mulheres portam um vestido com um decote de ombro a ombro, que deixa aparente seus colos e parte de seus ombros, mas não exhibe seus seios. Duas imagens que se distinguem do regime de visualidade erótica que reproduz corpos disponíveis e carentes de individualidade.

Quando Dalton Paula sobe o decote da figura retratada, e também enobrece o tecido de seu vestido com a textura do veludo, quer trabalhar a partir do lugar do desejo, se perguntando como o indivíduo gostaria de ser retratado (PAULA, 2020). O artista, portanto, se preocupa com o aspecto da negociação entre retratista e retratado, identificada por ele como ausente nas representações das populações negras no passado. Com inspiração na fotopintura, em que as fotografias eram editadas, podendo-se acrescentar acessórios em pessoas não abastadas, Paula (2020) está a acionar a ficção para trazer também a verdade, recuperando o desejo e a imaginação dos personagens históricos.

Zeferina carrega em si o ímpeto de considerar o desejo relacionado a sua autoimagem, vindo de um artista que imagina seu rosto a partir de outro tempo. A mulher que posa para a pintura conhecida como *Baiana*, visto os elementos de distinção social que compõem seu retrato, teve também seu desejo considerado, remetendo a uma negociação significativa na construção de sua representação produzida no século XIX. A obra *Baiana*, posta em relação à

Zeferina, por conseguinte, revela que a agência da mulher negra no retrato, buscada pelo artista contemporâneo brasileiro, já esteve presente no século XIX, mesmo que em casos excepcionais.

Tem-se, assim, um artista que, preocupado com as questões de seu tempo e em construir um imaginário positivado para a população negra do passado, ignorada e inferiorizada, pinta um semblante dignificado. O retrato dignificado da conhecida rainha do Quilombo do Urubu se encontra na montagem proposta pela exposição com uma mulher negra anônima, que pôde desenvolver estratégias para ter seu desejo de autorrepresentação considerado em sua época. Assim, diferentes tempos se fundem através de duas imagens interpostas que ascendem à questão do desejo da autorrepresentação. Duas imagens que, de diferentes maneiras, estão a agir sobre a memória do povo negro e tensionar questões raciais do presente.

Outrossim, a interposição das pinturas evidencia a presença e a ausência de acessórios de joalheria. Como visto, a joalheira ganha centralidade no retrato *Baiana*, seja a partir dos acessórios que remetem a moda das elites brasileiras, ou as origens africanas e afro-brasileiras acentuadas por seus onze colares. A aproximação a este retrato faz resplandecer a ausência de acessórios em *Zeferina*: seu colo e seu vestido podem ser vistos integralmente, sem a sobreposição de colar algum. Mais do que isso, em um movimento de inversão da ideia de fopintura referenciada, o artista retira os brincos que compõem a fotografia *Negra de Pernambuco*.

Dessa maneira, Dalton Paula deixa o recorte de onde se localizavam o par de brincos em branco, fazendo o observador ter contato com o fundo das telas brancas que o artista se defronta antes de executar sua primeira pincelada. Com isso, Paula (2020) objetiva levantar o conceito da ausência, em seus diversos sentidos. Segundo o artista, os brincos não pintados se constituem como uma metáfora para a ausência de posses, e também de outros aspectos, como direitos a se conquistar, que marcam a história das populações negras.

Apesar da referência afro-brasileira não partir de alguma joalheria, como em *Baiana*, ela se faz presente na tonalidade do vestido de *Zeferina*. De acordo com Amanda Carneiro (2020)⁸¹, Dalton Paula escolhe a cor vermelho escuro para fazer menção a religiosidade do panteão iorubá, a orixá Iansã-Oyá, conectando a personagem a divindade guerreira relacionada aos ventos e as tempestades.

⁸¹ Fala proferida em vídeo produzido pelo MASP, intitulado *Diálogos no Acervo: Zeferina, de Dalton Paula* (2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S6xtAXohuHc>. Acesso em: 17 out. 2022.

Um elemento chamativo de Zeferina é como o seu nariz é elaborado, a partir de uma cor mais clara, fazendo-o destoar do restante das tonalidades do rosto. Causando dissonância com a totalidade da composição, o nariz é destacado com um tom bege claro, de acordo com Dalton Paula (2020), ressignificado como característica fenotípica negra alvo de reprodução de estereótipos, considerada fora do padrão. Desta forma, seu aspecto largo fica evidente, é assumido e positivado. O elemento funciona também como uma assinatura do artista, atravessando outras pinturas que apresentam figuras negras.

Com esta característica facial negra pautada no retrato de 2018, percebe-se que o retrato do século XIX, imbuído pela tendência mimética, não deixou de evidenciar os traços fenótipos da personagem retratada. A mulher anônima que utilizou de sua imagem para denotar uma posição social elevada, integrando para isso elementos ocidentais, parece não ter considerado como necessária – em meio ao movimento de negociação com o retratista – a alteração das características de sua face para se aproximar do ideal de beleza vigente. A obra *Baiana* apresenta uma feição cuidadosamente iluminada, em que são assumidos os lábios grossos e o nariz largo da personagem.

A figura de Zeferina é intersectada por um veio, sinalizando a união de duas telas sob a qual o retrato é concebido. Como característico de Dalton Paula, o suporte está a compor a sua poética, acrescentando sentido à obra. (CARNEIRO, 2020). Amanda Carneiro sugere que o gesto faz referência ao conceito de histórias perdidas, como se juntando peças o artista estivesse reconstituindo narrativas dispersas. O autor da obra observa que a linha que divide a figura não exatamente ao meio busca causar um incômodo visual, relatando que “lidar com a memória, com a ancestralidade, com o silêncio, esse vazio, há um incômodo muito grande, há uma dor, algo que não é fácil” (PAULA, 2020). Ao juntar pedaços Paula (2020) também alude à figura do arqueólogo, que não procura em sua escavação chegar a um “hiperrealismo do retrato”, mas sim “trazer uma imagem com verdade, que possa refletir o presente e apontar perspectivas de futuros melhores.”. Em outra declaração, Dalton Paula (2022b) afirma que a fresta está relacionada à ideia de conflito e ruptura.⁸²

Somado a este artifício, a imagem é gerada pela combinação de pinceladas e espaços em branco. Como se vê nos brincos, o fundo das telas brancas delinea o rosto da personagem e constrói detalhes, remontando ao fazer do pintor. Os espaços em branco, assim como a

⁸² Fala proferida em vídeo produzido pela *National Gallery of Art*, intitulado *Dalton Paula | Portraits for the Future* (2022), disponível no *youtube*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=21987_4B8II Acesso em: 15 out. 2022.

composição de duas telas, produzem significados acerca do vazio e das lacunas que permeiam as histórias silenciadas. O texto de apresentação da exposição *retratos brasileiros* anuncia que os dois elementos – que também constituem os outros retratos de Paula⁸³ –

[...] estão relacionadas à pesquisa do artista sobre a biografia dos personagens, que frequentemente não apresentam narrativas coesas, mas histórias fragmentadas, cheias de lacunas, vazios. “Como isso pode ser completado pelo espectador?”, Paula nos pergunta.” (MASP, 2022c)

Se a composição de *Zeferina* se faz incompleta e conflituosa, em discordância, *Baiana* é pintada sobre uma única tela, como convencional, que está totalmente preenchida. Ao lado de *Zeferina*, a obra de elevado alcance mimético pode remeter a uma fonte histórica completa, fechada, precisa, pretensiosamente inteira e acabada. Como uma janela de acesso a um suposto tempo homogêneo. Inversamente, ela carrega os vazios de uma história em branco. Trata-se de um indivíduo cuja imagem chega até o presente tempo, mas seu nome, sua família, sua origem, sua trajetória e suas realizações permanecem desconhecidas. Apesar de retratar uma mulher do século XIX e ser produzida nesse mesmo século, a imagem não deixa de operar a colisão de diferentes tempos. Ao ser vista na exposição de 2018, faz o espectador ficcionar e fabular possíveis percursos, expectativas e sentimentos da personagem que posa para o retratista. Tanto quanto o empreendimento de Dalton Paula, a imaginação não cessa de agir sobre o retrato.

Destarte, nota-se que o núcleo constrói narrativas *afro-atlânticas*, sobretudo, múltiplas. Ao tratar do passado escravista, o faz de forma a não encobrir as diversas facetas em que o enfrentamento ao sistema vigorou. Reunindo as duas personagens enfocadas, a montagem traz o quilombo e a revolta, mas também entende, como dito por João José Reis (1996, p. 15), que essas não foram as únicas formas de resistência à escravidão. Posta no mesmo espaço expositivo que a liderança quilombola, a mulher anônima com indumentária ocidental e acessórios afro-brasileiros mostra outras estratégias para sobrevivência dentro da sociedade escravocrata oitocentista.

Ao passo que estas questões são acesas quando se põe lado a lado *Baiana* e *Zeferina*, mais infinitas outras podem florescer ao montar e desmontar os retratos de mulheres negras apresentados no núcleo. Quando se dirige o olhar ao óleo sobre tela *Guinean Girl* (1962), de autoria de Uzo Egonu (1931-1996), ilumina-se a dimensão atlântica e o caráter anacrônico dos colares de conta que protagonizam a pintura *Baiana*. Revelando-se assim “uma espessura

⁸³ Observa-se que nos retratos posteriores à *Zeferina* e *João de Deus*, Dalton Paula intensifica a presença dos espaços em branco.

temporal e cultural das imagens montadas” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 135). A mulher retratada pelo artista nascido na Nigéria e estabelecido na Grã-Bretanha exibe sete colares, cujo volume chama atenção, aguçado quando um deles cai sobre seu ombro – como na obra do Brasil do século XIX.

Figura 15 – *Guinean Girl*, Uzo Egonu, 1962.



Pintura. Óleo sobre tela. 76 x 63,5 cm. Pertence ao espólio do artista. Fonte: *No Colour Bar*.⁸⁴

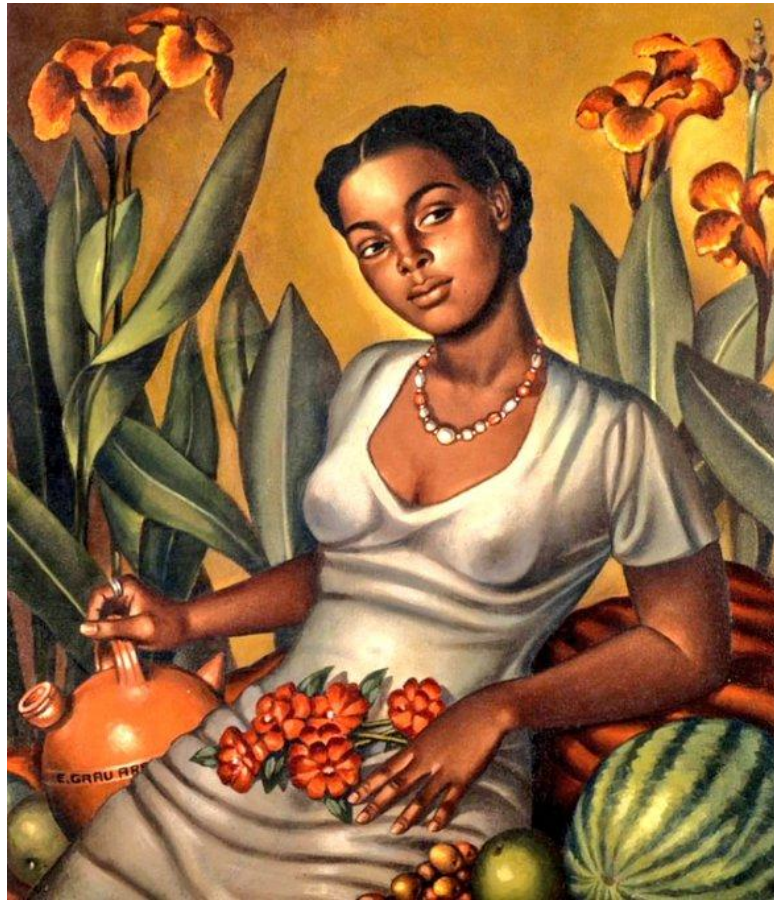
Apesar de se tratarem de materiais diferentes – *Baiana* apresenta esferas metálicas e *Guinean Girl* o que parecem ser búzios, que também estão presentes nas religiões afro-brasileiras – a interposição de imagens de territórios e tempos distintos sugere conexões entre as religiosidades que atravessam o Atlântico. Seu turbante também pode despertar a memória dos espectadores brasileiros a figura típica da baiana, que segundo Bittencourt (2006, p. 85 apud RAMOS, 1979, p. 198), soma elementos provindos de diferentes regiões do continente africano. Contudo, para a reflexão complexa acerca de como os acessórios de

⁸⁴ Disponível em: <http://nocolourbar.blogspot.com/2015/11/artistic-insight-uzo-egonu.html>. Acesso em: 25 out. 2022.

cultos religiosos africanos e afro-brasileiros se interligam, é necessário ponderar sobre as relativas particularidades de cada contexto, lembrando que a “multiplicidade da diáspora é uma formação caótica, viva e inorgânica. Se ela pode ser chamada de tradição, é uma tradição em movimento incessante [...]” (GILROY, 2012, p. 241).

Considera-se que as três obras acima abordadas, montadas no núcleo, manifestam o cuidado do autor, em meio a negociação entre retratista e retratado, em produzir uma imagem em que a mulher negra assume subjetividade e dignidade. Confronta-se, assim, o regime de visualidade colonial que às hipersexualiza. Contudo, este regime que objetifica e erotiza corpos negros é apontado na obra *La mulata cartagenera* (1940), de Enrique Grau Araújo (1920-2004). O óleo sobre tela retrata uma mulher que exala sensualidade em sua postura, vestimenta e olhar: “seu vestido branco decotado é transparente, revelando os mamilos, enquanto seu olhar e a cabeça inclinada para a esquerda parecem indicar um momento de sedução ou flerte” (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 241). Através desses elementos erotizados e de cores quentes, o retrato responde, reproduz e contribui para a construção da figura da *mulata*, que não só na cultura brasileira, mas também na afro-caribenha, foi eleita como símbolo nacional.

Figura 16 – *La mulata cartagenera*, Enrique Grau Araújo, 1940.



Pintura. Óleo sobre tela. 71 x 61cm. Pertence à Coleção do Museo Nacional de Colombia. Fonte: *Estudios Sociales de Colombia*.⁸⁵

Na descrição sobre a obra, o termo *mulata* é problematizado pela curadoria. Reconhece-se que o termo foi contestado devido a sua origem etimológica, possivelmente derivada de *mula* – animal fruto do cruzamento do cavalo com o jumento (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 241). A antropóloga Mariza Corrêa (1996), ao abordar a constituição histórica da figura da *mulata*, percebe que em diferentes âmbitos – como nos discursos médicos, literários ou carnavalescos – ela é singularizada como mítica e imaginária. Como mostra a autora, pensar na questão da *mulata* é pensar na inescapável intersecção entre raça e gênero, já que apenas quando o gênero é transversalizado por outros marcadores, pode alcançar as realidades das diferentes mulheres.

Logo, a concepção de feminilidade da *mulata* é definida por contraste (aproximações e afastamentos) com a branca (CORRÊA, 1996, p. 44), emanando tons sexuais – assim como a masculinidade do *mulato* e seu referencial branco. A estigmatização da *mulata* desejada,

⁸⁵ Disponível em: <https://twitter.com/esccolombia/status/1435990476008660996>. Acesso em: 25 out. 2022.

ainda, segundo Lélia Gonzalez, é acompanhada, em oposição, à figura da *doméstica* e da *mãe preta* (GONZALEZ, 1983 apud CARDOSO, 2014, p. 975).

Corrêa (1996, p. 44) aponta para as violentas relações entre os discursos médicos e os construídos *mulatos* e *mulatas*: no caso dos *mulatos*, durante algum tempo se discutiu na literatura médica se eram ou não estéreis – como as mulas; no caso das *mulatas*, a classificação das formas de hímen feita por Nina Rodrigues reconheceu que “as recém-nascidas, negras ou mestiças” apresentavam um hímen que facilmente se confundia com o hímen rompido, o que pode ter interferido seu “trabalho como perito nos casos em que meninas negras ou mulatas violadas eram examinadas por ele – e sua queixa desqualificada”. (CORRÊA, 1996, p. 45).

A *mulata* transformou-se em objeto social, símbolo de uma sociedade mestiça. Como sintetizam Rodrigues e Soares acerca das associações que carrega a *mulata* como emblema nacional, no caso brasileiro:

Mistura do colonizador português, do indígena e do escravo negro africano, a formação do povo brasileiro inclui, dentre outros, as figuras singulares das mulatas. Louvadas e exaltadas pela arte, tal como desqualificadas e ignoradas enquanto sujeitas de direitos, a mulata é uma figura recorrente nas canções brasileiras, marcando sua presença como mulheres exóticas, alegres, sensuais, vulgares, libertinas e imorais, capazes de exercer um fascínio irresistível, hábeis para seduzir os homens mais virtuosos e comportados, compromissados ou não, e destinadas sempre à vivência de paixões fugazes e efêmeras, em relações sem compromisso e clandestinas. (RODRIGUES; SOARES, 2021, p. 334)

Em *La mulata Cartagenera*, o jovem artista estava preocupado em contrapor a valorização única das heranças culturais hispânicas na Colômbia, centralizando mulheres negras e indígenas em suas obras (BOTERO, 2017). Ao buscar construir um novo imaginário para a identidade local e nacional na pintura, Grau Araújo acaba por reproduzir o regime de visualidade sexualizada imposto às mulheres racializadas, especificamente às classificadas como *mulatas*. Justaposta às outras obras, a imagem comunica que este padrão de visualidade existe. Por outro lado, para problematizá-la e contrapô-la, a curadoria dispõe a obra do modernista colombiano ladeada à *Mulata/Mujer* (1952), excepcionalmente, uma mulher negra também intitulada *mulata* não sexualizada, de autoria de Di Cavalcanti (1897-1976).

Figura 17 – *Mulata/Mujer*, Emiliano Di Cavalcanti, 1952.



Pintura. Óleo sobre tela. 68 x 67,5 cm. Pertence ao acervo do MASP. Fonte: MASP.⁸⁶

O óleo sobre tela *Mulata/Mujer*, de autoria do famoso modernista brasileiro Di Cavalcanti, diverge de tantos outros pintados pelo artista. Apresenta uma mulher negra que está centralizada na tela, sentada, dirige um olhar altivo ao espectador, possui um semblante seguro e uma postura firme (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 241). Tensionada à personagem de Enrique Grau Araújo, os gestos se chocam: seus braços cobrem seu corpo e sua roupa cobre seu colo. Divergindo, assim, das tantas mulheres negras, denominadas *mulatas*, erotizadas, representadas com roupas decotadas ou seminuas, que Di Cavalcanti pintava ao participar também da criação da figura da *mulata*, em um período em que a mestiçagem se projetava como símbolo nacional brasileiro. A seleção e posicionamento desta obra específica, analisada junto a totalidade do núcleo, assume a preocupação da exposição em romper com tal regime de visualidade erótico atribuído à mulher negra. Funda-se,

⁸⁶ Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/mulatamujer>. Acesso em: 25 out. 2022.

portanto, narrativas de dignificação e subjetivação que refutam as narrativas coloniais hegemônicas que instituem corpos racializados como corpos acessíveis.

A montagem faz constatar que a estigmatizante figura da *mulata* não se limitou às fronteiras nacionais, emergindo em outros territórios *afro-atlânticos*. Desta forma, este símbolo oficial contraditório e ideal de cultura local miscigenada esteve presente na arte e na literatura, no Brasil, na Colômbia, em Cuba e em outros países latino-americanos e caribenhos (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 241).

Assim, a montagem proposta pela equipe curatorial constitui-se como fonte incessante para novas investigações. Ainda, provoca tantas leituras quanto a pluralidade de histórias e memórias dos sujeitos que se põem a vê-la. Conclui-se que, ao reunir retratos de mulheres negras de diferentes origens e intersectadas por múltiplos territórios e tempos, o sexto núcleo de *Histórias afro-atlânticas* constrói narrativas conflituosas, heterogêneas, transnacionais, anacrônicas, e incompletas. Narrativas que conectam as experiências de mulheres pelo complexo Atlântico negro, sem reduzir a multiplicidade da diáspora. Unindo personagens anônimos ou conhecidos, que puderam alcançar uma imagem de autorrepresentação durante sua vida, foram representadas com pouco espaço de negociação, ou foram imaginadas em épocas posteriores, a montagem fricciona temporalidades díspares. As narrativas *afro-atlânticas* criadas são também continuamente marcadas pela incompletude, sinalizada pelos poucos nomes próprios que dão título aos retratos. Narrativas que, em meio às lacunas da investigação historiográfica, integram a ficção e a fabulação, o sensível e a memória.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendendo *Histórias afro-atlânticas* como uma exposição dentre as atividades do MASP a fim de se tornar um museu “diverso, inclusivo e plural” (e também decolonial), nota-se o complicado movimento que o debate a nível global, no qual se insere, empreende. Descolonizar uma instituição – referenciando-se aqui ao museu enquanto condição institucional e não propriamente ao MASP – que tanto serviu historicamente ao colonialismo envolve romper com a colonialidade e a exclusão intrínseca às suas práticas museais. Práticas essas que tomam posição hegemônica nos debates que definem o que é arte e o que não é, quais poéticas são prestigiadas, qual passado deve ser lembrado. Nesse sentido, não basta incluir o que está de fora, mas refletir em como ceder este espaço, para não recair no antigo engodo que coloca a arte não ocidental e não branca no lugar estigmatizante do *exótico* e do *primitivo*. Os patrocínios privados que agem por trás das instituições, assim como o fato de uma elite branca ocupar majoritariamente seus cargos de importância, obstaculizam o ímpeto descolonizador. Enxerga-se, assim, um museu que espelha uma sociedade em que o racismo é estruturante. Mas poderia ele, para além de espelhar, se transformar e se tornar transformador?

Ao passo que a descolonização do museu se coloca como utopia, tangenciando o impossível, em igual medida, constitui-se como urgência. Para além de uma dimensão ideal, imaginada e irrealizável, evoca-se aqui um sentido material à utopia. Fernando Birre, sobre a utopia, declara “Ela está no horizonte [...] Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos adiante. Por mais que eu caminhe, jamais o alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar” (BIRRE apud GALEANO, 2012, p. 230, *tradução nossa*).⁸⁷ Assim, ao refletir e engendrar estratégias para a descolonização da instituição, o caso individual do museu do Sul Global que possui a mais importante coleção de arte européia, perseguiu a utopia e em razão dela caminhou.

Ao cunhar seu conceito *histórias*, capaz de abranger as mais diversas narrativas ficcionais e não ficcionais, micro e macro, escritas ou orais (PEDROSA, 2018, p. 31), o MASP aponta um caminho para incluir as outras histórias, além das consagradas pela história da arte em espaços expositivos. O termo polifônico também possibilita que a montagem curatorial abarque, em um movimento antropofágico, as tais narrativas tradicionais. Dessa

⁸⁷ Em original: “Ella está en el horizonte [...] Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para que sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar” (BIRRE apud GALEANO, 2001, p. 230)

maneira, uma mesma montagem incorpora o cânone e o *outro*, pondo em desordem antigas hierarquias. Ladeando trabalhos de autores como o famoso pintor francês, do século XIX, Jean-Baptiste Debret e a artista afro-brasileira, do século XX, Maria Auxiliadora,⁸⁸ a curadoria coloca em diálogo imagens atravessadas por diferentes tempos, territórios, estilos, suportes, temáticas e marcadores sociais. Assim, faz com que produzam novos significados, desafiando lugares pré-estabelecidos. O primeiro capítulo, portanto, constatou que, principalmente a partir de alterações na maneira de montar exposições, o MASP busca caminhar, mesmo que por preâmbulos, rumo a sua descolonização.

Em meio a descolonização do espaço expositivo, *Histórias afro-atlânticas* promoveu um encontro solícito entre a montagem de imagens e a história da diáspora africana. Embarcar em viagens imagéticas por diferentes temporalidades e territórios do Atlântico negro se mostrou uma maneira fértil de transpor narrativas das experiências da diáspora. A história de arranjos culturais que nascem de rotas e deslocamentos, e que, segundo Gilroy (2012, p. 39), não respeitam fronteiras étnicas e nacionais precisas, não poderia ser contada sem friccionar, mesclar e contrapor imagens de diferentes origens. As obras tensionadas carregam culturas visuais que circularam a nível transatlântico, imagens que emergem como apropriações e reapropriações em trânsito.

Por meio da análise de um conjunto de obras do núcleo *Mapas e margens*, o segundo capítulo averiguou afinidades entre a categoria Atlântico negro, do sociólogo Paul Gilroy, e a montagem da exposição. Analisou-se que o montar curatorial não apenas lançou mão do conceito como simples espacialização da diáspora, ou sinônimo de eixo *afro-atlântico*. As obras exibidas, postas em relação, trataram de se comunicar com a categoria de análise em diferentes âmbitos. Fazendo emergir na história das culturas expressivas negras, através de imagens, as embarcações como símbolos e espaços de mudança a conectar o Atlântico e a perturbação que a própria diáspora causa ao conceito de espaço. As obras exploradas reconheceram os laços entre a racionalidade e o racismo, e também o importante lugar da memória da escravidão e dos terrores raciais na organização de identidades e na luta contra a subordinação racial. Observou-se, dessa forma, que as narrativas que surgem em *Histórias afro-atlânticas* incorporaram preceitos e argumentos de Paul Gilroy.

No desmontar e remontar desta história – cuja imagem, segundo Didi-Huberman (2015, p. 131), tem o potencial de operar – a exposição faz surgir narrativas não

⁸⁸ Tratam-se das obras montadas no núcleo *Cotidianos*, são elas: *Um jantar brasileiro* (1827) Jean-Baptiste Debret e *Hora do almoço* (sem data) de Maria Auxiliadora da Silva.

especificamente correspondentes a história como disciplina acadêmica. Assim, em retorno a alegoria de Didi-Huberman (2015, p. 138), esplanada na introdução deste trabalho, como se desmonta cuidadosamente as peças de um relógio para depois montá-lo e fazê-lo funcionar novamente – procedimento análogo a historiografia – as *histórias* alumiam temporalidades heterogêneas, fluidez e entrelaçamentos entre as experiências diaspóricas.

O terceiro capítulo investigou o núcleo *Retratos*, percebendo sua legitimidade e importância como proposta de uma pinacoteca de retratos negros. Constituindo-se minoria na sessão da exposição, o enfoque recaiu sobre as mulheres retratadas e buscou ensaiar sobre quais possíveis narrativas são contadas quando os diferentes sujeitos e suas trajetórias são embaralhados. Compreendeu-se que a montagem ilumina, sobretudo, a multiplicidade das experiências *afro-atlânticas*. É notável a preocupação curatorial em reunir imagens de indivíduos que viveram em diversos períodos, sob diferentes condições sociais, entrecruzados por díspares movimentos artísticos e por suportes e composições que mesmo desafiam a categoria de retrato. Interpretou-se, também, que a montagem buscou contestar o regime de visualidade sexualizado atribuído à mulher negra, e especificamente a figura construída da *mulata*. Neste âmbito, as narrativas apresentadas se esquivam do lugar-comum, do estigma e do estereótipo que o imaginário racializado fundou, construindo um caminho para a fuga, nas palavras da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019), do perigo de uma história única.⁸⁹

Por fim, conclui-se que, do encontro entre a montagem e a diáspora emergem narrativas conflituosas e heterogêneas: as imagens tensionadas, cada qual com suas singularidades, são permeadas pela impossibilidade de se reduzir ou generalizar as culturas do Atlântico negro. Por outro lado, as narrativas também são atravessadas por anacronismos e sobrevivências, elementos que penetram diferentes temporalidades e sobrevivem, nunca de maneira intacta, as travessias transatlânticas. Nesse sentido, possíveis vínculos se fazem centelhas que acendem narrativas transnacionais e conectadas. Dessa forma, as narrativas construídas na exposição, que o presente trabalho objetivou investigar, também são fundamentalmente abertas e incompletas: sempre estarão sujeitas a serem preenchidas pelo olhar do visitante.

As *histórias* do MASP puderam estimular reflexões sobre as relações entre história, memória e arte. Pondo em relação (e em atrito) os arquivos que servem como fontes a

⁸⁹ Apesar do texto se referir às experiências africanas, pode também ser ampliado para a crítica ao lugar-comum cedido às experiências afro-diaspóricas.

historiografia e a arte contemporânea que os incorpora e os subverte, as *histórias* remontam às diferentes maneiras de se lidar com o passado – pela disciplina acadêmica ou pelo viés indisciplinado da memória. Dessa forma, a arte contemporânea que lida com a memória pode se comunicar com a historiografia, seja pelo questionamento, pela contestação, ou pelo complemento. Por se mover no sensível, a arte é autorizada a misturar memória, história e fabulação, respondendo às violências, silenciamentos e lacunas do arquivo. Nesse movimento, a arte pode tornar mais inteligíveis as experiências diaspóricas, seja ficcionando feições a uma personagem histórica da qual não restaram imagens, como fez Dalton Paula, ou suturando a violência do passado para denunciar permanências no presente, como fez Rosana Paulino.

Recuperar a conjuntura brasileira que se fez pano de fundo de *Histórias afro-atlânticas* é relembrar de um cenário catastrófico. A ascensão da extrema direita e do conservadorismo desembocou no resultado das eleições de outubro de 2018 – último mês em que a exposição esteve em cartaz –, definitiva para os tantos retrocessos do país nos quatro anos seguintes. Em meio a negacionismos, questionamentos à democracia e ataques a movimentos sociais, como pode atuar o museu e as instâncias da arte? Um museu, inclusive, localizado na Avenida Paulista, projetado por Lina Bo Bardi para ser atravessado pelo espaço público, cujo Vão Livre é conhecido como local de manifestações políticas.

Recorre-se aqui ao pensamento do crítico de arte Hal Foster (2021). Apesar de estar a falar das mudanças na arte e na crítica da arte em meio ao regime de guerra, terror e vigilância que representa o trumpismo nos Estados Unidos, suas considerações podem ser associadas ao bolsonarismo no Brasil, visto as semelhanças alarmantes entre os dois fenômenos. Em meio ao caos político, o autor defende a centralidade das instituições da esfera cultural, como universidades e museus, por cederem maior espaço ao debate aliado a visões progressistas e movimentos sociais. Assim, Foster (2021, p. 11) enxerga as instituições culturais como possíveis espaços de resgate à esfera pública: locais para expressar críticas e propor alternativas. Dessa forma, o autor percebe no momento de convulsão política uma chance, “transformar a emergência disruptiva em mudança estrutural, ou, pelo menos, pressionar as brechas na ordem social em que é possível resistir ao poder e reelaborá-lo.” (FOSTER, 2021, p. 10).

Em vista disso, *Histórias afro-atlânticas* – e aqui, em especial o seu núcleo *Resistências e ativismos*, no Instituto Tomie Ohtake – pode ser considerada como um episódio em que as pautas dos movimentos sociais invadem e ocupam instituições culturais, onde podem (ou deveriam) assumir maior agência. Nessa trama, outras exposições nos anos

seguintes deram destaque a produção de artistas negros e de alguma forma se apresentaram como aliadas à luta antirracista.

Além das exposições já citadas nesse trabalho, ainda no ano de 2018, destaca-se a mostra *Rosana Paulino: a costura da memória* na Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Valéria Piccoli e Pedro Nery. A exposição individual da artista reuniu uma produção – como se percebe na obra que neste trabalho foi analisada – que recorre a memória da subordinação racial e da escravidão para denunciar o racismo e as desigualdades contemporâneas, se entrelaçando a memória familiar da autora e seu universo pessoal. A mostra que exibiu mais de 140 obras, produzidas em 25 anos de trabalho e que perpassam diferentes técnicas na trajetória de Paulino, pôde agir como episódio a impulsionar seu nome no cenário artístico e lançar luz – em meio aos jogos de luz e sombra que toda exposição opera (FLORES; VILELA, 2013) – ao potencial antirracista da arte contemporânea.

No presente ano de 2022, chama a atenção a mostra em cartaz como exposição principal do Museu de Arte do Rio (MAR), intitulada *Um Defeito de Cor*. A exposição é “uma interpretação do livro de mesmo nome da escritora mineira Ana Maria Gonçalves, que conta a saga de uma mulher africana, chamada Kehinde, que, no Brasil, precisa lutar por sua liberdade e reconstruir sua vida.” (MAR, 2022). Com curadoria de Amanda Bonan, Marcelo Campos e da própria escritora, a montagem reúne 400 obras de mais de 100 artistas de diferentes localidades, em sua maioria negros e negras e principalmente mulheres. Abordando o trauma do racismo que inventa a raça como constituição biológica, bem como defeito, a exposição se propõe uma revisão historiográfica da escravidão, lançando luz a lutas, contextos sociais e culturais do século XIX. (MAR, 2022)

As diferentes montagens empreendem uma caminhada rumo à utopia, levada a cabo por muitas instituições, a desenvolver estratégias, nem sempre concordantes, mas inspiradas em fins comuns: descolonizar, incluir, democratizar espaços expositivos. Entretanto, se os passos não forem executados com cuidado, em sintonia com reflexões atualizadas acerca da temática e em verdadeira aliança com os movimentos sociais, podem se fazer um caminhar para trás em relação ao horizonte utópico. É o que parece ser o caso problematizado pelo artista Maxwell Alexandre (1990-) acerca do Instituto Inhotim, em nota de repúdio à inserção de uma de suas obras na recém inaugurada⁹⁰ exposição *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (2022).

⁹⁰ A abertura ocorreu no dia 19 de novembro de 2022 e estará em cartaz até o dia 16 de junho de 2023.

Em suas redes sociais, Maxwell Alexandre comunicou a solicitação de retirada da sua obra *sem título* (2021) da série Novo Poder, que, após contato com a comunicação da exposição, não obteve resposta. Nas palavras do artista:

Como se já não fosse constrangedor para mim o fato de ter o assunto do negro tratado da forma que está sendo tratado no contexto de Inhotim, a instituição resolve lançar uma outra exposição neste mesmo momento com o título *O mundo é o Teatro do Homem*, com apenas três artistas brancos [...] Inhotim é reconhecido por seus pavilhões, galerias e projetos individuais e ambiciosos de artistas brancos [...] Tamo falando de um lugar que não tem protagonismo preto. Não tem pavilhão de artista preto em Inhotim. No momento em que, já atrasados, decidem finalmente dar algum espaço, enfiam todos nós numa galeria, numa exposição temporária. E aí numa outra galeria – que aliás, porque não foi usada para expandir a exposição *Quilombo?* – colocam três artistas brancos com o título *O mundo é o teatro do homem*. 34 pretos sob um título que sugere a abordagem de sonhos e problemas do negro. Enquanto 3 brancos sob um título com ênfase no universal, no mundo e humanidade. (ALEXANDRE, 2022)⁹¹

Em sua declaração, o artista conclui: “O que temos é mais uma vez o negro sendo tratado antropológicamente por uma instituição branca com agentes brancos tomando decisões.” (ALEXANDRE, 2022). Apesar de não negar a importância de tematizar e falar sobre ser negro, Maxwell Alexandre manifesta seu frequente constrangimento em relação as exposições temáticas sobre o negro.⁹² O caso denunciado pelo artista remonta às problemáticas e perigos que sempre estarão sujeitas às exposições que se pretendem inclusivas: trazer minorias como recortes, tópicos, sob a marca da diferença. Nesse sentido, um caminhar atento aos engodos racialistas e as armadilhas da permanência do privilégio da branquitude se faz necessário.

Reconhece-se aqui *Histórias afro-atlânticas* como positiva estratégia no ímpeto descolonizador de transformar o museu e de torná-lo transformador, todavia, como exposição coletiva temporária e temática da programação do ano de 2018, é permeada por limites e ainda está no início de sua caminhada ao horizonte almejado. Por conseguinte, é construtiva a ocorrência de que continuidades de *Histórias afro-atlânticas* atravessam hoje a programação do ano de 2022 do MASP, no eixo das *Histórias brasileiras*, dando visibilidade renovada à arte afro-brasileira. O trabalho se encerra com a reflexão de que é imprescindível a

⁹¹ ALEXANDRE, Maxwell. Eu repudio veemente a inserção de minha obra sem título da série Novo Poder, 2021 na exposição "Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro" que inaugura hoje em @inhotim. 1ed. 19 nov. 2022. Instagram: @maxwell__alexandre. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CIHXiOiJwtu/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

⁹² Nesse âmbito, o artista cita que colaborou com a exposição *Histórias afro-atlânticas* e reconhece sua importância para o próprio MASP, para sua carreira e para a cena do Brasil. Acrescenta: “É óbvio que essa mostra também teve seus problemas e sempre vai ter, pelo fato do tema do negro ser plural e complexo.” (ALEXANDRE, 2022).

participação de artistas não brancos, para além de exposições temáticas, em mostras individuais, acervos e exposições coletivas permanentes e temporárias que não especificamente enfoquem a questão racial. Reitera-se, em vista disso, o que falou Rosana Paulino sobre a arte afro-brasileira, a fim de ampliar sua reflexão para toda a produção de artistas negros e negras.⁹³ Segundo Paulino,

É, portanto, urgente que a curadoria, a crítica de arte e as formas de ler a produção visual brasileira saiam dessa caixa limitante em que se meteram a fim de perceber que a arte afro-brasileira não é um fenômeno separado do que é o Brasil e, por isso mesmo, deve e pode estar presente em diferentes mostras e não somente em exposições temáticas. As falas trazidas por artistas afro-brasileiros se valem de materiais, rituais, filosofias e formas amplas, diversas, plurais e que muito tem a contribuir para a produção artística de um país multifacetado como o Brasil, atualizando, de diferentes maneiras, os modos de se pensar e fazer arte e as possibilidades de se questionar e refletir sobre nossa sociedade. (PAULINO, 2020, p. 6).

⁹³ Segundo diferenciação conceituada por Kabengele Munanga (2019), esplanada no primeiro capítulo.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGUIAR, Amanda Ruth Dafoe de. **Lina Bo Bardi e a Atualidade do Cavalete de Cristal**. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado) – Área de Concentração: Design e Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). **A Mão Afro-Brasileira**: Significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.
- ARAÚJO, Emanuel. O Museu Afro Brasil. **Comunicação & Educação**, [S.L.], v. 15, n. 1, p. 125-129, 30 abr. 2010.
- ARAÚJO, Emanuel. **Emanuel Araújo, O navio, 2007, por Emanuel Araújo**. MASP, 2019. (3m52s). Disponível em: <https://soundcloud.com/maspmuseu/emanoel-araujo-o-navio-2007?in=maspmuseu/sets/masp-audios-2019-2020>. Acesso em: 4 nov. 2022.
- BARBOSA, Cibele. Imagens afro-atlânticas: usos e circuitos transnacionais da fotografia de populações negras nos tempos do colonialismo. **Tempo**, Niterói, v. 27, n. 3, p. 530-560, dez. 2021.
- BARBOSA, Gutemberg Sorares. Diálogos entre cartografia e arte: desconstruções cartográficas na obra de Jorge Macchi. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, n. 39. p. 139-156, Jan./Jun. de 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/viewFile/31755/22481>. Acesso em: 2 nov. 2022.
- BARBOSA, Silvia Maria Silva. **O poder de Zeferina no Quilombo do Urubu: uma reconstrução histórica político-social**. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2003, 193 p.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Histórias entrelaçadas: um panorama das exposições de arte africana no MASP. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p.122-148, jan.2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667204>. Acesso em 20 set. 2022.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: NERY, Pedro; PICCOLI, Valéria (org.). **Rosana Paulino: a costura da memória**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 149-163.
- BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca: o retrato baiana e a imagem da mulher negra na arte do século XIX**. Unicamp: II Encontro de História da Arte, 2006. p.78-89.
- BOTERO, Isabel Cristina Ramírez. La idea de lo propio y la enunciación de una vanguardia artística local: enrique grau y el movimiento *Mar y cielo* en cartagena, 1940. **H-Art: Revista de historia, teoría y crítica de arte**, Bogotá, p. 26-45, jan. 2017.

BURCKHARDT, Jacob. **O retrato na pintura italiana do renascimento**. Organização, tradução e apresentação: Cássio Fernandes. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012. 212 p.

CAETANO, Sheila Cristina Silva Aragão. **Um diálogo entre as construções da percepção negativa do negro na sociedade brasileira e a exposição “Histórias Afro-Atlânticas” como plataforma de con[ver]s[ações] de mudança dessa percepção**. Dissertação de mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2020.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: georges didi-huberman a montar imagem e tempo. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, [S.L.], v. 4, n. 2, p. 269-288, 8 maio 2017.

CARDIM, Mônica. **Identidade branca e diferença negra**: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Revista Estudos Feministas**, [S.L.], v. 22, n. 3, p. 965-986, dez. 2014.

CARNEIRO, Amanda. Diálogos no Acervo: Zeferina, de Dalton Paula. **MASP**, 2020. (43m06s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S6xtAXohuHc>. Acesso em: 22 out. 2022.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**: ensaios de história social da arte. Tradução: Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 263

CERQUEIRA, Flávio dos Santos. **A escultura no flagrante da ação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista. São Paulo, p. 164, 2019.

COCOTLE, Brenda Caro. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. In: CARNEIRO, Amanda (Org.). **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP; Afterall, 2019. Disponível em: <<https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>> Acesso em 13 de setembro de 2022.

COELHO, Teixeira. Exposições: Do Coração da África - Arte Iorubá. **MASP**, 2014. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/do-coracao-da-africa-arte-ioruba>. Acesso em: 20 set. 2022.

CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 6/7, p.35-50. 1996.

DA SILVEIRA, R. Os selvagens e a massa: papel do racismo científico na montagem da hegemonia ocidental. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 23, 2000, pp. 87-144. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20980>. Acesso em: 13 nov. 2022.

DEVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto arte**: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 9, n. 16, 1998. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751>. Acesso em: 16 out. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Un conocimiento por el montaje. [Entrevista concedida a] ROMERO; Pedro G. **Minerva**: Revista del Círculo de Bellas Artes, Nº. 5, 2007, pp. 17-22. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4880683>. Acesso em: 24 out. 2022.

DOSSIN, Francielly Rocha. **Entre evidências visuais e novas histórias**: sobre descolonização estética na arte contemporânea. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2016.

DOSSIN, Francielly Rocha. **Exposições como problema de pesquisa**. Revista Ciclos, Florianópolis, V.1, N.2. Fev. de 2014.

DOSSIN, Francielly Rocha. Magiciens de la terre (1989) e Africa remix (2005): dois momentos da arte africana no Ocidente, ou como as exposições escrevem a história. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 47-57, jan.-jun. 2013.

FABRIS, Yasmin. **A mão do povo brasileiro**: cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969 e 2016). Tese (Doutorado) - Curso de Design, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

FERNANDES, Raquel. **Arte, razão e fé**: construtivismo e religiosidade afrobrasileira em Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos. 2012. 76 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

FERREIRA, Josimar José; VILELA, Lucila. Cildo Meireles: arte política e globalização. **Revista Ciclos**: Transgressões, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 66-79, fev. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4956/4081>. Acesso em: 14 set. 2022.

FERREIRA, Fernanda Gomes. **Ipá - força**: obra e vida de Maria Auxiliadora Silva. 2019. 34 f., il. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

FERES, Lucas; LAGOS, Lucas. **Casa do Benin na Bahia**: Projetos, Memórias e Narrativas. Salvador: Pinaúna, 2021. Disponível em: https://issuu.com/memoriassituadas/docs/casa_do_benin_na_bahia Acesso em: 21 set. 2022.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. Exposições: jogos de luz e sombra. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 29-30, jan.-jun. 2013.

FONSECA, Ana Carla Hansen da. Museu Afro Brasil: A querela da identidade. **Revista Transversos**. “Dossiê: Áfricas e suas diásporas”. Rio de Janeiro, nº. 10, pp.183-204, Ano 04. ago. 2017.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?**. São Paulo: Ubu Editora, 2021. 192 p.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. Buenos Aires: Catálogos S.R.L., 2001. 234 p.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de: Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 432 p.

GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). **Enciclopédia Negra**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, p.68-75, 1996.

HARLEY, J. B. **La nueva naturaleza de los mapas**: ensayos sobre la historia de la cartografía. México: FCE, 2005.

ICOM. ICOM aprova Nova Definição de Museu. ICOM, 2022a. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2756#:~:text=%E2%80%9CUM%20museu%20%C3%A9%20uma%20institui%C3%A7%C3%A3o,a%20diversidade%20e%20a%20sustentabilidade>. Acesso em: 19 dez. 2022.

ICOM. Os 20 termos escolhidos pelo ICOM Brasil. ICOM, 2022b. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2249 Acesso em: 19 dez. 2022.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Exposições: Histórias Mestiças. **INSTITUTO TOMIE OHTAKE**, 2014a. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/historias-mesticas>. Acesso em: 25 set. 2022.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Instituto Tomie Ohtake - Exposição Histórias Mestiças**. INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2014b (5m24s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wWp7c4Wf2iA>. Acesso em: 24 set. 2022.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo**: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MAR. Programação: Um Defeito de Cor. **MAR**, 2022. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/um-defeito-de-cor/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

MASP. Arte e Descolonização: MASP Afterall. **MASP**, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 25 set. 2022.

MASP. Exposições: Abdias Nascimento: um artista panameficano. **MASP**, 2022b. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/abdias-nascimento> Acesso em: 25 set. 2022.

MASP. Exposições: A mão do povo brasileiro, 1969/2016. **MASP**, 2016b. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016>. Acesso em: 22 set. 2022.

MASP. Exposições: Arte do Brasil até 1900. **MASP**, 2015. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/arte-do-brasil-ate-1900>. Acesso em: 20 set. 2022.

MASP. Exposições: Dalton Paula: retratos brasileiros. **MASP**, 2022c. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/dalton-paula>. Acesso em: 15 set. 2022.

MASP. Exposições: Emanuel Araújo, a ancestralidade dos símbolos: África-Brasil. **MASP**, 2018d. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/emanoel-araujo-a-ancestralidade-dos-simbolos-africa-brasil>. Acesso em: 20 set. 2022.

MASP. Exposições: Histórias afro-atlânticas. **MASP**, 2018. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 05 set. 2022.

MASP. Exposições: Histórias da infância. **MASP**, 2016a. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-infancia>. Acesso em: 10 set. 2022.

MASP. Exposições: Histórias da loucura: desenhos do Juquery. **MASP**, 2015c. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-loucura-desenhos-do-juquery>. Acesso em: 12 set. 2022.

MASP. Exposições: Histórias da sexualidade. **MASP**, 2017a. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade>. Acesso em: 19 set. 2022.

MASP. Exposições: Histórias feministas: Carla Zaccagnini. **MASP**, 2015b. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas-carla-zaccagnini>. Acesso em: 16 set. 2022.

MASP. Exposições: Imagens do Aleijadinho. **MASP**, 2018c. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/aleijadinho>. Acesso em: 12 set. 2022.

MASP. Exposições: Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência. **MASP**, 2018b. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia>. Acesso em: 20 set. 2022.

MASP. Exposições: Olhar e ser visto: Retratos e auto-retratos. **MASP**, 2012. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/olhar-e-ser-visto-retratos-e-auto-retratos>. Acesso em: 02 out. 2022.

MASP, Exposições: O triunfo do detalhe. Os mestres antigos: o retrato. **MASP**, 2013. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/o-triunfo-do-detalhe-os-mestres-antigos-o-retrato>. Acesso em: 02 out. 2022.

MASP. Exposições: Rubem Valentim: Construções afro-atlânticas. **MASP**, 2018e. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/rubem-valentim>. Acesso em: 18 set. 2022.

MASP. **MASP Live - Amanda Carneiro e Elisa Larkin Nascimento**. MASP, 2020 (1h00m07s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x5G45_uc_r4. Acesso em: 22 out. 2022.

MASP. **MASP Palestra 2016 | Maria Auxiliadora, 3.12.2016**. Palestrante: DUARTE, Luisa. MASP, 2016 (1h30m23s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eBudTyhKkTE&t=2508s>. Acesso em: 22 set. 2022.

MASP. **MASP Seminários: Histórias Afro-Atlânticas, 20 e 21.10.2017 - Introdução**. MASP, 2017b (14m47s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Y-FOfUhZA8>. Acesso em: 20 set. 2022.

MASP. Sobre o MASP. MASP, 2022a. Disponível em: <https://masp.org.br/sobre> Acesso em: 20 dez. 2022.

MENEZES, Hélio. Exposições e crítica de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. **Histórias Afro-Atlânticas**: [Vol. 2] Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? **PARALAXE**: Revista de Estética e Filosofia da Arte, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601>. Acesso em: 10 set. de 2022.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. **Cadernos PENESB**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 15-34, 2004.

MÜLLER, Maristela. Conhecimento por montagem: aproximações e diferenças em Didi-huberman, Warburg e Eisenstein. **Revista da FUNDARTE**, [S. l.], v. 35, n. 35, p. 12–29, 2018.

NEGREIROS, Hanayrá. Ela pinta como se estivesse bordando: pinturas e vestimentas na obra de Maria Auxiliadora. **dObra [s]**: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 12, n. 25, p. 276-285, 2019.

OSE, Elvira Dyangani (org.). **34ª Bienal de São Paulo**: Faz escuro mas eu canto. São Paulo : Bienal de São Paulo, 2021. Disponível em: <http://imgs.fbsp.org.br/files/35a6e2acde7e67f33a97d627aea41c1e.pdf>. Acesso em: 02 out. 2022.

PAULA, Dalton. Dalton Paula. **SescTV**, 2021 (13m04s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MSwbuC2necc>. Acesso em: 25 out. 2022.

PAULA, Dalton. Gargalheira t2 #3 - Dalton Paula. [Locução de] AMANCIO, Kleber. [Entrevistado] PAULA, Dalton. **Gargalheira**, 13 de mai. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1DqdpTkxtnIlxqnWSErXvS>. Acesso em: 20 out. 2022.

PAULA, Dalton. MASP Live - Amanda Carneiro e Dalton Paula. **MASP**, 2020 (44m14s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=embj4aBOTcQ>. Acesso em: 22 out. 2022.

PAULA, Dalton. Dalton Paula | Portraits for the Future. **National Gallery of Art**, 2022b (7m19s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=21987_4B8II. Acesso em: 25 out. 2022.

PAULINO, Rosana. Notas sobre a leitura das obras de arte de artistas negras e negros no ambiente brasileiro. In: CARNEIRO, Amanda (Org.). **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP; Afterall, 2020. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 13 nov. 2022.

PAULINO, Rosana. **Obra | A Permanência das Estruturas, de Rosana Paulino**. MASP, 2021. (1m). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JwSiR8gLxu4>. Acesso em: 22 out. 2022.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **Histórias Afro-atlânticas**: [vol1] catálogo. São Paulo: Masp; Instituto Tomie Ohtake, 2018.

PEDROSA, Adriano. Exposições: MASP em Processo. MASP, 2014. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/masp-em-processo> Acesso em: 20 set. 2022.

PINHEIRO, B. Uma visita à exposição Histórias Afro-Atlânticas. **MODOS: Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 2, p. 306-317, mai. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4173>. Acesso em: 10 out. 2022.

RAMBELLI, Gilson. Tráfico e navios negreiros. **Navigator**, v. 2, n. 4, p. 59-72, 2006. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.marinha.mil.br/index.php/navigator/article/view/215>. Acesso em: 5 nov. 2022.

REIS, João J. Quilombos e revoltas escravas no Brasil. **Revista USP**, [S. l.], n. 28, p. 14-39, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28362>. Acesso em: 27 out. 2022.

RODRIGUES, Lindinalva Correia; SOARES, Vlândia Maria de Moura. Mulatas: nem brancas, nem negras, nem humanas. **Tensões Mundiais**, Fortaleza, v. 17, n. 33, p. 329-348, 2021.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiesis**, n. 17, p. 29-51, Jul. de 2011. Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf Acesso em: 2 set. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Arte na urgência: o caso do masp (2015-19). **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, Londres, v. 10, n. 1, p. 196-218, 2 out. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Entre o visível e o não-dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz. [Entrevista concedida a] CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. In: CARNEIRO, Amanda (Org.). **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP; Afterall, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 13 set. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. (2017). Imagens da escravidão: o outro do outro (séculos 16 ao 19). In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. **Histórias Afro-Atlânticas: [Vol. 2]** Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018.

SEEMANN, J. Subvertendo a cartografia escolar no Brasil. **Geografares**, [S. l.], n. 12, p. 138–174, 2012. DOI: 10.7147/GEO12.3191. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/geografares/article/view/3191>. Acesso em: 12 nov. 2022.

SILVA, Claudinei Roberto da. A história da arte afro-brasileira como a história das exposições de arte afro-brasileira. **Dat Journal**, [S.L.], v. 5, n. 3, p. 52-57, 19 out. 2020.

SILVA, Maria Paula Magalhães. **Facetas da arte contemporânea brasileira**: interpretações do "pós-colonial" e do "decolonial". Quatro casos de estudo: Adriana Varejão, Cildo Meireles, Flávio Cerqueira e Rosana Paulino. 2021. 174 f. Dissertação (Mestrado) - História da Arte, Patrimônio e Cultura Visual, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2021.

SOBRAL, Divino. Anotações sobre a história do retrato. In: OLIVEIRA, Éder (org). **Retratos contemporâneos**. Belém: Edições do Escriba, 2016. pp. 9-15.

WOOD, Denis. **Rethinking the Power of Maps**. New York and London: Guilford, 2010.

VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos**: dos séculos XVII a XIX [1968]. Salvador: Corrupio, 2002

VICENTE, Filipa Lowndes. Mulheres negras: a banalização dos corpos colonizados. **Público**: 2021.