

Exposição “Das galés às galerias”: breve história do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, da arte brasileira e das representações e protagonismos da população negra



Venâncio Lázaro Batalhone Neto¹
Helen Dias Tavares de Lima²
Paula Bigatti de Castro³

Resumo

A exposição “Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes”, realizada em 2018, foi dividida em três períodos: o Brasil da Colônia ao Império; o Brasil do Estado Novo; e o Brasil Atual. Para além das intenções manifestas pela curadoria, a estruturação, a escolha das obras e os sentidos atribuídos remetem à história da criação do acervo do museu e da história da arte no Brasil. Este artigo é o resultado de uma “visita etnográfica” à exposição, sendo estruturado a partir de sua divisão. Na primeira seção, discute-se como as obras foram deslocadas de seu sentido original de retratos de paisagens naturais e cenas do cotidiano, para uma dimensão de crítica da representação da população negra, retratada como integrante passiva dessas paisagens. Na segunda, discute-se a consolidação do modernismo no campo artístico e a mudança da visão sobre a participação de pessoas negras e pardas na construção de uma certa concepção de identidade nacional. Além da presença de teorias raciais que circulavam no início do século XX. Por fim, são apresentados momentos em que o protagonismo negro pode emergir na produção artística brasileira e discute-se temas que emergem da exposição: a agência de diretores do museu e da curadoria, e a inserção dos objetos dentro do que James Clifford chamou de “sistema arte-cultura”.

Palavras-chave: Museu; Arte africana; Protagonismo negro; Racismo.

¹ Graduando em Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: venancio.batalhone@gmail.com.

² Graduanda em Licenciatura em Ciências Sociais pela UFRJ. E-mail: helinhalima97@gmail.com.

³ Graduanda em Licenciatura em Ciências Sociais pela UFRJ. E-mail: p.bigatticastro@gmail.com.

Abstract

The exhibition “From galleys to galleries: representations and protagonisms of black people in the National Museum of Fine Arts”, held in 2018, was divided into three periods: Brazil from the Colony to the Empire; the Brazil of the Estado Novo; and Current Brazil. In addition to the intentions expressed by the curatorship, the structure, the choice of works and the meanings attributed to them refer to the history of the creation of the museum's collection and the history of art in Brazil. This article is the result of an “ethnographic visit” to the exhibition, being structured based on its division. In the first section, it is discussed how the works were displaced from their original sense of portraits of natural landscapes and everyday scenes, to a critical dimension of the representation of the black population, portrayed as a passive member of these landscapes. The second part discusses the consolidation of modernism in the artistic field and the change in view of the participation of black and “pardo” people in the construction of a certain conception of national identity. In addition to the presence of racial theories that circulated in the early twentieth century. Finally, moments in which black protagonism could emerge in Brazilian artistic production are presented and themes that emerge from the exhibition are discussed: the agency of museum directors and curators, and the insertion of objects within what James Clifford called “art-culture system”.

Keywords: Museum; African art; Black protagonism; Racism.

Résumé

L'exposition « Des galères aux galeries : représentations et protagonismes des noirs dans la collection du Musée National des Beaux-arts », tenue en 2018, était divisée en trois périodes : le Brésil de la Colonie à l'Empire ; le Brésil de l'Estado Novo ; et le Brésil Actuel. Outre les intentions exprimées par le commissariat de l'exposition, la structure, le choix des œuvres et les sens qui leur sont attribuées renvoient à l'histoire de la création de la collection du musée et à l'histoire de l'art au Brésil. Cet article est le résultat d'une « visite ethnographique » de l'exposition, structurée en fonction de son découpage. Dans la première section, nous discutons comment les œuvres ont été déplacées de leur sens originel de portraits de paysages naturels et de scènes quotidiennes, à une dimension critique de la représentation de la population noire, dépeinte comme un membre passif de ces paysages. La deuxième partie traite de la consolidation du modernisme dans le camp artistique et du changement de la perception de la participation des personnes noires et « pardas » à la construction d'une certaine conception de l'identité nationale. En plus de la présence de théories raciales qui ont circulé au début du XXe siècle. Enfin, les moments où le protagonisme noir a pu émerger dans la production artistique brésilienne sont présentés et les thèmes qui émergent de l'exposition sont discutés : l'agence des directeurs du musée et du commissariat de l'exposition, et l'insertion des objets dans ce que James Clifford a appelé « système art-culture ».

Mots-clés : Musée ; Art africain ; Protagonisme noir ; Racisme.

Introdução

Este artigo foi concebido como avaliação final da disciplina ministrada pela professora Els Lagrou, no curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir do tema “museus” como dispositivo, o projeto inicialmente consistia em analisar a coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), o histórico de sua formação e as implicações das classificações dessas produções materiais dentro do que James Clifford (1994) denominou “sistema arte-cultura”. No entanto, na chegada ao museu, recebemos a notícia de que apenas as exposições temporárias estavam abertas ao público. As exposições fixas estavam fechadas à visitação para uma obra após infiltrações em função das fortes chuvas ocorridas dias antes.

Apesar desta contingência inicial, o campo não nos desapontou. Uma das exposições temporárias chamou nossa atenção: “Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes”. Decidimos reformular a proposta e realizar uma visita etnográfica à exposição, a partir da intuição de que o recorte e temática da curadoria poderia nos oferecer um panorama mais amplo do acervo e formação do MNBA.

Na entrada do espaço, havia uma antessala com o título e subtítulo da exposição. Ao lado, via-se uma máscara ritual em madeira talhada, pertencente à coleção de arte africana. A autoria era atribuída ao Grupo Cultural Benim, da África Ocidental, e não possuía assinatura (como será discutido posteriormente, apresentação comum aos objetos ditos de arte “primitiva” que representariam uma etnia ou um grupo cultural). A exposição foi dividida em três seções organizadas por períodos históricos: o Brasil da Colônia ao Império; o Brasil do Estado Novo; e o Brasil Atual. Segundo o sítio Internet do museu, os curadores optaram por um

recorte que abrange [...] três momentos de nossa história onde as questões do negro e do nacional estão imbricadas na imaginação da brasilidade [...] onde a brasilidade homogeneizada cede cada vez mais espaço a uma diversidade de identidades e tradições culturais caminhando para uma sociedade multicultural (MNBA, 2018).

A motivação da exposição foi evidenciar as representações da população negra nos períodos representados pelo acervo do museu, assim como a ascensão de um protagonismo negro. Neste artigo, cada seção e o conceito de sua concepção serão apresentados,

relacionando-as com o histórico da formação dos acervos do MNBA, seus contextos e motivações. Para além das intenções iniciais, a divisão da exposição em períodos históricos, a escolha das obras e os sentidos atribuídos remetem à história da criação do acervo do museu e da própria história da arte no Brasil. Ao relacionar as obras expostas aos sentidos buscados pela curadoria, evidencia-se também como estes objetos podem adquirir diversos significados, consequência da agência do curador. Como aponta a antropóloga Els Lagrou,

[...] nos dias de hoje, é a própria exposição que vem ocupar a posição e a agência antes atribuídas às obras de arte expostas. Este fenômeno faz com que o papel do curador ganha cada vez mais destaque, tendo em vista que é dele a responsabilidade do conceito veiculado pela cenografia escolhida, fazendo dele o artista principal. A nova obra é resultado das múltiplas relações entre cenografias, as peças escolhidas para serem expostas e o conceito que os aproxima. E aqui, como toda obra de arte, trata-se de uma 'obra aberta' que só ganha vida através das relações estabelecidas com o espaço assim criado pelo público visitante (LANNES, 2015, p. 16).

A pesquisa envolveu a visita ao museu com registros fotográficos, pesquisa bibliográfica sobre a história da instituição, da formação do acervo e do contexto histórico em que/ se deu, além de autores cujas discussões articulam-se com os temas e a exposição.

1. O Brasil da Colônia ao Império: a criação do MNBA e início de seu acervo

A história do negro no Brasil remonta ao século XVI quando tem início uma engrenagem que desloca milhões de escravizados trazidos em navios negreiros para ocuparem o lugar de principal mão-de-obra. É a partir do século XVII, que aparecem as primeiras representações do negro nas artes plásticas no Brasil. [...] Foram criadas obras de arte que marcaram o imaginário brasileiro com cenas de escravização inseridas em paisagens rurais e urbanas que são ao mesmo tempo tentativas de descrições e projeções eurocêntricas idealizadoras da escravidão. O contraponto dessa idealização é trazido a este núcleo através de obras criadas no século XX, como o Navio Negreiro do artista Newton Cavalcanti e O escravo de João Batista Ferri. (Texto de apresentação da primeira seção da exposição).

Esta seção foi composta por dez obras. São três pinturas do artista Frans Post, realizadas durante sua estadia em Pernambuco, no século XVII. Tem-se ainda quatro gravuras: uma de Johann Moritz Rugendas, uma de Léon Pallière e duas de Jean-Baptiste Debret, todas do século XIX e retratando cenas do Rio de Janeiro. Tem-se ainda uma pintura de Modesto Brocos (final do século XIX). A curadoria optou ainda por uma pintura de Newton Cavalcanti e uma escultura de João Batista Ferri, ambas do século XX.

O prédio que abriga o MNBA foi construído em 1908, projetado pelo arquiteto Adolfo Morales de los Rios. Fazia parte do projeto de modernização da cidade, conduzido pelo então prefeito, Pereira Passos, e que buscava dar ares parisienses à capital brasileira. Originalmente, abrigava a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), o museu sendo criado apenas em 1937. Com a mudança da ENBA para a Ilha do Fundão (1976) e com a saída da Fundação Nacional de Arte (1995), o museu passa a ocupar integralmente a construção.

Segundo informações do sítio internet do MNBA, as coleções são organizadas da seguinte maneira: pintura, desenho, gravura e escultura brasileiras e estrangeiras. De maneira geral, são obras realizadas por brasileiros, ou por estrangeiros em solo brasileiro ou tendo como temática o Brasil. Integram ainda o acervo as coleções de fotografias, novas linguagens e de arte africana. Uma publicação sobre o acervo (LUSTOSA, 2002) traz ainda uma divisão por período histórico, do século XVII ao XX. O catálogo fala sobre a existência da exposição Brasil-Arte-Origem, que reuniria “arqueologia, etnografia indígena, cultura afro-brasileira, arte europeia, arte popular, imagens do inconsciente e arte contemporânea” (LUSTOSA, 2002, p. 275). Mas, com o fechamento da exposição fixa e a falta de informações disponíveis, não foi possível verificar como se encontra exatamente a coleção de arte africana e outras expressões classificadas como arte “primitiva”, arte popular e arte inconsciente.

Excetuando-se o busto em mármore de Antinoüs, do período romano (doador pela Imperatriz Teresa Cristina), as obras mais antigas do acervo são as pinturas de Frans Post, do século XVII. O artista integrava a comitiva de Maurício de Nassau, no período da presença holandesa no nordeste brasileiro, tendo realizado suas paisagens durante sua estadia e posteriormente, já de retorno à Holanda. Ele não deixa discípulos no país. No século XVIII, há registros de pinturas de estilo colonial, mas praticada apenas por particulares. O estabelecimento de um sistema de produção e ensino de artes tem início no Brasil com a vinda de Dom João VI e a corte portuguesa. Com a mudança forçada pelo avanço das forças napoleônicas, o Rio de Janeiro passa de cidade colonial a centro do império português. As transformações, no campo da arte, se dão a partir da vinda da Missão Francesa, em 1816, que “não apenas arejou o panorama do cenário artístico e instituiu o estilo neoclássico, mas mudou radicalmente o conceito de produção e do ensino das artes” (LUSTOSA, 2002, p. 19).

Com a chegada da Missão, é criada a Academia Imperial de Belas Artes, estabelecendo o ensino formal de artes no Brasil. O acervo do museu do século XIX é composto basicamente por obras trazidas e produzidas em solo brasileiro por seus integrantes e alunos da academia. Destaca-se, na comitiva, Joachim Lebreton, Jean-Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny e os irmãos Ferrez; e entre os discípulos, Victor Meirelles e Pedro Américo. O líder da missão, Lebreton, trouxe também as moldagens em gesso de obras exibidas em museus europeus e que serviam de modelo para os escultores da academia. Em local de destaque no salão que atualmente abriga o busto de Antinoüs e as moldagens, destaca-se a “Vitória de Samotrácia”, cópia da imponente escultura exibida no Museu do Louvre, em Paris. Somam-se ainda as obras da coleção de Dom João VI, aqui deixadas ao retornar a Portugal (LUSTOSA, 2002).

Os quadros do século XIX expostos na primeira seção, em geral, retratam paisagens naturais ou cenas do cotidiano. Essas obras são deslocadas de seu sentido original de obras de arte e de retratar o país para adquirir novo sentido na exposição objeto deste artigo. Nela, as pinturas e gravuras tomam uma dimensão de crítica da representação da população negra que, independentemente da situação de escravidão ou de liberdade, aparece como integrante passiva dessa paisagem, mera figurante.

A curadoria justifica as obras do século XX, “O Navio Negreiro” e “O escravo” como contrapontos dessa representação figurativa e passiva. Elas apoiariam a crítica de que essa vida cotidiana pacata representada era fruto do processo sistemático de escravização de indivíduos do continente africano; e, de fato, marcada por uma forte hierarquização social, controlada e disciplinada por uma violência extrema.

2. O Brasil do Estado Novo: das teorias raciais à construção de uma ideia de identidade nacional plural

“Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo a sombra [...] do indígena ou do negro”, Gilberto Freyre.

A população negra passa a ser considerada por governantes e intelectuais um entrave à construção de uma nação civilizada [...]. Intelectuais e elites governantes defendem então a ideologia do branqueamento, praticada no estímulo à imigração europeia e na miscigenação – vista como um “mal necessário”. A miscigenação produziria um novo branco brasileiro, aclimatado aos trópicos e depurado de seus traços negros e indígenas.

Nos anos de 1930 [...] o negro e a miscigenação passam a ser olhados sob o signo da positividade. Nessa nova concepção, a mistura dos elementos africanos, portugueses e, em menor medida, indígenas passa a ser o trunfo da nação brasileira. No entanto, o racismo não desaparece, pois, ao mesmo tempo em que no plano cultural o Estado celebrava o negro, operando a conversão de símbolos étnicos em símbolos da nacionalidade, no plano da cidadania, esta integração era insuficiente. (Textos de apresentação da segunda seção da exposição).

Na primeira metade do século XX, pode-se dizer que ocorre uma dupla virada, integrando arte e política, que dialogam, se entrelaçam. A consolidação do modernismo na cena artística e a mudança da visão sobre a participação do negro e do pardo na construção de uma identidade nacional. No entanto, no início do século, teorias raciais ainda circulavam e eram legitimadas na cena política, científica e artística brasileira.

2.1. A “Redenção de Cã” e as teorias raciais

A antropóloga Lília Schwarcz (1993) aponta como a “adoção de teses raciais não somente foi comum, como profundamente vinculada ao contexto sócio-político-econômico vivenciado no país” (MAIO; SANTOS, 1994, p. 3). O final do século XIX é marcado pela militância abolicionista e pressão internacional que terão como resultado a Lei do Ventre Livre (1871) e, finalmente, a abolição da escravidão em 1888. No entanto, a presença da população negra tornou-se um percalço para o então projeto de “um país civilizado”, inspirado em matrizes europeias. A autora mostra a constituição de diversas teorias “que priorizavam o tema racial na análise dos problemas brasileiros” (CONCEIÇÃO, 1994, p. 2).

Assim, se por um lado as teorias raciais correntes na Europa foram incorporadas e serviam para justificar a hierarquia social como natural, com posições de superioridade e inferioridade biologicamente marcadas, por outro, “as ideias da intelectualidade brasileira sobre raça caracterizavam-se pela especificidade, não raro pela adaptação criativa e seletiva de conceitos face à realidade social do país” (MAIO; SANTOS, 1994, p. 1). Se no debate europeu as teorias raciais viam a miscigenação como decadência e degeneração inexorável, condenando ao fracasso o progresso de países miscigenados, no Brasil, “surgiram reações múltiplas (em certos casos ambíguas) [...] que oscilavam entre a preocupação, a constatação e o elogio à mestiçagem” (MAIO; SANTOS, 1994, p. 1). Uma dessas vias pregava que, através de um darwinismo sociobiológico, seria possível chegar a um natural branqueamento da população. O instrumento desse branqueamento seria a própria miscigenação.

Este momento histórico é representado na exposição pela obra “A Redenção de Cã”, (1895), de Modesto Brocos. Ela aborda estas controversas teorias raciais e a ideia da busca pelo branqueamento gradual das gerações por meio da miscigenação. Em frente a uma rústica habitação, três gerações de uma mesma família são retratadas. A avó, negra, a mãe, parda, e a criança, branca. A matriarca, com semblante emocionado, ergue as mãos aos céus, em gesto de agradecimento pela “redenção”: o nascimento do neto branco, que será poupado das agruras e das memórias do passado escravocrata. O título é uma referência ao episódio bíblico da maldição lançada pelo personagem Noé sobre seu filho, Cã, e todos os seus descendentes. Punindo Cã por zombar de sua nudez e embriaguez, Noé profetizou que ele seria o último dos escravos de seus irmãos. Essa teoria teológica serviu como argumento para justificar a escravidão e outras formas simbólicas de violência contra a população negra.

O quadro adquire, na exposição, sentido de crítica à política do branqueamento e às teorias raciais, bem distinto de sua motivação original, quando ganhou a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes de 1895. A obra tinha sido também “incorporada ao artigo apresentado por João Batista de Lacerda, diretor do Museu Nacional, no I Congresso Mundial das Raças em 1911, servindo de ilustração à tese do cientista, para quem o Brasil seria branco em três gerações” (LOTIERZO, 2013, p. 5).

2.2. A dupla virada: o modernismo no campo artístico e a diversidade na construção da identidade nacional

O chamado Modernismo brasileiro – período histórico referente aproximadamente à primeira metade do século XX – compreende ampla gama de manifestações no campo intelectual. Elas vão desde autores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, a quem geralmente se atribui a inauguração de uma nova forma de pensar o Brasil, a artistas plásticos e músicos que [...] pretendiam [...] unir o popular ao erudito como forma de construir uma linguagem artística que representasse a “essência” da brasilidade (REINHEIMER, 2007, p. 14).

Gilberto Freyre é considerado um marco na discussão da formação de uma identidade nacional que incorpora a miscigenação como elemento positivo. Em “Casa-Grande & Senzala”, publicado em 1936, considera o indivíduo fruto de miscigenação como expoente da construção da identidade brasileira. A obra foi extensamente criticada desde então; resumidamente, estas críticas apontavam principalmente para uma descrição idealizada das relações entre senhores de engenho e pessoas escravizadas, sem apontar as extremas violências e assimetrias de poder. Quanto à miscigenação, a tratou como simples consequência da vida em comum, não evidenciando a estrutura social altamente hierarquizada que levou sistematicamente a violações físicas e sexuais.

No campo artístico, o ano de 1922 é um marco para o movimento modernista brasileiro, expresso pela realização da Semana de Arte Moderna. Um dos principais objetivos era questionar o “monopólio das instâncias de legitimação – Escola Imperial de Belas Artes, Salões oficiais” (REINHEIMER, 2007, p. 14). Instâncias que reduziam a produção e o reconhecimento às obras criadas sob requisitos neoclássicos de composição e temática.

Este grupo, na busca de legitimar sua produção artística em um circuito mundial de vanguarda modernista, tenta se estabelecer em uma região simbólica que particularizasse a arte brasileira. Constatando que

a ‘universalidade’ da modernidade como temática urbana não tinha apelo suficiente para inserir o Brasil em um mercado internacional”, procuraram “outras mediações através das quais a modernidade brasileira pudesse ser constituída. [...] A relação com o passado e a formação étnica seriam formas de particularizar a modernidade que estava sendo forjada para o Brasil (REINHEIMER, 2007, p. 15).

Embora as obras da segunda seção da exposição sejam de diferentes períodos do modernismo, apontam principalmente para a constituição de uma identidade que congrega o negro, o pardo e uma ideia de “povo”. Assim, observa-se uma nova maneira de retratá-los, passando da posição de mero figurante e parte da paisagem, para serem retratados como

“povo”, mais humanizados, com uma relativa valorização da estética negra. No entanto, mesmo que presentes como personagens, o negro e o pardo, fundidos em “povo”, são ainda um “Outro” distante daquele que o representa.

Como exemplo, pode-se citar duas obras desta seção. Com a temática do futebol como lugar dessa suposta “harmonia racial”, tem-se a pintura de Djanira, “Futebol: Fla-Flu” (1975) e a escultura de Martins Ribeiro, “Leônidas da Silva, o Diamante Negro” (1938). Esta última é assim contextualizada no texto de sua apresentação na exposição:

A partir da década de 1930, o futebol passa a ser um símbolo da nação configurando-se como um espaço onde a contribuição do negro é valorizada. A forma brasileira de jogar o “futebol arte” teria, segundo [...] Gilberto Freyre, características africanas. Desta forma, a presença de jogadores negros na Seleção Brasileira demonstra a imagem de harmonia racial que se buscava veicular.

3. O Brasil Atual: a origem do acervo de arte africana e as irrupções de protagonismos negros

Neste núcleo, apresentamos os aspectos relevantes da trajetória dos artistas negros, procurando ressaltar seus protagonismos, seja nas suas obras, seja nas suas vivências. A exposição traz como proposta a reflexão sobre o protagonismo do artista negro, ontem e hoje, destacando a memória visual, como mais um elemento de resistência e luta em prol da afirmação histórica de um povo que foi e é ainda socialmente excluído e que deve ser reconhecido como essencial para o entendimento da composição social, política, cultural e econômica brasileira. (Texto de apresentação da terceira seção da exposição).

A terceira seção busca apresentar momentos em que o protagonismo negro pode emergir dentro da produção artística brasileira. Embora se intitule “Brasil Atual”, tem-se diferenças expressões de momentos históricos diversos. É composta por vinte e quatro obras, sendo vinte quadros, três esculturas e um conjunto de quatro obras de arte africana.

3.1. A coleção de Arte Africana do MNBA como ferramenta de modernização

No início do século XX, as vanguardas modernistas, frustradas com o

[...] racionalismo europeu [...], buscaram inspiração na produção artística de outros povos, especialmente na África e na Oceania, para questionar dogmas formais ocidentais. [...] Para outros, alguns declaradamente anticolonialistas, não somente as formas, mas todo um conjunto de características associadas ao “homem primitivo” contribuía com a

tentativa de romper com o tradicionalismo europeu (LANNES, 2013, p. 132).

O surgimento do modernismo na Europa reverberou na produção artística nacional, conforme já descrito. Artistas, museus e galerias se entusiasmavam com os objetos africanos, por sua originalidade e autenticidade, em um contexto em que se via a arte ocidental como esgotada. Quanto ao MNBA, a instituição fica sob a direção de seu primeiro diretor, Oswaldo Teixeira, por 24 anos, entre 1937 e 1961; neste período, o museu permanece com ênfase ao estilo neoclássico. No início da década de 1960, ocorrem mudanças na instituição, inseridas em um contexto de acentuação das críticas aos museus, “em meio à crescente insatisfação política e a movimentos de democratização da cultura” (JULIÃO, 2006, p. 27).

O governo do então presidente Jânio Quadros encabeçava a chamada Política Externa Independente. Tratava-se de um plano político, econômico e cultural visando o desenvolvimento de relações comerciais, com iniciativas de projetos econômicos e diplomáticos para a expansão de fronteiras e da influência política do país. O continente africano tem posição privilegiada nesta política (NASCIMENTO, 2017). Quadros utiliza o discurso dos laços “de sangue” entre brasileiros e africanos para reivindicar uma proximidade cultural Brasil-África. Posiciona-se contra o colonialismo e o racismo, cria institutos de estudos afro-asiáticos e abre embaixadas no continente. Nomeia o primeiro diplomata negro, Raymundo Souza Dantas, para a embaixada de Gana.

Com as críticas ao conservadorismo do diretor Oswaldo Teixeira, Jânio Quadros promove mudanças no MNBA, buscando torná-lo mais moderno e dinâmico. José Roberto Teixeira Leite é então indicado como seu substituto, encarregado de modernizar seu espaço, suas atividades e de atrair um público maior e mais diversificado. Atuou entre 1961 e 1964, durante o governo Quadros e de João Goulart, sendo substituído após o Golpe de 1964. Realizou diversas transformações no museu, dentre elas, uma ampliação do acervo, com a aquisição de peças de arte africana e indígena, arte popular e *art naïf*. Inaugura, em 1964, as exposições permanentes desses objetos. A “coleção de arte da África Negra”, foi adquirida junto ao colecionador Gasparino da Mata e Silva. Teixeira Leite justifica

[...] que a aquisição desta coleção não nasceu de um impulso, antes se insere dentro de um projeto idealizado por ele, que objetivava tornar o Museu não só o das “belas artes”, mas de todas as artes, com representação

dos diversos segmentos étnicos que contribuíram para a formação da nacionalidade (NASCIMENTO, 2017, p. 8).

O colecionador, também conhecido como Gasparino Damata, foi adido de Imprensa de Raymundo Souza Dantas entre 1962 e 1963. Tinha como função auxiliar o embaixador em suas pesquisas sobre descendentes de escravos brasileiros que retornaram à África ou em encontros com líderes do continente (NASCIMENTO, 2018). Neste período, viajou por Gana, Togo, Nigéria, Benim, Costa do Marfim, Guiné e Senegal, coletando objetos das culturas Ashanti, Baulê, Senufo, Iorubá, Fon, entre outras, para formar uma coleção de arte que representasse a “África diversa” (NASCIMENTO, 2017). Ao retornar ao Brasil, em 1963, expõe sua coleção primeiramente no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em Salvador, e percorre outros estados, como Recife, Belo Horizonte e Brasília. Por fim, expôs no MNBA e, a partir de então, a coleção foi integrada a seu acervo. Das 150 peças adquiridas na África, 94 foram compradas pelo museu. Após a venda, ele começa a exercer atividades no mundo da arte, principalmente como marchand (NASCIMENTO, 2018).

Em sua estadia, esteve próximo de figuras como Antônio Olinto, escritor e crítico literário, e sua esposa, Zora Seljan, escritora e pesquisadora de assuntos afro-brasileiros; além do antropólogo Vivaldo Costa e Lima. Fazia incursões com objetivos específicos, como “visitar o rei de Ketu, conhecer algumas figuras religiosas iorubás e comprar máscaras geledés para Olinto”, além de “visitar os museus da cidade e comprar algumas peças” (NASCIMENTO, 2018, p. 5). As aquisições eram feitas com recursos próprios ou através de trocas por objetos pessoais. Damata relata ainda que havia uma corrida entre colecionadores, com estes objetos encontrando altos valores no mercado da arte; tinha, assim, noção sobre os valores desses itens. Embora sua coleção tenha sido estimada em 10 milhões de cruzeiros, ele a vende por 2 milhões, alegando que as peças deveriam ficar em um museu de visibilidade e de acesso ao povo para que pudessem obter mais conhecimento sobre “arte africana”; e sob a condição de ter seu nome atribuído à coleção.

3.2. Sistema Arte-Cultura: os deslocamentos entre objetos de arte e artefatos etnográficos

Conforme já descrito, as vanguardas modernistas europeias se impressionaram com as produções materiais dos povos ditos “primitivos”, incorporando elementos à sua produção artística. Os primeiros contatos desses artistas se deram através das exposições

etnográficas; as “visitas ao Museu do Homem [...] eram programa obrigatório para artistas da época” (LANNES, 2013, p. 133). Esse contato não só influencia a produção ocidental, mas provoca também deslocamentos desses objetos de artefatos etnográficos a obras de arte. James Clifford (1994) analisa essa transição a partir de um “sistema de arte-cultura”, “através do qual o Ocidente contextualizou e valorizou os objetos exóticos” (CLIFFORD, 1994, p. 69).

Este sistema possui dois eixos, “obra-prima / artefato” e “autêntico / inautêntico”, criando uma distribuição onde esses objetos podem adquirir diferentes significados, valorizações e locais onde suas presenças são legitimadas. Aponta ainda que, no ocidente, o ato de colecionar envolve a especificidade da acumulação de posses e tem sido usado como estratégia para formatar noções do “eu”, de uma cultura e de uma autenticidade possessiva. Coletar pressupõe noções de resgate da decadência ou perda histórica inevitáveis, do que merece ser guardado e lembrado, o que dá forma e continuidade a um mundo. Assim,

[...] as coleções, mais especialmente os museus, criam a ilusão da representação adequada de um mundo, em primeiro lugar, recortando os objetos de contextos específicos (quer culturais, históricos, quer intersubjetivos) e fazendo com que “representem” todos abstratos - uma “máscara bambara”, por exemplo, torna-se uma metonímia etnográfica para a cultura bambara. Em seguida, elaboram um esquema de classificação para guardar ou expor o objeto de modo que a realidade da própria coleção, sua ordem coerente, suprima as histórias específicas da produção e da apropriação do objeto (CLIFFORD, 1994, p. 72).

A coleção de Gasparino, assim como todas as coleções de arte “primitiva”, procedeu a um deslocamento do contexto social original desses objetos para o de arte africana, rendendo-lhes novos significados. Passaram não só por uma ressignificação como obras de arte, adquirindo caráter de autenticidade e representação de uma unicidade cultural; mas também por uma valorização econômica. A antropóloga Sally Price (2000) descreve alguns mecanismos de valorização na passagem de artefatos etnográficos a obras de arte: exposições com menor quantidade de objetos; etiquetas com poucas informações, privilegiando a experiência sensório-emocional à cognitivo-educacional; o pedigree da obra (o fato de que ela ter pertencido a certa pessoa gere valor adicional); além da “mística” do *connoisseurship*, especialistas da arte que reconheceriam valores artísticos de maneira intuitiva, natural e considerando a estética uma qualidade universalmente reconhecível,

independentemente dos aparatos culturais. Gasparino, ao coletar objetos na África, atua como um *connoisseur*: a partir das informações que dispunha sobre a produção material dos povos que visitou, valoriza-os dentro de um mercado de arte ocidental. Na volta ao Brasil, comercializa obras de arte, legitimando sua avaliação a partir de seu *connoisseurship*. Price aponta

[...] que em muitos contextos não-ocidentais, os artefatos não estão separados dos demais domínios da vida social, nem se constitui em objeto de pura contemplação estética. No entanto, a valorização da dita “arte primitiva”, se dá justamente na descontextualização desses significados (NASCIMENTO, 2017, p. 9).

Assim, as agências de Gasparino e Teixeira Leite criam significados para esses objetos, transformando-os em “arte africana”.

3.3. O protagonismo negro na produção artística brasileira

Esta seção apresenta obras em diferentes momentos de protagonismo(s) negro(s). Nela, tem-se desde obras dos primeiros artistas da Academia Imperial de Belas Artes, Estevão Silva e Leôncio Vieira, cuja estética da produção segue a da academia. Tem-se ainda obras de Artur Timóteo da Costa, artista que, embora se apoiasse nos cânones da academia, já buscava representar o negro como protagonista. Há ainda outras realizações de artistas negros, integrando elementos da cultura afro-brasileira, como Rubem Valentim.

Integra esta seção as esculturas do acervo de arte africana, apresentadas como “sem assinatura” e representando grupos culturais, como se fossem homogêneos, com uma unidade cultural, como já discutido através dos trabalhos de James Clifford e Sally Price. A máscara na entrada da exposição está apresentada da mesma maneira. Finaliza a seção obras ditas de arte popular e *naïf*, dentre elas, um conjunto de vinte esculturas de Manoel Eudócio. Há ainda artistas autodidatas, de origem popular como Maria Auxiliadora e Nice Nascimento.

Conclusão

Através das escolhas da curadoria da exposição “Das galés às galerias”, foi possível traçar um histórico da formação do acervo do museu e identificar como ele dialoga com a história da arte no Brasil. Percebe-se que objetos que foram produzidos em contextos

específicos e com seus sentidos originais, através do trabalho do curador, pode assumir significados diferentes. Evidencia-se também como o mundo da arte é constantemente redefinido por seus atores: diretores de instituições, colecionadores, mecenas, artistas, críticos e acadêmicos.

Durante a visita ao MNBA, ficou muito latente a influência da arte europeia, não só nas produções artísticas do acervo, como no próprio prédio que abriga a instituição, seu acabamento e decoração interna com materiais como mármore, mosaicos, revestimento em estuque, cristais e cerâmicos franceses. A própria instituição reivindica esta herança. Das onze coleções apresentadas no sítio Internet do museu, apenas uma delas é de Arte Africana. No catálogo do acervo a que tivemos acesso, havia ainda referência ao Projeto Brasil-Arte-Origem que buscava as “origens da nossa arte: arqueologia, arte indígena, africana, europeia, popular e inconsciente” (LUSTOSA, 2002). Mas não foi possível verificar se este projeto continua em exposição.

Ao pensar os simbolismos que os espaços do MNBA proporcionam, é evidente que intenção central é remontar uma estrutura que pode ser compreendida como eurocêntrica. Ainda que haja a presença de exposições de arte africana e indígena, com o objetivo de formar uma ideia de diversidade de nossa identidade, elas, além de não fazerem parte da narrativa principal, ainda são apresentadas sob uma perspectiva ocidental, como obras de arte.

A busca por uma representação da formação nacional que integre os elementos africanos e indígenas não pode se contentar com a simples presença de objetos que representariam culturas homogêneas, portadoras de uma certa unicidade e autenticidade. Deve-se propor um ambiente onde haja a tentativa constante de compreender essas produções materiais sob a perspectiva de seus criadores. Sally Price (2000) aponta duas direções para a compreensão da natureza da expressão artística e sua recepção:

suplementando o discurso estético acerca da Arte Ocidental com uma discussão profunda do seu ambiente social e histórico e, suplementando o discurso etnográfico acerca da Arte Primitiva com investigações sérias a respeito da natureza dos arcaísmos estéticos específicos, dentro dos quais ela mantém-se viva (PRICE, 2000, p. 142).

A autora sugere, assim, que o caminho para a construção da alteridade é “ouvir as histórias que os outros povos têm para contar de si e, dessa maneira, compreender que suas

produções não podem ser caracterizadas como ‘artes dos povos sem história’, mas sim as ‘artes dos povos com outras histórias’” (apud NASCIMENTO, 2017, p. 10).

Referências

CLIFFORD, James. *Colecionando Arte e Cultura*. Revista do patrimônio histórico e artístico nacional. IPHAN, 1994.

CONCEIÇÃO, Rosemeri Maria da. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. Revista de História, São Paulo, n. 129-131, p. 271-321, ago.-dez 1993 a ago.-dez. 1994.

JULIÃO, Letícia. *Apontamentos sobre a história do museu*. 2006. Sítio Internet da Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf. Acesso em: 25 novembro 2018.

LANNES, Nina Vincent. “Curadoria nativa” no “Museu do Outro”: Um estudo sobre a exposição “Maori. Seus tesouros têm alma” e outros diálogos curatoriais no Museu do Quai Branly. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

LANNES, Nina Vincent. *Paris, Maori: o museu e seus outros: curadoria nativa no Quai Branly*. Rio de Janeiro. 1ª Edição, Editora Garamond, 2015.

LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. *Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo. *Acervo Museu Nacional de Belas Artes – Collection Museum of Fine Arts*. Coordenação Heloisa Aleixo Lustosa. Edição do Instituto Cultural Banco Santos. São Paulo, 2002.

MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. Hist. cienc. saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 173-175, out. 1994.

MNBA. *Publicação do sítio do Museu Nacional de Belas Artes sobre a exposição temporária “Das Galés às Galerias”*. Disponível em: <http://www.mnba.gov.br/portal/imprensa/novidades-do-museu/149-mostradas-gal%C3%AAs-%C3%A0s-galerias,-no-mnba,-reflete-o-papel-do-negro-na-art.html>. Acesso em: 10 novembro 2018.

NASCIMENTO, Gabrielle. *O mundo Atlântico do lado de cá, do lado de lá: as negociações das identidades negras na coleção africana do MNBA*. Artigo publicado nos Anais do XXIX Simpósio Nacional de História: Contra os preconceitos: História e Democracia. 2017.

NASCIMENTO, Gabrielle. *A política externa independente e os discursos sobre a arte da África em um mundo sem fronteiras*. Artigo publicado nos Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de

História da Anpuh-Rio: História e Parcerias. 2018.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

REINHEIMER, Patrícia. *Identidade nacional como estratégia política*. Mana, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 153-179, Abril 2007.

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