


Artigo

Arte Afro-brasileira: de quem; para quem?

CARLA BRITO SOUSA RIBEIRO¹

 0000-0001-7199-6253

Universidade de São Paulo, Brasil



Resumo

Este artigo parte de memórias etnográficas da pesquisa de campo no Museu Afro Brasil, em São Paulo, 2017, para discutir aspectos bibliográficos sobre arte afro-brasileira e empíricos de lugar de fala. Disputas narrativas emergentes do cenário em que a noção de lugar de fala toma o debate público são pensadas brevemente, assim como definições possíveis e enquadramentos para a designação “arte afro-brasileira”. Para além de pensar quem está falando através da arte afro-brasileira nos museus, interessa propor uma perspectiva independente de autodeclarações e pertencimento étnico-racial, tendo em vista museus como potenciais locais de encontros, conflitos, debates e construções da diversidade.

Palavras-chave: arte afro-brasileira; Museu Afro Brasil; lugar de fala; arte contemporânea; museu; relações raciais.

Abstract: *Afro-Brazilian Art: from whom; to whom?*

This paper initiates from ethnographic memoirs of the field research held in 2017 at Afro Brasil Museum, located in São Paulo, to discuss bibliographical aspects about Afro-Brazilian Art and empirical on standpoint theory. Narrative disputes that emerge from the public debate about standpoint are briefly approached, as well as possible definitions to the designation “Afro-Brazilian Art”. Beyond considering who is talking through Afro Brazilian Art within museums, interests are in an independent

¹ Contato: Carla Brito Sousa Ribeiro – cbsribeiro@yahoo.com.br



proposition, further than racial self-determination and ethnic background, aiming museums as potential sites of encounters, conflicts, debates, and diversity production.

Keywords: Afro-Brazilian Art; Afro Brasil Museum; standpoint; contemporary art; museum; race relations.

Fragmento de memórias etnográficas:

Frequentei o Museu Afro Brasil como pesquisadora ao longo de aproximadamente cinco meses no ano de 2017. Durante este período, eu costumava passar tardes inteiras no museu, até que ele se fechasse, de três a quatro vezes por semana. Passei longas horas consultando volumes na Biblioteca Carolina Maria de Jesus, tomando notas em meus cadernos de campo, abordando os colaboradores da instituição sobre a rotina do museu e suas mostras, ou acompanhando visitantes e suas interações. Os materiais resultantes desta abordagem etnográfica deram origem à dissertação de mestrado "Que "Afro" é esse no Afro Brasil?" (Ribeiro, 2018), realizada com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, o CNPq, órgão brasileiro. Retorno, então, a um acontecimento que me mobilizou a refletir sobre arte e relações étnico-raciais.

Estávamos nos últimos dias do mês de maio de 2017. Era outono em São Paulo, em meados da semana, uma quinta-feira. A rotina não fugiu do usual a um setor educativo em museus. Após os primeiros atendimentos às escolas, pela manhã, aguardávamos o último grupo de visitantes antes do horário do almoço. Em pé no hall de entrada do Museu Afro Brasil, estávamos diante de uma instalação que havia sido recentemente inaugurada: *1888*, do artista Ferrão. Ela fazia frente à ocasião do dia 13 de maio, consagrado como data do calendário das memórias nacionais: dia que marcou a abolição da escravatura, marca a agenda oficial.

Em 13 de maio, celebra-se a assinatura da Lei Áurea, data sintomática da narrativa sobre o período escravocrata no Brasil, representando a redenção dos escravizados

pela benevolência da princesa branca². Sintoma do apagamento das lutas negras de resistência e dos movimentos abolicionistas. A data, que dá nome a um município no estado de Santa Catarina, que inspira celebrações da religiosidade afro-brasileira, e que moveu gerações por sua associação à liberdade, concorre com o 20 de novembro, dia da Consciência Negra, reivindicação de movimentos sociais negros desde os anos 1970³. Mas a obra de Ferrão levava apenas o ano, 1888, com intuito de traçar paralelos entre esta data e a contemporaneidade. As perguntas instigadas pela obra então podem ser replicadas hoje: Após 133 anos deste marco de liberdade, como estão os descendentes daqueles que foram, enfim, libertos? Há o que celebrar nesta data? A emancipação foi de fato concedida no último país das américas a abolir esta instituição? Ou haveria sido conquistada? Teria o sistema escravocrata caducado nas Américas, tanto quanto na Europa, enquanto sistema de produção de lucro? A apresentação textual da obra, de autoria de Emanuel Araújo, curador e diretor do Museu Afro Brasil, dá o tom das possíveis respostas a esses questionamentos. Sobre 1888, ele diz:

Essa é possivelmente a mais grave data da cultura brasileira. Significa o atraso das oligarquias deste país e tem o seu lado político de reparação, uma reparação não reparável, uma marca do atraso. É a reparação de mais de 300 anos de sangue derramado, de dor, de sofrimento, de brutalidade, de inconsistência, de terror, de marcas tão terríveis que parecem que nunca serão saradas, que continuam incomodando, provocando o ódio e o esquecimento daqueles que por séculos carregaram essa terra sobre as costas, sobre os ombros, sobre os pés, sobre as mãos, os olhos, os ouvidos, os sentidos.

Mas os sentidos foram guardados e arquivados. E voltaram, voltaram silenciosamente, amparados por seres do infinito. Voltaram dançando, também invocados por cânticos para sarar as feridas, para curar os males e os assombros. Ainda hoje ruindo, arranhando, servindo. O mel, o azeite de palma.

² A Lei Áurea foi assinada pela Princesa Isabel, então regente do Império do Brasil enquanto seu pai, Dom Pedro II, realizava tratamento de saúde na Europa. 13 de maio de 1888 é a data adotada oficialmente pelo Estado brasileiro para marcar a abolição da escravatura no Brasil.

³ 20 de novembro é considerado o dia do assassinato de Zumbi, líder do quilombo dos Palmares e figura mítica que simboliza a resistência contra a longa instituição da escravidão no Brasil.

Uma força se levanta e continua se levantando. Toda vez que um artista une tudo isso ao sagrado, aos milhares e milhões ainda invisíveis, só o ruído dos tambores pode ressuscitar os perdidos, os oprimidos, os afogados, os chicoteados por mãos assassinas. É como uma bigorna para livrar os grilhões, as marcas deixadas pela impunidade desse grande mundo perverso.

Assim é a instalação do artista Ferrão, uma espécie de altar, de Peji, louvando o que deve ser louvado. Uma grande metáfora que traz no seu interior as oferendas, como o terno ou a procissão do Congo, do Afoxé, do Maracatu, da Calunga, que têm o feitiço, a salvação e a memória do seu povo. Os milhares, os milhões de olhos nessas faces podem ver essa oferenda, podem perdoar através da arte, que é capaz de redimir mesmo o sofrimento dos que se perderam, dos que morreram e dos que ainda vivem

O artista pode e deve ser aquele que transmite ou que devolve com o sentimento, com a vivência e, mais ainda, com o que transcende. (Araújo, 2017⁴).

Eu via a obra pela primeira vez naquela manhã, e ao ler a apresentação da montagem, senti que os assuntos que ela despertava vinham ao encontro da linha narrativa da curadoria do diretor, tema da minha investigação no museu. A latência da dor da escravidão como presença contínua, a indignação pela ineficiência do Estado em lidar com a história pública e o trauma da escravidão além das insuficientes políticas públicas de mitigação das mazelas causadas. Afinal, que tipo de reparação seria possível? Que tipo de futuro é possível se vivemos ainda as permanências de um passado que ainda não se foi? Junto à angústia que carregam os objetos e imagens que aludem à escravatura há também a evocação de uma ancestralidade etérea. A espiritualidade enquanto testemunha da continuidade do sofrimento de seus descendentes, mas, ao mesmo tempo, enquanto norte para a superação da amargura. A ancestralidade como acompanhamento terapêutico para alívio do fardo acumulado historicamente, através do perdão aos algozes, da superação da inação da justiça dos homens. Em contiguidade com o texto de Araújo, a obra de Ferrão colaborava com a noção de que a arte também pode ser ofício de

⁴ O texto de parede foi transcrito conforme o registro fotográfico da exposição realizado pela autora.

expressão de alívio terapêutico como forma de tornar visível o desconforto, ou como meio de conexão com a ancestralidade, para descarga emocional pela enunciação. Uma solução comunitária, identitária, para fins de transcender o lugar imposto. Uma solução expressiva, comunicativa; embora não restrita, como tratarei adiante.

A instalação de Ferrão consistia em uma quina com duas paredes em formato de "L". Uma delas de fundo vermelho coral, abrigando os "pejis"⁵, como denominou Emanuel Araújo em seu texto de apresentação, e, a outra, forrada pela colagem de fotografias. Eram retratos de pessoas negras, descendentes da diáspora africana, através dos rostos de mulheres, homens, crianças; pessoas e seus olhares. Havia ênfase em suas expressões, a maioria com seus olhos observando a câmera. Algumas das pessoas retratadas, no entanto, distraídas em meio à multidão, preocupadas em viver a celebração em que se empenhavam, não miravam o fotógrafo e suas lentes. Vez ou outra, um observador atento poderia encontrar, em meio às pessoas retratadas, imagens de outros tempos. Retratos de mulheres do século XIX, como os de autoria de Christiano Júnior⁶, excertos de pinturas e desenhos também dos séculos XIX e XX. Conversando com Ferrão naquele dia, descobri que os retratos contemporâneos haviam sido realizados por ele durante as festividades de tradição afro-brasileira chamadas "terno de congo", que acontecem no município de Caxambu, em Minas Gerais, bem como em outras regiões do sul do Estado.

Estes folguedos fazem parte do que conhecemos por congadas, festejos em devoção a Nossa Senhora do Rosário, padroeira das irmandades de homens pretos por todo o Brasil. Em contraponto ao catolicismo trazido da Europa, em seu modelo austero, os congadeiros sagram a coroação a Nossa Senhora, nos limites da edificação sagrada, a Igreja, mas o fazem após um percurso performático repleto de musicalidade e corporalidade. Além do compasso das batidas dos instrumentos de percussão, os congadeiros, em sua maioria afrodescendentes, também tocam viola,

⁵ Pejis são locais sagrados e podem abrigar imagens de orixás e entidades como assentamento para as casas de cultos com matrizes afro-brasileiras.

⁶ Fotógrafo português que viveu no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Fazia retratos no formato conhecido como *cartes de visite*, imagens em 5x9 centímetros que caíram no gosto de uma maior parcela da população da época, que passou a trocar retratos entre si e até a colecioná-los. Christiano também fotografava pessoas consideradas exóticas e tipos populares, como pessoas com deformações causadas por enfermidades, imigrantes, trabalhadores urbanos, negros libertos, e os chamados 'escravos de ganho'. Algumas das raras fotografias registradas no Brasil deste período, retratando individualmente mulheres e homens negros, são de sua autoria (Leite, 2011; Cunha, 1988).

violão, pandeiro, reco-reco, sanfona e chocalho. Nos entremeios entre o sagrado e o profano, terços, novenas, procissões e rezas são intercaladas com música, dança, vestimentas coloridas e adereços. Durante os cortejos, os participantes do percurso organizam-se em filas nas quais intercalam-se para cantar os versos, comandados por um “capitão”.

As imagens realizadas pelo artista trazem tanto pessoas conscientes de que estavam sendo retratadas, sorrindo para a câmera, como pessoas captadas em um momento de concentração em outros focos durante a celebração. Essas pessoas possuem em comum a marca da racialização. Mesmo que as imagens, antigas e contemporâneas, sejam todas em preto e branco, são perceptíveis os marcadores fisionômicos e raciais de descendência africana.

Em frente à parede repleta de retratos, estavam posicionadas esculturas que deram ao autor a alcunha de Ferrão. Eram peças moldadas em ferro reciclado que o autor me declarou coletar em suas buscas através de Caxambu. Ferros retorcidos e espiralados, ferros achatados, forjados para remeter às imagens plotadas na parede. Uma das esculturas possui um elemento curioso: uma pedra, que lembra o formato de um crânio, é abraçada por uma espécie de máscara de ferro, como uma gargalheira amordaçaria uma face. A peça remete ao desenho de Jacques Etienne Arago que compõe o acervo do Museu Afro Brasil (ver figura 1), sem data, de nome *Castigo de Escravo*. Conta-se que a figura teria sido atribuída a uma mulher conhecida como Escrava Anastácia, personagem de devoção popular que teria sido sentenciada a usar a máscara de flandres, instrumento de tortura e contenção com que Arago retrata a mulher.

Já na parede vermelha, em que estão os pequenos oratórios, ou pejis, podia-se ver gamelas de argila, como as utilizadas nos cultos afro-brasileiros para ofertar aos orixás, preenchidas por urucum em pó. O vermelho da parede fazia par ao urucum dos recipientes, numa alusão ao sagrado, ao culto, à devoção – mas também ao sangue, seja o sangue das ofertas às entidades, ou ao sangue derramado pela escravatura. As gamelas estavam posicionadas embaixo dos oratórios.

A lógica da criação, contou-me Ferrão, é a mesma das esculturas. O artista costumava sair pela cidade em busca de materiais descartados, rejeitos da nossa sociedade orientada pelo consumo. Tanto rejeitos dos mais excêntricos quanto os

comuns foram utilizados na construção dessas imagens de culto. Maços de cigarro, caixas de fósforo e de remédios, pequenos enfeites, pincéis usados, flores artificiais e até o cadáver de um sapo desidratado. O arranjo e a estética desses objetos tão mundanos fazem alusão à tentativa de escape pela fé, pela devoção e a conexão com a ancestralidade etérea, dado que é dissipada no cotidiano. Aliás, é com a premissa de que a religiosidade na tradição afro-brasileira não admite a segregação de suas práticas de devoção no âmbito da moralidade e da doutrina, que esses objetos são escusáveis. Não seriam profanos, ou passíveis de acusação herética, uma vez que a religiosidade de matriz africana estaria pulverizada nas práticas cotidianas, na sociabilidade, na adoção de elementos simbólicos externos a seu culto para garantir a aceitação e permanência dos seus ritos e celebrações.

Enquanto esperávamos pelo próximo grupo com visita agendada, que estava atrasado, Ferrão me contava sobre as linhas sobscritas daquela série de trabalhos que gerava a instalação 1888. As ossadas e o corpo do sapo morto, que compunham as montagens dos pejis, traziam a reflexão sobre a morte, sobre o efêmero e o perecível. Os objetos de consumo como os maços de cigarro e demais embalagens e enfeites teciam considerações sobre a vida. Uma vida finita, efêmera, com a produção de muitos descartes e rejeitos. As gamelas com urucum traziam a lembrança da presença espiritual. Teriam sido inseridas na montagem por sugestão de Emanuel Araújo. Ferrão me disse: “veneramos o consumo e esquecemos a religião”. Os contrapontos e as sobreposições faziam fundo à sua criação, e o artista parecia entusiasmado para saber o que os observadores pensariam de seu trabalho. Estava ali para dialogar.

De todos os elementos da composição, o que mais atraía a minha atenção foram os retratos em preto-e-branco. Eu pensava na complexidade de ter a própria imagem capturada e veiculada publicamente em uma exposição em outra região do país, pensava na dedicação e orgulho que aquelas pessoas possuíam de sua celebração, e na limitação de traduzir suas expressões em imagens. E o sofrimento, aquele evocado por Emanuel Araújo em seu texto de apresentação e presente nesta identidade coletiva? Dor que não cessa de ser evocada e não escapa nem mesmo às celebrações, pensava eu. Por mais que eu percorresse todos os rostos, a imagem do desenho de Arago, da mulher escravizada, modelo visual de como se daria a tortura, é o que mais atraía a minha atenção. Talvez não apenas a minha, como eu veria a seguir.



7

Figura 1: Castigo dos Escravos. Jacques Etienne Arago, Séc. XIX (provável)



Figura 2: Instalação 1888, de Ferrão (2017). Foto da autora.

⁷ <http://www.museuafrobrasil.org.br>

Àquella altura pensávamos que o grupo agendado não mais chegaria, mas eis que, uma hora e meia depois do horário marcado, o pequeno grupo com cerca de dez pessoas se reunia em frente ao museu. Vinham de um município no interior do Estado, a cerca de 140 km de distância. Eram usuários e membros da equipe do Centro de Atenção Psicossocial, o CAPS, serviço de atendimento vinculado ao Sistema Único de Saúde (SUS), que presta atendimento primário ou temporário a pessoas que experienciam sofrimento mental. Algumas unidades atendem pacientes de hospitais de custódia, e outras recebem pessoas que experimentam o uso abusivo de álcool e outras drogas. Talvez essa breve apresentação seja apenas mais uma informação sem grande relevância para o relato a seguir, ou talvez seja um subsídio para adensar a problematização a que me proponho. No entanto, acredito que seja importante traçar características percebidas dos dois lados do encontro que veio a acontecer entre o artista e o grupo de visitantes.

Em virtude do atraso o grupo não teve a prerrogativa de realizar a visita mediada completa, como é política do setor educativo. Porém, como não havia mais nenhum grupo marcado para o horário, o educador⁸ os recebeu para um breve reconhecimento do museu e as temáticas por ele abordadas. Eles poderiam seguir a visita por conta própria após aquele primeiro momento. Como o primeiro elemento a chamar a atenção dos visitantes foi a instalação de Ferrão, após passar brevemente pelos conteúdos que o museu buscava abranger, o educador aproveitou a presença do artista para incitar um diálogo entre o grupo e o autor da obra. O grupo estava quieto, no geral. Algumas pessoas aparentavam desconforto em estar ali, em um museu. Afinal, museus são espaços subentendidos como imponentes, em que se pressupõe a inércia do observador. O senso comum não raro provoca a indiferença com relação a estas instituições, quando as pessoas presumem que elas tratem apenas de coisas antigas. Por vezes, atrás de seus muros, desvelam-se pés-direitos altos, paredes brancas e luzes desconcertantes. Por manterem as normas do distanciamento físico do visitante com relação aos objetos mais ou menos implícitas,

⁸ Considerando os fins deste texto, opto por não trazer os nomes dos envolvidos, como o educador e o município que abriga o CAPS mencionado. Trago essas informações para conferência em Ribeiro (2018, p. 71-74).

os museus acabam por despertar-lhes um estado de alerta, em que evitam fazer movimentos bruscos ou agir contra o que lhes parece ser demandado.

Alguns visitantes se colocavam desta maneira, com sua musculatura rígida e postura defensiva. Uma delas, no entanto, não parecia temer os códigos de conduta internalizados pela maioria dos frequentadores de museus. Ela fazia perguntas e comentários sem constrangimento, e parecia genuinamente interessada na temática. Era uma mulher negra, seus longos cabelos crespos soltos, sua personalidade expansiva. Andava com os braços dados com uma outra pessoa que curiosamente não apresentava a mesma energia que ela demonstrava naqueles poucos minutos de visita.

Uma vez apresentados o artista e seus espectadores, Ferrão passou a tecer algumas considerações sobre a sua instalação. Falou sobre as fotografias, de sua autoria, e introduziu o momento em que foram feitas durante os ternos de congo. Observando um pouco mais de perto as fotografias e próxima ao educador a mulher lhe pergunta: "Como é que um artista branco retrata pessoas negras assim?" A pergunta deixou todos visivelmente constrangidos, como é usual no Brasil, quando alguém é racializado verbalmente, sobretudo se esta pessoa é, para variar, um homem branco. Desconcertado com a pergunta tão direta, o educador respondeu que eles estavam visitando o museu justamente para questionarem aspectos como este; e saiu de perto, de sorte a evitar o aprofundamento daquela questão espinhosa. Logo em seguida, a mesma mulher se dirige a Ferrão e lhe pergunta: "Você é artista?". Ao dizer que sim, ela reteira: "por que um artista branco retrata pessoas negras?".



Figura 3: Detalhe da Instalação 1888, Ferrão (2017). Foto da autora.



Figuras 4 e 5: Detalhes da Instalação 1888, Ferrão (2017). Foto da autora.

Quem está falando e quem quer falar?

O desconforto frente ao questionamento relatado aqui incita algumas discussões que vêm sendo propostas há anos por intelectuais negras e negros, bem como por aliados da luta antirracismo que trouxeram aporte teórico para embasar reflexões sobre as relações étnico raciais. Especialmente as discussões que levam em conta as particularidades das relações raciais e interétnicas no Brasil, e como a racialização dos sujeitos atua em termos de sociabilidade no país. Intenciono, neste artigo, fazer uma articulação de noções e conceitos pensados para dar conta de algumas dimensões deste conteúdo, relacionando a reflexão de como os museus podem ter um papel determinante, agindo como fórum, para proporcionar encontros improváveis e provocar o reconhecimento sobre responsabilidades na construção da igualdade racial.

Talvez uma das relações mais imediatas entre o ocorrido naquela manhã no Museu e os conceitos desta área seja a noção de lugar de fala. De autoria imprecisa a expressão lugar de fala sintetiza a urgência pela polifonia nas pautas dos movimentos sociais nas últimas décadas, que fez premente a demanda pela perspectiva da interseccionalidade. Nas Ciências Sociais, discussões convergentes ajudaram a ecoar, principalmente após os anos 1980, vozes contra o projeto do colonialismo, abrindo novas portas para rever e repensar a produção de conhecimento pretensamente universalista que desconsidera as epistemologias de povos colonizados e silenciados ao longo de séculos. Este fôlego insurgente vem para deslocar a percepção dos sujeitos e alargar as fronteiras discursivas, fazendo com que os que antes estiveram alijados de visibilidade e voz pudessem, finalmente, ser ouvidos.

O debate sobre o alargamento das possibilidades de quem pode falar se reflete no título do artigo "Pode o Subalterno Falar", de Gayatri Spivak (2010 [1985]), no qual a autora aponta a sua descrença na possibilidade de escuta a sujeitos subalternos, especialmente se este sujeito for uma mulher vivenciando o contexto colonial. As considerações da autora, indiana radicada nos Estados Unidos, sobre a localização desta mulher subalterna, sem possibilidades de ter a sua fala ouvida, abrem precedentes para movimentos acadêmicos como o pós-colonialismo, ou o campo dos estudos subalternos, que passam a ventilar termos como violência epistêmica (Spivak, 2010 [1985], p. 47). Chamo a atenção para as proposições pioneiras de Spivak para pensarmos os fluxos do que veio a ser chamado de lugar de fala. Lélia

Gonzalez, Audre Lorde e bell hooks, somadas a outras importantes intelectuais negras mencionadas por Djamila Ribeiro, em seu livro "O que é Lugar de Fala" (2017), vieram reforçar a não universalidade das pautas entre mulheres negras e brancas no âmbito do debate feminista. Se por um lado mulheres experimentam a violência da sociedade patriarcal, e, portanto, encontraríamos pretensamente uma coesão em termos de experiências de opressão, por outro, realidades díspares fazem evocar as discrepâncias de lugares sociais desiguais. Houve, e ainda há muito que se tratar no que consta à participação de indivíduos subalternizados em debates sociais.

O conceito de lugar de fala ganhou nas últimas décadas uma projeção em língua portuguesa, ganhando as redes sociais e fazendo parte de discussões polemizadas em poucos caracteres. Neste ambiente de baixa tolerância ao aprofundamento, não raro o termo teve o seu sentido restrito ao silenciamento. Ora evocado como salvo conduto para alguns não adentrarem debates espinhosos que supostamente não lhes competiria; por vezes, como uma forma de se esquivar do debate sobre racismo por não ser uma pessoa negra, ou mesmo como manifestação de um silenciamento por parte de algumas pessoas negras com baixa tolerância a abrir o debate sobre as relações raciais para pessoas brancas. Não é, portanto, fortuita a reação da visitante frente ao artista, as questões sobre quem pode falar têm tomado o debate público.

Djamila Ribeiro (2017, p. 47) defende que o conceito não deve ser usado para que alguns falem enquanto outros deixem de fazê-lo. Outrossim, a autora ressalta que todos possuem lugar de fala, e a percepção desta circunstância é passível de aprofundar o debate, localizando as vozes que dele participam. Afinal, pessoas brancas, embora não tenham parâmetros de experiência concreta do racismo sobre seus corpos e subjetividades, fazem parte de um complexo sistema de perpetuação do "supremacismo branco" (Nascimento, 2003, p. 58), ainda que algumas o façam de maneira passiva.

Na disputa de narrativas que encontramos com veemência na internet, e atualmente tem se imposto em nosso cotidiano para além das fronteiras da virtualidade, está visível o desgaste de conceitos como lugar de fala. Ele vem sendo utilizado mais como meio de silenciamento, seja dos outros ou de si mesmo. Em paralelo, na academia, o processo da virada decolonial também toma forma em um dos lados da disputa de narrativas, entre os que desejam manter o status quo do universalismo eurocêntrico e os que vem moldando novos cenários de construção da ciência. Como

Walter Mignolo (2007) propôs, é preciso “aprender a desaprender”, ensinamento que cabe ao museu e à academia enquanto instituições de construção do conhecimento. Como opção decolonial, debates ao redor do que se aprende, como e o que se ensina urgem na academia e nos museus, de maneira tal que mesmo em meio ao recrudescimento do contra-ataque que tenta frear as vozes progressistas as demandas continuam abertas e um recuo total parece improvável. Isso porque as questões já foram postas, porque os sujeitos já estão, ainda que em posição de disparidade, ocupando espaços antes ainda mais restritos.

No Brasil, a Lei nº 10.639, de 2003, alterada posteriormente pela Lei nº 11.645 em 2008, que determina a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura afro-brasileira e indígena no ensino fundamental e médio, aumentou o alcance de parte das questões que já vinham sendo colocada por movimentos sociais e intelectuais negros e negras: Por que não há espaço de protagonismo para a história pública, para as formas expressivas plásticas e culturais dos africanos e seus descendentes? Por que ainda são desrespeitadas as imagens dos cultos afro-brasileiros? Por que a violência do racismo religioso provoca o silenciamento dos tambores por todo o país? Por que não estudamos movimentos artísticos como o Barroco brasileiro enquanto arte afro-brasileira se as mãos que construíram, entalharam, esculpíram e douravam os altares da colônia eram negras? Por que não conhecemos e reconhecemos nos livros didáticos os mestres da pintura acadêmica como Arthur Timótheo e Estevão Silva?

Estes marcos legais atuaram como fatores do aumento da procura de educadores por referências que possam suprir as lacunas de sua formação a respeito desses assuntos. Considerando que instituições como o Museu Afro Brasil se posicionaram de modo a atender a esta demanda, tendo estruturado um setor educativo que prioriza tanto a formação complementar dos professores e educadores, quanto a recepção e mediação das visitas do público escolar e geral, podemos compreender como através de suas ações educativas o museu se coloca como mediador de eventos como o narrado acima.

Tais eventos são estranhamentos que ocorrem o tempo todo, mas que raramente são verbalizados desta forma. O processo educativo não formal (Gohn, 2006) que acontece em museus, em organizações não-governamentais e associações da sociedade civil não ocorre através de fluxos binários - educadores-educandos;

emissores-receptores. Aliás, tanto nos museus como nas universidades, locais de educação formal, os encontros improváveis proporcionados pelas ações afirmativas, e mesmo o aumento do número de instituições federais de ensino - e consequentemente do número de vagas - transformaram o cotidiano de ambas as instituições. Cabe mencionar que no contexto dos trânsitos narrativos ocorrem eventuais excessos na defesa de argumentos, mas também se faz possível a mudança de posicionamento.

A urgência por uma narrativa anticolonialista pode ser enquadrada no domínio das artes e do patrimônio cultural através da noção de *First Voice*, algo como primeira voz, em referência a *First Peoples*, os povos originários, aos quais o termo inicialmente fazia referência. Utilizado na língua inglesa de maneira mais abrangente, em tempos atuais, a noção de *First Voice* vem sendo referida para reforçar a voz de grupos ignorados ou subvalorizados. No contexto do patrimônio cultural, Amareswar Galla (2008) vem usando o conceito junto a outros pesquisadores do campo, como propulsão para desenvolver processos de participação permanente de povos indígenas e comunidades às margens do sistema econômico capitalista no gerenciamento de seu patrimônio. Para além do engajamento temporário em projetos coordenados por técnicos e especialistas externos, a promoção de uma participação ampla e da gestão permanente se dá através da capacitação da comunidade em questões técnicas para que ela esteja à frente das tomadas de decisão sobre o trato de seus saberes e bens culturais.

Mas não tem sido desta forma. Há séculos enfrentando defasagem econômica e educacional, no acesso à saúde e em outras frentes que impedem a igualdade social, a população negra no Brasil não possui a sua história e a de seu patrimônio narradas em primeira voz. O cenário ainda é nebuloso para precisar o quanto políticas de ampliação de acesso ao ensino superior como o PROUNI e o REUNI⁹ podem ter contribuído para uma base de reestruturação do cenário de desigualdade de nível educacional da população afro-brasileira. É certo conjecturar, no entanto, que o aumento da diversidade racial e socioeconômica dos estudantes de ensino superior no Brasil proporcionou contatos entre sujeitos de esferas dissonantes. É possível

⁹ Programa Universidade para todos – PROUNI – e Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI.

também conjecturar sobre a medida em que esses encontros colaboraram para o acirramento da polarização política e disputa de narrativas.

É sabido que novas chaves de leitura emergiram desses encontros, e algumas foram resgatadas para ampliação de seu impacto. Dentre elas, podemos ressaltar a designação arte afro-brasileira. Ela nos interessa à medida em que faz pensar sobre a abrangência deste campo e sobre possíveis alargamentos que poderia comportar. Embora seja percebida com certa resistência pelo qualificativo que a designa, o conceito de arte afro-brasileira possui, dentre os que trabalham com esta categoria, reserva quanto às identidades dos autores que podem ter seus trabalhos nela enquadrados. Kabengele Munanga (2019 [2000]) traçou considerações sobre o termo por ocasião da Mostra do Redescobrimento, exposição que celebrava o quingentésimo ano da chegada dos Portugueses ao Brasil. O autor fala sobre a “continuidade das formas plásticas” (2019 [2000], p. 11), capazes de resistir a um cenário após a transposição dos africanos, e sobre as formas sociais da africanidade, moldadas a partir da realidade concreta do Novo Mundo, bem como das semelhanças funcionais com práticas e estéticas trazidas do continente africano. Assumindo a cosmovisão dos povos originários africanos enquanto vinculada profundamente à natureza e aos ancestrais, e, portanto, às práticas de sua religiosidade, o autor pontua que as primeiras expressões artísticas afro-brasileiras teriam se dado no contexto da extensão de suas práticas medicinais e religiosas ao novo território.

Uma arte, nesse sentido, que se reflete nas análises de Marianno Carneiro da Cunha, autor que vem a forjar o termo arte afro-brasileira, ao analisar traços formais de estatuetas de tradição nagô-iorubá nos anos 1980. Munanga, em concordância com Carneiro da Cunha, relembra em um trecho de seu texto que a classificação de artistas como Tarsila do Amaral, Guignard e Djanira, todos atuantes no Brasil entre as décadas de 1920-1970, como criadores de arte afro-brasileira seria despropositada e sem sentido, tal como a afirmação de que Picasso teria sido um artista afro-francês (Cunha, 1983, p. 1023 como citado em Munanga, 2019 [2000]). Para ambos, o fato de que estes artistas fazem uso incidente ou inconsciente de parâmetros formais e a temáticas pertinentes ao universo estético afro-brasileiro não faria deles artistas afro-brasileiros. Nesse sentido, Munanga incita a separação entre as dimensões do uso de atributos estéticos e soluções plástica africanas como a geometria - que também é indígena -, entre consciente ou inconsciente. Os artistas

mencionados acima, por exemplo, teriam lançado mão desses signos como forma de inspiração para o seu universo mito poético, mas não de maneira consciente. Portanto, não caberia a designação de artistas afro-brasileiros ou até mesmo a remota reivindicação do lugar de sua afrodescendência.

A forma como é pensada essa separação nos ajuda a digerir os caminhos tomados pela designação afro-brasileira para o campo das artes. Ao tecer considerações sobre esta categoria, Heloísa Salum (2014) defende que os artistas que nela são enquadrados são sacerdotes das religiões afro-brasileiras, identificam-se com a religiosidade afro-brasileira, ou estão ligados a ela. A partir deste olhar, os atravessamentos da religiosidade seriam inerentes ao fazer artístico desses sujeitos. Há conexão possível com a noção de ancestralidade da qual Emanuel Araújo se utiliza¹⁰, para pensar a transposição do estado de inércia causado pela dor da violência histórica, mas também como forma de comunicação intergeracional através desta ligação. Este olhar traria mais um recorte possível além das dimensões consciente e inconsciente. Salum se orienta mais pela noção da diáspora africana e por uma extensão ligada à permanência de africanismos nas religiões afro-brasileiras, embora muito tenham de brasileiras. Ela parte de um pertencimento ao ideário da desterritorialização diaspórica, ou do trauma, para retomar Araújo acima, argumentando que deste modo, artistas como o próprio Emanuel Araújo, Rubem Valentim e Mestre Didi teriam se utilizado de símbolos característicos do imaginário das religiões de matriz africana.

Não despropositadamente, esses artistas também possuem em sua trajetória fortes ligações com a cidade de Salvador, e, logo, com o conjunto das imagens de África que se formam a partir da Bahia. A autora ressalta as transformações e alargamentos da comunidade afro-religiosa, que apesar dos atavismos relacionados à diáspora, não se restringe a afrodescendentes de pele negra ou a populações de baixa renda. A diversidade dos perfis do "povo de santo", ou de membros da "comunidade do axé" pode ser percebida em mapeamentos como "Territórios do Axé" (Leite, 2017), que recebeu autodeclarações de 206 sacerdotes, lideranças de casas religiosas de matriz

¹⁰ A noção de ancestralidade na curadoria Emanuel Araújo foi tratada por Souza (2009), Silva (2013) e Ribeiro (2018). Aqui me refiro mais às menções e às referências no texto de apresentação da obra *1888*, transcrito acima.

africana na grande Florianópolis, tendo 50,2% de declarados brancos ou caucasianos; 31,2% pretos, negros ou afrodescendentes, 7,8% pardos e 10,8% citando categorias variadas, como moreno, mestiço, mulato, dentre outras. Os números desta cartografia revelaram não apenas proporcionalidade com a composição étnico-racial no Estado de Santa Catarina, notadamente um dos Estados do Brasil com maior população de autodeclarados brancos no país¹¹, mas, sobretudo, ajudam a entender a capilaridade das práticas de matriz africana e seus fundamentos filosóficos para além da autocompreensão de cor ou raça que os praticantes venham a ter.

Alguns autores buscam o enquadramento da arte afro-brasileira nos aspectos discursivos, tornando mais abrangente a noção ao assumir como válido o repertório sociopolítico que cerca a definição do termo. Roberto Conduru (2007) é um deles. Além de reconhecer a faceta da arte afro-brasileira ligada à liturgia e ao cerimonial de matriz africana e seu valor estético, o autor alarga as possibilidades de enquadramento da arte afro-brasileira ao pensar o lugar social dos descendentes da diáspora africana no Brasil e o universo que circunda a existência afro-brasileira como elementos discursivos que inserem artistas na categoria, sem prejuízo, no entanto, para como eles se entendem no espectro étnico-racial. O ponto de inserção, para o autor, parece estar ligado aos diálogos possíveis e ao abandono do caráter formal e estilístico das obras enquadradas. Conduru entende a arte afro-brasileira como as ideias materializadas para a reflexão de uma preocupação ligada ao contexto sociocultural da população negra no Brasil. Neste enquadramento estaria o afro, ou a atribuída africanidade: nas questões não resolvidas socialmente, na desigualdade encontrada entre negros e brancos no Brasil. E, ainda, no que o autor chama de “cultura afro-brasileira”, que comporta manifestações culturais urbanas, diálogos com a cosmovisão ancestral e poéticas visuais que remetem à negritude como movimento transformado e contínuo. A designação estaria mais para uma chave de leitura, nos entremeios da polarização entre as questões da desigualdade e do vigor estético. Figuram entre os artistas preocupados em tecer considerações visuais neste diálogo sobre arte e afro-brasilidade Pierre Verger, Hélio Oiticica, Mário Cravo Neto, Miguel Rio Branco, e tantos outros. Com seus trabalhos mais ou menos relacionados

¹¹ De acordo com dados do SIDRA/IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) de 2010, a população branca em Santa Catarina é de 83,9%.

a suportes contemporâneos e conceituais, estes homens brancos possuem obras bem recebidas pela crítica especializada, que trouxeram à tona temas sensíveis à população negra e às questões do imaginário sociocultural afro-brasileiro.

Artistas como os mencionados fazem parte do acervo do Museu Afro Brasil, e estão presentes na curadoria e nas coleções de Emanuel Araújo, fazendo parte do conceito criado pelo diretor-curador, também idealizador do Museu. Embora não demonstre grande apreço pelo termo arte afro-brasileira, Emanuel Araújo é tido pelos pesquisadores da área como um nome relevante para a explicação desta designação, figurando tanto como artista afro-brasileiro, que cria a partir de conceitos e imaginários afro-brasileiros, quanto curador nesta vertente, e colecionador de arte afro-brasileira. A amplitude dos lugares dos sujeitos que participam dos encontros e diálogos entre memória, arte e afrodescendência é método de sua atuação, estratégia para distribuição de responsabilidades no combate ao racismo. Isto significa que não apenas o museu se preocupa em ampliar o espaço para artistas e memórias de sujeitos autodeclarados afro-brasileiros e afrodescendentes, mas que abriga vozes oriundas de lugares outros para tratar de uma temática central: do enquadramento social, histórico, afetivo, e ancestral da população descendente da diáspora africana.

Considerações finais

Retomando a cena entre artista e visitante naquela manhã no museu, não é difícil entender a animosidade do encontro. Ferrão não hesitou em responder, colocando-se como aliado no debate, como sujeito autodeclarado antirracista, como homem branco que se interessava pela temática afro-brasileira. Para a visitante, no entanto, o estranhamento poderia estar ligado às suas expectativas. Afinal, um homem branco cisgênero, arquétipo de artista visual no Brasil, ocupando um lugar não presumível. Afinal, um Museu Afro Brasil, ainda que no Brasil, não pressupõe de imediato que os mesmos personagens de museus ditos convencionais estejam ocupando os mesmos lugares de sempre.

Movimentos feministas vêm evidenciando a desigualdade de gênero nas artes visuais. Dentre eles, o coletivo Guerilla Girls, que reúne artistas feministas, ativistas anônimas que se apresentam em público com máscaras de gorilas e usando

pseudônimos de grandes artistas mulheres já falecidas. Em parceria com o Museu de Arte de São Paulo – MASP, as ativistas realizaram uma exposição com cartazes e intervenções no espaço da instituição. Na exposição, as Guerrilla Girls buscaram evidenciar a desigualdade de gênero e de posições sociais entre artistas nas coleções de museus de arte. Dentre os cartazes, estava este, produzido a partir de estatísticas do MASP:

12



Figura 6: Cartaz por Guerrilla Girls (2017). Naked MASP Portuguese.

Além das barreiras de gênero na produção visual, como evidenciado pelo coletivo, existe ainda a intersecção racial. Há urgência em deixar de ser o objeto, a modelo retratada, de tornar-se sujeita, e aqui cabe dizer, especialmente da urgência em tornar-se sujeita em um museu, como fizeram Rosana Paulino, Grada Kilomba, Renata Felinto e Aline Motta.

Algumas pessoas podem argumentar que dos gestos dessa urgência pode surgir a racialização do museu. Ora, mas os museus já não seriam genuinamente racializados? Não seriam racializados quando possuem um espaço limitado para exibir a história e a memória da população africana e de seus descendentes no Brasil?

¹² <https://www.guerrillagirls.com/2017-projects/2017guerrillagirls-nakedmasp-portuguese>

Quando a opção por abordar esta população passa invariavelmente por tratar sobre a dor e a objetificação de seus corpos? Quando a maioria das pessoas nos cargos de gestão em museus são brancas? A história embranquecida não é a primeira a ser contada? A maioria dos artistas não são homens brancos? Das faces de um racismo estrutural, este é apenas um dos lados da moeda. Quando falamos da urgência e da vontade em falar, em ser sujeito na narrativa museal, não se trata de instaurar um olhar em detrimento de outro, de apenas “enegrecer o museu” e excluir quaisquer outros artistas homens e brancos dos acervos e exposições. É mister comportar uma outra temporalidade, uma outra episteme, uma outra razão nas instituições que tradicionalmente não o fazem.

O debate sobre quem pode falar perpassa sobre a questão de quem está falando, é inevitável. Mas não pode encerrar-se por aí. Durante a pesquisa no Museu Afro Brasil me deparei, por vezes, com a preocupação dos gestores para que o Museu não fosse lido como um museu de nicho. Ou seja, que não fosse apenas um refúgio para movimentos negros, que não concentrasse ecos da sua própria voz para uma audiência de si mesmo. Digo apenas um refúgio, pois é certa a posição e intenção de que seja um lugar desviante, no sentido de trazer o olhar para a história, a trajetória afro-brasileira, para a extensa contribuição sociocultural, estética, linguística e ritual da população afrodescendente no Brasil. E, a partir desta intenção, surge a aproximação da população negra, seu interesse e os movimentos paralelos que se agregam a partir do museu. Mas o método não está em se centrar no público que vem buscando debater o racismo há décadas, e que o faz, muitas vezes, sem a participação de pessoas brancas, ora porque essa população não está interessada em ouvi-los, seja por sua posição desconfortável no debate sobre o racismo no Brasil. Sem entrar em méritos de proporcionalidade, por falta de dados institucionais, no Museu Afro Brasil falam sobre a temática da diáspora africana sujeitos de todos os espectros étnico-raciais. Trato essa opção como método, pois podemos pensar, a partir da retomada de Emanuel Araújo na apresentação de *1888*, no poder das poéticas visuais e artísticas em alcançar uma possível redenção.

Os milhares, os milhões de olhos nessas faces podem ver essa oferenda, podem perdoar através da arte, que é capaz de redimir mesmo o sofrimento dos que se perderam, dos que morreram e dos que ainda vivem.

O artista pode e deve ser aquele que transmite ou que devolve com o sentimento, com a vivência e, mais ainda, com o que transcende. (Araújo, 2017, op. cit.).

Na fala de Araújo há o reconhecimento de um valor transcendental, o valor do perdão, possibilitado através da arte, especialmente quando localizada em um espaço que não foge das classificações raciais e suas discussões. No Brasil, é característica a recusa da maior parte da população a adotar classificações raciais, por não se sentir confortável para tanto (Dzidzienyo, 2008, p. 217), ou mesmo para debater o racismo. O que nos remete novamente à estratégia de Emanuel. Para ele, a arte é uma possível oferta ao perdão, uma abertura para o alívio das tensões não declaradas, porém, em larga escala experienciadas. Independentemente da autodeclaração e percepção étnica do artista, ele pode oferecer a sua contribuição mito poética, para lembrar Munanga acima. É importante ressaltar que a abertura deste debate não ocorre como meio de anistia, de apaziguamento, ou de continuidade do mito de uma democracia racial, mas como meio de transcender, de libertar, de promover um fórum, visto que os artistas brancos não estarão isentos de serem questionados.

Museus como zonas de contato, conforme identificou James Clifford (2016 [1997]), locais de encontros culturais, entre todas as dimensões de atores que fazem estes espaços possíveis: técnicos, visitantes, artistas, curadores, críticos, educadores, e muitos outros. Contatos que também podem significar confrontos de narrativas e de interesses, mas também negociações, descobertas e novas construções. Sobretudo, coletivas e plurais.

É preciso pensar no fim do mundo como conhecemos, como propõe o movimento do afropessimismo, que vem ganhando projeção e vulto a partir da experiência dos Estados Unidos, com o Movimento Black Lives Matter e as evidências da execução de pessoas negras pela força policial. Esta ideia de fim de mundo não é uma opção pelo revanchismo, pelo extermínio de pessoas brancas que estão no poder, pela mobilização de estratégias de violência em proporções avassaladoras para mimetizar a violência antinegra. Sabemos que o escravismo como crime contra a humanidade é irreparável, e que não há revide possível ou responsabilização dos que o cometeram. A lacuna geracional é grande, e permanência da violência, abissal. Portanto, é necessário transformar este mundo,

desaprender e aprender o que nos foi ensinado, desconstruir o que está posto para construir.

Pode ser desanimador frequentar museus e ver que os mesmos homens brancos estão falando sobre experiências que não afetam as suas vidas ou cerceiam sua liberdade e formas de se expressarem. Talvez esta realidade desarticule, e até mesmo irrite a algumas pessoas. Ao mesmo tempo, enquanto não há a igualdade de condições para que mais mulheres negras possam se fazer e formar enquanto artistas profissionais – remuneradas e reconhecidas por serem-no – enquanto elas não possam se projetar após o fim do mundo como conhecemos; enquanto mulheres como Rosana Paulino, Grada Kilomba, Aline Motta e Renata Felinto sejam pontos fora da curva, encontros como o que aqui narrei possuem o potencial de provocar indignações transformadoras. Que elas possam servir de impulso para que assumamos estes lugares e sejamos a voz de nós mesmas, seja na academia ou nos museus.

Bibliografia

- Araújo, E. 1888 (2017). En da Silva, J. F. *1888*. [instalação] Exibida en Museu Afro Brasil 13 de Mayo.
- Clifford, J. (2016). Museus Como Zonas de Contato. *Periódico Permanente*, Funarte, 6(4), 1-37, fev. 2016. Extraído de <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford>.
- Conduru, R. (2007). *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/arte.
- Cunha, M. C. (1983). Olhar Escravo, Ser Escravo. En Zanini, W. (Coord.). *História geral da arte no Brasil* (v. 2, Cap 13, pp. 973-1033). São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles.
- Cunha, M. C. (1988). Arte afro-brasileira. En Azevedo, P. C., & Lissovsky, M. (Eds.), *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr* (pp.23-30). São Paulo: Ed. Ex Libris Ltda.
- Dzidzienyo, A. (2008). África e Diáspora: Lentes contemporâneas, vistas brasileiras a afro-brasileiras. En: Nascimento, E. L. (Ed.), *A Matriz Africana no Mundo*. São Paulo: Selo Negro (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 1).

- Galla, A. (2008). The First Voice in Heritage Conservation. *International Journal of Intangible Heritage* (3), 10-25. Extraído de <https://www.ijih.org/volumes/3/ENG>
- Gohn, M. G. (2006). Educação não formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. *Ensaio: avaliação e políticas públicas em educação*, Rio de Janeiro, 14 (50), 27-38. Extraído de <https://revistas.cesgranrio.org.br/index.php/ensaio/article/view/694>
- Guerilla Girls (2017). Naked MASP Portuguese. Extraído de <https://www.guerrillagirls.com/2017-projects/2017guerrillagirls-nakedmasp-portuguese>
- Leite, I. B. (Coord.). (2017). *Territórios do Axé: Religiões de matriz africana em Florianópolis e municípios vizinhos*. Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Leite, M. E. (2011). Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr. *Visualidades*, 9(1), 25-47. <https://doi.org/10.5216/vis.v9i1.18368>
- Mignolo, W. D. (2007). *Epistemic Disobedience: the de-colonial option and the meaning of identity in politics*. Gragoatá, 12(22). Extraído de <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33191>
- Munanga, K. (2019). Arte afro-brasileira: o que é afinal? Parallaxe. *Revista de Estética e Filosofia da Arte*, 6 (1), 5-23.
- Museu Afro Brasil (2020). Jacques Etienne Arago – Obras. Extraído de <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/jacques-etienne-arago---obras>
- Nascimento, E. L. (2003). *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus.
- Ribeiro, C. B. S. (2018). Que "Afro" é esse no Afro Brasil? A concepção curatorial no Museu Afro Brasil – Parque Ibirapuera, São Paulo/SP. 2018. 178 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.
- Salum, M. H. L. (2014). A essência africana da arte e da espiritualidade no Brasil - século XX. *Revista África(s)*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África, 1 (1), 185-200. Extraído de <https://revistas.uneb.br/index.php/africanas/issue/view/147>
- Sidra - Sistema IBGE de Recuperação Automática. (2010). Tabela 2094 - População

residente por cor ou raça e religião. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Silva, N. F. I. (2013). *Museu Afro Brasil no Contexto da Diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. 2013. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade de Brasília, Instituto de Artes.

Souza, M. S. (2009). *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo*. 256 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Spivak, G. (2010). *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.