

Arte Afro-diaspórica na Academia: colonialidade e regimes de representação

Carolina Rodrigues de Lima¹

 0000-0001-5181-2293

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4700

Resumo

Em 2012, o Museu D. João VI, museu da Escola de Belas Artes que abriga obras de referência para o ensino da arte, recebe uma coleção de arte popular reunida pelo antigo professor da instituição, Renato Miguez. Este artigo discute o lugar das obras afro-diaspóricas da coleção a partir da análise da representação de pessoas negras na produção artística do colecionador, atentando-se para os diversos índices de um regime colonial nas dinâmicas do fazer artístico e do colecionismo.

Palavras-chave: Representação. Arte afro-diaspórica. Colecionismo. Arte popular. Museu.

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestranda em Artes Visuais, linha de pesquisa Imagem e Cultura. Bolsista de Mestrado CNPq.

Introdução

Este artigo traz um recorte da pesquisa de dissertação que objetiva compreender as tensões e os diálogos que surgem a partir da recente incorporação da Coleção Renato Miguez de Arte Popular ao Museu D. João VI, museu da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro responsável por abrigar as obras que serviram de referência para o ensino da arte acadêmica. Esse acervo acompanha a Escola desde sua fundação, em 1816, como Academia Imperial de Belas Artes, e foi acrescido com a produção artística interna ou doações externas.

O acervo de artes visuais abrange a maior parte do acervo. A Coleção Didática é composta por obras ligadas às atividades pedagógicas da Escola de Belas Artes desde sua fundação, como os principais trabalhos de discentes e docentes da instituição, incluindo cópias de mestres da tradição europeia, moldes e materiais didáticos em geral, obras vencedoras de concursos diversos, entre outros. Esse material corresponde ao sistema pedagógico acadêmico que, segundo a professora Sonia Gomes Pereira, “continha certamente um caráter teórico e ideológico, que manteve sempre sua adesão às diretrizes dominantes da tradição artística ocidental”². Esse sistema tinha a prática da cópia como principal método, sendo reproduzidas principalmente obras canônicas como as da Antiguidade greco-romana ou dos grandes mestres do Renascimento, além de estudos da figura humana.

A coleção que se constitui como objeto desta pesquisa chega à instituição no dia 15 de fevereiro de 2012, como Coleção Renato Miguez de Arte Popular, fazendo menção ao antigo professor da EBA, responsável por reunir essa parte do acervo. Durante a gestão da professora Carla Dias, antropóloga e pesquisadora de arte popular, foi doada por Irene Miguez e Merisa Miguez, irmãs do colecionador, dez anos após seu falecimento. É composta por 1366 peças de diversas dimensões, materiais e origens, mas que, em comum, são identificadas como pertencentes à arte popular. A maior parte desse acervo é composta por esculturas, mas também contém objetos variados e uma fotografia do Mestre Vitalino feita pelo colecionador.

Uma parte da coleção é constituída por obras de matriz africana, como esculturas em madeira atribuídas ao continente africano, objetos ligados às religiões afro-brasileiras, ex-votos e esculturas em cerâmica brasileiras que estão designadas ao campo da arte popular, mas foram produzidas por artistas negras e negros e são compostas principalmente por representações culturais e da figura humana que remetem diretamente à dimensão étnico-racial negra e às manifestações culturais afro-

² PEREIRA, Sonia Gomes. O Museu D. João VI. In: *Acervo*, Rio de Janeiro: v. 21, nº 1, p. 149-160, jan/jun 2008, p. 153.

brasileiras. Por se tratar de uma coleção proveniente de doação particular, a maior parte das obras permanece sem quaisquer informações sobre autoria, data de produção ou origem. Este fato, que se aplica à grande maioria das coleções de arte popular reunidas nos séculos XIX e XX, mesmo se tratando acervos de instituições especializadas, se torna um pouco mais complicado em um museu que, além de não ter seu foco inicial direcionado a esse tipo de produção, ainda enfrenta diversos desafios para garantir sua existência.

Propõe-se levar em consideração o embranquecimento sistemático da produção artística no Brasil, que não pode ser ignorado se levarmos em consideração as teorias raciais que dominaram o final do século XIX e início do século XX e reverberam na posteridade. Nesse sentido, consideramos não somente o que se constitui a partir das bases do conhecimento artístico europeu, em soluções estéticas em que isso se faz evidente, mas, principalmente, em uma série de apropriações e expropriações de saberes nativos e de origens afro-diaspóricas, na fabulação de movimentos e categorias artísticas que têm mais relação com a manutenção de hegemonias, sejam elas acadêmicas ou não, do que com um interesse genuíno no que esses “outros” teriam a contribuir.

O historiador da arte Igor Simões aborda o fato de que o trabalho de alguns pesquisadores negros brasileiros tem trazido “(...) não apenas a percepção de novos objetos de pesquisa, como também olhares outros para os passados inventados em nossa história e historiografia da arte”³. Também é desenvolvida a questão da inseparabilidade entre as estruturas sociais e o sistema de arte local. O autor expressa que a arte brasileira, entendida hegemonicamente, poderia ser chamada de arte branco brasileira ou arte euro brasileira, evidenciando sua profunda relação com princípios brancos e de pretensões europeias. Esse apontamento importante para a problematização do objeto desta pesquisa, coloca em xeque todas as categorias racializadas construídas pela história da arte. Se existe uma arte indígena e uma arte afro-brasileira, nesse caso específico, englobadas pelo lugar genérico da arte popular, qual seria, então o lugar dessa outra arte universal, que pode ser definida como erudita e/ou acadêmica? É, principalmente, a partir desses entendimentos que se pretende dar conta da complexidade da existência de uma coleção de arte popular em um museu historicamente voltado para a arte acadêmica.

³ SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem Fílmica e Exposição**: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira. Tese (Doutorado em Artes Visuais - História, teoria e crítica da Arte). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019, p. 316.

A produção artística e a construção do imaginário: representações da negritude

Sendo um artista de orientação essencialmente acadêmica no início de sua carreira, Renato Miguez seria conhecido, nos anos 50, por retratar em suas obras temáticas raciais e sociais, inserido no contexto histórico, político e social em que essas questões estão em voga no país. Para entender a situação dessas produções, é necessário ressaltar que, embora as relações sociais estivessem obscurecidas pela ideologia da democracia racial⁴, existia uma rede de intelectuais ativa, publicando e atuando nos meios artísticos, que criticava as formas estereotipadas com que negras e negros eram representados nas artes e nos meios de comunicação, além de fazer diversas reivindicações políticas.

No início da década de 50, durante o segundo governo de Getúlio Vargas, a União das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), patrocina uma série de pesquisas a respeito das relações raciais no Brasil como parte de uma agenda antirracista desenvolvida depois da Segunda Guerra Mundial. Desfrutando, àquela época, de uma imagem positiva em termos de relações inter-raciais, o Brasil foi considerado uma espécie de laboratório para investigar fatores econômicos, sociais, políticos, culturais e psicológicos para a existência de relações harmoniosas entre raças e grupos étnicos. A Unesco produz, então, um amplo inventário sobre discriminação racial no Brasil, que evidencia a relação entre cor e status econômico e racial.

É também neste período que diversos intelectuais negros se organizam, considerando a investigação racial também uma questão política e existencial. Uma das maiores plataformas dessa organização foi a revista *Quilombo*, de subtítulo “Vida, problemas e aspirações do negro”, sob a direção de Abdias Nascimento. É nessa publicação, no número 1, em 1948, que o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos, no artigo “Contatos raciais no Brasil”, já discute e analisa a questão, tratando das especificidades dos diferentes níveis de preconceito racial. Uma discussão que deve ser evidenciada para o recorte proposto para a abordagem da produção de Renato Miguez é o fato de que, enquanto o padrão estético da população brasileira é o branco, os traços culturais africanos permanecem no campo do pitoresco. Podemos pensar, então, a representação de pessoas negras como uma manifestação dessa indústria turística do pitoresco que se formava no país, como ilustrações de uma história romantizada do genocídio e escravização da população negra ou reprodução de estereótipos que demarcam uma posição social inferior.

Desse momento político e social, destaco aqui três obras produzidas por Miguez que, além de terem participado de salões, recebido prêmios e/ou críticas positivas da imprensa, também podem estar

⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.36.

inseridas nessa discussão. Através de uma observação panorâmica das publicações que comentam a produção do jovem escultor, essas obras merecem atenção, muito provavelmente por serem índices da construção da identidade e do imaginário nacional presente na imprensa, na política externa, na literatura e nas diversas formas de expressão artística. Será feita uma breve apresentação de cada obra e as fontes documentais relacionadas, incluindo o contexto de circulação, antes de entendermos as questões implícitas nos regimes de representação.

A primeira obra é um exemplo do que é abordado por Guerreiro Ramos justamente por sua repercussão na romantização de uma figura subalternizada, ainda mais se tratando de uma imagem infantil. *O Vendedor de Amendoim* (Figura 1), premiado com medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes em 1952, retrata uma criança com características faciais que remetem diretamente à negritude, pés descalços, vestindo roupas desajustadas, carregado um recipiente onde estariam os amendoins a serem vendidos. Aparece ser um personagem presente no cotidiano carioca. Uma publicação do *Correio da Manhã*, de 18 de setembro de 1952, publica uma fotografia da obra acompanhada da seguinte crítica:



Figura 1:
Renato Miguez, **O Vendedor de Amendoim**, 1952.
Fonte: imagem cedida por Merisa e Irene Miguez, acervo de Carolina Rodrigues.

Já constituem figura grata e familiar para o habitante da zona sul esses inúmeros moleques que vendem amendoim pelas praias, nos bares e cafés, com sua galatice, sua gíria e aquela cara engraçada, misto de malandragem e inocência. Renato Garrido, talentoso escultor que comparece ao Salão Nacional de Belas Artes, foi feliz ao captar com singeleza e maestria, o pequeno vendedor de amendoim que reproduzimos acima e que é um dos trabalhos de escultura que mais interesse vem despertando no público que frequenta a mostra de arte oficial do Museu Nacional de Belas Artes. Sensível, talentoso e conhecedor de sua arte, o jovem escultor deixa prever um futuro promissor no desenvolvimento de sua carreira artística. O seu “Vendedor de Amendoim” é uma mostra do que afirmamos.

Paula (Figura 2), entre as três obras destacadas, é a única que leva um nome próprio e que não carrega outros elementos que possam constituir um sistema de representação estereotipado. Recebendo o 1º prêmio do Salão da Escola Nacional de Belas Artes de 1953, apresenta um estudo de nu, prática didática recorrente no sistema pedagógico artístico-acadêmico. Na escultura, é possível reconhecer uma mulher negra, cabelos crespos curtos, uma mão apoiada em seu quadril, um dos joelhos levemente flexionado enquanto o apoio se encontra na outra perna. Apesar da ausência de adereços simbólicos, é possível identificar na postura corporal e na expressão facial, um ar de severidade e altivez. Seu olhar se volta para longe, com o rosto erguido, em uma direção diagonal em relação ao posicionamento do corpo. Um ponto a ser destacado, entre o conjunto de três imagens da negritude⁵, independentemente das motivações que tenham levado à essa escolha, é o fato de ser a única mulher, e a única com o corpo totalmente exposto.

A terceira obra, uma escultura de mais de dois metros de altura, foi apresentada no Salão Nacional de Belas Artes em 1953. *O Último Escravo*, apesar de não ter recebido premiações, é certamente uma das obras mais comentadas pela imprensa dentre toda a produção de Renato Miguez no período em que foi aluno. A escultura é a única da qual se tem registro da execução com a presença do modelo vivo (Figura 3), até então, não identificado. Nesta primeira imagem, é possível identificar um homem negro vestindo uma calça larga, com o torso nu e pés descalços. Sua postura corporal se mostra um pouco encurvada, com os joelhos levemente flexionados, pernas um pouco afastadas, cabeça baixa e braços para trás. Pelo ângulo desta fotografia, a primeira a ser acessada através do acervo documental do Museu D. João VI, não é possível identificar nitidamente, mas sua expressão sugere que seus braços estejam presos para trás, com as mãos atadas de alguma forma, e o corpo parece se esforçar para se soltar das amarras, num processo de libertação. Essa impressão se afirma, principalmente, pelo nome da obra e

⁵ Acredito que podemos considerar essas três obras um conjunto interligado, apesar de aparentemente independentes. É curioso que se tenha escolhido trabalhar com imagens de pessoas negras, sequencialmente, com obras consistentes, em um curto período. O fato de ser uma mulher adulta, um homem adulto e uma criança, nos abre a possibilidade de um desejo de explorar diferentes dimensões da representação da negritude.

pela representação dos músculos, volumosos e bem demarcados, que contribuem para a sugestão de força física.

A percepção inicial se modifica, porém, quando temos acesso à imagem da escultura finalizada (Figura 4). Pode-se constatar que se trata não de uma expressão de força e libertação, mas de uma imagem de subalternidade. A figura humana se encontra acorrentada a um tronco, com correntes exageradamente grossas. A cabeça abaixada nos remete à lamentação passiva por sua condição. Apesar disso, é uma figura extremamente bem nutrida, o que contradiz os registros históricos das condições às quais as pessoas escravizadas eram submetidas. Mais que isso, a musculatura chega a ser exagerada, assim como o tamanho das mãos e dos pés.

As únicas críticas que a obra recebe, na ocasião do salão em que foi apresentada, dizem respeito à dificuldade em soluções formais na prática escultórica, sempre justificada pela juventude do artista. Porém, é sua coragem é elogiada pelas dimensões ousadas da obra, sendo apontado, também, como promissor e socialmente engajado. No jornal *Alvorada*, em uma publicação de dezembro de 1953, o crítico Batista Machado elogia a firmeza na contextura de linhas e formas, apesar de apontar o esquecimento de certos detalhes.

Em *Cultura e Representação*, Stuart Hall⁶ apresenta um panorama histórico sobre as representações de pessoas negras na Europa e nos Estados Unidos, principalmente considerando imagens da cultura de massa e construídas pela literatura. Essas imagens, embora tenham sido estabelecidas e afirmadas no imaginário popular no período da escravidão, teriam ultrapassado os períodos históricos, sendo reproduzidas até a era contemporânea. Podemos afirmar que muitos dos elementos que o autor aponta como regimes de representação, ultrapassam também as fronteiras geográficas, servindo não só para estereotipar pessoas negras, mas, também, se tornando categorias folclorizadas que passam a integrar alguns aspectos da identidade nacional brasileira. Podemos apontar, também, sua relação com as imagens pitorescas, da romantização da subalternidade, apontadas por Guerreiro Ramos.

⁶ HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

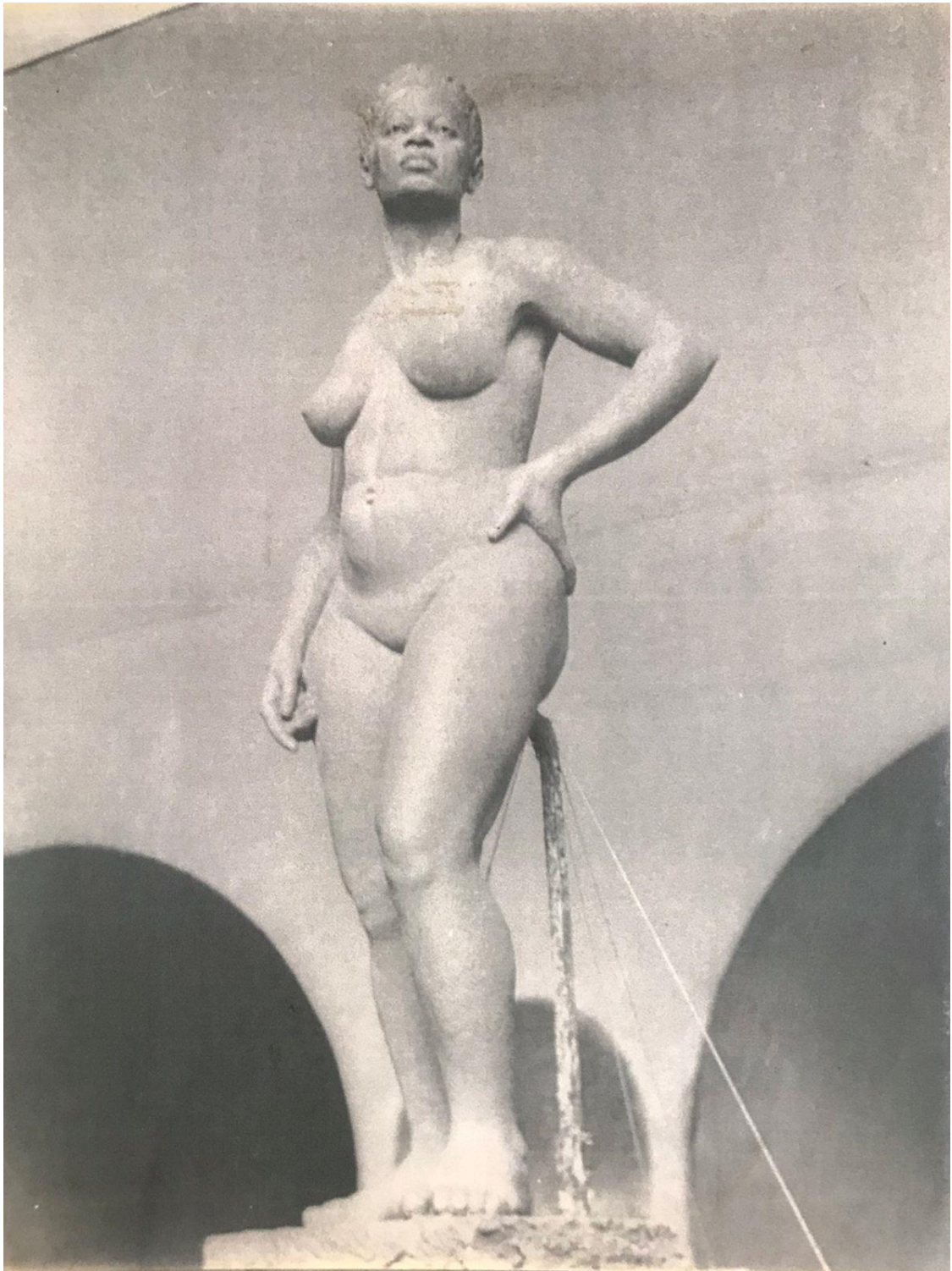


Figura 2:
Renato Miguez,
Paula, 1953.

Fonte: imagem cedida por Irene e Merisa Miguez, acervo de Carolina Rodrigues.



Figura 3:
Renato Miguez,
O Último Escravo, 1953.
Fonte: imagem cedida por Irene e Merisa
Miguez, acervo de Carolina Rodrigues.



Figura 4:
Renato Miguez,
O Último Escravo, 1953.
Fonte: imagem cedida por Irene e Merisa
Miguez, acervo de Carolina Rodrigues.

Se faz necessário destacar, aqui, três dos cinco estereótipos apontados por Hall, que teriam sobrevivido através dos tempos e que podem ser identificados nas esculturas de Miguez: o malandro, a mãe preta e o mal-encarado⁷. De acordo com o autor, a prática da estereotipagem, enquanto produção de significado, é importante para demarcar a diferença racial, sendo parte da manutenção da ordem social e um exercício de violência simbólica que está diretamente ligada às desigualdades de poder. Nesse sentido, “a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’”⁸.

A figura do malandro, ligada à juventude e ao entretenimento da elite branca, se relaciona diretamente com a interpretação que se faz da imagem do *Vendedor de Amendoim*. Quando o jornal exalta a malandragem, a “galatice”, as gírias e a cara engraçada dessas figuras “gratas e familiares”, ignora o fato de se tratarem de crianças em situação de vulnerabilidade, em uma situação de trabalho incompatível com a infância. Destacar essas características descritas de forma simpática, embora evidentemente acompanhadas de vários elementos pejorativos, contribui para que se ignore as profundas diferenças sociais que produzem imagens que remetem à situação da escravidão. A representação elaborada pelo artista, com destaque para as vestes desarrumadas e os pés descalços, se relaciona diretamente com a naturalização desse imaginário social que tende a apaziguar os conflitos que colocam em xeque a própria dignidade humana.

Embora não tenhamos evidências de que a personagem abordada na escultura *Paula* tenha sido, de fato, mãe, se trata de uma imagem que remete diretamente ao estereótipo da mãe preta, que é descrita por Hall como “geralmente grande, gorda, mandona e intratável”⁹. A forma como a palma de sua mão é posicionada sobre o quadril pode nos remeter à postura como essas mulheres são retratadas quando em tom de severidade ou conflito, além da expressão de tensão presente em sua face. Embora essa imagem possa ser lida em relação aos estereótipos produzidos e reproduzidos a partir da escravidão, teorizados pelo sociólogo britânico-jamaicano, é importante também considerar que pode trazer expressões de poder. De acordo com Lélia Gonzalez, as mulheres negras “são perpetuadoras dos valores culturais afro-brasileiros”¹⁰ e as matriarcas possuem um lugar central em expressões como o samba, trazendo o exemplo de Tia Ciata, e a religiosidade, como as mães e tias do terreiro.

A obra *O Último Escravo* não precisa ser exatamente uma reverberação das imagens da escravidão, porque tem exatamente essa representação como objetivo. A escultura se relaciona com o estereótipo do mal-encarado, com o qual os sujeitos são definidos como “fisicamente grandes, fortes, imprestáveis,

⁷ Ibid, p.177.

⁸ Ibid., p. 191.

⁹ Ibid., p. 177.

¹⁰ GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 205.

violentos, renegados”¹¹. O exagero na representação da força física e nos instrumentos de contenção desse corpo que tenderia a ser potencialmente violento, mas que se encontra “domado”, traz justamente elementos pitorescos que dificilmente refletiriam a realidade, dadas as condições de vulnerabilidade de uma pessoa escravizada, mas que são elementos utilizados para justificar a necessidade da dominação. O tamanho da escultura é outro exemplo que podemos pontuar, embora, assim como foi observado pela imprensa, o escultor encontrasse inúmeros desafios para executá-lo com a qualidade técnica ideal.

Conclusão

Trazer à luz as produções artísticas do professor responsável pela formação da coleção de arte popular do Museu D. João VI nos revela seu alinhamento com os discursos que são evocados no contexto cultural de meados do séc. XX. Embora denunciados por intelectuais negros, essas ideias se estabeleceram enquanto narrativa oficial, evocando uma suposta democracia racial enquanto naturalizavam imagens de subalternidade para a população negra.

O carnaval, maior festa popular do Rio de Janeiro, foi um dos maiores instrumentos para a propagação desse imaginário. Renato Miguez, em sua trajetória, se torna um dos agentes responsáveis por essa disseminação enquanto carnavalesco e cenógrafo da escola de samba São Clemente. Uma fala que merece ser destacada foi publicada Henry Laus, no artigo intitulado “Folclore no Carnaval”, para o Jornal do Brasil em 4 de março de 1966. Comentando as inspirações para o desenvolvimento da cenografia do desfile, Miguez declara:

Admitimos a formação brasileira originada de três raças. Partindo do branco, o português, dele herdamos parte de nossas danças e indumentárias. Do índio, os donos da terra, herdamos as mais lindas lendas e os mais lindos contos. Dos negros africanos veio a ampliação e edificação de nossa música que mais adiante tomariam características puramente brasileiras, como é o caso do samba. Além disto nos trouxeram os negros uma variedade enorme de instrumentos que junto aos dos brancos apresentam essa variedade de sons que caracterizam nossa batucada. Por fim, ainda dos pretos, recebemos credices e superstições que somadas às dos índios e brancos colocam nosso folclore como um dos mais punjantes do mundo.

Lélia Gonzalez aponta que é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito da democracia racial se reencena, sendo atualizado com toda a sua força simbólica¹². A verdade ocultada através desse mito é que, enquanto se celebram as criações da negritude nesse momento específico do

¹¹ HALL, op. cit., p. 177.

¹² GONZALES, op. cit., p.80.

calendário, nesse pretense grupo harmônico das três raças, os espaços de privilégio branco são negados aos negros em todo o resto do ano¹³. Nesse sentido, se torna óbvio que a intenção do discurso da identidade nacional não é visibilizar a “efetiva contribuição das classes populares, da mulher, do negro e do índio na nossa formação histórica e cultural. Na verdade, o que se faz é folclorizar todos eles”¹⁴. Enquanto toda uma produção cultural se faz em cima da apropriação do trabalho e da cultura negra, a mesma continua sendo evidentemente marginalizada¹⁵.

Esses questionamentos e reflexões que se colocam para o carnaval, enquanto festa de caráter popular, também precisam ser considerados em uma coleção, fundada nessa estrutura de pensamento, que tem como categoria o pertencimento ao campo da arte popular.

A incorporação dessa coleção do acervo do Museu D. João VI ocorreu em uma década de grandes modificações no cenário da UFRJ. É no mesmo ano da chegada dessas peças, em 2012, que as cotas sociais são implementadas na universidade, e no ano seguinte as cotas raciais são adotadas. Essas Políticas de Ações Afirmativas possibilitaram o maior ingresso de estudantes de baixa renda provenientes de escolas públicas, além de proporcionar maior diversidade étnica com a garantia da presença de estudantes pretos, pardos e indígenas.

Sendo assim, o potencial simbólico dessa coleção se expressa além da materialidade dos objetos. Sua presença em um museu universitário voltado para a história do ensino da arte e para as referências eurocêntricas, abre precedentes para outras formas de leitura sobre essas produções tão diversas, mesmo que ainda definidas como uma categoria genérica como arte popular.

Portanto, há que se pensar também nos desafios a serem enfrentados, pois uma proposta possivelmente decolonial passaria pela rejeição de uma estrutura de pensamento que, em suas bases promove a separação entre sujeito e matéria, na qual mesmos objetos podem ser uma fonte de atenção e valorização instrumentalizados para a afirmação das hierarquias vigentes. De acordo com Bruno Brulon:

A racionalidade cartesiana, ao separar o sujeito (coletor) do objeto (de coleta dos museus) engendra as representações de sujeitos sem corpos e destituídos de sua historicidade como assujeitados aos regimes de colonialidade que fundaram a musealização. É, portanto, preciso re-pensar o pensamento: este que nos chega como um instrumento de exclusão material e simbólica dos corpos que não podem ser pensados – isso porque, ao longo dos últimos séculos, alguns corpos não foram entendidos como corpos que pensam.¹⁶

¹³ Ibid., p. 92.

¹⁴ Ibid., p. 204.

¹⁵ GONZALEZ, op. cit., p. 311.

¹⁶ BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. In: **Anais do Museu Paulista** – vol. 28, 2020, p. 10.

O museu, ou mesmo a universidade, enquanto centro de saber descorporificado viria a constituir um ponto de vista deslocado do conhecimento museológico e artístico, invariavelmente ligado ao colonialismo, ao capitalismo, à supremacia masculina e ao patrimônio eurocentrado. Porém, são essas mesmas bases que hoje provocam cada vez mais o desmonte dessas instituições, que estão hierarquicamente distantes do conhecimento que se considera útil e legítimo na sociedade brasileira. O museu universitário hoje, enquanto instituição produtora de conhecimento com a participação ativa de diversos segmentos da sociedade, não se encaixa mais nessa lógica e reproduzi-la é contribuir com a manutenção de um sistema que prejudica a própria existência.

A democratização da arte no campo simbólico se constitui como uma urgência provocada pela própria dinâmica social, que questiona cada vez mais as relações de poder provocadas pelas diferenças de classe, raça e gênero.

Referências bibliográficas

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. In: **Anais do Museu Paulista** – vol. 28, 2020.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PEREIRA, Sonia Gomes. O Museu D. João VI. In: *Acervo*, Rio de Janeiro: v. 21, nº 1, p. 149-160, jan/jun 2008

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira**. Tese (Doutorado em Artes Visuais - História, teoria e crítica da Arte). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.