



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Jocelino Pessoa de Oliveira

Branquitude e Artes Visuais: um pacto burguês, sudestino e masculino

Rio de Janeiro

2024

Jocelino Pessoa de Oliveira

Branquitude e Artes Visuais: um pacto burguês, sudestino e masculino



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

O48 Oliveira, Jocelino Pessoa de.
 Branquitude e artes visuais: um pacto burguês, sudestino e masculino /
 Jocelino Pessoa de Oliveira. – 2024.
 118 f.: il.

 Orientador: Marcelo Gustavo Lima de Campos.
 Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro, Instituto de Artes.

 1. Artes e sociedade - Teses. 2. Arte brasileira - Teses. 3. Arte moderna –
 Séc. XXI – Teses. 4. Racismo na arte – Teses. I. Lyra, Luciana, 1975-. II.
 Campos, Marcelo. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
 Artes. IV. Título.

CDU 7.036(81)''20''

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jocelino Pessoa de Oliveira

Branquitude e Artes Visuais: um pacto burguês, sudestino e masculino

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2024.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dra. Ananda Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dra. Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro -
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense – UERJ

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Maria, e ao meu Pai, Francisco, o Velho Chico (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À minha família.

À universidade e escolas públicas, por terem me feito gente.

Às instituições públicas de cultura, Funarte e Museu Bispo do Rosário, onde me formei profissionalmente.

Aos colegas de trabalho que ouviram, criticaram e participaram desta pesquisa.

Aos colegas da Gerência de Cultura e da Rede SESC de Artes Visuais do SESC pelas trocas, inspiração e ensinamentos.

À Caroline Soares, Leonardo Moraes, Panmela Castro e Diego Martins, pela parceria e colaboração nesta empreitada.

À Poliana Queiroz e Rafael Pinto, que me ajudaram a elaborar a sudestinidade.

À Tânia Queiroz, amiga de incentivo e de leitura.

Ao Renato Costa e à Flavia Tebaldi, pela revisão dedicada.

Ao amigo e orientador Marcelo Campos, por construir junto.

Aos trabalhadores da cultura.

Aos negros e indígenas, que fundaram o Brasil.

Relações de dominação de gênero, raça, classe, origem, entre outras, guardam muita similaridade na forma como são construídas e perpetuadas através de pactos, quase sempre não explicitados.

Aparecida Bento

As desigualdades estruturais de raça, classe e gênero que existem no museu são o reflexo das desigualdades estruturais globais criadas pela escravidão, pela colonização, pelo capitalismo racial e pelo imperialismo. A destruição de palácios e o embargo de suas riquezas, as pilhagens e os roubos sistemáticos e a narrativa de uma História da Arte centrada na Europa contribuíram para dar recursos e uma aura inigualáveis ao museu.

Françoise Verges

Mesmo quando se ampliam para abarcar artistas bipoc, mulheres cisgênero, pessoas transgênero, não binárias e LGBTQIAP+ em suas exposições e coleções, eles [os museus] continuam a reproduzir estruturas de classe, a ter um papel importante na gentrificação em bairros de cor pobres e de classe trabalhadora e a contribuir para outras formas de violência colonial contra pessoas de cor pobres e de classe trabalhadora.

Marz Saffore

RESUMO

OLIVEIRA, Jocelino Pessoa de. *Branquitude e artes visuais*: um pacto burguês, sudestino e masculino. 2024. 118 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O presente trabalho discorre sobre um sistema de beneficiamento da branquitude nas artes visuais, partícipe do racismo estrutural, a partir da invisibilidade racial estendendo a análise para questões de classe e território. Para tanto, apresenta e discute dados e estatísticas de pesquisas que informam a pertença racial de artistas legitimados pela História da Arte e do público frequentador dos espaços de artes visuais. Além disso, investiga a raça dos dirigentes dos centros culturais e outros agentes que operam a linguagem por meio de comissões de heteroidentificação, no modelo adotado em vestibulares de universidades públicas, empreendidas por este trabalho entre 2019 e 2024. Partindo da questão racial, com dados quantitativos e qualificativos, a dissertação também discute as relações entre marcadores de classe, território e gênero nas questões de representatividade do sistema de artes visuais e apresenta estudos de casos para relacionar decolonialidade com a programação contemporânea dos centros culturais, abordando ainda mercado de arte e políticas públicas de cultura.

Palavras-chave: artes visuais; arte brasileira; arte contemporânea; branquitude; racialização; racismo.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Jocelino Pessoa de. *Whiteness and visual arts: a bourgeois, southeastern and masculine pact*. 2024. 118 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The present study examines a system that privileges whiteness in visual arts, which is complicit in structural racism, stemming from the racial invisibility, taking to the analysis of class and location. To achieve this, it presents and analyzes and discusses data and statistics from research that disclose the racial belonging of artists legitimized by Art History and the audience attending visual arts spaces. Furthermore, it investigates the race of cultural center directors and other agents who operate within the language through heteroidentification commissions, following the model adopted in public university entrance exams, undertaken by this research between 2019 and 2024. Starting with the racial issue and utilizing both quantitative and qualitative data, the dissertation also discusses the relationship between class, location and gender markers in the representational issues of the visual arts system. It presents case studies that link decoloniality with the contemporary programming of cultural centers, and also addresses the art market and public cultural policies.

Keywords: visual arts; Brazilian art; contemporary art; whiteness; racialization; racism

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Foto de encontro de artistas roraimenses na Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea	77
Figura 2 –	Cartaz da exposição O Rio do Samba: resistência e invenção	84
Figura 3 –	Detalhe da obra Vivo de janeiro a janeiro, não só em dezembro, de Herbert	85
Figura 4 –	Cartaz As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?.....	92
Figura 5 –	Foto de André Vilaron, do núcleo Retomadas da exposição Histórias Brasileiras	97
Figura 6 –	Foto de André Vilaron, do núcleo Retomadas da exposição Histórias Brasileiras	98
Figura 7 –	Foto do Edgar Kanaykõ, do núcleo Retomadas da exposição Histórias Brasileiras.....	99

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –	Captação de recursos e raça dos dirigentes de instituições de artes visuais no Brasil de 2019 a 2023	39
Tabela 2 –	Perfil dos frequentadores de museus, segundo a pesquisa Cultura nas capitais	47
Tabela 3 –	Contemplados do Prêmio Mário Pedrosa	50
Tabela 4 –	Contemplados pelo Prêmio Ciccillo Matarazzo	52
Tabela 5 –	Contemplados pelo Prêmio Sérgio Milliet	53
Tabela 6 –	Contemplados pelo Prêmio Maria Eugênia Franco	54
Tabela 7 –	Contemplados pelo Prêmio Clarival do Prado Valladares	55
Tabela 8 –	Contemplados pelo Prêmio Homenagem Especial	56
Tabela 9 –	Valoração de mídia da exposição Dos Brasis	103

SUMÁRIO

	BRANQUITUDE E ARTES VISUAIS: UMA INTRODUÇÃO	11
1	A QUESTÃO ECONÔMICA: BRANQUITUDE, BURGUESIA E ARTE: PARTES DE UM TODO	20
2	ARTE BRANCO-BRASILEIRA	27
2.1	O quadro branco	29
2.2	O cubo branco	31
2.3	O acesso branco	45
2.4	Um clube branco	49
3	GEOGRAFIA, MARCADORES E DESVIOS	62
3.1	À Nordeste: um baiano na Pinacoteca	64
4	CONTRADIÇÃO DECOLONIAL CONTEMPORÂNEA	74
4.1	Jaider Esbell e a Bienal indígena e o caso das galerias	76
4.2	MASP <i>versus</i> MAR: um museu de todas as histórias (ou a farsa decolonial) <i>versus</i> o contraponto carioca	82
5	PERSPECTIVAS PARA O DESEMBRANQUECIMENTO E A DESMASCULINIZAÇÃO DA ARTE	90
5.1	Retomadas: um Plano Museológico público	93
5.2	Dos Brasis e uma Bienal não branca	99
	CONCLUSÃO	106
	REFERÊNCIAS	111
	ANEXO A — Formulário de identificação aplicado para a primeira comissão de heteroidentificação	118

BRANQUITUDE E ARTES VISUAIS: UMA INTRODUÇÃO

Grada Kilomba, mulher negra, escritora, psicóloga, artista interdisciplinar portuguesa e uma das curadoras da última edição da Bienal de São Paulo, parte da sua experiência de vida como uma mulher negra portuguesa para desenvolver sua pesquisa que reflete sobre raça, gênero e pós-colonialismo. Em uma das suas obras mais notórias, *Memórias da plantação*, a autora

examina a atemporalidade do racismo cotidiano. A combinação dessas duas palavras, “plantation” e “memórias”, descreve o racismo cotidiano não apenas como a reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada.¹

Desde o Brasil, olhando para o mercado de trabalho de São Paulo, Maria Aparecida da Silva Bento, Cida Bento, mulher negra brasileira, psicóloga e ativista, considerada em 2015 pela revista *The Economist* como uma das 50 pessoas mais influentes do mundo no campo da diversidade² e uma das diretoras e fundadoras do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (CEERT), que atua no desenvolvimento de programas de promoção da equidade racial e de gênero em instituições públicas e privadas, dedicou-se a refletir o contraponto do seu espelho. A autora revela e denuncia o fenômeno do pacto da branquitude para, segundo ela, com urgência “incidir na relação de dominação de raça e gênero que ocorre nas organizações, cercada de silêncio.”³

O pacto, como definido por Aparecida Bento, considera que as instituições públicas, privadas e civis criam, regulamentam e perpetuam um funcionamento que homogeneiza e uniformiza processos, ferramentas, sistemas de valores e também o perfil de seus empregados e lideranças, que são majoritariamente masculino e branco.⁴ Com provas, registros públicos e

¹ KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p. 29.

² FOLHA DE SÃO PAULO (São Paulo). **Cida Bento e Solange Srouf serão as novas colonistas de Mercado. Folha de São Paulo**. São Paulo. 24 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/10/cida-bento-e-solange-srouf-serao-as-novas-colonistas-de-mercado.shtml>. Acesso em: 16 fev. 2024.

³ BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 19.

⁴ Instituto Ethos, maio de 2016 *apud* BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 18.

evidências, demonstra a elaboração aperfeiçoada desse sistema ressaltando que “é evidente que os brancos não promovem reuniões secretas às cinco da manhã para definir como vão manter seus privilégios e excluir os negros.”⁵ Trata-se de um sistema complexo, persistente e secular.

Frantz Omar Fanon, também conhecido como Ibrahim Frantz Fanon, homem negro, psiquiatra e filósofo político natural das Antilhas francesas da colônia francesa da Martinica, é considerado um dos precursores dos estudos de branquitude. No Brasil, seus trabalhos são referenciados em importantes publicações, como os diversos estudos de Aparecida Bento ou ainda o Dossiê Branquitude (2014), com organização de Lourenço Cardoso e Lia Vainer Schucman para a Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN). Uma das teóricas contemporâneas mais dedicadas ao estudo da branquitude no Brasil, Schucman aponta a branquitude como um “constructo ideológico de poder, em que os brancos tomam a sua identidade racial como norma e padrão, e dessa forma outros grupos aparecem ora como margem, ora como desviantes, pra como inferiores.”⁶

Para Bento, essa transmissão atravessa gerações e altera pouco a hierarquia de dominação ali incrustadas [...] e sua perpetuação no tempo deve-se ao pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas que visa a manter seus privilégios. E claro que elas competem entre si, mas é uma competição entre segmentos que se consideram “iguais”.⁷ Em comum, Bento e Schucman analisam a branquitude a partir do contexto de São Paulo, leituras sudestinas, portanto. O projeto da branquitude é amplo, nacional e internacional, mas no âmbito deste trabalho será considerado o sistema de arte nacional majoritariamente estabelecido no Sudeste.

No meu exercício como profissional multidisciplinar da cultura, ao longo dos anos, me vinculei como empregado ou prestador de serviço a algumas instituições públicas e privadas. Na primeira delas, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), onde ingressei como estagiário, aos 16 anos, no Centro de Artes Visuais (CEAV), percebi — tomo aqui a percepção no sentido amplo e contínuo — que a arte legitimada, e logo incentivada, era aquela oriunda das regiões privilegiadas financeiramente e lidas como centro ou referência. Ou seja, havia (e ainda há) nas

⁵ BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

⁶ SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.47.2012.tde-21052012-154521, p. 17. Acesso em: 29 de abril de 2023.

⁷ BENTO, Maria Aparecida da Silva, 2002 *apud* Bento, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 18.

zonas abastadas das cidades, dos estados e do país uma concentração das políticas de cultura para as artes visuais. Isso não significa que era nulo o incentivo da produção nas então zonas lidas como periferias — e que mesmo nas zonas periféricas não houvesse o racismo definindo as relações —, mas esse acontecimento era raro. Também não significa que não houvesse preocupação com a descentralização dos recursos.

Nesse período, por volta de 2006, período que guarda o final do primeiro mandato do primeiro Governo Lula, cujo então ministro da Cultura era Gilberto Gil, consolidaram-se os editais na FUNARTE e os pontos de cultura como política nacional. Mas, factualmente, era ainda necessário conhecer o corpo diretor da instituição para participar de um projeto. Essa relação se configurava imediatamente numa questão de classe. As artes visuais eram (e ainda carregam esse resquício) uma espécie de clube de amigos da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

Logo depois, tive uma longa passagem pelo Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, uma organização cultural dentro de um complexo hospitalar manicomial instituída pela força da obra de Arthur Bispo do Rosário, um homem negro nordestino de Sergipe. Vinculado à Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro — arranjo que é pressuposto fundamental à sua precariedade — e localizado na Zona Oeste, a maior, mais populosa região e com menos equipamentos culturais⁸ da cidade do Rio de Janeiro, o Museu é responsável pelo acervo de um dos artistas brasileiros de maior proeminência no mundo e sofre com a insuficiência de recursos para a sua programação e conservação da sua coleção.

Sobre o Museu, eram recorrentes por parte de agentes do sistema de arte críticas à distância e má localização do equipamento — embora estivesse no território de vivência do artista que o nomeia e a distância seja uma referência de perspectiva, ou seja, depende-se de onde aquele que enuncia a distância fala. Como morador da Zona Oeste, o Museu é o equipamento mais próximo da minha casa, sendo eu um frequentador assíduo.

Isso revela explicitamente como se enxerga, no imaginário do sistema cultural, a quem se destina a produção artística na cidade: àqueles que viriam das zonas mais abastadas, a Sul e a Central, no caso do Rio de Janeiro. Para contrapor e criticar essa percepção, desenvolvi uma campanha de comunicação chamada *Como ensinar carioca a ir no Museu Bispo do Rosário*, que letrava com ironia e sarcasmo os moradores de todas as zonas da cidade a chegarem no equipamento com o uso de transporte público.

⁸ RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Cultura. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (org.). **A Gestão da Cultura Carioca 2013/2016**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, [2016]. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/3607145/4180101/relatorio201320162812finalvirtual.pdf>, p. 18-19. Acesso em: 01 dez. 2023.

Além disso, tratava-se de uma crítica à compreensão coletiva do uso da cidade e do direito à cultura. No Museu, proponho diversos projetos, o último deles *Bispo Negro*, que viria a ser realizado após a minha saída, talvez a primeira exposição a apresentar Arthur Bispo do Rosário como um indivíduo negro e contrapor o estigma de louco que aprisionou conceitualmente durante anos a sua obra na chave da loucura com com a finalidade de apagar a sua negritude. É também no Museu Bispo que pela primeira vez me deparo mais intensamente com as questões territoriais, raciais e de classe inerentes ao sistema institucional de arte.

Depois, já em 2017, passo a integrar a equipe de Cultura no Departamento Nacional do Serviço Social do Comércio (SESC), localizado no Rio de Janeiro. Responsável pelas artes visuais, divido com uma colega a liderança do conjunto de analistas que programam a linguagem em cada um dos estados no país. Orientados pela Política Cultural do SESC, esses profissionais compõem a Rede SESC de Artes Visuais, recebem do Departamento Nacional cooperação, orientação e formação e praticam o intercâmbio de tecnologia e projetos com outros estados.

É no SESC que me deparo novamente, e dispondo de mais recursos, com a produção cultural brasileira e com os diversos agentes de cultura que atuam nos variados contextos, dos precários aos mais abastados financeiramente e confirmo a presença da branquitude institucionalizada; sozinhos ou parte de uma equipe de dezenas de profissionais da mesma área. Nesse contexto, enxergo a discrepância da distribuição dos recursos dedicados à cultura no território brasileiro, as relações de domínio político, simbólico e econômico e as suas influências na concepção do que entendemos como arte. É também no SESC que proponho aquela que viria a ser considerada a maior exposição de artistas negros já realizada, *Dos Brasis*, que será abordada neste trabalho.

Oriundo de uma família pobre da imigração nordestina ao Sudeste — meu nome e sua sonoridade são invenções e agudos do Nordeste — cresci deslocado geograficamente e em condições de classe social apartadas da zona de maior concentração da elite da cidade do Rio de Janeiro. O presente trabalho também é minha repactuação com a arte, não sem denunciá-la, pois nunca me foi permitido enxergá-la como um ofício. Embora viva financeiramente dela desde os 16 anos, a sua distância e arrogância afastaram-na num primeiro momento como uma possibilidade de carreira profissional, haja vista o seu elitismo e a sua brancura. Esse mestrado é o momento em que me dedico academicamente ao contexto da arte, ainda que minha atuação profissional, desde os 16 anos, esteja fortemente vinculada a esse sistema. E é nesta oportunidade, portanto, ao lado de Aparecida Bento e Arthur Bispo do Rosário e tantos lidos como *outros* que escolho falar e observar a arte e o mundo.

Dessa filiação escrevo este trabalho: trazendo a performance racial como estratégia de pensamento para denunciar os processos de exclusão nas artes visuais. Tomo o conceito de Pacto da Branquitude e o recorte do sistema institucional de artes visuais para analisar a supremacia branca nas imagens que seguem atualizando os pactos estabelecidos e restabelecidos ao longo do tempo. Como disse a professora Ana Paula Alves Ribeiro na qualificação, cerco uma encruzilhada na revelação de um pacto no sistema das artes visuais brasileiras. Entroncamento que proponho desde o conceito que emerge da macumba, lido aqui segundo Leda Maria Martins: “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas”⁹ ou ainda por Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino:

A pedagogia das encruzilhadas é versada como contragolpe, um projeto político/epistemológico/educativo que tem como finalidade principal desobsediar os carregos do racismo/colonialismo através das transgressões do cânone ocidental. Esse projeto compreende uma série de ações táticas que chamamos de cruzos. São essas táticas, fundamentadas nas culturas de síncope, que operam esculhambando as normatizações.¹⁰

Na atualidade o termo decolonial e suas derivações — principalmente Modernidade, Colonialidade e Decolonialidade (MCD), um grupo composto por estudiosos, como Aníbal Quijano (2005), Catherine Walsh, Edgard Lander (2005), Enrique Dussel (2000), Nelson Maldonado-Torres (2017) e Walter Mignolo — ao menos nas Artes Visuais, e por extensão, na Cultura, foi amplamente esgarçado por (também) se tornar proa do pensamento e da produção cultural, haja vista as dezenas de formulações sobre decolonialidade na arte. Assim sendo, proponho perspectivas que considerem também a interseccionalidade que habita no tema.

Para isso, este trabalho se estrutura a partir de cinco capítulos e sua análise debruça-se sobre quatro pontos focais, sendo dois deles oriundos de dados levantados de outras pesquisas e dois sistematizados a propósito desta, cuja relação entre eles subsidia a hipótese principal.

No primeiro capítulo, *A questão econômica: branquitude, burguesia e arte – partes de um todo*, apresenta-se o objeto que circunscreve a presente investigação, situando o leitor a respeito do ponto de vista que aqui se adota e para onde se pretende olhar. Entre as tantas abordagens da branquitude, o olhar de Aparecida Bento constitui-se como uma referência, pois mostra uma palpabilidade denunciante do privilégio de um grupo em detrimento de outros — aquela olhando para as organizações empresariais e o poder público, este para as artes visuais.

⁹ MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 2021, p.26.

¹⁰ SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019, p. 22.

Além disso, no capítulo, também se discute a relação entre branquitude e burguesia, uma vez que os arquétipos econômicos e as performances racializadas são parte da dimensão investigativa do que se pretende apresentar como privilégio branco.

No segundo capítulo, *Arte Branco-brasileira*, apresenta-se uma série de investigações que imputam à arte brasileira uma amálgama branca, pois, como se impõem marcadores à produção artística de sujeitos considerados racializados, aos brancos estar-se-á tentando desinvisibilizar a sua raça. Além disso, a sua produção deverá ser observada também a partir de uma perspectiva racial, considerando os códigos e os conceitos desses sujeitos e o conceito de Arte Branco-brasileira discutido por alguns autores.

O capítulo é subdividido em *O quadro branco*, que discute o lugar da raça na legitimação histórica dos artistas visuais a partir das estatísticas publicadas pelo projeto *A História Da arte*, conduzido pelos pesquisadores Bruno Moreschi, Amália dos Santos e Gabriel Pereira e com colaboração de Ananda Carvalho, Caroline Cotta de Mello Freitas, Claudia Mattos Avolesse e Vera Lúcia Benedito. O projeto definiu-se pela quantificação tabelada de gênero, raça e origem, entre outros, dos 2.443 artistas mencionados em 11 livros de História da Arte utilizados nas formações em artes visuais no Brasil.

Já no subcapítulo *O cubo branco*, são evidenciadas as raças dos dirigentes de algumas das mais importantes e maiores em capacidade de operacionalização e recursos financeiros instituições de artes visuais do país. Dessa forma, analisa-se a representatividade neste espaço de poder, tomando como referências políticas públicas de cultura.

Quanto ao subcapítulo *O acesso branco*, são apresentados e discutidos, no contexto desta hipótese, os dados referentes ao público das artes visuais levantados pela pesquisa *Culturas nas capitais*. O estudo investigou o consumo de diversão e arte por 33 milhões de brasileiros. Finalmente, o último subcapítulo, *Um clube branco*, traz o levantamento dos prêmios da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) com a raça de seus homenageados e premiados.

O quadro branco, *O cubo branco*, *O acesso branco* e *Um clube branco* examinam quatro aspectos/objetos que operam o sistema de legitimação das artes visuais numa interdependência que se caracteriza pela menção num livro, a integração numa exposição e/ou numa coleção de uma instituição de arte e a expectativa do público como elementos fundamentais para legitimar um artista. Tais operações reforçam uma a outra, de modo que a menção na publicação legitima um artista para estar numa exposição e para o seu reconhecimento pelo público; estar numa exposição ou numa coleção de uma instituição de arte legitima o artista a ser mencionado numa publicação e para o seu reconhecimento pelo público;

e ser reconhecido pelo público também o habilita para uma postulação em um livro de arte ou para a sua presença em uma exposição ou coleção de uma instituição de arte.

Através de tais relações, a legitimação é parte fundamental do processo e passa pela outorga da crítica de arte para determinar o que deve ou não ser reconhecido como arte ou ainda a qualitatividade da arte. A proposta desta pesquisa é mostrar as consequências dessa legitimação na ausência de pessoas não brancas.

Essa relação não é simplória e uma não pressupõe a outra, pois existem complexos fatores na legitimação de um artista e de uma obra. A descrição do esquema serve, neste caso, para elucidar uma conexão entre esses quatro aspectos/objetos analisados para o seu vislumbre sistêmico e participe de uma engrenagem maior que sustenta o complexo de artes visuais no Brasil.

O capítulo *Geografia, marcadores e desvios* traz uma reflexão sobre a identidade hegemônica, para além da racial, que vigora no pacto da branquitude para as artes visuais e discute, inclusive, os dados colaterais — território e gênero — que emergem, apontando seus desvios e que os tensionamentos se aplicarão às relações de raça, gênero e classe. Dessa forma, esse trabalho essencialmente é sobre poder. Por isso, o subcapítulo *À nordeste: um baiano na pinacoteca* apresenta a trajetória de Emanuel Araújo, do estado cuja capital é a mais negra do país, através de uma investigação sobre um possível branqueamento para sua ascensão no mundo das artes.

O subcapítulo *O conceito de sudestinidade e sua aplicação na arte* discute o conceito de sudestinidade, descortinando a identidade territorial que intenta norma — assim como a branquitude e a masculinidade — e discute a sua participação no pacto branco, a partir da observação do Sudeste como região dominante na discussão da arte institucionalizada no Brasil.

O capítulo *Contradição decolonial contemporânea* revela contradições do sistema de arte ao se apresentar como decolonial na contemporaneidade. A partir do subcapítulo *Jaider Esbell e a Bienal indígena e o caso das galerias*, pretende-se olhar a forma que, recentemente, as instituições culturais assimilaram o discurso indígena e negro como estratégia para a manutenção da ordem branca, uma vez que não promovem mudanças estruturais.

Nos últimos tempos, diversas galerias brasileiras anunciaram novos artistas para as suas representações, sendo a maioria divergente do estereótipo dominante de homem cis branco: artistas negros, indígenas ou não cisgêneros. Nesse contexto, quer-se observar ainda a ascensão meteórica de Jaider Esbell, alçado pela sudestinidade branca como um legítimo representante da arte indígena, e investigar em detalhe a penúltima edição da Bienal, que ficou conhecida como a Bienal indígena e que, logo depois, realizou uma edição que ineditamente trouxe um

time de curadores de maioria negra (três de quatro): Diane Lima, Grada Kilomba, Helio Menezes e Manuel Borja-Villel.

No subcapítulo *MASP versus MAR: um museu de todas as histórias (ou a farsa decolonial)* versus *o contraponto carioca* discute-se, a partir das perspectivas de curadoria e representatividade, as tensões discursivas entre o museu paulista, que se pretende narrador de todas as histórias, e o museu carioca, debruçado sobre a constituição da identidade brasileira-carioca a partir de perspectivas ampliadas.

Destaca-se o caso da retirada de seis fotos pelo MASP do núcleo *Retomadas*, com curadoria de Clarissa Diniz e Sandra Benites, da exposição *Histórias Brasileiras*, alegando descumprimento do prazo por parte da curadoria. As imagens retratam momentos de luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e da luta indígena, de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykô, respectivamente. O tensionamento culminou no pedido de demissão das curadoras da exposição e de Sandra Benites do quadro do MASP, que anteriormente a havia anunciado com efusividade como a primeira curadora indígena de um museu brasileiro. Com as profissionais reintegradas, o projeto tornou-se uma das discussões públicas mais importantes sobre decoloneidade e museus, demonstrando a incapacidade dessas instituições, criadas e geridas num arquétipo excessivamente branco, em assimilar renovações.

Em *Perspectivas para o desembranquecimento e a desmasculinização da arte*, último capítulo, apresenta-se uma série de fatos da contemporaneidade que ilustram as tensões inerentes ao pacto da branquitude para as artes visuais, discutindo os temas e as fricções de identidades e produção artística relacionadas aos recortes aqui analisados. Os subcapítulos *Retomadas: um Plano Museológico público* e *Dos Brasis e uma Bienal não branca* trazem o já referido debate público sobre a censura das fotografias do arquivo do MST em informações que apontam uma transição caracterizada pelo movimento institucional ainda tímido e insuficiente para alteração das práticas excludentes das artes visuais.

Por fim, algumas *Conclusões* apontam para a necessidade de desdobramentos diante das lacunas.

Além de Aparecida Bento e Lia Vainer, importantes obras contemporâneas são trazidas ao texto para discutir as relações entre branquitude, decolonialidade e museus. Por meio de *Hackeando o Poder*, da Rede Nami (org.), e *Decolonizar o Museu*, de Françoise Vergès, são expostos fatos e questões que emergiram ao longo da pesquisa.

Assim, serão analisados elementos do sistema institucional de artes visuais em diferentes chaves. Espera-se evidenciar a contrariedade e ambiguidade próprias desse sistema que, com exemplos como a Bienal, em seus aspectos constituintes e econômicos e uma

curadoria majoritariamente negra, ou o anúncio de uma primeira curadora indígena em uma instituição do Brasil e a sua demissão tempos depois, concede e revoga benefícios e direitos. Acontecimentos, portanto, que estarão em mais de um capítulo.

1 A QUESTÃO ECONÔMICA: BRANQUITUDE, BURGUESIA E ARTE – PARTES DE UM TODO

Norbert Elias, em *Os estabelecidos e outsiders*, apresenta o resultado de um estudo sobre uma comunidade inglesa no qual demonstra como um grupo de sujeitos outorga para si uma posição superior sobre outros. Para além das mobilizações simbólicas em torno dessa relação, o sociólogo alemão branco consegue revelar os caracteres comportamentais e a opressão exercida no contexto desse arranjo. Ademais, expressa um poder para operar um sistema que beneficia o grupo acreditado superior em detrimento dos outros dois grupos, tidos como inferiores e que entre si também observam hierarquias. Desta forma, em castas ou um desenho piramidal, são percebidas as sobreposições dos grupos A, B e C.

Aos primeiros, Elias os define, em inglês, como *establishment* e *established* — que são grupos de indivíduos que possuem posições de prestígio e poder, percebendo-se a si mesmo dessa forma e sendo reconhecidos por essas características; estabelecem uma imagem superior, mais poderosa e melhor em relação a outros, numa combinação de tradição, autoridade e influência. Já os grupos ditos subalternizados seriam descritos no experimento como *outsiders*, os de fora desta dita “boa sociedade”. Tais formações constituem um conjunto desorganizado de indivíduos inferiores e unidos por laços sociais menos intensos do que aqueles que pertencem ao *established* — considerados como um grupo nomeado, ao passo que, os *outsiders*, ao contrário, sempre seriam observados no plural, não estabelecendo um grupo social.¹¹

Este trabalho propõe que a branquitude patriarcal burguesa — dominadora global das estruturas de poder na contemporaneidade —, por extensão ao estudo de Elias, possa ser considerada o *establishment* do mundo, uma vez que opera um sistema de opressão outorgando a si o direito de impor o marcador àquele que desvia do que é lido subjetivamente como norma. Logo, a expressão para definir o outro nessa estrutura, os *outsiders*, também se aplica ao oprimido desse sistema patriarcal branco burguês — a mulher negra e a mulher branca¹², a

¹¹ ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, *passim*.

¹² Em *Eu não sou uma mulher?*, Sojourner Truth tensiona os aspectos que diferenciam mulheres e homens, negros e negras, evidenciando a interseccionalidade da mulher negra na pirâmide social que envolve privilégios masculinos e de pessoas brancas. Foi proferido como uma intervenção na *Women's Rights Convention* em Akron, Ohio, Estados Unidos, em 1851. Cf. TRUTH, Sojourner. **E não sou uma mulher?** 1851. Traduzido por Osmundo Pinho. Disponível em: https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/?gad_source=1&gclid=CjwKCAiA_tuuBhAUEiwAvxkgTlmO8uIjCkA_Ihi76z5wWXT5welakm1E1xhZZ8slYI_NA4UMIcqSehoCvxQQA_vD_BwE. Acesso em: 01 jan. 2023.

pessoa trans, o pobre, o indivíduo LGBTQIAPN+, interseccionados pela pertença racial negra e indígena. Ou seja, serão impositivos nos diversos papéis e lugares sociais, como gênero, raça, sexualidade, regionalidade etc.

Aprofundando a mobilização simbólica da dicotomia *establishment* versus *outsiders* nos arquétipos da branquitude patriarcal burguesa, ainda pela sua característica sistêmica, pretende-se revelar a relação de dominação das artes visuais e, mais especificamente, na legitimação de um artista, e dos elementos que contribuem para a perpetuação desse *establishment*, do qual as artes visuais, como a conhecemos, é parte inexoravelmente causal e consecutiva. Revelar-se-á ainda a existência de um pacto tácito, onde brancos barganham para si um beneficiamento que perpassa o ensino/aprendizagem, a difusão e o consumo da linguagem.

Lília Schwarcz e Heloisa Satarling¹³, na publicação *Brasil: uma biografia*, em que discutem aspectos de poder que constituem a formação do Brasil moderno, numa passagem do texto, revela a estreita ligação da burguesia com as artes. Essa seria apenas mais uma das interfaces que permitem à branquitude usufruir desse beneficiamento, aplicáveis às artes visuais, a quem Aparecida Bento¹⁴ chamou de pacto narcísico da branquitude.

O sistema político era um ciclo fechado e o resultado da eleição, previsível, espetava Sinhô, o mais ilustre compositor popular desse período e um entusiasta da candidatura de Júlio Prestes¹⁵, a quem conheceu pessoalmente em São Paulo, numa festa dada por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.¹⁶

No mercado editorial, pesquisadores iconográficos circulam entre si uma lista de imagens e/ou artistas e/ou instituições difíceis de licenciar — seja pela demora na resposta, pela dificuldade em localizar os titulares dos direitos ou por quaisquer outros motivos que impeçam a pressa do sistema editorial —. Entre alguns desses profissionais, o Museu Bispo do Rosário

¹³ A própria autora Lília Schwarcz, intelectual, branca, com proximidade familiar a uma das mais importantes editoras de livros do país, amplifica as críticas à branquitude por estar estruturalmente privilegiada pela mesma elite.

¹⁴ BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. doi:10.11606/T.47.2019.tde-18062019-181514. Acesso em: 24 de abril de 2022.

¹⁵ Júlio Prestes, o último presidente do Brasil eleito durante a República Velha, mas, impedido de assumir pela Revolução de 1930, não assumiu o cargo. Foi o único político eleito presidente da República do Brasil pelo voto popular a ser impedido de tomar posse. E, até a eleição de Jair Bolsonaro, havia sido o último paulista a ser eleito presidente da República.

¹⁶ STARLING, Heloisa M; SCHWARCZ, Lília Moritz. **Samba, malandragem e muito autoritarismo na gênese do Brasil moderno**. In: STARLING, Heloisa M; SCHWARCZ, Lília Moritz. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, Cap. 14, p. 357.

(consequentemente a obra de Arthur Bispo do Rosário e sua imagem pessoal, de homem negro) já foi informalmente classificado como uma instituição morosa para o processo de licenciamento para livros.

Tal informação torna-se relevante ao se falar da reprodução de imagens em larga escala, como se dá na produção artística de Tarsila do Amaral, inerente à elaboração dos livros que, por sua vez, são o instrumento para educação. Em outros termos, está-se diante de um apagamento de quem poderia, por meio das publicações de arte, ser ensinado, pautado, reconhecido como um artista nos entremeios do ensino formal. Evidencie-se que Arthur Bispo do Rosário é um artista sergipano de Japaratuba, negro, nordestino, louco e institucionalizado por um manicômio no Brasil.

Em oposição a essa postura, entre esses profissionais, existe uma tática generalizada de incluir imagens de obras de Tarsila do Amaral para cobrir qualquer imagem que venha a “cair” dos livros, uma vez que as imagens da pintora são gratuitas para livros didáticos — em geral, artistas menos abastados e instituições têm nisso uma fonte de renda — e há uma equipe dedicada na família da artista à liberação dessa produção, atendendo à “pressa” do mercado editorial.

Esse relato pode, num primeiro momento, parecer descontextualizado ou mesmo isolado, se não fossem as premissas deste trabalho. No entanto, ao se fazer uma análise sistêmica em relação aos fatos narrados, observa-se que não seria coincidência que Tarsila do Amaral, anos depois do seu encontro com um candidato à presidência da república, começasse a ser considerada uma das artistas brasileiras mais importantes e difundidas imageticamente e símbolo do modernismo. Quem hoje não reconhece facilmente seu *Abopuru*, amplamente difundido nos livros didáticos de arte?

Diante da passagem do texto de Schwarcz e Starling, além das diversas fontes que falam da pujança socioeconômica¹⁷ de Tarsila e toda burguesia branca paulista que viria a instituir a Semana Paulista de Arte Moderna¹⁸ como o último marco da arte brasileira, é possível inferir as suas íntimas relações com o poder e o seu privilégio financeiro, afinal, concedera uma festa a um candidato ao cargo majoritário do país.

¹⁷ Cf. TARSILA DO AMARAL (Brasil) (org.). **Tarsila do Amaral**, 2023. Disponível em: <https://tarsiladoamaral.com.br/10-curiosidades-sobre-tarsila-do-amaral/>. Acesso em: 01 maio 2022.

¹⁸ Prefiro assim chamar a *Semana de Arte Moderna* em oposição à ausência de um marcador regional que pressupõe a sua abrangência nacional outorgada em função da suposta centralidade cultural de São Paulo (e por extensão do Sudeste), em função do seu domínio econômico, em detrimento do apagamento da produção cultural existente no país à época.

Particularmente em estudos sobre grupos das classes alta e média, não são raras as alusões às famílias antigas e novas, ou às antigas fortunas e aos novos ricos, e a existência de sociedades cujo núcleo é formado por uma rede de famílias antigas é muito conhecida, não apenas no plano nacional, mas também no nível local, como um poderoso fator de estratificação social e de estruturação social de muitas comunidades.¹⁹

Ao passo que, também não é outra coincidência que Arthur Bispo do Rosário, negro, nordestino, diagnosticado como esquizofrênico e encarcerado como louco, seja um dos integrantes dessa lista dos artistas considerados difíceis de obter imagens.

A pertença racial já foi determinada a partir de outros prismas. De acordo com Kabengele Munanga:

no latim medieval, o conceito de raça passou a designar a descendência, a linhagem, ou seja, um grupo de pessoas que têm um ancestral comum e que, *ipso facto*, possuem algumas características físicas em comum.²⁰

No Brasil, o conceito de raça foi introduzido para nortear um projeto de desenvolvimento nacional de uma nação pós-escravagista, tomando emprestado a definição das ciências naturais²¹. É essa classificação que serve, posteriormente, “como uma das tecnologias do colonialismo europeu para a submissão e destruição de populações das Américas, da África, da Ásia e da Oceania.”²²

Assim, no imperialismo e no colonialismo se globalizaram as ideais racistas que estruturam a supremacia branca em detrimento de outros grupos.

Diversos autores brasileiros já enunciaram a questão da raça como uma problemática inexistente, como Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (1933), ou a imputaram ao negro, como Florestan Fernandes em *A Integração do Negro na Sociedade de Classes* (1964), ao passo

¹⁹ ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 39.

²⁰ MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira**. Niterói: EDUFF, 2004. Disponível em: http://biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_UmaAbordagemConceitualDasNocoasDeRacaRacismoIdentidadeEEtnia.pdf, p.1. Acesso em: 20 abr. 2022.

²¹ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Raça, cor, cor da pele e etnia. **Cadernos de Campo (São Paulo – 1991)**, [S.L.], v. 20, n. 20, p. 265-271, 30 mar. 2011. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v20i20.p.265>.

²² ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019, p. 20.

que a invisibilidade racial, quando está concedida ao branco, forja um aparato secular cuja falsa normalidade vela um sistema de beneficiamento para si o qual podemos definir como branquitude,

uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade [...] ²³.

No contexto brasileiro, devido à miscigenação que impediria a argumentação em torno da pureza racial que fundamenta as teorias racistas, foram aplicadas algumas modificações para garantir a manutenção desse privilégio.

Esse grupo seria determinado menos em função de sua origem europeia e mais em virtude de sua aparência física, marcando uma primeira diferença entre o significado de ser branco no contexto europeu ou norte-americano – construído com base na ideia de pureza racial – e o significado de ser branco no Brasil ²⁴.

As consequências dessa supremacia branca podem ser observadas estrutural e setorialmente — como no recorte proposto nesse trabalho — ou ainda nas relações cotidianas. Em todos os espectros, urge evidenciar a pertença racial do branco, rompendo com as conformações que elaboram as questões raciais como uma problemática negra ou de grupos considerados subalternos. Analisar e, dessa forma, revelar esse sistema de privilégio possibilita manejar recursos para a construção de uma sociedade mais igualitária.

Para avançar na análise proposta, há dois pressupostos importantes a serem considerados. O primeiro é a existência de uma macrodinâmica estrutural do racismo que pressupõe que “como a instituição tem a sua atuação condicionada a uma estrutura social previamente existente — com todos os conflitos que lhes são próprios —, o racismo que esta instituição venha a expressar é também parte dessa mesma estrutura” ²⁵. Tal partido é determinante para observar a dinâmica do racismo nas instituições, assim como o fez Aparecida Bento, numa análise da branquitude na perspectiva do trabalho em *Pactos narcísicos no*

²³ SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.47.2012.tde-21052012-154521, p. 56. Acesso em: 29 out. 2020.

²⁴ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Preconceito racial**. São Paulo: Cortez, 2008, p. 50.

²⁵ ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019, p. 36.

racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público (2002). Na obra, vai se revelar que, na construção da história brasileira, houve uma “apropriação indébita concreta e simbólica, e na violação institucionalizada de direitos de um grupo, em benefício de outro grupo.”²⁶

A autora demonstra em números o lastro da política eugenista do Estado, visando ao embranquecimento da população. Segundo Bento, desembarcaram no Brasil, entre 1871 e 1920, cerca de 3.400.000 europeus, desses, pelos menos 1.300.000 eram italianos, 900.000 portugueses e 500.000 espanhóis, dentre outros. Ainda segundo a autora, esse número de imigrantes é próximo ao número de negros escravizados sequestrados para o Brasil no período de três séculos e meio²⁷. Bento também destaca os dados do censo de 1893 da cidade de São Paulo e revela que: 55% dos residentes na cidade, 84% dos trabalhadores da indústria manufatureira, 81% dos empregados no ramo de transporte e 72% dos empregados no comércio eram imigrantes. No mesmo cenário, Bento apresenta que o 1º censo industrial realizado em São Paulo, em 1910, registra que apenas 10% dos operários industriais eram brasileiros.²⁸

A exclusão do trabalhador nacional e, portanto, do ex-trabalhador escravo, segundo Silva (1994) foi tamanha que, em 1931, no período do presidente Vargas, foi aprovada uma lei, conhecida como Lei da Nacionalização do Trabalho, que obrigava as empresas a preencherem pelo menos dois terços dos seus postos com trabalhadores brasileiros. Lei esta que, a propósito, ainda hoje consta da CLT (Consolidação das Leis do Trabalho).²⁹

Pela perspectiva estrutural apresentada por Almeida, esse apoderamento ao qual Bento se refere na esfera empresarial e do poder público, inscrever-se-á nas artes visuais, consubstanciando aos brancos um conjunto de beneficiamento por operar e usufruir preferencialmente essa engrenagem simbólica sócio-cultural em detrimento da diversidade. A hegemonia será observada neste trabalho a partir das engrenagens que institucionalizam a

²⁶ BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. doi:10.11606/T.47.2019.tde-18062019-181514, p. 60. Acesso em: 29 set. 2022.

²⁷ *Ibid.*, p. 53.

²⁸ *Id.* **Racismo no trabalho: o movimento sindical e o Estado**. In: Huntley, Lynn; Guimarães, Antônio Sérgio Alfredo (orgs). *Tirando a Máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 325-342.

²⁹ *Id.* **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. doi:10.11606/T.47.2019.tde-18062019-181514, p. 53. Acesso em: 29 de abril de 2022.

linguagem, uma vez que seus agentes, pessoas e instituições incorrem em práticas racistas porque são “a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. Dito isso de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista.”³⁰

Assim, pretende-se “desinvisibilizar” quem são aqueles que estão na estrutura de elaboração, difusão e consumo das artes visuais brasileiras contemporâneas. Objetiva-se também, confrontar essa hegemonia com os requisitos de diversidade das políticas culturais governamentais e a defesa da produção artística como um impulso criativo subjetivo e universal, como postulada pelos mecanismos de mediação e arte-educação. Pensar a branquitude, também por meio das artes visuais, é contribuir para reorganizar o pensamento racial brasileiro.

³⁰ ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019, p. 36.

2 ARTE BRANCO-BRASILEIRA

Revelar a existência de um arquétipo de brancura e a pertença racial dos indivíduos e grupo que historicamente atribuíram a si valores de universalidade na condição de norma e aos que eles leem como *outro*, no contraponto, atribuem o *desvio*, a *dissidência*, a *derivação* é uma das premissas desta pesquisa. A ausência desse pertencimento racial dos brancos desdobra a existência de um *modus vivendi* de símbolos, signos, práticas, costumes e performances que, por extensão, também são brancos, ou seja, são gestos e marcas de uma expressão étnica de indivíduos pertencentes a uma raça. Assim, demonstrar o pacto e a branquitude permite desmanchar o arranjo de humanidade exclusiva.

Amâncio (2021)³¹ e Simões (2019)³² denunciam que a produção de arte brasileira definida como História na verdade trata-se de uma perspectiva calcada no eurocentrismo e baseada em cânones que tentam suprimir, interditar, silenciar e desumanizar expressões artísticas de outros grupos para além do branco.

Os entendimentos que esses sujeitos [os brancos] apresentam a respeito de seu ofício; da relação que estabelecem com as tradições artísticas, a observação da sociedade e a sua capacidade de mobilizá-los nas obras é marcada por essa condição. O olhar branco hierarquiza, segrega e estabelece verdades, colocando a colonialidade, assim, como norma da *Arte branco-brasileira*.³³

Rafael Cardoso extrapola a análise da raça e evidencia aspectos de classe que interessam a este trabalho. Trata-se, nesse contexto, de dar nome e endereço aos brancos que fazem parte desse clube das artes visuais, o que não quer dizer que a brancura não seja um passaporte para o privilégio no sistema institucional e subsídio-objeto da supremacia das imagens, mas que há contornos majoritários a serem observados. Para o autor,

³¹ Cf. AMÂNCIO, K. A. de O. A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. **Revista Farol**, [S. l.], v. 17, n. 24, p. 27–38, 2021. doi: 10.47456/rf.v17i24.36351. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/36351>. Acesso em: 13 jul. 2022.

³² Cf. SIMÕES, I. M. Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira | Every white cube has a bit of Casa Grande: racialization, filmic montage and Brazilian art history. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 314–329, 2021. doi: 10.22456/2596-0911.113790. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/philia/article/view/113790>. Acesso em: 13 jul. 2022.

³³ AMÂNCIO, Kleber. **Ensaio acerca do entendimento negro: a supressão de outros Brasis na arte branco-brasileira**. 2022. Disponível em: <https://estudosdecoloniais.mac.usp.br/palestras/kleber-amancio/>. Acesso em: 8 dez. 2023.

com a noção de uma “modernidade em preto e branco”, enceta-se um diálogo com “a cor da modernidade”, título da obra de Barbara Weinstein. O “preto e branco” se refere não somente a disparidades raciais como também a tensões entre a cultura de elite e uma incipiente cultura de massa que encontrou expressão em mídias como fotografia e artes gráficas (outras designadas em fontes de língua inglesa como *black and white art*). No contexto brasileiro, a intersecção entre exclusões segundo critérios racistas e classistas torna quase impossível pensá-los de modo isolado. O presente estudo não tem a menor intenção de separá-los.³⁴

Assim, se à produção artística de negros pode ser atribuída a alcunha de arte afro ou negra; se à produção não oriunda das elites econômicas e dos centros pode ser atribuída a alcunha de arte periférica; se à produção artística das mulheres pode ser atribuída a alcunha de arte feminina; se à produção artística de indígenas pode ser atribuída a alcunha de arte indígena (e tantos outros rótulos que emergem dessas relações ao considerar a branquitude como cerne), no desmonte da farsa branca deve-se considerar que a produção oriunda dos indivíduos brancos deve ser nomeada como arte branca. E se a produção brasileira foi amplamente produzida por homens brancos é correta a leitura sobre a arte que falamos historicamente de uma arte masculino-branco-brasileira. Ao se considerar todas as dimensões discutidas por este trabalho o ponto de chegada será, então, a arte sudestino-burgues-masculino-branco-brasileira.

Comparando o sistema institucional das artes visuais ao do mercado de trabalho analisado por Cida Bento, a justificativa das desigualdades pelo mérito como estratégia da manutenção da hegemonia branca pode facilmente encaminhar à conclusão que “a ausência de negras e negros e de outros segmentos se deve ao fato de não estarem devidamente preparados.”³⁵ Como antídoto, Bento cita Daniel Markowitz que desmonta a farsa da vantagem ao denunciar que a

meritocracia pretende justificar as desigualdades que produz e criar uma elite que se considera trabalhadora e virtuosa. Esta elite se beneficia das enormes desigualdades em investimentos educacionais e se esforça para oferecer as mesmas oportunidades educacionais aos filhos, passando os privilégios de uma geração à outra, o que vai impactar melhores oportunidades de trabalho e de salários para este grupo. Ruim para os pobres, mas também aprisionadora da elite, que tem que lutar cada vez mais para chegar e se manter no topo, criando diferentes ressentimentos de ambos os lados, capitalizados pelos governos populistas.³⁶

³⁴ CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 25.

³⁵ BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 19.

³⁶ MARKOVITS, Daniel, 2019 *apud* BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 19.

Continuando a análise do pacto da branquitude aplicado às artes visuais, Aparecida Bento, ainda sobre o mercado de trabalho de São Paulo, informa que

muitas vezes a “competência” exigida está ligada a um tipo de familiaridade com códigos da cultura organizacional adquiridos ao frequentar instâncias mais estratégicas das instituições, bem como quando se tem algum tipo de relacionamento com lideranças de níveis hierárquicos mais elevados. Essa experiência não é acessada, em geral, por grupos que carregam uma herança de discriminação e exclusão.³⁷

Ora, ironicamente, embora atribuído ao mercado de trabalho, o trecho acima descreve perfeitamente o contexto relacional das artes visuais, das seus vernissages de abertura de exposições nos grandes museus: conhecer determinadas pessoas e o acesso aos eventos “privados” e “VIPs” são estratégias fundamentais no estabelecimento de alianças que são parte da engenharia de legitimação, ascensão e reconhecimento de artistas ou de quase todas as funções no campo das artes. Nesse sentido, os vernissages configuram-se como eventos exclusivos onde o importante é ver e ser visto. É também verossímil reconhecer os editais e os processos seletivos em voga como um código muito específico que exclui uma gama enorme de pessoas.

Revelada a farsa da meritocracia e definido o contexto da produção branco-brasileira, nas próximas seções esta pesquisa detalha o arranjo de poder da branquitude para cooptar a si, quase sempre ao custo de políticas públicas, um sistema de beneficiamento na produção artística brasileira.

2.1 O quadro branco

O ensino superior em artes visuais é um dos caminhos possíveis a ser percorrido por quem aspira a uma carreira como artista visual. É também um pressuposto, que entre os que cursam a área, estão aqueles que desejam exercer a curadoria, a crítica de arte, a mediação cultural, a pesquisa ou mesmo a educação artística, entre outras funções possíveis.

Os livros de História da Arte utilizados para a formação desses profissionais serão, então, um dos primeiros instrumentos de autoridade do que pode ser considerado como arte, legitimando uma narrativa oficial, motivo da importância da investigação a seguir para esta

³⁷ BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 21.

pesquisa. A partir de uma seleção realizada por especialistas da área, um estudo promovido pelo projeto *A História Da _rte*³⁸ analisou 11 livros³⁹ de arte utilizados nas formações de artes visuais no Brasil. Destaca-se de imediato que 10 têm como autores homens e 2 mulheres, sendo: 9 europeus e europeias; 3 estadunidenses. Todos brancos e brancas.⁴⁰

O método de verificação da raça dos artistas mencionados nos livros da pesquisa reafirma a invisibilidade racial a qual os sujeitos brancos estão condicionados. Os autores marcaram apenas os artistas considerados negros, assim como o gênero apenas para mulheres. Justificam a escolha para garantir que, pela ausência de marcador de raça e gênero, as tabelas ficassem praticamente vazias, indicando o beneficiamento do (homem) branco. Nesse ínterim, um pressuposto do lugar para um artista que deva ser estudado e para chamar a atenção à ausência de diversidade e, além disso, evidenciar os poucos que não eram (homens) brancos e ocuparam esse espaço, demonstrando praticamente a exclusão promovida por essa História da Arte dita oficial.⁴¹

Dos 2.443 artistas cujas produções são mencionadas na amostragem de publicações, 2.421 (99,1%) são brancos. Apenas 22 (0,9%), são negras/negros. A pesquisa não apresentou outras raças. A consolidação traz ainda outros números: apenas 215 (8,8%) são mulheres e um pouco mais de ¼ dos artistas, 645, são não europeus, dos quais apenas 246 são não estadunidenses¹ 42. A História da Arte é europeia, burguesa, branca e masculina.

Isso leva à pergunta: qual história de arte tem-se aprendido e difundido ao longo dos séculos? E ainda, quais as consequências dessa aprendizagem nas práticas de programação em artes visuais que se exerce hoje? Essa sistematização hegemônica outorga à arte branca como a única possível nos livros de História da Arte. As obras são utilizadas na formação da área e

³⁸ MORESCHI, Bruno (org.). *A História da _rte*. 2017. Disponível em: <https://historiadrte.cargo.site>. Acesso em: 01 maio 2022.

³⁹ Em ordem alfabética: *A história da arte*, Ernst H. Gombrich, LTC, 2000; *Arte Moderna*, Giulio C. Argan, Companhia das Letras, 1992; *Arte contemporânea: uma história concisa*, Michael Archer, Martins Fontes, 2001; *Arte contemporânea: uma introdução*, Anne Cauquelin, Martins Fontes, 2005; *Conceitos fundamentais da história de arte*, Heinrich Wölfflin, Martins Fontes, 2015; *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte*, Amy Dempsey, Cosac Naify, 2005; *Guia de história da arte*, Giulio C. Argan e Maurizio Fagiolo, Editorial Estampa, 1994; *Iniciação à história da arte*, Horst W. Janson e Anthony F. Janson, Martins Fontes, 2009; *Teorias da arte moderna*, Herschel B. Chipp, Martins Fontes, 1995; e *Tudo sobre arte*; Stephen Farthing, Sextante, 2010.

⁴⁰ As informações consolidadas da pesquisa, seus dados estatísticos e as tabelas estão disponíveis em <https://historiadrte.cargo.site>.

⁴¹ MORESCHI, Bruno (org.). *A História Da _rte*. 2017. Disponível em: <https://historiadrte.cargo.site>. Acesso em: 01 maio 2022.

⁴² *Ibid.*

isso, certamente, traz consequências densas, prolongadas e tão complexas que seria necessário um trabalho específico apenas para abordar a questão. Para este, interessa elucidar como as questões étnico-raciais são fundamentais na legitimação de uma História da Arte dita oficial.

A História Da Arte aborda aspectos cruciais para a compreensão do privilégio da branquitude na legitimação do lugar do artista ao longo da história. Seus números também demonstram como esse processo passa pelo lugar da pertença racial. O cenário forjado pelas estatísticas, embora traga uma resposta pronta à questão do privilégio branco, evidencia outras indagações: não há historiadores da arte que não sejam brancos? Onde está documentada a produção artística não branca (e não masculina)? Que lugares essa produção ocupa na academia e no ensino/aprendizagem das artes visuais no Brasil? É preciso ser um artista branco para estar num livro de História da Arte?

Essa relação aprofunda a análise sistêmica da problemática emergente da relação Tarsila *versus* Bispo, mencionada na introdução. Quantas Tarsilas e quantos Bispos estiveram presentes nos livros de História da Arte no Brasil? Qual o impacto disso na representatividade de pessoas não brancas? Que diversidade de artistas teríamos hoje se fosse permitido a todos por meio da representatividade imaginarem-se como tal? De que arte brasileira estaríamos falando? Ainda não há resposta para tais perguntas, mas o imaginário possível com o pacto da branquitude é de uma história única e uma resposta, apenas.

2. 2 O cubo branco

Os números sobre os livros utilizados para formação dos profissionais de artes visuais expressam como o fato de ser homem e branco é um pré-requisito à legitimação do lugar de artista. Mas, e se avançarmos a análise para outros setores que operam as artes visuais no Brasil? Para responder à pergunta, investigou-se quais instituições culturais⁴³ que programam as artes visuais no Brasil teriam entre seus dirigentes pessoas brancas.

⁴³ Há ainda outras instituições privadas como o Itaú Cultural, o Farol Santander e o SESC que exercem grande influência no sistema de artes visuais. Não figuram na lista, entretanto, por não usarem recursos da Lei Rouanet na modalidade Plano Anual (o Farol Santander utiliza-se para sua programação e o Itaú Cultural deixou de utilizá-la) ou por não usarem nenhum recurso de incentivo fiscal, como o SESC, embora seu orçamento advenha de verbas compulsórias do comércio e tenha a sua função pública regida por força de lei. Essas instituições, no entanto, possuem reconhecimento público como referências em artes visuais.

A partir de um recorte das que mais captaram recursos da Lei de Incentivo à Cultura Federal, a Lei Rouanet, segundo a ferramenta Salic Comparar⁴⁴, até o mínimo de R\$1.900.000,00 (um milhão e novecentos reais) para os seus Planos Anuais⁴⁵ e projetos em vigor em 2019⁴⁶, um quadro discute as relações de raça e gênero dos atuais⁴⁷ diretores e curadores (ou equivalentes) de 14 das mais importantes instituições culturais que desenvolvem artes visuais. Partir da Lei Rouanet permite escalonar as organizações com os maiores orçamentos e, como consequência, maior capacidade de operacionalizar ações e, por isso, possuem uma responsabilidade pública maior, uma vez que o incentivo fiscal é uma prática que repassa recursos do Estado por meio da isenção de impostos das empresas patrocinadoras.

Todas as organizações selecionadas pela metodologia são célebres pela sua relevância para as artes visuais. O Instituto Ling e a Casa Fiat de Cultura, das cidades de Porto Alegre e Belo Horizonte, respectivamente, talvez menos conhecidas, além de cumprirem os requisitos, informam as artes visuais como sua principal atuação no Plano Anual de Atividades apresentado ao Ministério da Cultura, motivo que reforçou a presença na lista.

Os museus e centros culturais analisados são de grande porte. Suas estruturas e hierarquias são complexas e envolvem o Estado, no caso das entidades públicas, e a participação de conselhos deliberativos e consultivos que decidem e/ou opinam sobre as diretrizes institucionais e os projetos, além de Organizações Sociais (OSs). Os cargos que são objeto da pesquisa correspondem a representantes das instâncias executivas, sendo o diretor (ou

⁴⁴ BRASIL. Ministério da Cultura. Brasil. **Salic Comparar**. Disponível em: <https://aplicacoes.cultura.gov.br/comparar/salicnet/>. Acesso em: 01 dez. 2023.

⁴⁵ O Plano Anual de Atividades é uma modalidade de proposta estabelecida pela Lei Rouanet que permite que instituições apresentem em um mesmo projeto todas as suas ações previstas para o calendário de um ano. Ao apresentar um projeto de Plano Anual, a entidade só pode aplicar um novo projeto para o mesmo ano se devidamente justificado. O valor não apresenta os recursos totais da instituição, que pode obtê-los por outros meios, inclusive aqueles provenientes com a venda de ingressos. A Bienal do Mercosul, diferentemente da Bienal de São Paulo, apresenta planos para a sua programação de dois anos, por isso plurianual, que possui regras semelhantes ao Plano Anual.

⁴⁶ O escalonamento pelo ano de 2019 fez-se necessário como ponto de partida e para determinar o recorte da pesquisa, uma vez que a captação de recursos para o ano corrente de 2020 ainda estava em andamento, não sendo possível prever o valor total que seria captado a exemplo do que era com os projetos de 2019 e, como consequência, escalonar falhamente. Para, no entanto, corroborar a dimensão das instituições são apresentados também aqueles valores referentes às captações delas em 2020, 2021, 2022 e 2023. Ou seja, no recorte por qualquer ano estariam dentro do estudo.

⁴⁷ Como instituições de prestígio que são e com um robusto orçamento, aos cargos, interessa determinar como são ocupados neste momento, por isso, a lista é de seus dirigentes contemporâneos, embora eu mencione todas as movimentações ocorridas ao longo da pesquisa. Especificamente para as bienais, que têm como característica a eventualidade a cada dois anos, foram apresentados os nomes das últimas edições realizadas.

equivalente) responsável pela condução das diretrizes gerais e o curador⁴⁸ (ou equivalente) pela condução dos projetos artísticos. Enquanto o primeiro é o cargo máximo na esfera executiva, o segundo responde pela pesquisa e desenvolvimento da programação, finalidade da instituição⁴⁹.

A raça dos ocupantes dos cargos foi atribuída pela primeira vez, a propósito desta pesquisa, em 2020, a partir do método da heteroidentificação, utilizado hoje nas universidades públicas para a verificação das cotas raciais. O processo é utilizado como instrumento metodológico para uma isenção em relação à atribuição de raça a outros indivíduos, uma vez que a sua autoria é atribuída a comissões, conferindo e ratificando a pertença racial fenotípica do outro, ou seja, como leem socialmente aqueles indivíduos.

Preliminarmente, aventou-se a possibilidade de realizar o contato com cada um para lhe conferir a possibilidade da autodeclaração, exemplo do que é feito em diversos momentos em que se impõe o questionamento sobre raça. O risco, no entanto, seria não obter todas as respostas, imputando ao processo um dilema ético ou a inconclusão da análise.

Nas universidades públicas, o método foi adotado após denúncias ao Ministério Público de indivíduos brancos apropriando-se das cotas raciais em função do critério único de autodeclaração. O movimento gerou uma reação do órgão, que publicou uma Instrução Normativa em 9 de janeiro de 2020 estabelecendo procedimentos referentes ao processo. A heteroidentificação consiste em utilizar a percepção social externa, mas não atribuída pela própria pessoa, com objetivo de promover a identificação racial:

Embora o termo refira-se a aspectos que constituem a identidade dos sujeitos, o procedimento de heteroidentificação diz respeito ao modo como as pessoas são socialmente identificadas e posicionadas no que diz respeito a grupos raciais. Nesse sentido, o procedimento de heteroidentificação racial consiste em utilizar a percepção social de outro(s), que não a própria pessoa, para promover a identificação racial. É por isso que se utiliza o radical grego hetero, que designa a ideia de outro e que se distingue do radical auto, que traz a ideia de próprio.⁵⁰

⁴⁸ Nas instituições em que não há uma designação específica que pudesse ser considerada como responsável por essa função, optou-se em não mencioná-la.

⁴⁹ Essa divisão, entretanto, não é uma regra. Cada instituição adota o modelo de trabalho que melhor lhe convém, podendo reorganizar as atribuições conferidas a cada uma das funções ou mesmo criar formas menos verticalizadas que distribuem o poder conferido a esses cargos que, por sua vez, são ilimitados ou respondem sozinhos pelas instituições. Muitos dos nomes mencionados nos sites são procedidos pelas equipes que colaboram nas práticas, mas dois atributos desses cargos são inquestionáveis e a principal motivação do seu prestígio nas artes visuais: poder e representatividade.

⁵⁰ MIRANDA, Shirley Aparecida, *et al.* afinal, do que estamos falando quando o tema é heteroidentificação racial? **Universidade Federal de Minas Gerais**. Belo Horizonte. 17 fev 2020. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/publicacoes/boletim/edicao/2087/mas-afinal-do-que-estamos-falando-quando-o-tema-e-heteroidentificacao-racial>. Acesso em: 27 out. 2020.

Com a definição da metodologia, os nomes dos dirigentes foram consultados nos sites e publicações oficiais das instituições⁵¹. De posse desses, iniciou-se o desafio de atribuir a raça a cada um dos indivíduos de forma coerente e ética, afastando-se de mácula de um tribunal racial, mas possibilitando a análise pela ótica da racialização. Há que se considerar, obviamente, que foram as impressões individuais as primeiras e que as permitiram ensaiar a hipótese dessa dissertação, ou seja, de que os indivíduos brancos mantêm, por esquema do sistema de institucional de artes, uma hegemonia imagética e de sua operacionalização.

Foi realizada então a busca do nome de cada uma das pessoas analisadas na seção de imagens do *Google*, sendo combinada na pesquisa à função exercida ou ao nome com a instituição para uma desambiguação. As cinco primeiras fotos em que cada indivíduo aparecia sozinho, excluindo-se as repetidas, foram selecionadas. Se insuficientes, uma nova busca foi realizada no *Instagram*. De duas delas, não foi possível obter cinco imagens, sendo disponibilizadas apenas as encontradas. As informações textuais foram cortadas.

Os instrumentos utilizados para aferir e conferir a raça dos dirigentes das instituições passaram por revisões justamente pela oportunidade de aprofundamento na compreensão da heteroidentificação desde o início da pesquisa. A tarefa, por si só, seria suficiente para uma discussão ampla, uma vez que o olhar sobre a raça é permeado por questões subjetivas que lidam com a identidade, memória e ancestralidade do outro.

O método da seleção de imagem foi o utilizado nos dois instrumentos de verificação da raça dos indivíduos pesquisados: o primeiro por formulário para uma primeira comissão mista aplicado em 2020 e o segundo presencial para uma segunda comissão em fevereiro de 2024.

Na utilização do primeiro instrumento em período pandêmico, as fotos subsidiaram a produção de um formulário pela plataforma *Google* seccionado por indivíduo, conforme ANEXO. Apenas com a identificação numérica das seções e imagens, cada divisão apresentava ao final das imagens a seguinte tarefa: “A partir das x imagens acima, determine a raça/etnia da pessoa que aparece nas fotos.”, seguida das opções Branca, Preta, Parda, Amarela e Indígena num quadro de múltipla escolha no qual era possível marcar apenas uma das opções.

Para a primeira comissão de heteroidentificação da pesquisa, ou primeiro método, a exemplo também das práticas das universidades, foram convidados a participar da pesquisa indivíduos pertencentes a cada uma das raças determinadas pelo Instituto Brasileiro de

⁵¹ Exceto do Museu Vale, que não mantém um expediente no site e cujo nome do diretor foi confirmado por matéria do jornal *A Gazeta* de 6 de outubro de 2020: <https://www.agazeta.com.br/colunas/renata-rasseli/museu-do-es-vai-debater-futuro-de-feiras-bienais-e-espacos-de-arte-1020> e as alterações em consulta à profissionais de cultura do Espírito Santo.

Geografia e Estatística (IBGE) e que preferencialmente desenvolvessem estudos ou práticas no campo das relações étnico-raciais para que, a partir da análise das imagens do formulário, informassem individualmente como percebiam a raça de cada um dos 26 indivíduos analisados pela pesquisa.

A comissão constituiu-se de quatro indivíduos, dois do gênero masculino e dois do gênero feminino, todos da região Sul/Sudeste do Brasil, sendo uma branca, um negro, uma parda e um amarelo. Inicialmente, essa primeira comissão contou com a participação de indivíduos de outras regiões do país, mas nas primeiras respostas impôs-se a complexidade e a discrepância da percepção de raça de acordo com as regiões no Brasil. Assim como ser preto ou branco aqui no Brasil é diferente de sê-los nos Estados Unidos ou na Europa, ser branco ou pardo no Rio de Janeiro é entendido de uma forma diferente no Piauí. A classificação de cor não é universal.

A cultura é determinante sobre a percepção do outro. Para, então, evitar distorções, sendo as instituições todas do Sul/Sudeste do país, fez-se necessário um olhar mais aproximado, apenas de indivíduos dessas regiões, excluindo todas as outras possibilidades. Portanto, a composição final da primeira Comissão de Heteroidentificação foi apenas de indivíduos lotados nas regiões Sul/Sudeste do Brasil.

Ao menos cinco indígenas foram convidados a responder o formulário, tendo negado a participação na comissão. Apenas a última convidada observou que o fenótipo não abarca a questão indígena. O alistamento da opção “indígena” no formulário reforça estereótipos desse grupo, tendo em vista que a leitura social não suporta a sua diversidade, assunto fundamental e ainda a ser discutido no Brasil. Portanto, o primeiro método atribuído nesse processo foi racista com tais indivíduos. A última convidada compartilhou um texto que, na tentativa de reparação, tem seus primeiros parágrafos reproduzidos neste trabalho, em um convite à leitura para todos que se debruçarem sobre essa pesquisa.

Como a leitura social não dá conta da questão indígena

Quando a gente fala que leitura social é algo que não faz sentido pra indígenas é porque estamos falando sobre uma sociedade que imagina o indígena a partir de um estereótipo, do índio, que foi construído pelos brancos e não condiz com a nossa pluralidade étnica.

Não é na maldade ou alguma tentativa de deslegitimar o fator da leitura social, mas trazer à tona que as pessoas precisam conhecer o que foi e é o etnocídio, como se aplicou/aplica, como está enraizado e é extremamente naturalizado no pensamento brasileiro.⁵²

⁵² IAI. Como a leitura social não dá conta da questão indígena. **Medium**, 2019. Disponível em: <https://laisyinha.medium.com/como-a-leitura-social-não-dá-conta-da-questão-ind%C3%ADgena-1abffc5a9a71>. Acesso em: 22 jan. 2024.

Conclui-se, então, que a heteroidentificação não serve às comunidades indígenas, uma vez que a identificação desses grupos se dá por vínculo territorial e étnico, sendo o cacique e/ou as lideranças de uma aldeia quem redige uma documentação afirmando o pertencimento de um indivíduo a uma comunidade.

Como investigação do processo de racialização, foi entrevistada em 1º de fevereiro de 2023 Cássia Virgínia Bastos Maciel, Pró-Reitoria de Ações Afirmativas e Assistência Estudantil, e Juliana Marta Oliveira, Coordenadora dos Programas de Assistência ao Estudante (CPAE) da UFBA (Universidade Federal da Bahia).

A Universidade Federal da Bahia (UFBA) foi pioneira no processo de heteroidentificação. Em 2005, realizou o seu primeiro vestibular com cotas e, antes mesmo de uma normativa nacional (que 2012 estabeleceu em 50% a política de cotas das universidades públicas), com base na Resolução 01/2004, reservou 45% das vagas de seus vestibulares, sendo 43% para egressos das escolas públicas (com 85% dessas vagas para autodeclarados pretos e pardos) e 2% para indígenas. A UFBA, que antes do Estado brasileiro já praticava políticas de ações afirmativas, instituiu um Grupo de Trabalho que recomendaria à Reitoria a criação de uma Comissão Permanente de Heteroidentificação complementar à Autodeclaração de Pessoas Negras (CPHA).

O processo emerge em 2017 sem prejuízo da autodeclaração principalmente por conta das redes sociais, quando se torna possível checar a fenotipia daqueles que se autodeclaravam negros para benefício das políticas afirmativas da instituição. Constatou-se que, embora a política de cotas estivesse estabelecida, no estado mais preto do Brasil não se observava os corpos negros na universidade, principalmente naqueles cursos mais concorridos, como Medicina. Então, o processo nasce para combater fraudes, conforme comenta Maciel durante a entrevista:

O racismo não é subjetivo, é sobre um corpo que circula. É isso que determina simbolicamente e materialmente onde esse corpo circula. Se ele não circula na universidade, ele não está formado para entrar nos editais. É por isso que a maioria das pessoas brancas está lá, produzindo e consumindo produtos e resultados artísticos sobre as pessoas negras. A gente está lá como objeto.

É publicada, então, como resultado desse processo, a Portaria nº 169/2019, de 5 de dezembro de 2019-Reitoria, que dispõe sobre a criação da CPHA para os processos seletivos da UFBA. Assim, todas as pessoas que concorrem às vagas afirmativas e se declaram negras por meio do formulário devem passar pelo processo de heteroidentificação de uma banca. O

grupo é composto por cinco pessoas de diversidade racial e de gênero que sejam afeitas ao campo das ações afirmativas. Para integrá-la, é necessário passar por uma formação de oito horas.

Convocadas à sala onde se dá a aferição, “uma cognição social compartilhada, num ambiente controlado”, como define Cássia, cinco pessoas, ao mesmo tempo, nas mesmas condições ambientes declaram numa análise exclusivamente fenotípica como enxergam as pessoas observadas que são convocadas coletivamente para evitar um tribunal racial ou uma acusação de que estão sendo observadas sozinhas por um grupo. A banca é presidida pelo indivíduo mais experiente no processo.

Nesse momento, também se observa aspectos psicossociais de quem participa: “[as] pessoas tentando falsear essa pertença racial com trajes ditos fenotípicos lidos como coisas de preto: bata africana, sandália de couro e outras indumentárias tidas como matriz africanas, como contas. Então, explica-se que nada disso importa, origem familiar, ancestralidade, vinculação cultural, territorial, mas apenas o fenotípico”, complementa Cássia.

Com todo processo gravado, após o movimento coletivo, a banca dá o parecer se defere ou indefere a pessoa visualizada. Não é induzida ou esperada a unanimidade dos integrantes. Segundo a Pró-Reitora, neste momento os candidatos relatam ser a primeira vez que sentem que ser negro conta positivamente para algo e que suas negritudes sempre foram marcadas para coisas negativas.

Ao final, todos os candidatos que passaram pelo processo de heteroidentificação vão a um estúdio onde são fotografados de frente e de perfil. Os indeferidos têm o direito de impetrar um recurso administrativo a ser analisado por uma banca diversa da primeira que vai usar as fotografias como referência.

O processo inteiro cumpre um papel mais importante do que a heteroidentificação, conforme comenta a professora Cássia:

Este é um procedimento didático, de formação anti-racista. Ela é uma formação dos membros da banca, ela é uma formação dos participantes. Porque quando o estudante chora, chega aqui na universidade e encontra Juliana Marta de narigão, beirão, cabelo duro, assistente social, pedagoga, coordenadora de ações afirmativas de uma universidade com 50.000 pessoas.

Na primeira banca de heteroidentificação da UFBA, 1000 pessoas participaram do processo, sendo 100 pessoas indeferidas, das quais 42 entraram com recurso. Na fase recursal, 14 obtiveram êxito na reversão da decisão e 28 acataram. Oito entraram com mandado de segurança: os oito eram brancos e o resultado foi zero.

Embora seja alvo de debates e contestações nas diversas instâncias, no rito da Lei, a questão jurídica está pacífica. O documento Ação Declaratória de Constitucionalidade 41/2017 outorgou a legalidade do processo de heteroidentificação, embora, segundo Cássia, o “judiciário, ainda dividido, insiste em dizer que o método não tem causas e metodologia objetivas.” Para a Pró-Reitora, o aspecto “teórico-metodológico [da heteroidentificação] já está resolvido também, pois é um processo de formação antirracista. [...] Nenhum universalismo que apague a diferença, mas nenhum essencialismo que nos retire a possibilidade de fazer a luta para corrigir as injustiças.”

A heteroidentificação, enquanto leitura social de uma pertença racial, é fundamental para a metodologia deste trabalho, pois no Brasil, assim como nos outros países colonizados da América Latina, o conceito de raça está mais relacionado às expressões fenotípicas, no caso do negro e do branco, do que genética, uma vez que ser branco não exclui o parentesco e a consanguinidade com pessoas negras e o inverso também é verdadeiro, diferente dos Estados Unidos, onde historicamente vigorou um princípio social e jurídico de classificação racial com objetivos racistas e de *apartheid* chamado da “regra de uma gota” que ditava que qualquer pessoa com um único ancestral de ascendência africana seria considerada negra.

Assim, em 2024, o método de heteroidentificação deste trabalho foi revisado, aplicando-se uma segunda camada no processo em fevereiro de 2024. Foi, então, constituída uma comissão nos moldes do modelo da UFBA, na qual cinco pessoas de diversidade racial e de gênero afeitas ao campo das ações afirmativas identificaram como observavam o corpo de dirigentes das instituições analisadas por esse processo, a partir também das imagens pesquisadas, conforme os critérios descritos anteriormente. Foram eles: Ademildes Freitas (homem negro), Caroline Soares (mulher branca), Leonardo Moraes (homem negro), Raphael Vianna (homem branco) e Vicente Pereira Jr. (homem branco). Esse foi o segundo método e, então, a segunda comissão.

Tal sistema de atribuição da raça dos dirigentes foi o mesmo utilizado para os premiados e homenageados da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), no capítulo *Um clube branco*, que será visto mais à frente.

O quadro foi atualizado com comentários a partir das movimentações ocorridas, reforçando o aspecto atual deste estudo. Ou seja, permanecem as políticas que corroboram a branquitude institucional. Assim, a segunda comissão, diversa da primeira, observou os integrantes contemporâneos das instituições, incluindo aqueles que porventura foram analisados pela primeira, acrescentando outra camada à primeira análise.

Por todas as questões discutidas neste capítulo e após observado o modelo de heteroidentificação utilizado pela UFBA, apenas o resultado da segunda comissão foi considerado para fins de consolidação dos dados, embora caiba informar imediatamente que não houve diferença. Pretendeu-se, assim, além de determinar uma pertença racial, constatar como se percebe a racialização dos profissionais responsáveis pelo comando desses centros culturais hoje e discutir as possíveis relações de exclusão e hegemonia também nessa esfera de poder.

A Tabela 1 apresenta as instituições observadas entre 2019 e 2023 com os respectivos valores captados pela Lei Rouanet e os ocupantes dos cargos objeto desta análise e a raça percebida pelas comissões de heteroidentificação organizadas para esta pesquisa.

Tabela 1 — Captação de recursos e raça dos dirigentes de instituições⁵³ de artes visuais no Brasil de 2019 a 2023 (continua)

Instituição	2019 (R\$)	2020 (R\$)	2021 (R\$)	2022 (R\$)	2023 (R\$)	Nome/cargo exercido/ Raça/etnia atribuída	Nome/cargo exercido/ Raça/etnia atribuída
Instituto Inhotim (MG)	19.675.155	13.494.937	44.462.544	52.236.303	18.374.956	Paula Azevedo ⁵⁴ Diretora-presidente Branca	Julia ⁵⁵ Rebouças Diretora artística Branca

⁵³ Embora não tenha sido uma das instituições analisadas por ter a sua primeira e por enquanto única edição apresentada em 2023, a Bienal das Amazônias, que teve curadoria de Keyna Eleison, mulher negra, captou R\$3.170.292,40 para sua primeira edição, R\$5.982.256,00 para suas itinerâncias no norte do país e R\$5.482.256,00 para seu plano plurianual de atividades do biênio 2024-2025.

⁵⁴ Era vice-diretora presidente. Substituiu em junho de 2023 Lucas Pessôa, homem branco, que passou a ocupar o cargo com a saída de Antônio Grassi, homem branco, em janeiro de 2022.

⁵⁵ Substituiu em junho de 2023 Julieta Gonzalez, mulher branca, que passou a ocupar o cargo com a saída de Allan Schwartzman, homem branco estadunidense, em janeiro de 2022.

Tabela 1 — Captação de recursos e raça dos dirigentes de instituições de artes visuais no Brasil de 2019 a 2023 (continuação)

Museu de Arte de São Paulo – MASP (SP)	27.454.764	27.816.636	16.719.466	30.202.025	35.292.204	Adriano Pedrosa Diretor artístico	⁵⁶
Fundação Bienal de São Paulo (SP)	22.795.276	12.730.297	26.551.874	23.399.686	10.940.676	Branca José Olympio ⁵⁷ Diretor-presidente	Manuel Borja-Villel, Grada Kilomba, Diane Lima e Helio Menezes ⁵⁸ Curadores
Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP (SP)	19.614.599	7.652.260	13.325.592	14.270.577	16.668.689	Elizabeth Machado ⁵⁹ Diretora-presidente Branca	Branca (1) Negra (3) Cauê Alves Curador Branca
Instituto Tomie Ohtake (SP)	15.612.345	9.754.699	11.181.665	10.264.498	15.855.877	Marcy Junqueira ⁶⁰ Diretora-presidente Amarela	Paulo Miyada Diretor artístico Branca

⁵⁶ Função extinta com a saída de Tomás Toledo do quadro do museu em 13 de maio de 2022.. Hoje Regina Teixeira de Barros é mencionada como Curadora-Coordenadora e Curadora de Acervo.

⁵⁷ No formulário da primeira comissão de heteroidentificação, constava Antonio Lessa Garcia, homem branco, ainda Superintendente-executivo. Na revisão do método, observou-se um cargo de maior equivalência à direção da Bienal, sendo ele ocupado por José Olympio. Na ficha técnica da Bienal consta Eduardo Saron, homem branco e um dos mais conhecidos representantes do Banco Itaú na Cultura, no cargo de presidente do Conselho de Administração. Saron foi diretor do Itaú Cultural e é desde agosto de 2022 presidente da Fundação Itaú, que congrega Itaú Cultural, Itaú Social e Itaú Educação e Trabalho. É membro também de diversos conselhos de museus no Brasil.

⁵⁸ A penúltima edição teve a curadoria de Jacopo Crivelli Visconti, homem branco italiano.

⁵⁹ Substituiu por Mariana Guarini Berenguer, mulher branca, em junho de 2021.

⁶⁰ Substituiu seu marido, o homem amarelo Ricardo Ohtake.

Tabela 1 — Captação de recursos e raça dos dirigentes de instituições de artes visuais no Brasil de 2019 a 2023 (continuação)

Pinacoteca de São Paulo (SP)	15.098.900	7.652.260	8.096.834	16.171.677	11.949.908	Jochen Volz Diretor Geral	Ana Maria Maia ⁶¹ Curadora-chefe
Museu de Arte do Rio – MAR (RJ)	9.074.197	4.236.754	9.074.500	9.974.668	5.850.400	Branca Leonardo Barchini ⁶² Diretor-presidente	Branca Marcelo Campos Curador-chefe
Museu de Arte Moderna do Rio – MAM-Rio (RJ)	2.540.630	8.442.803	15.532.693	5.803.738	4.322.968	Branca Paulo Albert Weyland ⁶³ Diretor-executivo	Negra Pablo Lafuente ⁶⁴ Diretor artístico
Museu Oscar Niemeyer (PR)	3.165.897	2.765.600	6.615.741	6.265.899	9.575.061	Branca Juliana Vellozo Almeida Vosnika Diretora-presidente	Branca Jader Alves ⁶⁵ Diretor Cultural
						Branca	

⁶¹ Substituiu Valéria Piccoli, mulher branca, em setembro de 2022.

⁶² O MAR hoje é gerido pela Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI). Na primeira comissão em 2019, foi apresentado na função de Diretor Carlos Gradim, diretor-presidente do Instituto Odeon. O nome de Raphael Callou, diretor e chefe da representação da OEI no Brasil e responsável pela direção do MAR, foi preterido pelo fato do Odeon controlar o orçamento do Museu. Ao longo da pesquisa, o Odeon deixa totalmente a gestão do MAR assumindo a OEI papel fundamental e único à direção da instituição. Raphael Callou então é substituído por Leonardo Barchini para assumir o cargo de diretor-geral de Cultura na Organização de Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura em Madri, na Espanha. Em qualquer situação do arranjo de poder da gestão do Museu, estamos falando do consórcio de três homens brancos. Em 2023, os projetos do MAR foram administrados pelo Instituto ArteCidadania.

⁶³ Substituiu Fábio Szwarcwald que teve sua saída anunciada em fevereiro de 2022 alegando motivado por divergências com o conselho de administração do museu. Paulo Albert Weyland Vieira é o primeiro não-europeu a assumir o Conselho Internacional da Tate.

⁶⁴ Keyna Eleison, a única mulher negra presente na lista na série histórica desta pesquisa. Foi anunciada em agosto de 2020 ao lado de Pablo Lafuente, homem branco espanhol. Escolhidos num processo seletivo internacional numa candidatura em dupla cujo projeto apontava para a diversidade, a curadora saiu da instituição em circunstâncias não tornadas públicas e o MAM permaneceu com o então parceiro de Eleison, Lafuente, como único diretor artístico.

⁶⁵ Substituiu Glaci Gottardello Ito, mulher branca, em 2023.

Tabela 1 — Captação de recursos e raça dos dirigentes de instituições de artes visuais no Brasil de 2019 a 2023 (conclusão)

Museu Vale (ES)	11.008.000	0,00	1.321.356	0,00	11.342.967	Claudia Afonso ⁶⁶ Diretora	-
						Branca	
Instituto Ling (RS)	4.973.080	6.269.430	0,00	6.079.611	5.149.680	William Ling Diretor-presidente	-
						Amarela	
Fundação Iberê Camargo (RS)	2.641.105	3.358.100	6.115.371	3.197.570	3.144.898	Emilio Kalil Diretor-superintendente	-
						Branca	
Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (RS)	2.460.000	1.093.180	7.242.666	0,00	0,00	Carmen Ferrão ⁶⁷ Diretora-presidente	Raphael Fonseca ⁶⁸ Curador-chefe
Casa Fiat de Cultura (MG)	1.908.487	0,00	2.859.900	0,00	1.947.567	Branca Massimo Cavallo ⁶⁹ Diretor-presidente	Branca
						Branca	

Fonte: O autor, 2023.

Mais uma vez, e aqui também, a branquitude ocupa desproporcionalmente quase a totalidade dos cargos dessas instituições, sendo 19⁷⁰, o que representa 82,60% das 23 posições analisadas. Nenhum dos diretores/diretoras é negro ou indígena. Apenas dois homens negros e duas mulheres negras figuram na lista, todos como curadores. Dois homens amarelos ocupam o cargo máximo das suas instituições. Nenhum indígena figura na lista.

⁶⁶ Substituiu Ronaldo Barbosa, homem branco, em julho de 2023.

⁶⁷ Substitui Gilberto Schwartsmann, homem branco, em agosto de 2020.

⁶⁸ Curador da 14ª edição foi precedido por Marcello Dantas, homem branco, na 13ª, e Andrea Giunta, mulher branca, na 12ª edição.

⁶⁹ Substitui Fernão Silveira, homem branco, em setembro de 2022.

⁷⁰ Para fins de contabilidade das posições, considerou-se a curadoria da Bienal de São Paulo como uma posição ocupada por pessoa negra, uma vez que é composta por quatro curadores, sendo um negro, duas negras e uma branca.

Nesse exercício interessa problematizar a invisibilidade a uma pertença a qual brancos ou sujeitos que pareçam brancos — o que já seria suficiente para ao menos equipará-los dentro do sistema de beneficiamento usufruído pela branquitude no Brasil — estão condicionados, justificando os esforços desta pesquisa. A percepção/atribuição de raça é uma problemática contraditória no Brasil principalmente pelas tentativas de forjar na mestiçagem um mito de democracia racial que serviu para negar o racismo e se esquivar do enfrentamento das suas graves consequências.

Os dados do quadro trazem ainda outras discrepâncias que merecem uma análise mais detalhada a qual extrapola o objetivo do presente trabalho, entre elas: a totalidade das instituições contempladas com recursos captados via isenção fiscal autorizada pela Lei Rouanet estão localizadas na região Sul/Sudeste, sendo 10 (71%) do Sudeste e 4 (29%) do Sul; as cinco instituições de São Paulo ocupam as seis primeiras posições no ranking de captação; entre as 23 posições, 8 são ocupados por mulheres (e duas compõem o grupo de quatro curadores da Bienal de São Paulo) e somente 6 delas ocupam o cargo de Direção, de maior poder; há apenas uma instituição do Espírito Santo; há apenas cisgêneros na lista.

Deve-se ainda atentar ao fato de as instituições mencionadas desenvolverem suas atividades por intermédio de Planos anuais (ou Plurianuais, como o caso da Bienal do Mercosul) com recursos captados via mecanismo de isenção fiscal pela Lei Rouanet. Isso significa que, por meio da isenção de impostos, as empresas aportam recursos nesses projetos estabelecendo um compromisso de interesse público financiado com recursos do Estado. São disposições preliminares do Programa Nacional de Cultura (Pronac), da qual a Lei Rouanet é um dos instrumentos:

Art. 1º Fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a:

I – contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;

II – promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;

III – apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;

IV – proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;

V – salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;

VI – preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

VII – desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;

VIII – estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;

IX – priorizar o produto cultural originário do País.⁷¹ (grifos nossos)

Sendo assim, é responsabilidade desses equipamentos culturais desenvolver uma programação pautada na diversidade. Não evidentemente numa perspectiva isolada, posto que não se pode atribuir a finalidade do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), instituído pela Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 - mais conhecida como Lei Rouanet - a essas instituições individualmente. Entretanto, se considerarmos que as organizações citadas receberam juntas, em 2019, R\$158.022.437,85, o que equivale a 10.66% do valor captado da lei no ano; em 2020, R\$105.266.960,06, o que equivale a 6.99% do total captado pela lei no ano; em 2021, R\$169.100.206,10, o que equivale a 7,96% do valor total captado no ano; em 2022, R\$177.866.255,86, o que equivale a 8,42% do valor total captado no ano; e em 2023 R\$150.415.857,57, o que equivale a 6,55% do valor captado no ano, e respondem por grande parte da programação de artes visuais no Brasil, o compromisso desse conjunto de organizações toma outras proporções.

Retomando Aparecida Bento, a autora discute como os discursos das instituições são antagônicos em relação às suas práticas. Segundo ela numa análise que veste perfeitamente a discussão empreendida neste capítulo,

as organizações constroem narrativas sobre si próprias sem considerar a pluralidade da população com a qual se relacionam, que utiliza seu serviço que consome seus produtos. Muitas dizem prezar a diversidade e a equidade, inclusive colocando esses objetivos como parte de seus valores, de sua missão e de seu código de conduta. Mas como essa diversidade e essa equidade se aplicam se a maioria de suas lideranças e de seu quadro de funcionários é composta quase exclusivamente por pessoas brancas?⁷²

Imersos num modo de fazer embranquecido de narrativas não dissonantes que tomam forma de programação, é necessário questionar se tais instituições estão contribuindo para o pleno exercício dos direitos culturais de todos; se são capazes de difundir não um, mas o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores; se protegem as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira; se fomentam o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações. Da forma como estão arranjadas as suas estruturas, é possível que alguma delas tenha a capacidade de cumprir esse papel?

⁷¹ BRASIL. **Lei 5.761**. Estabelece sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências. Brasília, 27 de abril de 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Decreto/D5761.htm. Acesso em: 27 jun 2021.

⁷² BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 17.

2.3 O acesso branco

A partir da pesquisa *Cultura nas capitais*, de 2018, com organização de João Leiva e Ricardo Meirelles, uma das mais importantes sobre os hábitos culturais brasileiros, foram analisados os dados referentes ao consumo das artes visuais nas capitais em que as instituições mencionadas estão localizadas. Algumas considerações conceituais acerca da metodologia da pesquisa de hábitos culturais tornam-se necessárias para a sua contextualização nas relações pretendidas nesta discussão.

Pela primeira vez na série de pesquisas da JLeiva, introduziu-se uma pergunta de caráter exploratório, para saber de qual museu ou exposição visitada recentemente os entrevistados mais gostaram. Era uma questão aberta — as pessoas podiam citar o que quisessem. Isso possibilitou captar uma espécie de *top of mind da área*, mas também verificar que nem sempre museus e exposições significam, para o público em geral, o mesmo que significam para quem trabalha na área.⁷³ (grifo nosso)

A pesquisa atribuiu aos respondentes a tarefa de definir o que seria um museu ou exposição. Diferentemente da análise dos livros e dos cargos, não será possível, nesse caso, afirmar que estamos tratando do que se tem conceituado como museu de artes visuais. O impasse seria solúvel apenas se os dados analisados fossem oriundos dos centros culturais analisados, com a complexidade de que, mesmo as instituições reconhecidas como de artes visuais, têm cada vez mais expandido a sua oferta de atividades culturais, buscando extrapolar a experiência das galerias e borrando as fronteiras conceituais do que se constituiria como uma experiência em artes visuais ou seria a função esperada de um centro cultural da linguagem.

Por não ser este o foco desta pesquisa, optamos por medir o acesso dos moradores de doze capitais brasileiras a museus e exposições (esta foi a expressão usada no questionário), que já são responsáveis por um amplo e diversificado volume de expressões artísticas, históricas e culturais.⁷⁴

Que tipo de experiência vive o indivíduo que vai num show de música em um museu de artes? E o que participa como espectador de uma performance na rua? E um transeunte do

⁷³ JOÃO LEIVA (Rio de Janeiro) (ed.). **Cultura nas capitais**: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Rio de Janeiro: 17Street, 2018. 196 p. Disponível em: https://www.culturanascapitais.com.br/wp-content/uploads/10810_Livro_Web.pdf, p.127. Acesso em: 01 set. 2020.

⁷⁴ *Ibid.*

Centro do Rio que pode observar a bandeira feita pela artista Rosana Paulino no topo do Museu de Arte do Rio e que é considerada parte da sua programação?

Assume-se, neste caso, por parte desta dissertação, um interesse maior em deslocar a análise ao sujeito que outorga a si a afirmação de vivência de uma experiência em artes visuais, exercendo uma cidadania cultural, do que debater as questões conceituais e metodológicas da pesquisa — embora seja ético citá-las — e apresentar evidências de que o “público está definindo cultura de uma forma bem mais ampla do que estamos acostumados ou que estamos confortáveis em aceitar.”⁷⁵ Para permitir a continuidade da investigação, assim como considerou o público e a pesquisa, o museu será tomado como um lugar das artes visuais.

Essa instituição, associada à grandeza da nação, nasceu sob a sua forma atual no século XVIII — o século das revoluções (entre as quais a Revolução Haitiana, muito frequentemente esquecida), quando o tráfico escravagista atingiu um pico inigualável e banqueiros, seguradores, armadores, proprietários de escravos (mulheres e homens), capitães, negreiros e fazendeiros enriqueceram consideravelmente. A plantation escravagista era o centro de uma economia globalizada que abastecia os/as habitantes da Europa de açúcar, café, tabaco, especiarias e outras maravilhas; essas mercadorias alteraram radicalmente as preferências alimentares, assim como o status social e o modo de viver, acolher e representar.⁷⁶

No iminente perigo de interpretações superficiais, o problema do racismo nas artes visuais não se deve limitar ao recorte proposto por esta pesquisa, visto que atravessa diversas questões sociais e próprias também das instituições de arte. Observar os aspectos aqui analisados é um chamado ao aprofundamento do debate cujos pressupostos indicam a necessidade de se debruçar da mesma forma sobre outros elementos que atuam na dinâmica das artes visuais: a academia, o mercado, o colecionismo, a programação, o público etc., e apontar as consequências de um viés racista proveniente de uma macroestrutura sócio-econômica.

Para além das estatísticas, a pesquisa *Cultura nas capitais* traz um cenário sobre o comportamento do público diante da oferta de atividades culturais. Esse e outros dados podem contribuir à formulação de políticas públicas de cultura e para a dinamização dos centros culturais.

A partir dos resultados publicados, para este trabalho se formulou um resumo acerca do consumo das artes visuais no Brasil. Embora sejam apresentados números, todo contexto qualitativo do levantamento serve à compreensão de como as pessoas percebem e consomem

⁷⁵ JOÃO LEIVA (Rio de Janeiro) (ed.). **Cultura nas capitais**: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Rio de Janeiro: 17Street, 2018. 196 p. Disponível em: https://www.culturanascapitais.com.br/wp-content/uploads/10810_Livro_Web.pdf, p.136. Acesso em: 01 set. 2020.

⁷⁶ VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu, 2023, p. 7-8.

as artes visuais no Brasil. Na tabela, está apresentada a percentagem dos indivíduos daquela cor que acessaram alguma atividade de museu/artes visuais no período de 12 meses, seguida do número absoluto que aquela percentagem representa. Não são consideradas as estatísticas referentes aos indivíduos que se declaram de uma cor diferente daquelas consideradas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e pela pesquisa *Cultura nas capitais*, embora esses dados estejam apresentados na última coluna para efeitos de comparação. Os números foram formulados a partir dos dados de *Acesso* com recorte por cidades disponíveis no site⁷⁷. A amostra da pesquisa da J Leiva considerou as proporções por sexo e faixa etária apontadas em 2010 no IBGE.

Tabela 2 — Perfil dos frequentadores de museus, segundo a pesquisa *Cultura nas capitais*

Cidade/UF	Brancos	Pretos	Pardos	Amarelos	Indígenas	Outras/não sabe
São Paulo/SP	38% (526)	33% (153)	25% (286)	35% (29)	14% (29)	25% (6)
Rio de Janeiro/RJ	44% (194)	35% (123)	33% (212)	42% (16)	34% (9)	61% (6)
Belo Horizonte/MG	46% (74)	31% (45)	36% (90)	42% (8)	34% (2)	100% (2)
Porto Alegre/RS	35% (119)	39% (40)	26% (27)	51% (2)	33% (2)	26% (1)
Curitiba/PR	44% (159)	39% (15)	29% (58)	27% (3)	15% (1)	-
Média	41,4%	35,4%	29,8%	39,4%	20%	-

Fonte: O autor, 2023.

Os dados objetivos mostram como os espaços institucionais da linguagem são também ocupados majoritariamente pelos brancos, sendo os que proporcionalmente mais frequentam em absoluto e proporcionalidade. A pesquisa consolida ainda que “57% dos que vão a museus são das classes A e B e 38% são brancos, mas no conjunto da população esses grupos têm uma

⁷⁷ JOÃO LEIVA (Rio de Janeiro) (ed.). *Cultura nas capitais*: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. 2018. Disponível em: <https://www.culturanascapitais.com.br/acesso/>. Acesso em: 10 set. 2020.

participação menor: 38% e 31%⁷⁸. Diversos motivos devem ser considerados à exclusão promovida pelas artes visuais.

Obviamente, estão em jogo diversos aspectos, desde o não reconhecimento do museu como espaço de pertencimento, uma vez que foram instituições historicamente associadas a uma produção burguesa e de elite, detentora de um poder econômico e político. Há um extenso trabalho dos museus para mudança disso.⁷⁹

Entre todos os entrevistados, 66% afirmaram um grau de interesse de sete a dez, numa escala de zero a dez, em ir a museus e exposições. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, que possuem uma grande oferta dessas instituições, a proporção salta para 69% e 72% dos entrevistados dessas respectivas cidades.⁸⁰

Por que, embora com muito interesse, essas pessoas não vão aos museus? Por que não se sentem autorizadas a concretizar esse desejo? São questões cujas respostas não estão nos dados estatísticos, mas que habitam a percepção coletiva de que as artes e as suas instituições são elitistas e inalcançáveis, sentimentos que podem ser em função da ausência de reconhecimento nas produções e programações apresentadas nessas instituições. A pesquisa apresenta ainda outro dado que reforça a percepção de lugar de legitimação ocupado pelas artes visuais: a constatação de que a motivação que mais mobiliza a ida aos museus é “refletir ou adquirir conhecimento” (44%).⁸¹ Assim, torna-se explícito que não é possível furtar dos centros culturais o seu papel de agenciadores de uma educação formal que ganha cada vez mais espaço na agenda brasileira. Não por menos, essas instituições, ao lado da escola, estão no cerne do debate de uma agenda de costumes, sobre as quais tentam impor narrativas específicas, ou, noutras palavras, a censura. Então, se as artes visuais estão para uma expressão de impulsos criativos individuais, os centros culturais são o instrumento que legitima a narrativa coletiva sobre elas, determinando o que é ou não arte, o que deve ou não ser visto e ainda criando referências que se perpetuam, seja pela presença ou ausência.

⁷⁸ *Id. Cultura nas capitais*: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Rio de Janeiro: 17Street, 2018. 196 p. Disponível em: https://www.culturanascapitais.com.br/wp-content/uploads/10810_Livro_Web.pdf, p. 129. Acesso em: 01 set. 2020.

⁷⁹ JOÃO LEIVA (Rio de Janeiro) (ed.). *Cultura nas capitais*: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Rio de Janeiro: 17Street, 2018. 196 p. Disponível em: https://www.culturanascapitais.com.br/wp-content/uploads/10810_Livro_Web.pdf, p. 129. Acesso em: 01 set. 2020.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁸¹ *Ibid.*, p. 135.

2.4 Um clube branco

Neste capítulo, trazemos dados relativos aos prêmios instituídos pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Todos os prêmios, exceto pela última edição, homenageavam, pelo seu nome, figuras brancas das artes ou seus patronos e foram concedidos quase exclusivamente a pessoas brancas.

Segundo a própria associação, ela

tem a história de seu surgimento ligada à Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), fundada em 1948, em Paris, como uma ONG. Surgiu no âmbito das primeiras atividades da UNESCO, criada em 1945, sob o impacto do final da segunda guerra mundial. Na UNESCO, firmava-se a cultura como um ideal para a reconstrução de novos tempos, com atitudes mais compreensivas em relação às diferenças entre os povos e a procura de uma realidade mais humanitária no mundo.⁸²

A organização tem em sua história a criação de 13 prêmios⁸³ para personalidades e instituições notórias. O método de atribuição da raça dos premiados e homenageados da ABCA foi o mesmo utilizado para os dirigentes, no capítulo *O cubo branco*, visto anteriormente, onde cinco pessoas de diversidade racial e de gênero afeitas ao campo das ações afirmativas identificaram como observam a raça de cada um dos indivíduos mencionados nas tabelas a partir de imagens pesquisadas na internet.

Além de Emanuel Araújo, o *Prêmio Ciccillo Matarazzo* foi concedido a Ítalo Campofiorito (crítico de arte francês), Marcos Mendonça (parlamentar), Milu Vilela (vice-presidente da Itaú S.A), Paulo Geyer (empresário da indústria petroquímica), Pietro Maria Bardi (crítico de arte e um dos criadores do projeto do MASP), Joseph Safra (banqueiro libanês fundador do Banco Safra), Carlos Eduardo Moreira Ferreira (empresário e ex-presidente da CNI e Fiesp), Gilberto Chateaubriand (coleccionador, diplomata e empresário), Roberto Marinho (empresário das comunicações e fundador do Grupo Globo), Nise da Silveira (médica psiquiatra) e José Simeão Leal (diplomata, crítico de arte e médico).

A Tabela 3 apresenta os contemplados do *Prêmio Mário Pedrosa*, instituído em 1978 e destinado a artistas contemporâneos. A Tabela 4, os contemplados do *Prêmio Ciccillo Matarazzo*, instituído em 1991 e destinado a personalidade atuante no meio artístico

⁸² ASSOCIAÇÃO Brasileira de Críticos de Arte. **Associação Brasileira de Críticos de Arte**, 2022. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/historico/>. Acesso em: 01 maio 2022.

⁸³ *Ibid.* Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/sobre-a-abca-2/premios>. Acesso em: 01 maio 2022.

(personalidade do ano). A Tabela 5, os contemplados do *Prêmio Sérgio Milliet*, instituído em 1991 e destinado a um pesquisador (associado ou não) por trabalho de pesquisa publicado. A Tabela 6, os contemplados do *Prêmio Maria Eugênia Franco*, instituído em 2000 e destinado à curadoria de exposições. A Tabela 7, os contemplados do *Prêmio Clarival do Prado Valladares*, instituído em 2000. E, por fim, a Tabela 8 apresenta os contemplados do *Prêmio Homenagem Especial*, instituído em 2001.

Tabela 3 — Contemplados do Prêmio Mário Pedrosa⁸⁴ (continua)

Ano	Contemplado	UF	Raça/etnia atribuída
1978	Arcângelo Ianelli	SP	Branca
1979	Quirino Campofiorito	RJ	Branca
1980	Edith Behring	RJ	Branca
1981	Antônio Sérgio Benevento	RJ	Branca
1982	[Não foi concedido]		
1983	Fayga Ostrower (05/04/1984)	RJ	Branca
1984	Lívio Abramo (04/07/1985)	SP	Branca
1985	Hilda Campofiorito e Joaquim Tenreiro (<i>ex-aequo</i>)	RJ	Branca
1986	[Não foi concedido]		
1987	[Não foi concedido]		
1988	Artur Barrio	RJ	Branca
1989	Anna Maria Maiolino	RJ	Branca
1990	[Não foi concedido]		
1991	Lygia Pape	RJ	Branca
1992	Tunga	RJ	Branca
1993	Quirino Campofiorito	PA	Branca
1994	Waltercio Caldas	RJ	Branca
1995	Fayga Ostrower	RJ	Branca
1996	Renina Katz	SP	Branca
1997	Carlos Vergara	RJ	Branca

⁸⁴ Passou a se chamar assim em 1981, embora a premiação para artista contemporâneo exista desde 1978.

Tabela 3 — Contemplados do Prêmio Mário Pedrosa⁸⁵ (conclusão)

1998	Sonia von Brusky e Maurício Nogueira Lima (<i>in memoriam</i>)	SP	Branca
1999	Maria Bonomi	SP	Branca
2000	Siron franco	GO	Branca
2001	César Romero	BA	Branca
2002	Waltercio Caldas	RJ	Branca
2003	Cildo Meireles	RJ	Branca
2004	Mario Cravo Neto	BA	Branca
2005	Nuno Ramos	SP	Branca
2006	Emmanuel Nassar	PA	Branca
2007	César Romero	BA	Branca
2008	Rosângela Rennó	MG	Branca
2009	Daniel Senise	RJ	Branca
2010	Miguel Gontijo	MG	Branca
2011	Sergio Lucena	PB	Branca
2012	Adriana Varejão	RJ	Branca
2013	Daniel Senise	RJ	Branca
2014	Ana Maria Pacheco	GO	Branca
2015	Marcello Nitsche	SP	Branca
2016	José Rufino	BA	Branca
2017	Rosana Paulino	SP	Negra
2018	Sandra Cinto	SP	Branca
2019	Iran do Espírito Santo	SP	Branca
2020	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2021	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2022	Fernando Lindote	RS	Branca

Fonte: MAKOWIECKY, Sandra; BASCHIROTTO, Viviane, 2023, p. 65-66.

⁸⁵ Passou a se chamar assim em 1981, embora a premiação para artista contemporâneo exista desde 1978.

Tabela 4 — Contemplados do Prêmio Ciccillo Matarazzo (continua)

Ano	Contemplado	UF	Raça/etnia atribuída
1991	José Simeão Leal	RJ	Branca
1992	Nise da Silveira	RJ	Branca
1993	Roberto Marinho	RJ	Branca
1994	Gilberto Chateaubriand	RJ	Branca
1995	Carlos Eduardo Moreira Ferreira	SP	Branca
1996	Joseph Safra	SP	Branca
1997	Pietro Maria Bardi	SP	Branca
1998	Emanoel Araújo	SP	Negra
1999	Paulo Geyer	RJ	Branca
2000	Milú Villela	SP	Branca
2001	Marcos Mendonça	SP	Branca
2002	Ítalo Campofiorito	RJ	Branca
2003	Ariano Suassuna	PB	Branca
2004	Ferreira Gullar	RJ	Branca
2005	Ângela Gutierrez	MG	Branca
2006	Emanoel Araújo	SP	Negra
2007	Priscila Freire	MG	Branca
2008	Jorge Gerdau Johannpeter	RS	Branca
2009	[Não foi concedido]		
2010	Paulo Sérgio Duarte	RJ	Branca
2011	João Cândido Portinari	RJ	Branca
2012	Ricardo Ohtake	SP	Amarela
2013	Antônio Henrique Amaral	SP	Branca
2014	Sebastião Salgado	MG	Branca
2015	Danilo Santos de Miranda	RJ	Branca
2016	Justo Werlang	RS	Branca
2017	João Moreira Salles	RJ	Branca
2018	Max Perlingeiro	RJ	Branca

Tabela 4 — Contemplados do Prêmio Ciccillo Matarazzo (conclusão)

2019	Luiz Ernesto Meyer Pereira	PR	Branca
2020	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2021	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2022	Bené Fonteles	PA	Branca

Fonte: MAKOWIECKY, Sandra; BASCHIROTTI, Viviane, 2023, p. 68-69.

Tabela 5 — Contemplados do Prêmio Sérgio Milliet (continua)

Ano	Contemplado	UF	Raça/etnia atribuída
1991	Ronaldo Brito	RJ	Branca
1992	Donato Mello Júnior	MG	Branca
1993	Lisbeth Rebollo Gonçalves	SP	Branca
1994	Amândio M. dos Santos	RJ	Branca
1995	Tadeu Chiarelli	SP	Branca
1996	Annateresa Fabris	SP	Branca
1997	Walter Zanini	SP	Branca
1998	Vera Lins	RJ	Branca
1999	Daisy Peccinini de Alvarado	SP	Branca
2000	Vera D'Horta	SP	Branca
2001	Aline Figueiredo	MS	Branca
2002	Ruth Sprung Tarasantchi	SP	Branca
2003	Percival Tirapeli	SP	Branca
2004	João Cândido Portinari	RJ	Branca
2005	Ângela Ancora da Luz	RJ	Branca
2006	Luiz Alberto Ribeiro Freire	BA	Branca
2007	Tadeu Chiarelli	SP	Branca
2008	Maria Helena Flexor	SP	Branca

Tabela 5 — Contemplados do Prêmio Sérgio Milliet (conclusão)

2009	José Armando Pereira da Silva e Ana Luisa Martins	SP	Branca
2010	Sonia Prieto	SP	Branca
2011	João J. Spinelli e Maria Amélia Bulhões	SP e RS	Branca
2012	Almerinda da Silva Lopes e Mirian de Carvalho	ES e RJ	Branca
2013	Raul Córdula	PB	Branca
2014	José Roberto Teixeira Leite	SP	Branca
2015	Annateresa Fabris	SP	Branca
2016	Miriam de Carvalho	RJ	Branca
2017	Fernando Cocchiarale, André Severo e Marília Panitz	SP	Branca
2018	Percival Tirapeli	SP	Branca
2019	[Não foi concedido]		
2020	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2021	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2022	Maria Amélia Bulhões	RS	Branca

Fonte: MAKOWIECKY, Sandra; BASCHIROTTO, Viviane, 2023, p. 71-72.

Tabela 6 — Contemplados do Prêmio Maria Eugênia Franco (continua)

Ano	Contemplado	UF	Raça/etnia atribuída
2000	Denise Mattar	SP	Branca
2001	Frederico Moraes e Paulo Herkenhoff (<i>ex-aequo</i>)	RJ	Branca
2002	Paulo Klein	SP	Branca
2003	Maria Alice Milliet	SP	Branca
2004	Ana Maria Belluzzo	SP	Branca
2005	Charles Cosac	SP	Branca
2006	Lisbeth Rebollo Gonçalves	SP	Branca
2007	Daisy Peccinini	SP	Branca
2008	Fábio Magalhães	SP	Branca

Tabela 6 — Contemplados do Prêmio Maria Eugênia Franco (conclusão)

2009	Lauro Cavalcanti	RJ	Branca
2010	Maria José Justino e Artur Freitas	PR	Branca
2011	Agnaldo Farias	MG	Branca
2012	Olívio Tavares de Araújo	PR	Branca
2013	Verônica Stigger	SP	Branca
2014	Aline Figueiredo	MS	Branca
2015	Ana Maria Belluzzo	SP	Branca
2016	Fernando Cocchiarale e Fernanda Lopes	RJ	Branca
2017	Regina Teixeira de Barros	SP	Branca
2018	Maria Luíza Távora	RJ	Negra
2019	Cauê Alves	SP	Branca
2020	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2021	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2022	Raphael Fonseca (Coord. Geral), Aldrin Figueiredo, Clarissa Diniz, Divino Sobral, Marcelo Campos, Paula Ramos		Branca, Parda, Branca, Branca, Negro, Branca

Fonte: MAKOWIECKY, Sandra; BASCHIROTTI, Viviane, 2023, p. 77.

Tabela 7 — Contemplados do Prêmio Clarival do Prado Valladares (continua)

Ano	Contemplado	UF	Raça/etnia atribuída
2000	Cícero Dias e Luiz Sacilotto (<i>ex-aequo</i>)	PE e SP	Branca
2001	Amélia Toledo	SP	Branca
2002	Arcângelo Ianelli	SP	Branca
2003	Francisco Brennand	PE	Branca
2004	João Câmara Filho	PB	Branca
2005	Gilvan Samico	PE	Branca
2006	Nelson Leirner	SP	Branca
2007	Anna Bella Geiger	RJ	Branca

Tabela 7 — Contemplados do Prêmio Clarival do Prado Valladares (conclusão)

2008	Abraham Palatnik	RJ	Branca
2009	Mario Cravo Júnior	BA	Branca
2010	Evandro Carlos Jardim	SP	Branca
2011	Yara Tupynambá	MG	Branca
2012	Regina Silveira	SP	Branca
2013	Carlos Vergara	RJ	Branca
2014	Cildo Meireles	RJ	Branca
2015	Claudio Tozzi	SP	Branca
2016	Abraham Palatnik	RJ	Branca
2017	Anna Maria Maiolino	RJ	Branca
2018	Claudia Andujar	Suíça	Branca
2019	Emanoel Araújo	SP	Negra
2020	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2021	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2022	Carmela Gross	SP	Branca

Fonte: MAKOWIECKY, Sandra; BASCHIROTTI, Viviane, 2023, p. 82-83.

Tabela 8 — Contemplados do Prêmio Homenagem Especial (continua)

Ano	Contemplado	UF	Raça/etnia atribuída
2001	Eduardo Etzel e Walter Zanini	MG e SP	Branca
2002	Esther Emílio Carlos e Ruy Mesquita	RJ e SP	Branca
2003	Geraldo Alckmin, Antônio Cândido, Aldemir Martins e Tomie Ohtake	SP, RJ, CE e Japão	Branca, branca, branca e amarela
2004	Oscar Niemeyer, Alice Brill, Humberto Espíndola e Francisco Stockinger	RJ, Alemanha, MS e Áustria	Branca
2005	[Não foi concedido]		
2006	[Não foi concedido]		
2007	[Não foi concedido]		

Tabela 8 — Contemplados do Prêmio Homenagem Especial (conclusão)

2008	Affonso Ávila, Aracy Amaral, Caciporé Torres, Fernando Velloso e Nicolas Vlavianos	MG, SP, SP, PR e Grécia	Branca
2009	José Roberto Teixeira Leite, Sheila Leirner e Vera Chaves Barcellos	RJ, SP e RS	Branca
2010	Judith Lauand, Matilde Matos, Hubert Alquères e Jacob Klintowitz	SP, BA, SP e PA	Branca
2011	Frederico Morais	MG	Branca
2012	Tomie Ohtake e Marcelo Grassmann	Japão e SP	Amarela e branca
2013	Nicolas Vlavianos, Hebe de Carvalho e Caciporé Torres	Grécia, CE e SP	Branca
2014	Darel Valença Lins, Carlos Alberto Cerqueira Lemos e Luiz Ernesto Machado Kawall	PE e SP	Branca
2015	Antonio Santoro, Paulo Bomfim e Maureen Bisilliat	SP e Reino Unido	Branca
2016	Maria Helena Andrés, Gontran Guanaes Netto e Juarez Paraíso	MG, SP e BA	Branca, branca e negra
2017	Renina Katz, Teresinha Soares e Zoravia Bettiol	RJ, MG e RS	Branca
2018	Daniel Santiago, Márcio Sampaio e Flávio Shiró	PE, MG e Japão	Branca, branca e amarela
2019	Carlos Pasquetti, Fábio Magalhães e João Evangelista	RS, SP e MG	Branca, branca e negra
2020	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2021	[A premiação não aconteceu pela pandemia do Covid-19]		
2022	[Não foi concedido]		

Fonte: MAKOWIECKY, Sandra; BASCHIROTTI, Viviane, 2023, p. 86-87.

Segundo a ABCA, os critérios e as formas de premiação podem ser assim resumidos: os prêmios são concedidos por votação dos associados no Brasil às indicações submetidas por eles à Assembleia Geral da entidade. Com a lista aprovada na Assembleia, registra-se, então, o voto em cédulas. Apurados, os prêmios são entregues aos outorgados em cerimônia, quando também são conferidas as menções honrosas e homenagens a pessoas e instituições que tenham se destacado na área. Desde 2020, por conta da pandemia de Covid-19, a votação acontece

online. Anteriormente, os críticos associados recebiam e devolviam pelos Correios a cédula onde registravam o voto.

Em 2022, a ABCA institui pela primeira vez prêmios homenageando pessoas negras: *Prêmio Emanuel Araújo*, destinado ao reconhecimento de Coleção, Acervo, Conservação e/ou Documentação histórica, *Prêmio Yêdamaria (Yêda Maria Corrêa de Oliveira)*, destinado a instituições, pessoas e projetos promotores de ações de impacto amplo em processos educativos e de mediação nos vários campos das artes, em espaços formais e não formais. Além desses, no ano foram concedidos pela primeira vez o *Prêmio Gilda de Melo e Souza*, para o reconhecimento de críticos/as em início de carreira, e os destaques regionais, destinado aos notórios de cada região do país, concedido ao artista Helô Sanvoy (homem negro) pelo Centro-Oeste.

Evidências mostram que as homenagens às personalidades negras vieram a partir de um debate interno promovido por um grupo de associados que constituíram uma Comissão de Pluralidade Crítica. Pela reação pública transcrita abaixo, é possível perceber que o movimento desagradou parte (ou ao menos um) dos membros da ABCA. Uma das associadas, que não consta mais na lista de filiação⁸⁶, descreve o trabalho da Comissão como identitário, de autopromoção.

No final do ano passado recebi a proposta de renovação do Prêmio ABCA. Nos termos do documento a ser votado, encontrava-se esta pérola de “problema detectado”: a nomeação das categorias com nomes de críticos/as deveria “sanar algo muito importante: a presença majoritária de nomes de homens brancos nas nomenclaturas dos prêmios, à exceção de Mário de Andrade (que era negro) e Maria Eugênia Franco (que foi mulher).” Quando li essa “caricatura woke” e percebi que a nossa querida e respeitada Associação também começava a ficar subjugada pela imbecilidade das cotas e a ser pega na armadilha da paranoia universitária, resolvi me abster. O fato é que, em março de 2021, duas dessas universitárias associadas haviam apresentado uma proposta de ação institucional intitulada “Pluralidade Crítica”, com o objetivo de “contribuir para o enfrentamento à discriminação étnica, racial, geopolítica, de classe e gênero que (segundo elas) permeia as estruturas institucionais brasileiras”, discriminação da qual, até hoje, até conhecer as provas, ninguém nunca ouviu falar. Depois, imaginei que a chamada Comissão de Pluralidade Crítica, vinha se reunindo para “pensar propostas”. Porém, não passava pela minha cabeça que a sua verdadeira intenção, talvez, fosse relativizar o poder da presidência e direção da ABCA, criando uma espécie de “poder paralelo”, sob aura de “democracia”. E, no entanto, acabo de descobrir: a tal comissão constitui estratégia de domínio e controle, marketing e propaganda ideológica.

Para a arte, é muito grave. Arte é liberdade.

⁸⁶ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE (São Paulo). **Catálogo de Associados/as**. 2024. Disponível em: https://abca.art.br/wp-content/uploads/2024/11/Catalogo-de-Associados-2024_COMPLETO_nov-24.pdf. Acesso em: 01 fev. 2024.

O trecho faz parte da *Carta aberta à Associação Brasileira de Críticos de Arte* assinada pela crítica de arte Sheila Leirner, mulher branca, curadora de duas Bienais de São Paulo e que escreveu de 1975 a 2019 para o jornal *O Estado de São Paulo*. Em outra parte da publicação de 16 de março de 2023, Leirner continua a tecer críticas à proposta da ABCA de diversificar as suas indicações, argumentando que o debate proposto pela Associação torna o gênero e a raça mais importantes que o “humano” e o universal dá lugar ao particular.

Na prática, o resultado é sempre o mesmo: o gênero torna-se mais importante do que o corpo, a raça mais relevante do que o ser humano, o universal dá lugar ao particular precário, a magnanimidade cede o espaço ao mesquinho, a vitimização decolonial fica acima da política de convergência e a “inclusão” torna-se mais necessária do que valor cultural e qualidade estética.

Sem discutir o valor cultural e a qualidade estética destes “conselhos” (que, provavelmente, poucos pediram), devemos lembrar, por outro lado, que a “denúncia de discriminação” e a “fúria inclusiva”, podem ser formas inversas e perversas de marketing. Permite autopromoção, como acabamos de ver, mas também colocam sob holofotes valores duvidosos, trabalhos considerados ruins (porque são ruins mesmo, e não necessariamente de uma ótica colonialista, branca, patriarcal ou eurocêntrica) ou que não são vistos e percebidos por si próprios (porque de fato não têm nada para chamar a atenção, nem mesmo um programa estético) e que por estas razões não vendem e não “se vendem”.⁸⁷

É ao menos curioso observar como a diversificação das indicações da ABCA só acontece na sua última edição, após mais de 30 anos de premiações, indicando que o movimento está relacionado às recentes associações de críticos negros que, segundo o catálogo atual da instituição⁸⁸, quase todas (exceto uma, sem data) foram efetivadas nos últimos três anos.

Numa fantasia da plena igualdade entre todos, além de evocar o mito da democracia racial, que postula a ausência da distinção de raça, sexo ou etnia, ideia que ganhou força na década de 1930 para promover que o Brasil teria encontrado uma solução para o racismo na miscigenação, Leirner parece ignorar que tacitamente na ABCA sempre houve a cota para brancos, de forma que a raça foi pré-requisito para homenagem e premiação. Afinal, em um pacto velado, os brancos sempre foram quase unanimidade entre as personalidades homenageadas e premiadas. Ao revelar o arranjo de poder, Aparecida Bento evidencia que

⁸⁷ LEIRNER, Sheila. *Carta aberta à Associação Brasileira de Críticos de Arte*. 2023. Disponível em: <https://sheilaleirnerblog.wordpress.com/2023/03/16/carta-aberta-a-associacao-brasileira-de-criticos-de-arte/>. Acesso em: 01 dez. 2023.

⁸⁸ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE (São Paulo). *Catálogo de Associados/as*. 2024. Disponível em: https://abca.art.br/wp-content/uploads/2024/11/Catalogo-de-Associados-2024_COMPLETO_nov-24.pdf. Acesso em: 01 fev. 2024.

nos altos postos de empresas, universidades do poder público, enfim, em todas as esferas sociais, temos, ao que parece, uma cota não explicitada de 100% para brancos. Esses lugares de alta liderança são quase que exclusivamente masculinos e brancos.⁸⁹

Sobre essa cota, o historiador, jornalista, professor e homem branco brasileiro Luiz Carlos Golin, mais conhecido como Tau Golin, escreve desde a perspectiva do Rio Grande do Sul que brancos foram os maiores beneficiários de políticas de cota no Brasil, tendo recebido do Estado (e também do estado) toda sorte de benefícios para, da Europa, se instalarem no Brasil.

Nos meios de comunicação observa-se o triunfo de uma enganosa ética do trabalho, o elogio do esforço individual, como se seus porta-vozes levantassem como fênix das cinzas das dificuldades para o voo da prosperidade. Gente empobrecida, ao mesmo tempo, amaldiçoa os cotistas, culpando-os pela sua condição de pouco progresso, apesar de trabalharem a vida toda como jumentos. Invariavelmente realizam o elogio do trabalho, do esforço pessoal, sem questionarem aqueles que acumulam os produtos de seu esgotamento e imutabilidade social.

Nos ambientes sociais, invariavelmente, escuto descendentes de imigrantes condenarem a política de cotas. São ignorantes ou hipócritas. A parte rica do Rio Grande do Sul e outras regiões do Brasil é o presente de cotistas do passado. As políticas de colonização do país foram as aplicações concretas de políticas de cotas. Aos servos, camponeses, mercenários, bandidos, ladrões, prostitutas da Europa foi acenado com a utopia cotista. Ofereceram-lhes em primeiro lugar um lugar para ser seu, um espaço para produzir, representado pelo lote de terra; uma colônia para que pudesse semear o seu sonho.⁹⁰

Além de ignorar sua racialização, Leirner, com sua família destacada como uma das mais influentes no sistema de arte do Brasil, atuando, inclusive na implementação da 1ª Bienal de São Paulo, é parte da etnia que se consolidou hegemonicamente em toda a engrenagem do sistema institucional das artes visuais, outorgando a si o valor de universal e ordinário e evocando um mérito pelo lugar que ocupa, embora em função de um poder que exerce sobre outros grupos raciais. Revelar a existência do racismo institucional nesse agenciamento e no sistema das artes pressupõe evidenciar a racialização dos brancos e o pacto da branquitude para manutenção dos seus privilégios.

Ou seja, trata-se de compreender a perspectiva que emerge quando deslocamos o olhar que está sobre os “outros” racializados, os considerados “grupos étnicos” ou os “movimentos identitários” para o centro, onde foi colocado o branco, o “universal”, e a partir de onde se construiu a noção de “raça”.⁹¹

⁸⁹ BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 4.

⁹⁰ GOLIN, Tau. Os cotistas desagradecidos. **Sul 21**. Porto Alegre: 2014. Disponível em: <https://sul21.com.br/colunastau-golin/2014/06/os-cotistas-desagradecidos-2/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

⁹¹ BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 15.

Assim como os livros didáticos e o corpo de instituições, a ABCA historicamente promoveu e premiou a Arte Branco-brasileira predominantemente masculina e sudestina em detrimento da diversidade. Ao que acusa o ainda ínfimo e recente movimento que tenta diversificar as premiações, Sheila Leirner contribui para a manutenção de um arranjo de poder e beneficiamento da branquitude que expressa um pacto explícito para o não reconhecimento como uma produção artística legítima a produção dos não brancos.

3 GEOGRAFIA, MARCADORES E DESVIOS

Em maio de 2018 precisei viajar a trabalho à cidade de Rio Branco, no Acre. Eu estava muito interessado em confrontar todo o imaginário sudestino sobre esse estado amazônico na borda limítrofe do país. O que me levou foi um sinistro ocorrido em março do mesmo ano com as obras da exposição do artista Nuno Ramos pertencentes ao SESC e que eram transportadas de Rondônia para uma unidade da instituição na capital acreana. O caminhão tombou na estrada: uma das obras foi totalmente perdida e outras sofreram avarias.

Para acionar o seguro para o restauro, buscamos um profissional para realizar laudos museológicos. Depois de alguns contatos, concluímos que no Acre não havia alguém da área de conservação — ou se existisse, era desconhecido por parte das pessoas que trabalham com arte lá. Ampliamos a pesquisa para o Conselho Regional de Museologia da 6ª Região (COREM 6R) que atende Acre, Goiás, Distrito Federal, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, São Paulo, Tocantins e Rondônia. A resposta obtida foi que não haveria nenhum museólogo credenciado no Acre, mas existiriam em Manaus e Belém, portanto, a quilômetros de distância, nas duas maiores cidades do Norte do Brasil. Ao fim, contratamos uma conservadora de São Paulo, no Sudeste, que realizou o serviço.

O tempo da minha estadia na cidade foi planejado permitindo que eu conhecesse o seu sistema de artes, para então criar estratégias locais e nacionais de atuação do SESC na Cultura, uma das atribuições do cargo. Foram agendadas pela representante do SESC no Acre, Nardia Chaves, visitas aos ateliês dos artistas Danilo De S' Acre, Darci Seles, Dalmir Ferreira e Ueliton Santana. A primeira constatação é que, além de serem apenas homens, inexitem alguns operadores do sistema institucional das artes visuais muito presentes em outras regiões, principalmente no Sudeste, como o curador e as galerias ou agentes do mercado. Isso não quer dizer que não haja curadoria e venda de obras. Os artistas exercem múltiplas funções⁹², ocupando-se de produzir seus trabalhos e refletir sobre a produção do outro. Portanto, o sistema de arte local configura-se de forma menos hierárquica em relação a outros sistemas.

Outra passagem para o debate que se propõe mais à frente aconteceu na itinerância financiada pelo SESC da 32ª Bienal de São Paulo em unidades da instituição no Brasil. Com o tema *Incerteza Viva*, em uma das etapas, o evento foi apresentado ao público em agosto de 2017

⁹² Se racializarmos o sistema de arte do Sudeste, iniciativas semelhantes poderão ser observadas.

no Centro de Atividades da 502 Norte, em Palmas, Tocantins, com obras de Antonio Malta Campos, Bárbara Wagner, José Bento, Rachel Rose e Vídeio nas Aldeias.

A Bienal levou de São Paulo uma equipe numerosa, inclusive com funções de montagem de obras e cenografia. Em conversa com o técnico de artes visuais do Tocantins, Vone Petson, figura conhecida no circuito artístico da cidade, ele relatou que dispunha de uma gama de fornecedores que faziam os mesmos serviços com muita competência nas exposições no SESC.

Diferentemente do caso da profissional de conservação no Acre, embora houvesse oferta no Tocantins, a Bienal de São Paulo chega a Palmas com quase nenhuma participação de mão de obra local. Na micropolítica, o cenário reforça o estereótipo de que apenas no estado sudestino há profissionais competentes e especializados, o que justificaria os custos de deslocamento e hospedagem de tal mão de obra. Considere-se ainda que a cenografia da exposição construída era uma simples parede de madeira branca lisa, que um marceneiro experiente faria sem dificuldade.

Em 2023, na Bahia, nos festejos de Yemanjá, Néa, uma das atendentes de um bar na praia da Gamboa, impeliu que eu a ajudasse entregando pratos e talheres da mesa em que eu estava acomodado para serem levados à cozinha: — Aqui o cliente também trabalha. O confronto em tom jocoso evidenciou as intensas e profundas características serviçais lidas como competência nas grandes capitais do Sudeste, principalmente São Paulo. Entre nós, colaborar com o trabalho de alguém não é uma postura esperada.

Voltando ao Norte por Roraima, o técnico de artes visuais local, Rafael Pinto, nas *lives* do SESC ConVIDA, programa que produziu programação pela internet durante a pandemia, abria as mediações informando a hora de Manaus, fuso horário da região, contrapondo a convenção de Brasília, a mesma do Sudeste. Aliás, Roraima tem apenas um par de fibras na sua infovia de internet. Quando rompida, o que acontece com alguma frequência, empurra o estado para um apagão digital que interrompe todos os serviços dependentes de conectividade. Por várias vezes, Rafael deixou de participar de reuniões ou foi substituído na apresentação de *lives* pela qualidade da internet em Roraima. Essas características revelam a suposta universalidade inerente à identidade sudestina.

Ao longo da História da Arte no Brasil, observa-se como o sistema de arte e a intelectualidade sudestinos promoveram diacronias que privilegiavam apenas a si mesmos, como foi o caso da *Semana de Arte Moderna de 22*, o último grande evento símbolo da arte que rompe com movimentos anteriores e consolida, além do modernismo, a sudestinidade — principalmente a paulista, ainda que o Rio de Janeiro tenha tido preponderância na construção

da academia de artes — e a hegemonia da região no sistema institucional das artes visuais. Embora localizado — o evento ocorre no Theatro Municipal de São Paulo —, é unânime a sua projeção e reconhecimento como marco nacional, mesmo em outras regiões do país, o que teve como consequência o apagamento de outros movimentos artísticos. Nas comemorações do seu centenário, vários debates foram realizados para problematizar e reconhecer a superestimação do modernismo paulista.

O Sudeste, também por meio do sistema institucional da arte, apresenta-se como uma referência a ser perseguida, ditando comportamentos, movimentos artísticos e o que deve ou não ser lido como Arte.

As passagens narradas no início deste capítulo, por oposição, um modo de fazer sudestino, confrontam-no como modelo de progresso e desenvolvimento (também para a arte) e, ao evidenciar um modo de fazer particular (e não universal), revelam uma identidade ainda transparente.

Se há um esforço para designar como “outro” o lido como universal, seja o branco, o homem, o hétero, por exemplo, é importante, na disputa geopolítica, caracterizar a identidade do Sudeste, inclusive revelando suas práticas colonizadoras em relação ao restante do país. Definir o conceito de sudestinidade significa discutir o papel da geopolítica brasileira no pacto branco masculino, propósito deste trabalho, e do sudeste como região hegemônica na discussão da arte institucionalizada no Brasil. Embora não dicionarizada, a palavra “sudestinidade” rompe a norma da hegemonia de representatividade do Sudeste, uma vez que todas as outras regiões possuem adjetivos, enquanto no Sudeste são paulistas, mineiros e cariocas, expressando ainda um apagamento do Espírito Santo como parte desse território.

A ascensão ocidental com a expansão das civilizações greco-romanas e os descobrimentos ibéricos formou grandes impérios coloniais. Esse cenário permitiu a mundialização como conhecemos hoje e forjou um imaginário com posições de inferioridade que aprisionam outras identidades.

3.1 À nordeste: um baiano na pinacoteca

Foi Rodin quem me escolheu.

Emanoel Araújo

Sempre estive perto do poder para fazer coisas para o Estado. Não me beneficieei verdadeiramente destes momentos. Como diretor do Museu de Artes Bahia, eu tive um trabalho de dois anos de transformação do Museu. Quando cheguei na Pinacoteca eu tive o mesmo problema por 10 anos trabalhando na Pinacoteca, que me levou a um infarto (...). Eu nunca tirei partido desta questão. Eu tive sempre essa utopia de fazer alguma coisa pelo meu estado, pelo meu país. Eu tinha vontade de fazer algo pelo museu da Pinacoteca, que era um museu dessa burguesia paulista que foi abandonado pela própria burguesia paulista. Que precisou vir um baiano, como eles disseram uma vez: porque um baiano dirigindo a Pinacoteca? Mas os paulistas que passaram por lá foram um fracasso, não fizeram nada. Então precisou vir um baiano mesmo, mas eu já morava em São Paulo desde 65, e ainda continuavam a me chamar de baiano. Pra mim isso não tinha importância. Pra mim me valeu o fato de fazer a Pinacoteca, de fazer com que ela entrasse na ordem do dia. Pra mim o poder sempre está a favor de uma questão utópica: em relação à arte, em relação à memória.

Emanoel Araújo

Ayrson Heráclito em *Além dos baiunos: tensões nas artes baianas e poéticas visuais à margem* estabelece um resumo de tensões sobre a política cultural da Bahia, a partir da observação de coleções particulares. Na sua tese de doutorado, o artista e professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), ao analisar a emergência de um modelo colecionista que institucionaliza artistas, discute a disputa pela narrativa cultural naquele estado desde a elaboração de um Modernismo paulista que se quer brasileiro.

As tensões políticas e culturais no campo das artes na Bahia durante a segunda metade do século XX, especificamente nas décadas de 1960 e 1970, configuram e institucionalizam uma série de artistas, assistidos principalmente pela ação dos colecionadores e da prática da coleção. Todavia, uma outra parte dessa produção se manteve fora do circuito dos interesses econômicos e estéticos, reservando-se à margem desse processo.⁹³

Os escritos de Ayrson servem à proposta deste trabalho principalmente porque revelam pela Bahia a disputa da tese de uma cultura nacionalista que esbarra na relação entre tradição e modernidade e que, nos anos 1930, seria amplamente debatida entre os dois polos de pensamento cultural do Brasil (Norte *versus* Sul). Para o contraponto da tese da Modernidade paulista amplamente difundida, principalmente pela Semana paulista de 22, Heráclito evoca *O Manifesto Regionalista* de Gilberto Freire, de 1926, onde o escritor faz críticas às tendências

⁹³ FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. **Além dos baiunos: tensões nas artes visuais e poéticas visuais à margem**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19138/2/Ayrson%20Her%C3%A1clito%20Novato%20Ferreira.pdf>, p.12. Acesso em: 07 jul. 2022.

ditas vanguardistas do movimento sudestino.

o autor [Gilberto] tece um discurso de distinção regional, defendendo a construção de uma identidade nordestina embasada em valores tradicionalistas. Um Nordeste profundo, tradicional, fruto da síntese miscigenada das três matrizes étnicas da constituição do povo brasileiro [...]. O ataque regionalista freyriano ao Modernismo de Mario de Andrade tinha como objetivo a crítica ao processo de reelaboração da cultura tradicional sob o ponto de vista moderno.⁹⁴

Ayrson se refere a “projetos artísticos que não negociaram com os sistemas de poderes vigentes devido a muitas razões, mas, sobretudo, às incompatibilidades ideológicas e estéticas”⁹⁵. A cena dessa disputa interessa principalmente porque é por onde simbolicamente e territorialmente (Bahia – São Paulo) circula Emanuel Araújo, figura ímpar na produção cultural brasileira que será objeto de análise.

Falecido em 7 de setembro de 2022, Araújo foi um homem da cultura brasileira, ocupando diversos cargos, entre eles de secretário de cultura da cidade de São Paulo. Acompanhou a importante coleção, composta por Matisse, Miró, Picasso, Hamaguchi, Aldemir Martins, Portinari, Manabu Mabe, Pancetti, Volpi entre outros, de Odorico Tavares, uma das figuras centrais da cultura da Bahia, cujo acervo encontra-se em parte exposto no Museu AfroBrasil Emanuel Araújo, tendo organizado o livro *Odorico Tavares - A minha casa baiana - Sonhos e desejos de um colecionador*.

No percurso, serão apresentadas pressupostos que visam a refletir sobre as tensões implicadas neste deslocamento (mais uma vez: simbólico e territorial), no contexto da racialização, de um possível branqueamento da figura de Emanuel — na ordem individual e sistêmica — como concessão para torná-lo uma referência em diversos setores do sistema cultural, haja vista a sua atuação na gestão, curadoria e criação artística, tendo sido reconhecido em todas as vertentes.⁹⁶

Este trabalho vem evidenciando como suposto branqueamento, a ideia amplamente difundida de que quanto mais branco melhor implícita em

⁹⁴ FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. **Além dos baiunhos: tensões nas artes visuais e poéticas visuais à margem**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19138/2/Ayrson%20Her%C3%A1clito%20Novato%20Ferreira.pdf>, p.19. Acesso em: 07 jul. 2022.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁶ A Enciclopédia Itaú registra suas habilidades como cenógrafo, crítico de arte, curador, desenhista, escultor, figurinista, gestor cultural, gravador, pintor, museólogo e professor de artes plásticas. Cf. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa662/emanuel-araujo>

uma série de valores dispersos na nossa sociedade e presente nos espaços pretensamente mais impróprios. A cor branca, poucas vezes explicitada, é sempre uma alusão, quase uma benção; um símbolo dos mais operantes e significativos, até os dias de hoje.⁹⁷

Na mesma publicação, a autora Lilia relata alguns casos que apontam como a questão do branqueamento não é atual, quando, por exemplo, o *Correio Paulistano* noticia o vitiligo de um negro escravizado como uma possível intervenção divina e, num contraponto temporal, mais atualmente, o estranhamento de agente do censo de 1980 ao ser interpelado por uma docente universitária que, ao ser entrevistada e ter a sua raça anotada como branca, argumenta que sua cor estava mais para negra ou parda, ouvindo como resposta do agente: “mas a senhora não é professora da USP?”⁹⁸

A partir de fatos públicos e de falas de Araújo, deseja-se compreender a admissão de um homem negro baiano para a execução de um papel de grande relevância na produção cultural paulista. Para a análise do discurso de Emanuel, foram tomadas como fontes matérias e entrevistas publicadas na imprensa e, principalmente, as duas entrevistas que o artista concede ao programa *Roda Viva*, disponíveis na internet. Por serem entrevistas orais numa arena, optou-se por reproduzir grandes trechos das falas de Emanuel, preservando a completude de uma linha de raciocínio com hesitação, contradições, revisões e complementações típicas do processo de elaboração do discurso na linguagem falada. Quer-se eticamente, assim, evitar distorções das suas opiniões.

De Santo Amaro da Purificação, no interior do Recôncavo Baiano, a trajetória do crítico, colecionador, gestor e artista começa na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia (UFBA), quando se muda para Salvador na década de 1960 para estudar gravura⁹⁹. Revela que ele e outro colega Helio Oliveira eram os únicos negros da Escola de Belas Artes¹⁰⁰.

⁹⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2019, p. 11.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 105-106.

⁹⁹ SÃO PAULO. Museu Afro Brasil. Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (ed.). **Museu Afro Brasil**. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/emanuel-araujo>. Acesso em: 01 maio 2022.

¹⁰⁰ RODA Viva | Emanuel Araújo | 18/12/2017. Realização de Tv Cultura. São Paulo, 2017. (80 min.), color. Série Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5EuVYiz5U8>. Acesso em: 01 maio 2022.

Acostumado a se ver “entre os da Bahia”, como ele mesmo diz, é em São Paulo que Emanuel Araújo foi chamado pela primeira vez de negro.¹⁰¹ É São Paulo também, território de pujança econômica e cultural institucionalizada, que exerce forte influência/opressão simbólica e econômica sobre outros estados, que é considerado o berço do Modernismo e cenário também da pesquisa empreendida por Aparecida Bento que, a partir de perspectivas socioeconômicas, elabora questões locais sobre branquitude mas aplicáveis em outras esferas e nacionalmente. É nesse contexto que transita Emanuel Araújo.

A compreensão de um projeto de arte centrado no sudeste o levou para o Rio de Janeiro e São Paulo, cidades berço da institucionalização de um modernismo pautado principalmente em concepções burguesas. Certamente, o contexto econômico de Emanuel era diferente de outros negros do Brasil, uma vez que dispôs de recursos para viajar à região numa lógica diferente daqueles que migram em busca de oportunidades de trabalho.

Em São Paulo, rapidamente compreende a necessidade de se aproximar da aristocracia paulista para estabelecer relações fundamentais e usufruir do sistema de artes. Nas entrevistas, ao contar um determinado *causo* sobre o racismo em São Paulo, ao mesmo tempo que informa ser detentor de um carro da marca italiana *Alfa Romeo* e que visita um amigo na Rua Bélgica, um logradouro de mansões em São Paulo, ouve de outro que é a primeira vez que recebe um amigo negro em casa. Em outra ocasião, presencia o questionamento por interfone de um porteiro ao dono da casa que chegava para visitar se, ele, Emanuel, deveria subir pela entrada de serviço:

Eu tinha um *Alfa Romeo* italiano e eu parei na rua Bélgica para visitar um amigo. E passou um carro da Rota¹⁰² e de lá de dentro o cara dizia: “mas você mora aí?” Eu disse: “bem, eu não vou responder. Vamos ver o que vai acontecer”. E ele começou a gritar. A questão do negro no Brasil que há pouco tempo você não pode entrar num elevador social. O porteiro ligava para o dono da casa e perguntava: “ele entra pelo elevador de serviço ou social?” Essas coisas vão sendo abolidas e vamos perdendo a memória delas. Mas isso acontecia até outro dia e até talvez acontece até hoje. Empregada usa uniforme e touca e ganha salário de miséria, de escravo.¹⁰³

¹⁰¹ RODA Viva | Emanuel Araújo | 18/12/2017. Realização de Tv Cultura. São Paulo, 2017. (80 min.), color. Série Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5EuVYiz5U8>. Acesso em: 01 maio 2022.

¹⁰² Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (Rota), umas das tropas de elite da Polícia Militar (PM) do estado de São Paulo.

¹⁰³ RODA Viva | Emanuel Araújo | 18/12/2017. Realização de Tv Cultura. São Paulo, 2017. (80 min.), color. Série Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5EuVYiz5U8>. Acesso em: 01 maio 2022..

Lilia Schwarcz referencia ditados populares que relacionam a ascensão social ao branqueamento racial: “Preto rico no Brasil é branco, assim como branco pobre é ‘preto’ [...]. Não se ‘preconceitua’ um vereador negro; só se discrimina um estrangeiro igualmente negro enquanto sua condição estiver pouco especificada”.¹⁰⁴

A carreira bem sucedida e os relatos de Emanuel pontuam uma série de fatos que podem ser lidos como concessões realizadas pelo sistema de artes (novamente: racista), para a assimilação do artista em troca do seu possível branqueamento. O trânsito social e os benefícios usufruídos por ele demonstram uma proximidade com a aristocracia e o poder brancos. Nesse sentido, é importante retomar a sua biografia para a compreensão desse processo no contexto do sistema de artes.

Emanuel, que nasceu numa tradicional família de ourives, estudou composição gráfica na Imprensa Oficial de Santo Amaro da Purificação. Em 1959, realizou sua primeira exposição individual ainda em sua terra natal. Recebe importantes prêmios como, em 1966, por sua participação na II Exposição Jovem Gravura Nacional no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e, em 1972, a medalha de ouro na 3ª Bienal Gráfica de Florença, Itália. Em 1973, recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de melhor gravador, e, em 1983, o de melhor escultor. Já pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) recebe por duas vezes, em 1998 e 2007, o Prêmio Ciccillo Matarazzo e, em 2020, o Prêmio Clarival do Prado Valladares. Também em 2020 é agraciado com a Medalha Zumbi dos Palmares pela Câmara Municipal de Salvador. Em 2021, recebe, do Governo do Estado de São Paulo, a Medalha Tarsila do Amaral. Em 2022, a ABCA institui um prêmio com o seu nome.

Araújo foi diretor do Museu de Arte da Bahia de 1981 a 1983. O artista leciona artes gráficas e escultura no Arts College, na The City University of New York (1988) e, entre o período de 1992 e 2002, foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 2004, fundou o Museu Afro Brasil, em São Paulo, recebendo pela exposição *Africa Africans*, em 2015, o prêmio de melhor exposição de 2015 pela ABCA. Permaneceu até sua morte, em 2022, como Diretor Curador e Executivo do museu que criou e que hoje leva seu nome. Como artista, Emanuel participou de cerca de 50 exposições individuais e mais de 150 coletivas.¹⁰⁵

¹⁰⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2019, p. 32.

¹⁰⁵ SÃO PAULO. Museu Afro Brasil. Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (ed.). **Museu Afro Brasil**. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/emanuel-araujo>. Acesso em: 01 maio 2022.

O percurso notório como exceção e exclusivo de Emanuel Araújo é reconhecido por diversas entidades do país. A circulação social de Emanuel revela a construção de uma carreira baseada em valores burgueses, visão reforçada por uma das suas falas em que atribui a ausência de curadores negros a uma condição exclusivamente econômica:

Quase não existiam artistas contemporâneos negros no Brasil, porque é uma classe pobre. As pessoas não têm possibilidades de estudar em escolas particulares. Porque não existe escola pública como no Rio de Janeiro, que tem uma tradição da Academia Imperial de Belas Artes, que depois virou a escola de Belas Artes, e que São Paulo ficou sempre uma escola particular. Então isso limita muito que uma classe social que não acende não pode formar curadores. Diferentemente de outros lugares do mundo onde vemos, por exemplo, curadores negros como na Bienal de Veneza.¹⁰⁶

É notório, portanto, um processo de valorização dos mecanismos de branqueamento, os mesmos que deixaram Emanuel Araújo desigualmente escanteado frente a História da Arte no Brasil. Para Lilia Schwarcz, “enriquecer, ter educação superior, frequentar locais sociais de um estrato mais alto, destacar-se nos esportes ou na educação, tudo leva a um certo embranquecimento.”¹⁰⁷ Nesse sentido, a raça passa a ser lida a partir da chave social, estabelecendo a “raça social”,

expressão encontrada por Valle e Silva para explicar esse uso travesso da cor e para entender o “efeito branqueamento” existente no Brasil. Isto é, as discrepâncias entre cor atribuída e cor autopercebida estariam relacionadas com a própria situação socioeconômica e cultural dos indivíduos.¹⁰⁸

Ao comentar os seus feitos ao entregar o cargo de diretor de Pinacoteca, único gestor negro que passou por lá e entre as instituições analisadas por essa pesquisa, Emanuel dispara: “foi Rodin que me escolheu”¹⁰⁹, atribuindo o sucesso da sua gestão às reformas realizadas

¹⁰⁶ RODA Viva | Emanuel Araújo | 18/12/2017. Realização de Tv Cultura. São Paulo, 2017. (80 min.), color. Série Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5EuVYiz5U8>. Acesso em: 01 maio 2022.

¹⁰⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2019, p. 106.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ CYPRIANO, Fabio. “Foi Rodin que me escolheu”, diz Araújo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 jan. 2002. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1901200210.htm>. Acesso em: 20 abr. 2022.

graças ao interesse de um francês no espaço ao vir a São Paulo para escolher a instituição que sediaria uma exposição do escultor branco francês.¹¹⁰

A mesma reportagem celebra os feitos de Emanuel Araújo após sua passagem pela direção do espaço, transformada, segundo matéria, em referência internacional.

Há quase dez anos, em meados de 92, Emanuel Araújo, recém-empossado como diretor da Pinacoteca do Estado, abriu sua primeira exposição no cargo. *Vozes da Diáspora* reuniu, na abertura, 70 pessoas, em meio à então acanhada sede do museu.

Amanhã, quando transmitir seu cargo ao novo diretor da Pinacoteca, Marcelo Araujo, Emanuel Araújo, 61, entrega um museu completamente restaurado, com prestígio internacional, cujos vernissages reúnem, em geral, mais de 5.000 pessoas.¹¹¹

O curador responsável pela histórica exposição sobre a produção afrobrasileira, *A Mão Afro-brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1988, sobre a qual afirma que se referia a “uma tomada de consciência de mostrar a arte afro-brasileira pela mão afro-brasileira”¹¹²; ou ainda de *Negro de Corpo e Alma* na icônica *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento*, em 2000, e de *Vozes da Diáspora*, na Pinacoteca, em 1992, acredita que à sua época era muito mais difícil para um artista jovem, sobretudo negro, furar o mercado.¹¹³ Emanuel não se furta de denunciar e se afirmar sobre pautas importantes:

Naquela época era um pouco melhor que agora. Quando você imagina os índices do IBGE é alarmante. É um país que mata 25 jovens negros por dia. É um país em que os intelectuais brasileiros foram contra as cotas dos negros nas universidades. Um país que a gente paga para branco estudar na universidade pública, mas que tem cotas para brancos e não para negros. Um país que é extremamente desigual. Então eu acho que o Brasil piorou muito. O Brasil enriqueceu e empobreceu. A riqueza está em 1% da população e 91% classe média, pobreza e miséria. Então, o Brasil nesse ponto é alarmante o que aconteceu e o que está acontecendo no Brasil. Quando você passa pelas ruas você vê os *homeless* na rua, os abandonados, são todos negros. Quando você vê a loucura também são todos negros. É ainda, é resquício de um período de, mesmo depois de 130 anos, ainda continua implacável. Quando você imagina uma bancada ruralista que quer trabalho escravo no Brasil. Ontem tinha um programa na televisão que estavam resgatando uns operários negros em uma fazenda de um homem de 83 anos. Poxa, vida! Um homem de 83 anos que tinha trabalho escravo. O Brasil é

¹¹⁰ CYPRIANO, Fabio. “Foi Rodin que me escolheu”, diz Araújo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 jan. 2002. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1901200210.htm>. Acesso em: 20 abr. 2022.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² RODA Viva | Emanuel Araújo | 18/12/2017. Realização de Tv Cultura. São Paulo, 2017. (80 min.), color. Série Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5EuVYiz5U8>. Acesso em: 01 maio 2022.

¹¹³ *Ibid.*

uma coisa tenebrosa. Porque exatamente tudo isso está visível. Só não vê quem não quer. O Brasil é de uma desigualdade, é desumano. Um país que é odioso.¹¹⁴

Ao ser questionado sobre a ausência de negros visitando museus, Emanuel afirma que é “porque eles sempre acham que vão ver exatamente o que eles não querem mais ver: que é o sacrifício, que é a escravidão.”¹¹⁵ É interessante observar como o artista se exclui desse grupo, determinando negros como “eles”, como se de fato compreendesse a sua condição de branqueamento. A frase do artista também demonstra a compreensão do papel da cultura visual como agenciadora da persuasão ou ainda da elaboração nos sujeitos — e negros, neste caso — de conceitos e emoções. Por isso, segundo ele, a importância do Museu Afro Brasil: “a história do negro sempre foi mal contada. A publicidade é perversa.”¹¹⁶ e que a função do museu seria “romper sobre o silêncio do negro, romper esse silêncio sobre a participação dele, sobre a presença dele, na constituição da vida brasileira, da cultura brasileira, seja da comida, seja da música, seja da literatura.”¹¹⁷ E

revelar nomes importantes da história da arte do Brasil, nomes importantes que foram fundamentais à construção da identidade brasileira, nomes importantes do barroco, ao neoclássico, neste momento que o Brasil ainda estava sob a égide ou da academia imperial de belas das artes ou da corporação de ofícios.¹¹⁸

Ainda assim, diante de toda importância, Emanuel denuncia: “a criação do Museu foi instaurada na precariedade.”¹¹⁹

Ao ser questionado sobre o sucesso de sua trajetória, Araújo o atribui à sorte. “Não foi difícil, foi possível, porque de cedo eu tratei de correr para São Paulo, para o Rio de Janeiro. Havia por exemplo um Brasil muito melhor que o Brasil de hoje.”¹²⁰ A sua produção demonstra a importância do percurso de Emanuel que, embora não se apresente como um porta-voz da

¹¹⁴ RODA Viva | Emanuel Araújo | 18/12/2017. Realização de Tv Cultura. São Paulo, 2017. (80 min.), color. Série Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5EuVYiz5U8>. Acesso em: 01 maio 2022.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

produção afro-brasileira, toma-a como bandeira na sua atuação e existência, tendo participação fundamental na construção de referências. Mesmo na sua capacidade de atuação solo num sistema essencialmente branco, conseguiu imprimir um lastro na produção cultural brasileira que pode ser revisto e aprimorado agora.

O artista foi frequentemente referenciado como uma figura implicada na valorização da cultura de seu povo, abordando temas como o preconceito e a discriminação social, promovendo debates emblemáticos etc. A Fundação Clóvis Salgado, do estado de Minas Gerais, publicou artigo intitulado *Emanoel Araújo: arte e combate ao racismo* em que o afirma como atuante no “combate ao racismo e a valorização da história da arte afrodescendente brasileira e da arte africana [...]”¹²¹, como o gestor da Pinacoteca que “mudou sua política de aquisição de obras, passando a ter em seus acervos obras de artistas contemporâneos afrodescendentes [...]”¹²² com destaque para as exposições *Vozes da Diáspora* e que, como idealizador do MAB, “pensou uma instituição que se dedicasse à memória do afrodescendente e às contribuições desses artistas para a arte brasileira.”¹²³

É o pacto narcísico da branquitude que faz com que trajetórias como a de Emanoel sejam raríssimas e à base de concessões para um branqueamento. As consequências dessa supremacia branca burguesa podem ser observadas estruturalmente, setorialmente — como no recorte das artes visuais, conforme proposto neste trabalho — ou ainda nas relações cotidianas. Essa dominação é capaz de operar sobre o capital simbólico do dominado, estabelecendo muitas vezes narrativas vencedoras ou simplesmente que apagam a existência de grupos subalternizados. Ela interfere sobre o imaginário coletivo e a esfera dos sonhos determinando, por exemplo, quem pode ou não ser (ou se imaginar) um artista ou curador de artes.

¹²¹ VENTURA, Alexandre. **Emanoel Araújo: arte e combate ao racismo**. Fundação Clóvis Salgado. Disponível em <https://fcs.mg.gov.br/emanoel-araujo-arte-e-combate-ao-racismo/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

4 CONTRADIÇÃO DECOLONIAL CONTEMPORÂNEA

Primeiro, precisamos começar com o território no qual o museu é construído. Não é suficiente simplesmente incluir alguns artistas indígenas nas exposições. O museu precisa acompanhar a liderança das pessoas indígenas na luta pela libertação do território. Paralelamente, os museus precisam colocar em prática o reconhecimento territorial e entregar um espaço no museu para que comunidades indígenas usem-no como bem entenderem.¹²⁴

O racismo no Brasil é anti-negro e anti-indígena. Isso significa que, embora haja grandes comunidades de outras raças/etnias no país, como os amarelos oriundos da imigração japonesa e chinesa, há uma estrutura social de opressão e violência contra negros e indígenas. O mesmo sistema beneficia indivíduos da raça/etnia branca, que obtiveram êxito na hegemonia estética e imagética sociais ao se apropriarem desses sistemas para ditar processos e ordens e induzir silenciamentos, hierarquizações e opressões diretamente ligadas à violência física e simbólica contra pessoas subalternizadas. Para Aparecida Bento, também “o pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo.”¹²⁵

Por vezes, higienizam e apropriam-se da cultura e produção estética e imagética desses oprimidos com objetivos mercantilistas. Operando o sistema e dominando a cadeia mercadológica da arte, a branquitude encontrou uma forma de se manter na exploração da produção de grupos subalternizados. Por meio do sistema institucional da arte e dos agentes de mercado, usufrui da produção artística negra e indígena para o acúmulo de capital. A relação das galerias com essas produções nos últimos anos é predatória. Ainda é necessário o aprofundamento dessa pesquisa para sistematizar como a emergência institucional e mercadológica da produção artística dissidente da branquitude também beneficia os agentes brancos desse processo.

Em *Feminicídio Epistemológico*, Renata Felinto, artista e professora, mulher negra, que discute as relações de tentativa de apagamento e exploração das quais são vítimas as mulheres negras nos meios intelectuais e das artes, afirma que

Ao cercear as possibilidades de inserção de quem não possui poder para realizar essa proeza individualmente, as elites que gerenciam as relações no sistema de arte, primeiro interditaram essas artistas para depois, no intervalo de uma ou duas gerações,

¹²⁴ SAFFORE, Marz. **Pela abolição do museu**. In: REDE NAMI (org.). Hackeando o poder: Táticas de guerrilha para artistas do Sul global. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023, p. 214-215.

¹²⁵ BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 25.

“redescobrirem” as obras criando movimentos de “revalorizações” desses legados acompanhados de exploração intelectual e financeira desse conjunto.¹²⁶

“Siga o dinheiro” (*Follow the money*): a máxima do jornalismo estadunidense que orientou a investigação do jornal *Washington Post* conduzida pelos jornalistas Bob Woodward e Carl Bernstein durante o caso *Watergate*, na primeira metade da década de 1970, levou à renúncia do então presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon. Essa parece ser a chave para compreender o beneficiamento da branquitude no processo da decolonialidade.

Assim, o presente capítulo pretende discutir a miserável falha do museu (e da arte institucionalizada) na tentativa de ser decolonial. Trata-se de um vício de origem, uma vez que museus foram criados para contar a história e preservar a iconografia dos impérios capitalistas, suas instituições e agentes.

Em *Decolonizar o museu – Programa de desordem absoluta*, Françoise Vergès, uma mulher negra cientista política e ativista feminista francesa, traz como cerne a resposta às possibilidades de decolonização do museu ocidental:

Não basta expor obras “decoloniais” (quais seriam os critérios e quem os definiria?), diversificar o que é pendurado nas paredes, falar de preservação e conservação em um estado de guerra permanente contra subalternos e indígenas; temos de nos perguntar o que seria um “pós-museu”, isto é, um espaço de exposição e transmissão que leve em consideração análises críticas de arquitetura e história nas artes plásticas. É preciso criar um lugar onde as condições de trabalho daqueles/as que limpam, vigiam, cozinham, pesquisam, administram ou produzem sejam plenamente respeitadas; onde as hierarquias de gênero, classe, raça, religião sejam questionadas.¹²⁷

Já Marz Saffore, uma mulher negra ativista estadunidense, em *Hackeando o Poder*, da Rede Nami, vai além e informa das relações entre exploração, violência, colonialidade e museus.

Museus são instituições coloniais. Um exemplo dos laços coloniais dos museus envolve a aquisição de suas coleções. Museus, como o Museu do Brooklyn, não são nada sem suas coleções, e muito (senão tudo) de suas coleções é roubado. Essas coleções consistem em artefatos e objetos ancestrais saqueados de terras e povos colonizados, que produzem a riqueza fundacional de um museu. Os atos coloniais de violência do museu não são simplesmente relegados ao passado depois da criação de

¹²⁶ FELINTO, Renata. O feminicídio epistemológico. **Jacarandá: Arte & Poder**, Rio de Janeiro, ed. especial, 20 dez. 2020, p. 34. Disponível em: <https://en.jacarandaartepoder.com/>. Acesso em: 01 fev. 2024.

¹²⁷ VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu, 2023, p. 14-15.

uma coleção — museus de arte contemporânea também têm sua parcela de culpa pelos legados continuados do colonialismo.¹²⁸

Decolonizar museus é como enxugar gelo. É necessária uma imensa mudança dessas instituições, o que passa pela refundação das suas estruturas, para que assim possam expressar vozes e imagéticas além da colonialidade para a qual atuaram durante a sua existência. É preciso transformar os gestos — que mais parecem concessões à denúncia contra o pacto — em movimentos de mudanças na governança das organizações culturais, e não apenas na sua programação. Um projeto de museu decolonial exige debate público e participação popular e comunitária.

Assim, pretende-se discutir fatos da contemporaneidade que ilustram as tensões inerentes ao pacto da branquitude para as artes visuais e as concessões feitas pela mesma para a manutenção da sua hegemonia, inculcando uma farsa decolonial ao assimilar apenas na instância das suas programações a produção artística relacionada aos recortes e identidades aqui analisados. O objetivo é mostrar como o sistema opera para que as macroestruturas sejam mantidas.

Embora a crítica à farsa da decolonialidade, é importante mencionar as iniciativas que apontam para uma transição onde se observa um ainda tímido e insuficiente movimento institucional para alteração das práticas excludentes das artes visuais. Essa discussão será travada em parte neste capítulo e mais profundamente no próximo.

4.1 Jaider Esbell e a Bienal indígena e o caso das galerias

A morte de Jaider Esbell causou uma grande comoção pública nas artes visuais. O artista era um articulador do sistema de artes local, conforme a Figura 1, sendo um motivador do trabalho de diversos artistas. Em um curto período de tempo, Jaider foi alçado pelo sistema de artes sudestino a representante da arte indígena, com todas as contradições e complexidade que esse título pode trazer. O artista teve grande participação na 34^a Bienal, considerada para alguns veículos, a exemplo do Portal Amazônia Real, que tem sede em Manaus (AM), como a Bienal

¹²⁸ SAFFORE, Marz. **Pela abolição do museu**. In: REDE NAMI (org.). Hackeando o poder: Táticas de guerrilha para artistas do Sul global. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023, p. 213.

dos Indígenas¹²⁹. Em entrevista ao site, o artista se identifica como “essa pessoa que abriu o seu corpo, o seu mundo, o seu universo para tentar entender a dimensão dessa questão toda que se chama cultura.”¹³⁰

Figura 1 — Foto de encontro com artistas roraimenses na Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea



Legenda: O autor em reunião a propósito da implementação do Programa SESC de Artes Visuais em Roraima. Fonte: O autor, 2018.

Aos seus 70 anos, o maior evento de arte da América Latina, maior exposição do hemisfério Sul e a segunda Bienal do mundo convocou para sua mega exibição cinco artistas indígenas brasileiros: Daiara Tukano, Gustavo Caboco, Jaider Esbell, Sueli Maxakali e Uýra.

¹²⁹ AMAZÔNIA REAL (Brasil) (org.). **A Bienal dos Indígenas. Amazônia Real**. Manaus. 02 nov. 2021. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/a-bienal-dos-indigenas/>. Acesso em: 07 jan. 2024.

¹³⁰ A BIENAL dos Indígenas. Realização de Amazônia Real. Roteiro: Cícero Pedrosa Neto. São Paulo: Amazônia Real, 2021. (10 min.), son., color. Disponível em: https://youtu.be/B3q990dqHTM?si=SiVUrhlHPm3udL_S. Acesso em: 07 jan. 2024.

A 34ª Bienal de São Paulo estava prevista para 2020, mas veio a público em 2021 por conta da pandemia.

Com o tema *Faz escuro mas eu canto*, verso do poeta amazonense Thiago de Mello, a mostra reuniu mais de 1.100 obras de 91 artistas do mundo e, segundo a própria instituição, trouxe como mote

o desejo de ampliar a mostra no tempo e no espaço, estendendo sua duração ao longo de vários meses e expandindo a presença dos artistas participantes por meio de uma inédita parceria com mais de vinte instituições na cidade. A pandemia de Covid-19 trouxe mudanças na coreografia imaginada inicialmente e o adiamento para 2021 da grande exposição coletiva, mas também reforçou a pertinência de uma mostra em constante transformação e afinação, que busca refletir sobre si mesma publicamente, como num grande ensaio aberto. Eventos preliminares, presenciais e virtuais, culminaram na inauguração da exposição *Faz escuro mas eu canto*, em setembro de 2021, concomitante a dezenas de exposições em instituições parceiras na cidade de São Paulo, marcando o momento de maior intensidade desta Bienal.¹³¹

Ao comentar junto com outros artistas o projeto da Bienal, Jaider denuncia a apropriação das iconografias indígenas na produção artística institucionalizada e branca e a ausência de atores da etnia no sistema de arte. Segundo ele, no seu trabalho se apropria “inclusive também dessa questão do Macunaíma, que é uma figura política, cultural, passeando no mundo do espetáculo sem a nossa presença.”¹³² Simbólicas ou materiais, o aparato da branquitude, em nome do museu, afanou a cultura de outros povos e

a genealogia patriarcal e colonial do direito de propriedade imposto ao mundo não europeu acabou fazendo que, para reclamar um objeto que lhes pertenceu, um grupo, uma comunidade ou um povo tenham de negociar sua devolução dentro do direito que os tomou de sua propriedade.¹³³

O direito aqui como território de disputa também serve como metáfora para a galeria.

Em entrevista ao Canal Arte 1, o curador italiano branco de Nápoles Jacopo Crivelli Visconti conta como foi a participação de Esbell na Bienal e que a mesma foi determinante para a extensa presença indígena na Bienal:

O Jaider foi um dos primeiros artistas não só no âmbito da arte indígena contemporânea, mas na lista de artistas participantes da Bienal, que a gente convidou a participar da Bienal, e com quem a gente estabeleceu um diálogo, uma troca muito

¹³¹ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo). **Sobre a 34ª**. 2020. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/sobrea34>. Acesso em: 09 fev. 2024.

¹³² *Ibid.*

¹³³ VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu, 2023, p. 13.

intensa desde o começo. Então, desde 2019, a gente veio conversando com o Jaider entendendo a produção dele e principalmente entendendo melhor esse papel que ele tinha na consolidação e na promoção do que ele chamava de movimento de arte indígena contemporânea. Isso se tornou no final talvez um dos pontos mais importantes dessa Bienal no sentido que historicamente ela é a Bienal com a maior participação de artistas indígenas, não só brasileiros, mas de outros países também e, sem dúvida alguma, isso tem tudo a ver com as trocas com as conversas que a gente teve com ele.¹³⁴

Com o arrefecimento da pandemia, a mostra veio a público. A produção de Jaider e de outros artistas indígenas esteve presente concomitantemente em diversas instituições paulistas. O artista foi também curador da mostra *Moquém – Surarî: arte indígena contemporânea* que aconteceu como atividade paralela da Bienal no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo).

Alguns trabalhos acadêmicos corroboram a presença ostensiva dessa produção indígena nesse curto período e problematizam o fenômeno com os movimentos mercadológicos de apropriação, como em Abramo:

Ao considerar as recentes exposições de arte, publicações e o espaço a elas conferido pela 34ª Bienal de São Paulo “Faz Escuro mas eu Canto”, pode-se dizer que assistimos uma espécie boom da “Arte Indígena Contemporânea” no Brasil. Exposições como “Reantropofagia” (Niterói, 2019), “Véxoa: Nós sabemos”, (São Paulo, 2020-2021); e “Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea”, (São Paulo, 2021) atestam o protagonismo de artistas, curadores, pensadores e ativistas indígenas na cena cultural brasileira contemporânea.

[...]

Para além de um evidente movimento mercadológico em busca de novos nichos de consumo do “mundo da arte” e sua necessidade de constantes novidades, tais exposições parecem somar-se aos importantes movimentos que buscam repensar criticamente as matrizes do processo de formação da cultura e da(s) identidade(s) nacionais, bem como de nossa modernização. Movimentos que, à luz das efemérides recentes, ganham ainda mais visibilidade.¹³⁵

A Bienal, junto a diversas instituições, tornou aquele o período de maior exposição (nos seus diversos sentidos) da produção indígena no sistema institucional de artes sudestino. Jaider foi rapidamente referenciado dentro da lógica colonial das artes visuais como curador e representante da arte indígena. E, certamente, por todos os aspectos já debatidos neste trabalho,

¹³⁴ Homenagem ao artista Jaider Esbell | Arte1 em Movimento. São Paulo: Arte1, 2021. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w0PQCrc7pU>. Acesso em: 10 fev. 2024.

¹³⁵ FUGAGNOLLI, Mariana Abramo. **As máquinas de ver Jaider Esbell**. São Paulo: USP, 2022. Disponível em: https://www.iau.usp.br/pesquisa/grupos/nec/wp-content/uploads/2023/08/MarianaAFugagnolli_Semina%CC%81rio-NEC-2023.pdf, p.1. Acesso em: 15 de fev. 2024.

sua obra foi assimilada rapidamente pelo mercado de arte. Em maio de 2021, o artista apresentava na Galeria Millan a sua primeira exposição em São Paulo¹³⁶. A Bienal foi inaugurada em setembro do mesmo ano.

A curadora e crítica de arte Daniela Labra escreve no texto *Está difícil cantar no Brasil* como a sequência dos acontecimentos na carreira de Jaider podem ter forjado uma armadilha de exploração que são contra-senso aos valores difundidos pelo artista.

A questão indígena, por certo, foi um dos aspectos mais promovidos nesta 34ª Bienal, que teve a maior representação de artistas indígenas da história do evento: quatro estrangeiros e cinco brasileiros. Entre estes, Jaider Esbell, artista, escritor, ativista e educador, do estado de Roraima. Sua obra sensível e visualmente impactante faz referência à cultura Makuxi, e ganhou enorme repercussão no meio cultural nacional nos últimos três anos, sendo uma das estrelas desta Bienal. Sua história, porém, de certo modo se tornou uma triste analogia dos movimentos de capital, poder e consagração que regem o sistema da arte neoliberal, tão competitivo e mercantilista como qualquer outro. Há poucos anos, Esbell começou a tornar-se conhecido nos meios mais brancos da cultura brasileira, e suas pinturas e objetos alcançaram valores altíssimos. Recentemente, teve duas obras adquiridas pelo Centre Georges Pompidou, onde Paulo Miyada, co-curador da 34ª Bienal, atua também como curador adjunto de arte latino-americana. Dentre os colecionadores que adquiriram as peças do artista está o presidente da Fundação Bienal de São Paulo.

Apesar da ostensiva presença de Jaider Esbell na mídia, nos eventos de arte e cultura, da circulação de sua obra e ideias em defesa da causa indígena e da inserção no sistema artístico do que ele chamava de arte contemporânea indígena como um posicionamento político, ele foi encontrado sem vida em um hotel do litoral paulista no dia 2 de Novembro de 2021. Pessoas próximas a ele comentam que a pressão extrativista do mundo branco, e da voracidade do capital que tanto combatia o fizeram escolher partir para outros mundos – algo que ainda está sob investigação. Uma dor para nós que ficamos, e que faz refletir sobre a perversa monetarização das identidades promovida pelo neoliberalismo nas artes.¹³⁷

Antes da sua morte, Esbell demonstrou compreender a importância e a contradição da sua participação e da presença indígena na Bienal, como se estivesse atento ao movimento do mercado e do sistema institucional da arte: “aqui nesse Bienal significa de fato um passo importantíssimo, histórico, mas que ele não pode ficar só nesse afã, nessa coisa. Foi legal, é histórico, mas e aí? E amanhã, quando isso acabar, como é que fica?”¹³⁸

¹³⁶ MORAES, Carolina. Quem é o artista indígena que levou a cosmologia e a luta makuxi para os museus. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 maio. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/quem-e-o-artista-indigena-que-levou-a-cosmologia-e-a-luta-macuxi-para-os-museus.shtml>. Acesso em: 28 jan. 2024.

¹³⁷ LABRA, Daniela. Está difícil cantar no Brasil. **Arts of the Working Class**, 15 nov. 2021. Disponível em: <https://artsoftheworkingclass.org/text/esta-dificil-cantar-no-brasil>. Acesso em: 18 fev. 2024

¹³⁸ A BIENAL dos Indígenas. Realização de Amazônia Real. Roteiro: Cícero Pedrosa Neto. São Paulo: Amazônia Real, 2021. (10 min.), son., color. Disponível em: https://youtu.be/B3q990dqHTM?si=SiVUrhlHPm3udL_S. Acesso em: 07 jan. 2024.

Assim como fez com Jaider, o mercado de arte aprendeu rapidamente como explorar a produção que desvia da heteronormatividade branca e que está em alta. Sem a intenção de discutir todo o arranjo sócio-econômico envolto nesse processo, é importante perceber como Jaider Esbell elucida a movimentação de um sistema capitalista em torno das políticas identitárias que acabam por repercutir em todo o âmbito comercial e as galerias de arte anunciaram as suas representações nos últimos anos fazendo concessões dentro do pacto da branquitude ainda em voga.

Em 9 de agosto de 2023, menos de dois anos depois da morte de Jaider, a Galeria Millan anuncia o artista Wapichana Gustavo Caboco (1989), também de Roraima, como seu novo representado. Carmézia Emiliano, também roraimense e macuxi, assim como Jaider, foi anunciada como representada da Central Galeria no mesmo mês de inauguração da sua primeira individual no MASP em março de 2023.

Desde o início dessa pesquisa, diversas galerias anunciaram negros e indígenas como seus novos representados, entre os quais é possível destacar: pela Galeria Luisa Strina, Panmela Castro em 2021 e Bruno Batistelle em 2023; pela Galeria Nara Roesler, Elian Almeida em 2021 e Jaime Lauriano em 2022; pela Galeria *Mendes Wood*, Rosana Paulino em 2019 e Castiel Vitorino Brasileiro em 2023; pela Fortes D'Aloia & Gabriel, Tadaskia em 2023; pela A Gentil Carioca, Maxwell Alexandre em 2019 e Salissa Rosa e Denilson Baniwa em 2023; pela Triângulo, Bastardo em 2021; pela Millan, Lidia Lisboa em 2021, entre outros.

Em aula aberta do projeto *Dos Brasis*, a artista e pesquisadora Rosana Paulino comenta o assédio das galerias e instituições por artistas negros:

Agora o que acontece no Brasil é que existe uma demanda de fora do país. Existe uma pressão interna que os artistas tem feito, mas existe uma demanda de fora do país de você ter colecionadores negros chegando em feira de arte e perguntando para as galerias brasileiras: — onde estão os artistas negros de vocês? As galerias brasileiras também entram nesse movimento não é porque elas são boazinhas. É porque elas começam a perder espaço. Os museus negros também entram nessa porque começam a perder espaço, começa a ficar feio. Cheguei inúmeras vezes em universidades, em museus fora do país, a pergunta era: — quantas pessoas tem, quantos professores têm no departamento de arte afro-brasileira? A gente não tinha nem um departamento de arte afro-brasileira. E a pergunta era: — quantos professores vocês têm nesse departamento? Quantos curadores e curadores negros e negras você tem? Então esse movimento que o Brasil entra com o imenso atraso é também porque começa a ser pressionado internacionalmente e começa a perder venda. Vocês não sejam ingênuos. Há um mecanismo também que age, que vai agindo por trás.¹³⁹

¹³⁹ [DOS Brasis] Pemba – Mulheres Negras e Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: SESC Brasil, 2022. (133 min.), son., color. Série Pemba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6mWZtxGZ1mw&ts>. Acesso em: 01 jan. 01. Acesso em: 14 fev. 2024.

A Fundação Bienal de São Paulo, que também é responsável pelo Pavilhão do Brasil na 60ª Bienal de Veneza, em 2024, anunciou em novembro de 2023 Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichana como curadores da exposição *Ka'a Pûera: nós somos pássaros que andam*, que estará no espaço brasileiro na bienal chamado de *Pavilhão Hãhãwpuá*. A artista selecionada para ocupar o espaço é Glicéria Tupinambá¹⁴⁰.

Todo aparato institucional e de institucionalização de obras e artistas sugerem um perfeito alinhamento entre mercado e instituições culturais, a maioria delas mantidas com recursos públicos.

É escamoteado, mas nada complexo o sistema de exploração pela branquitude das obras produzidas por artistas dissidentes. Mas quem obtém vantagens financeiras dessa produção, dessa diversidade, dessa decolonialidade ainda centrada na programação das instituições culturais? E qual a proporção dessa vantagem? E ainda, os artistas são representados por galerias e vendem por que estão nas instituições ou são chamados para as instituições porque vendem e estão nas galerias? Ou são chamados pelas instituições para vender nas galerias ou as galerias sabem antes quem estará nas instituições? Diversas perguntas cujas respostas ajudam a entender a lógica capitalista nessas relações e que precisam ser investigadas. Mas voltando ao mote da pesquisa, e se os agentes beneficiados desse processo forem perfilados, a quem se chegará? Certamente não se desviará desses que estão sendo demonstrados como os grandes beneficiários do pacto.

E qual o papel das instituições culturais nessa engrenagem exploratória e colonialista?

4.2 MASP *versus* MAR: um museu de todas as histórias (ou a farsa decolonial) *versus* o contraponto carioca

Como se tem visto ao longo das discussões, nas artes visuais, as culturas negras, indígenas e periféricas historicamente sofreram processo de apropriação e marginalização por parte da branquitude. Na música não foi diferente. A bossa nova pode ser lida como uma das estratégias de embranquecimento do samba oriundo da cultura afro-brasileira. Já o *funk*, que surge no Brasil como influência da música negra estadunidense do final da década de 1960, foi

¹⁴⁰ O GLOBO (Rio de Janeiro). Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza terá artista de curadoria indígena. **O Globo**. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2023/11/01/pavilhao-do-brasil-na-bienal-de-veneza-tera-artista-e-curadoria-indigena>. Acesso em: 13 jan. 2023.

sistematicamente associado à violência, à apologia ao crime e à sexualização. Por trazer crônicas dos modos de vidas considerados subalternos foi deslegitimando enquanto arte.

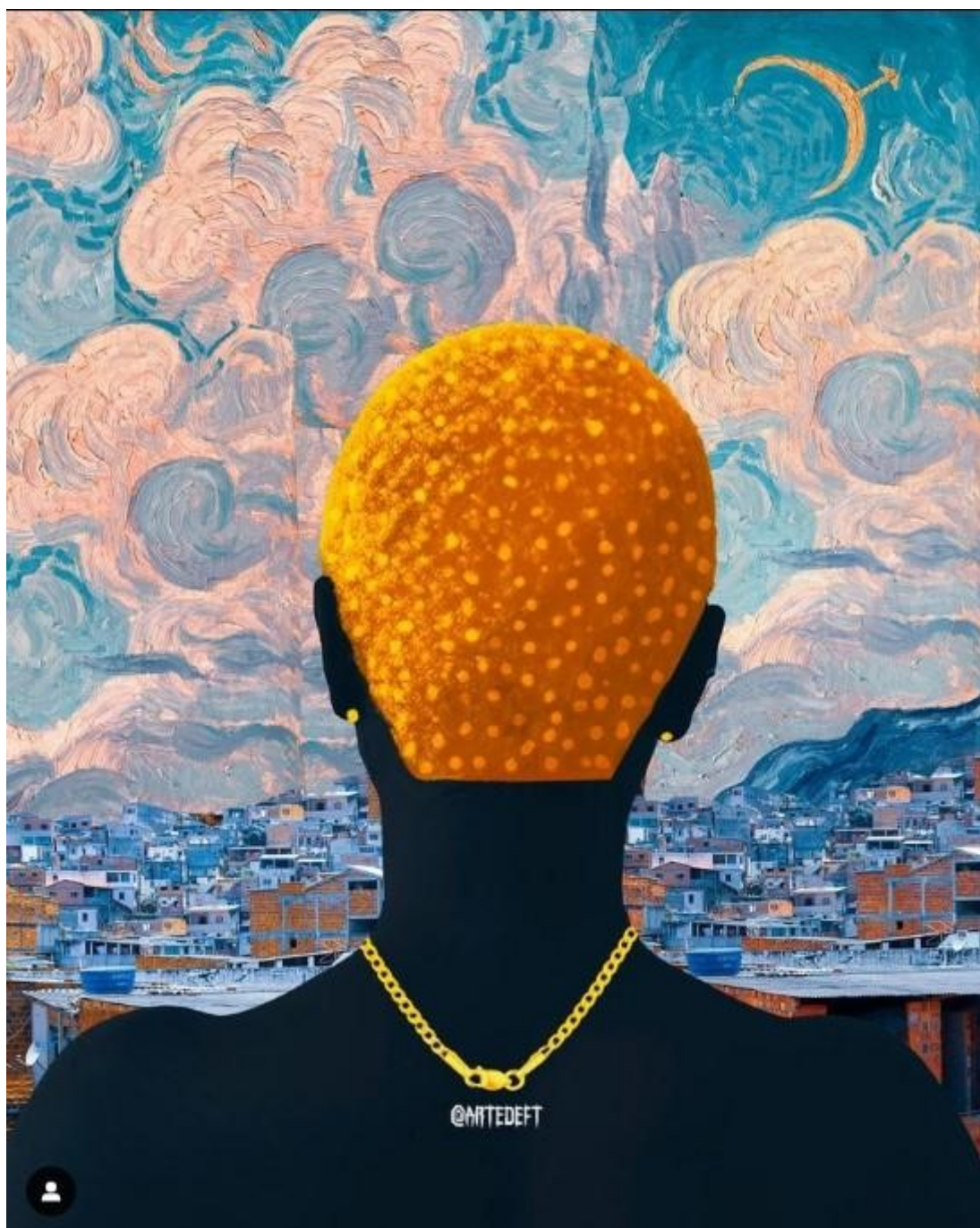
Os ritmos coincidem por viverem processos de higienização pela branquitude e por serem temas de duas célebres e aclamadas exposições realizadas no Museu de Arte do Rio (MAR): *O Rio do samba: resistência e reinvenção*, realizada de 1º de Abril de 2018 a 30 de abril de 2019, e *FUNK: Um grito de ousadia e liberdade*, em cartaz desde 29 de setembro de 2023. Além de marcos quinquenais da instituição — a primeira dos seus cinco anos e a segunda da sua primeira década — trazem à tona uma reviravolta do processo de marginalização ao chegarem no museu carioca mais importante para a arte contemporânea e segundo mais visitado do Rio. O MAR legitima em sua programação ambas expressões oriundas das periferias e das comunidades negras da cidade. A Figura 2 apresenta o cartaz da exposição do samba e a Figura 3 o detalhe de uma obra que foi utilizada para divulgação da exposição do *funk*.

Figura 2 — Cartaz da exposição O Rio do samba: resistência e reinvenção



Fonte: Museu de Arte do Rio (MAR), 2018,
<https://museudeartedorio.org.br/programacao/o-rio-do-samba-resistencia-e-reinvencao/>.

Figura 3 — Detalhe da obra *Vivo de janeiro a janeiro, não só em dezembro*, de Hebert



Legenda: Detalhe da obra *Vivo de janeiro a janeiro, não só em dezembro*, de Hebert, na exposição *Funk*
Fonte: Museu de Arte do Rio (MAR), 2023,
<https://museudeartedorio.org.br/programacao/funk-um-grito-de-ousadia-e-liberdade/>.

Inaugurado em 1º de março de 2013, o Museu de Arte do Rio, MAR, promove uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais. Suas exposições unem dimensões históricas e contemporâneas da arte por meio de mostras de longa e curta duração, de âmbito local e nacional. O museu surge também com a missão de inscrever a arte no ensino público, por meio de sua Escola do Olhar.¹⁴¹

Em seus dez anos de existência, o MAR atravessou as discussões sobre a racialização do sistema de arte, sendo afetado e afetando de modo singular a relação com seu público e com artistas racializados. Sandra Benites, curadora indígena mais tarde contratada pelo MASP, faz sua primeira curadoria com Clarissa Diniz, do quadro do MAR, e José Ribamar Bessa e Pablo Lafuente. Naquele momento, o museu inaugurou a chamada curadoria compartilhada, ampliando o conceito e os limites teórico-conceituais com o interesse em trazer o que ficou conhecido como “lugar de fala” para as instituições de arte, presentificando especialistas no tema e não apenas em curadoria.

A audiência do MAR em comparação com as demais instituições da Arte Branco-brasileira demonstra como tais programações têm alterado o perfil do público frequentador de museus, agora visitados por pessoas negras e periféricas por conta da afinidade com a programação. Não são mais apenas as pessoas lidas como cultas, com conhecimento acadêmico ou apreciadores dos cânones. Essa fricção oferece pistas que demonstram a possibilidade de fissura do pacto vindo da audiência, ainda silenciosa e sem dados suficientes que permitam a sua análise.

Entre as exposições de destaque do MAR nos últimos anos, pode-se mencionar *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros* (2023), sobre a escritora mineira negra autora de *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*, realizada em parceria com o Instituto Moreira Salles; *Revenguê: uma exposição-cena* (2023), do artista negro Yhuri Cruz; *O Retrato do Brasil é Preto* (2023), do artista negro Bastardo; *Um Defeito de Cor* (2022-23), uma interpretação do livro homônimo da escritora negra mineira Ana Maria Gonçalves; *Coleção MAR + Enciclopédia Negra* (2022), de um projeto que discute a biografia e a retratação de pessoas negras no Brasil; *Pixinguinha: um mestre batuta* (2022), do músico negro carioca; *Ayrson Heráclito: Yorubáiano* (2021-22), do artista negro baiano; *Aline Motta* (2020-2021), da artista negra fluminense; *UóHol* (2020), da artista negra paraense Rafael BQueer; *Pardo é o Papel* (2020), do artista carioca negro Maxwell Alexandre, *Rosana Paulino: A Costura da Memória*

¹⁴¹ RIO DE JANEIRO. Museu de Arte do Rio. Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (ed.). Sobre o Museu de Arte do Rio. **Museu de Arte do Rio**. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>. Acesso em: 13 jan. 2024.

(2019), da artista negra paulista, entre tantas outras. Hoje, o MAR talvez seja o museu brasileiro que mais apresentou individuais de artistas negros no Brasil.

Enquanto a construção do MAR remonta a um projeto público para requalificação da área portuária do Rio de Janeiro para contar a história da cidade pela instituição, a história do MASP, que leva o nome de seu fundador, recobra figuras ilustres da burguesia paulistana e seu poder.

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), primeiro museu moderno do país, é uma instituição privada e sem fins lucrativos, fundada, em 1947, pelo empresário brasileiro Assis Chateaubriand. Entre os anos de 1947 e 1990, o crítico e marchand italiano Pietro Maria Bardi assumiu a direção do MASP a convite de Chateaubriand. As primeiras obras de arte do museu foram selecionadas por Bardi e adquiridas por doações da sociedade local, formando o mais importante acervo de arte europeia do Hemisfério Sul. Hoje, a coleção reúne mais de 11 mil obras, incluindo pinturas, esculturas, objetos, fotografias e vestuários de diversos períodos, abrangendo a produção europeia, africana, asiática e das Américas.¹⁴²

Ainda que a história oficial mencione doações, vários escritos dão conta que o empresário da comunicação utilizou-se de diversos métodos para obtenção das “contribuições espontâneas”, como na matéria da Folha de São Paulo intitulada *Chatô foi Robin Hood das artes*, que alega que “o jornalista e fundador do Museu de Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand, tentou ‘reeducar a burguesia’, pressionando e até chantageando a elite de São Paulo para contribuir com seu museu por meio de doações.”¹⁴³ Paulo Herkenhoff, primeiro diretor artístico do MAR, fez campanha semelhante no museu carioca para o acervo, embora criando fundos quando as contribuições eram superiores a vinte obras.

Na reformulação da sua missão em 2017, o MASP se apresenta como um museu voltado à diversidade, inclusão e pluralidade:

o MASP, museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras.¹⁴⁴

¹⁴² Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) (São Paulo). **MASP**. Disponível em: <https://www.masp.org.br/sobre>. Acesso em: 21 jan. 2024.

¹⁴³ CARLOS, Antônio. Chatô foi Robin Hood das artes. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 out. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bardi/bardi6.htm>. Acesso em: 07 jan. 2024.

¹⁴⁴ Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) (São Paulo), *op. cit.*

A nova meta da instituição é quase concomitante à virada de chave da sua programação, que, desde 2016, passa a contar histórias: *Histórias Indígenas* (2023), *Histórias Brasileiras* (2022), *Histórias da Dança* (2020), *Histórias das Mulheres: artistas até 1900* (2019) e *Histórias Feministas: artistas depois de 2000* (2019), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *Histórias da Sexualidade* (2017), *Histórias da Infância* (2016) *Histórias da loucura: desenhos do Juquery* (2015). Além das coletivas, o MASP complementa a sua programação com mostras individuais que se conectam ao tema que, segundo o próprio museu, “se aproximam dos conteúdos, das imagens e das agendas da história social, cultural e política, estando mais relacionadas a pautas contemporâneas e à vida cotidiana, do que estritamente à história da arte.”¹⁴⁵

No arranjo institucional e de outorgas do sistema, o MASP se coloca na pretensão de contar sobre o país desde a Avenida Paulista, reconhecida publicamente como berço do capital no Brasil. Coloca-se como “diverso, inclusivo e plural”, mas o alcance da sua missão está na mesma presunção da Semana de Arte Paulista de 22: aponta para o Brasil, mas acerta o Sudeste; promete a diversidade, mas entrega a branquitude; quer inclusão, mas seus ingressos custam hoje R\$70,00 (ainda que haja dias gratuitos), cuja aquisição se deu exclusivamente por meio on-line durante um período.

O que representa contar histórias? O que o MASP faz guarda um sentido iluminista, enciclopédico, muitas vezes corroborando com a ideia de “outro”. Ou seja, a curadoria como um olhar de fora, ainda que as personagens racializadas participem do quadro de curadores fixos ou convidados. A constituição da cultura enquanto produto e da arte institucionalizada como conhecemos hoje é fruto de uma herança burguesa branca sudestina. A origem dessas instituições atreladas ao poder e simbolismo de uma elite perpetuaram um modo de fazer nos museus que tentam manejar críticas e dissidências ao realizar concessões no nível da sua programação. Aparecida Bento, em *Pacto da Branquitude*, discute a importância de evidenciar os aspectos positivos da herança da escravidão para os brancos.¹⁴⁶

Na contramão do MASP, também pela disparidade de propósito e implementação, o MAR vem realizando um trabalho de construção de novas imagéticas para a cultura brasileira, ainda que o seu cargo mais alto continue ocupado por um homem branco. Mesmo que se apresente como uma instituição carioca — mais um contraponto aos MASP, que tenta velar a sua identidade paulista —, é inegável o trabalho que o MAR tem feito na análise e síntese da

¹⁴⁵ Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) (São Paulo). **MASP**. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras>. Acesso em: 21 jan. 2024.

¹⁴⁶ BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 23.

cultura brasileira, desde o olhar sudestino, mas trazendo camadas e composições que revelam mais do que as posições para onde comumente somos levados a enxergar desde as artes visuais institucionalizadas. Não de forma anti-canônica, mas elegendo a diversidade como referência. Há espaço para a literatura, a música, a arquitetura: livros, autores, ritmos, samba e a casa, tudo embalado pela perspectiva da imagem. Há programação de todas as cores.

Outra grande diferença entre as instituições é que a paulista tem como diretor artístico (e seu principal dirigente) um homem branco, enquanto a carioca tem à frente da sua curadoria um homem negro. É notório o reflexo dessa influência na programação de cada um dos museus e como ela é fundamental para fortalecer ou romper o pacto da branquitude, ainda que no nível da programação. E quais outras estratégias seriam possíveis em qualquer dos níveis de hierarquia para o rompimento desse pacto?

5 PERSPECTIVAS PARA O DESEMBRANQUECIMENTO E A DESMASCULINIZAÇÃO DA ARTE

Alguns dados apontam para uma transição na qual é possível observar um ainda tímido e insuficiente movimento institucional para alteração das práticas excludentes das artes visuais.

A partir da pesquisa *Cultura nas capitais*, demonstrou-se, para além dos hábitos de consumo, como as artes visuais estabelecem referências imagéticas e as instituições possuem poder de legitimar e institucionalizar narrativas. Por essa função educativa e de memória, que atravessa a coletividade e a vida em sociedade, os centros culturais têm sido alvos de questionamentos e obrigados a rever práticas, promover narrativas e, principalmente, afastar-se de uma postura que institui uma história única, hegemonicamente sudestina, branca e masculina.

Mas, se secularmente exerceu-se uma hegemonia que outorgou à branquitude um beneficiamento nas artes visuais, a contemporaneidade tem experimentado um levante contra essa ausência de diversidade. Diversos movimentos demonstram que os centros culturais e os editais de cultura têm acatado uma série de reivindicações da sociedade pelo impulso de organizações anti-machistas e anti-racistas encampadas por movimentos negros e feministas que exercem uma força de baixo para cima.

Em meio a tantas reviravoltas, os museus puseram-se a refletir profundamente sobre seu papel na sociedade e sobre como ser relevante para audiências que em geral os entendem como instituições elitistas — ainda que, no Brasil, muitos deles sejam públicos, gratuitos ou tenham preço acessível. Geralmente localizados em regiões centrais (o que significa longe das periferias), esses espaços precisam lançar-se à tarefa de repensar como criar usos que respondam ao desejo de setores tradicionalmente excluídos.¹⁴⁷

As ideias insurgentes têm garantido representatividade nos espaços e as instituições tentam reverter o atraso nessa pauta desenvolvendo novas estratégias, como é o caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que chegou a colocar quatro mulheres à frente da sua reestruturação em uma configuração inédita. Keyna Eleison, que à época tornou-se diretora artística adjunta, Lucimara Letelier, diretora adjunta institucional, Camilla Rocha Campos, responsável pelas residências e pesquisas artísticas, e Renata Sampaio na gerência de educação

¹⁴⁷ BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 135.

e participação lideraram o museu carioca para a democratização da sua gestão, cuja reformulação iniciou em 2020 na gestão de Fábio Szwarcwald¹⁴⁸. Keyna, que ocupou por um curto tempo um dos cargos mais importantes do MAM, já denunciava como as estruturas machistas e racistas não a permitiam se perceber como curadora¹⁴⁹, um dos danos mais graves da hegemonia que impede a criação de referências para outros.

Os dados têm sido argumentos à reconfiguração do *status quo* social que se aplica, como demonstrado, também nas práticas artísticas e culturais. Este trabalho pretende colaborar para gerar mais alguns deles, comprovando que os lugares da arte são atravessados por questões de raça, gênero e território.

O grupo artístico, ativista e feminista *Guerrilla Girl* que denuncia por meio de humor preconceitos étnicos e de gênero na Cultura, realizou um levantamento no MASP e concluiu que apenas 6% das artistas do acervo são mulheres, enquanto 60% dos nus são femininos. O trabalho do grupo no museu originou o cartaz da Figura 4: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?” A partir das estatísticas consolidadas por esse trabalho e se apropriando da tática do grupo, questiona-se: é preciso ser branco para ser artista? É preciso ser homem para ser artista? É preciso ser branco para trabalhar em um museu? É preciso ser branco para ser curador? É preciso ser homem para ser um diretor? E para nos sentirmos autorizados a entrar em um museu, de que cor devemos ser?

¹⁴⁸ VANINI, Eduardo. Grupo de mulheres está à frente de mudanças estruturais no Museu de Arte Moderna do Rio, **O Globo**. Rio de Janeiro, 17 jul. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/grupo-de-mulheres-esta-frente-de-mudancas-estruturais-no-museu-de-arte-moderna-do-rio-1-24693802>. Acesso em: 17 out. 2020.

¹⁴⁹ GOBBI, Nelson. Keyna Eleison: 'Estruturas machistas e racistas não me permitiam me perceber como curadora', **O Globo**. Rio de Janeiro, 14 dez. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/keyna-eleison-estruturas-machistas-racistas-nao-me-permitiam-me-perceber-como-curadora-24137816>. Acesso em: 13 out. 2020.

Figura 4 — Cartaz As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?



Legenda: Material criado pelo grupo Guerrilla Girls sobre a ausência de artistas mulheres no MASP.

Fonte: Veja, 2017,

<https://veja.abril.com.br/coluna/veja-recomenda/masp-recebe-intervencao-feminista-das-guerrilla-girls>.

Responder esses e tantos outros questionamentos que venham a ser elaborados torna possível descortinar o ordinário e construir possibilidades para o que ainda não foi difundido por meio das linguagens artísticas. São as respostas a essas e outras perguntas que podem basear a construção de novas referências para desnormalizar o domínio estabelecido por uma História da Arte única.

Os deslocamentos que hoje ajudam a reconfigurar o aparato institucional das artes visuais foram precedidos pela pauta de exposições questionadoras da preeminência nas narrativas visuais e que trouxeram a diversidade não só para as obras expostas, mas por reivindicarem outras faces desse processo, como a curadoria e a expografia. Entre elas, podem ser elencadas *Dja Guata Pora*, no MAR, *Histórias Afro-Atlânticas*, no MASP e no Instituto Tomie Ohtake, *130 anos da abolição da escravidão no Brasil*, na Fundação Casa de Rui Barbosa, *Das Galés às Galerias*, no Museu Nacional de Belas Artes, *Mulheres Radicais*, na Pinacoteca de São Paulo, *Histórias Feministas: artistas depois de 2000* no MASP, e tantas outras não elencadas aqui, que amalgamam um movimento observado nas artes visuais. Vamos nos ater a três recentes que demonstram perspectivas para o desembranqueamento e desmasculinização trazendo fricções que sugerem um rompimento do pacto tácito nas instituições.

5.1 Retomadas: um Plano Museológico Público

Em um acontecimento mais recente, em maio de 2022, o MASP censurou seis fotos da exposição *Retomadas*, parte de *Histórias Brasileiras*, mostra coletiva com curadoria de Clarissa Diniz e Sandra Benites, prevista para ocorrer em julho do mesmo ano. Quatro das fotos, de autoria de João Zinclar, registram momentos de luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST); outras duas da luta indígena, de autoria de André Vilaron e Edgar Kanaykô.

Com a censura das fotografias, as curadoras decidiram cancelar o núcleo da exposição em carta pública ao museu. A partir daí, o debate em torno da exposição tornou-se público com o MASP se manifestando pelos seus canais oficiais e as curadoras pelo site do MST. O museu alegou que as fotografias não foram censuradas, mas a impossibilidade da sua inclusão teria acontecido pela ausência de prazo, que teria sido extrapolado. Segundo Diniz e Benites, entretanto, nunca foi informado uma data para a entrega das obras. A primeira manifestação da dupla aconteceu em carta direcionada aos artistas, colecionadores e instituições para tornarem pública, contextualizar e justificar o cancelamento do núcleo *Retomadas*, da exposição *Histórias Brasileiras*.

É com muito pesar e, ao mesmo tempo, indignação, que nós, Sandra Benites e Clarissa Diniz — respectivamente, curadoras adjunta e convidada do MASP —, cocuradoras da mostra *Histórias Brasileiras* e proponentes de um de seus núcleos, o *Retomadas*, escrevemos esta mensagem para contextualizar o cancelamento do referido recorte curatorial e, portanto, de nossa participação em *Histórias Brasileiras*.

A dolorosa decisão, tomada pouco mais de 60 dias antes da inauguração da exposição, vem pela impossibilidade de incluir, no *Retomadas*, a completa representação das retomadas que o intitulam, a saber: o conjunto de cartazes/documentos do Movimento Sem Terra e as fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykô.¹⁵⁰

O MST sempre esteve no imaginário coletivo como uma instituição que simboliza a invasão da propriedade privada, quando na verdade ocupam terras improdutivas seguindo preceito da própria constituição. A decisão das curadoras traz à tona, aí sim, uma ação decolonial em que não se submetem à pressão e opressão do sistema instituído. O gesto das curadoras expressa um alinhamento ético e conceitual com a proposta de exposição que apresentaram como projeto. É necessário considerar que o MASP possui, em seu conselho,

¹⁵⁰ SELECT (São Paulo). #BASTAMASP. 2022. Disponível em: <https://select.art.br/basta-masp/>. Acesso em: 16 jan. 2024.

grandes famílias ricas brasileiras, sendo Alfredo Egydio Setubal, seu presidente, um dos proprietários do Itaú. Aliás, o banco participa de diversos conselhos dos museus de São Paulo.

O Retomadas é sobre a urgência de revermos as éticas e políticas coloniais de nossos territórios, línguas, corpos, representações e museus. Do nosso ponto de vista, mantê-lo à revelia da representação das próprias retomadas que lhe dão título, argumento e sentido social nos levaria a ser anti-éticas em nome da ética, excludentes em nome da inclusão, não-representativas em nome da representatividade, expropriadoras em nome da não-apropriação, silenciadoras em nome da voz.¹⁵¹

O desenvolvimento do debate da exposição tornou-se público. Após a repercussão negativa de todo processo, o MASP publicou uma carta reposicionando-se no conflito e aceitando incorporar as obras até então censuradas na exposição.

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand vem a público com um novo posicionamento sobre o cancelamento do núcleo Retomadas, que fazia parte da mostra coletiva Histórias Brasileiras, a ser inaugurada em 1º de julho próximo. A exposição faz parte da série de Histórias, que incluiu Histórias da Sexualidade (2017), Histórias Afro-Atlânticas (2018), Histórias Feministas (2019), entre outras.

O Museu tem refletido muito sobre o atual momento e, como um museu vivo, busca aprender com este episódio, inclusive observando falhas processuais e erros no diálogo com as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites, responsáveis pelo núcleo Retomadas. A instituição lamenta publicamente o cancelamento do núcleo, tão importante para a exposição, e a saída das curadoras do projeto.

Pretendendo avançar para que episódios semelhantes não se repitam no futuro, estamos abertos a ouvir Benites e Diniz, com a finalidade de aprendermos com essa experiência e aprimorarmos processos e modelos de trabalho.

Nesse sentido, caso as curadoras concordem, propomos adiar a abertura da exposição e reorganizar o seu cronograma para que possamos incluir o núcleo Retomadas na mostra.

Outra medida que estamos propondo é a realização de um seminário público durante a exposição sobre o núcleo Retomadas com a participação das curadoras.

Por fim, iremos propor a incorporação ao acervo do Museu, das 6 fotografias de autoria de André Vilaron, Edgar Kanaykô Xakriabá e João Zinclar, caso seja do interesse dos artistas, como registro da importância dessas imagens para a história do MASP e reconhecimento do trabalho desenvolvido pelas curadoras junto ao Movimento Sem Terra—MST.

O MASP está comprometido com a abertura de novos espaços de escuta, na certeza de que o que queremos é um Brasil mais plural, inclusivo e democrático — que só pode ser construído coletivamente, a partir do diálogo aberto, empático e colaborativo.¹⁵²

No processo, as curadoras negociaram a produção de pôsteres das imagens *Marcha Nacional pela Reforma Agrária*, de João Zinclaras, quando a sugestão da instituição foi adquirir

¹⁵¹ SELECT (São Paulo). #BASTAMASP. 2022. Disponível em: <https://select.art.br/basta-masp/>. Acesso em: 16 jan. 2024.

¹⁵² OLIVEIRA, Caroline. MASP aceita incluir fotos vetadas do MST e curadoras querem acesso grátis à mostra. **Brasil de Fato**. São Paulo, 26 maio 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/26/masp-aceita-incluir-fotos-vetadas-do-mst-e-curadoras-querem-acesso-gratis-a-mostra>. Acesso em: 19 jan. 2024.

as imagens para o seu acervo. Com isso, romperam a lógica mercadológica que constitui a história da criação do MASP. Outra conquista da dupla foi a ampliação dos dias gratuitos do museu, permitindo o acesso de mais pessoas à exposição e ao debate proposto para a mostra. Com a proximidade do desfecho do debate, ambas denunciaram o que para elas era um dos pontos de maior gravidade e complexidade do processo: o pedido de demissão de Sandra Benites, anunciada com afetação como a primeira curadora indígena do Brasil.

Na nota do Museu, devemos apontar, todavia, a preocupante ausência de menção à maior das consequências diretas do veto e do cancelamento do Retomadas: o pedido de demissão de Sandra Benites da curadoria adjunta.

A inexistência de uma resposta à saída da curadora — tanto na nota, quanto nas tratativas institucionais (posto que até o momento não houve retorno do Museu à sua carta de demissão) — é um alerta acerca dos apagamentos insistentemente perpetrados pelas políticas do MASP e, por isso, sublinhamos que nos parece absolutamente urgente que seus representantes se posicionem e respondam, tanto pública quanto privadamente, à demissão de Benites.

Ressaltamos que, em seu movimento autocrítico, o Museu pode aprofundar suas reflexões acerca de como deseja estabelecer relações de trabalho respeitadas e produtivas com seus curadores adjuntos e, principalmente, de como anseia aproveitar a oportunidade de ter, como foi o caso de Sandra Benites, curadoras indígenas em sua equipe.¹⁵³

Ainda que vista a capa decolonial ao realizar uma programação com indígenas, mulheres e pessoas negras, na primeira ameaça dos seus valores fundantes e coloniais o MASP (e qualquer instituição semelhante) lançará mão dos subterfúgios para a manutenção da ordem que as privilegia e aos seus mantenedores (empresas e indivíduos). No caso em questão, o contraponto de ordem veio pela censura travestida de pragmatismo: o cronograma.

Diante do efeito inverso, o MASP se viu obrigado a recuar, mantendo o verniz do diálogo e da escuta. Não se esperava que o museu assumisse as contradições que envolvem a sua fundação, o seu financiamento, a sua governança e a promoção dessa mostra.

Acomodados os empasses para a conformação dos poderes, a exposição foi mantida e a estratégia do museu de manutenção de uma ordem bem sucedida. Em *Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta*, Françoise Vergès evidencia esse enredo e a sua relação entre o programa e a macroestrutura de um museu:

os programas institucionais que se declaram decoloniais são ou uma roupagem, ou uma tentativa de sequestrar a teoria e a prática decoloniais para neutralizá-las, ou então uma iniciativa fadada ao fracasso, se não levar em conta a precariedade das condições

¹⁵³ MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA (MST) (Brasil). **Carta das curadoras após MASP voltar atrás de veto às fotos do MST**. 2022. Disponível em: <https://mst.org.br/2022/05/26/carta-das-curadoras-apos-masp-voltar-atras-de-veto-as-fotos-do-mst/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

de trabalho na própria instituição, suas hierarquias raciais e de gênero, de capacitismo e de classe, a origem de seus acervos, o direito de propriedade que dá legitimidade à expropriação e as desigualdades estruturais entre grandes e pequenos museus universais, entre Norte e Sul.¹⁵⁴

Em seu texto no catálogo de *Histórias Brasileiras*, a instituição parece ironizar o poder que dispunha ao publicar que “a disciplina da história da arte [...] é o aparato mais poderoso e duradouro do imperialismo e da colonização”¹⁵⁵. Em outro trecho, diz “O que surge é uma articulação potente e complexa entre cultura e História da Arte, por um lado, e colonização e imperialismo, por outro, que permite ao imperialismo cultural ou, com mais precisão, da História da Arte, sobreviver apesar do fim da situação colonial. Nesse contexto, as hierarquias de raça, gênero e classe são impostas, e os chamados povos nativos, indígenas, inferiores, subordinados, subalternos e não brancos [...]”¹⁵⁶ ao passo que impedem a manifestação justamente desses. Por escrito e por origem, estamos diante de uma verdadeira farsa colonial: para parecer decolonial, o MASP elege uma história a ser contada cuja ética ele atropela deixando, assim, escapar a sua essência colonizadora.

É com a “roupagem” e a “tentativa de sequestro da teoria e da prática decolonial” que o MASP, o museu da elite e das famílias ricas de São Paulo, as mesmas que certamente teriam as suas terras improdutivas ocupadas, realiza uma exposição sobre as disputas de terra no Brasil. Mas, diante do conflito mais explícito que expõe seus interesses corporativos e de classe, quando se vê como alvo direto de uma investida à decolonialidade, recua e contra-ataca. Algumas das imagens podem ser vistas nas figuras 5, 6 e 7 reproduzidas a seguir.

¹⁵⁴ VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu, 2023, p. 21-22.

¹⁵⁵ VAREJÃO, Adriana, 1992 *apud* PEDROSA, Adriano (org.). *Histórias Brasileiras no MASP*. In: PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). **Histórias Brasileiras**. São Paulo: Masp, 2022. Cap. 1, p. 20.

¹⁵⁶ PEDROSA, Adriano (org.). *Histórias Brasileiras no MASP*. In: PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). **Histórias Brasileiras**. São Paulo: Masp, 2022. Cap. 1, p. 20.

Figura 5 — Foto de André Vilaron, do núcleo Retomadas da exposição Histórias Brasileiras



Fonte: MST, 2022,
<https://mst.org.br/2022/05/13/retomadas-confira-o-conjunto-das-obras-do-mst-vetadas-em-exposicao-do-masp/>.

Figura 6 — Foto de André Vilaron, do núcleo Retomadas da exposição Histórias Brasileiras



Fonte: MST, 2022, Disponível em:

<https://mst.org.br/2022/05/13/retomadas-confira-o-conjunto-das-obras-do-mst-vetadas-em-exposicao-do-masp/>.

Figura 7 — Foto do Edgar Kanayfkõ, do núcleo Retomadas da exposição Histórias Brasileiras



Fonte: MST, 2022, Disponível em:

<https://mst.org.br/2022/05/13/retomadas-confira-o-conjunto-das-obras-do-mst-vetadas-em-exposicao-do-masp/>.

5.2 Dos Brasis e uma Bienal não branca

O segundo caso a ser analisado é o projeto *Dos Brasis*, do SESC Nacional em parceria com seus Departamentos Regionais. Numa instituição da dimensão do SESC, à revelia das outras linguagens, as artes visuais não possuíam em seu portfólio projetos nacionais. Ainda que o *Arte SESC*, projeto de circulação de acervos, já existisse desde 1981, seu caráter não ultrapassava a difusão de uma exposição convencional e seus desdobramentos. Algumas iniciativas de circulação de pensamentos, como o *Confluências*, adquiria sob demanda formatos para atender as necessidades do estado no qual era realizado. Tendo como mote a reflexão do sistema de artes, numa segunda etapa, conformava uma espécie de incubadora para fomentar a resolução de lacunas locais diagnosticadas na sua primeira fase.

No Departamento Nacional do SESC, a partir da tecnologia disponível na *Rede SESC de Artes Visuais*¹⁵⁷, o que despertou a instituição a propor uma exposição que difundisse a produção de artistas negros foi o mesmo movimento desta dissertação. Há também nas artes visuais, inclusive nas suas instituições, um pacto da branquitude para a manutenção de benefícios a si. Françoise Vergès afirma que “o museu não é um espaço neutro, mas um campo de batalhas ideológicas, políticas e econômicas”¹⁵⁸. Por extensão, essa disputa estende-se ao campo das artes visuais.

Então, a partir de *Dos Brasis* — primeiramente chamado de *Afrobrasilidades: narrativas, memória e resistência* — inaugurou-se um modelo inédito de circulação nacional de pensamento desde a produção artística negra, mote também inédito, para uma exposição que, igualmente pela primeira vez, tomava contornos nacionais. Assim nasce o projeto em 2018, pelo desejo da equipe de Artes Visuais do Departamento Nacional de promover e difundir a produção afro-brasileira. Nesse ano, Rosana Paulino, Maré de Mattos e Avelino Regicida contribuíram para os primeiros alicerces de construção do projeto, em João Pessoa, no III Encontro de Artes Visuais, quando ainda era discutida a possibilidade de instituição de um tema¹⁵⁹ para trabalhar a linguagem.

Desde os primeiros debates, sabia-se da capacidade revolucionária e da dimensão nacional que tomaria um projeto dessas características com tamanha capilaridade para pesquisa. Foi vislumbrada a potência de articulação dos técnicos da linguagem pelo país para uma exposição que expressasse um pensamento sólido da instituição, demonstrando a pujança do SESC e a sua capacidade de pautar a cultura.

Iniciado por um letramento racial para a rede de técnicos, o projeto representava um rompimento no modelo de pensar e programar as artes visuais. Foram distribuídos livros e outros materiais de referência e foram realizadas palestras e aulas para os técnicos em encontros presenciais e *on-line*.

A partir daí, foi proposto aos profissionais da Rede levantar iniciativas independentes e vinculadas ao SESC e ainda a produção artística de cada estado, apresentadas ou não na

¹⁵⁷ Formada pelos técnicos representantes da linguagem em cada um dos estados. Promove o intercâmbio de pesquisas, metodologias e projetos.

¹⁵⁸ VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu, 2023, p. 13-14.

¹⁵⁹ O tratamento da questão afro como tema carrega ampla complexidade. Mas a dificuldade pela hegemonia branca de tratar a divergência da cis-hetero-branco-normatividade na Cultura obriga a reserva de espaços para a garantia da presença de outras expressões além da branca.

instituição. Os mesmos foram instruídos a abandonar códigos estabelecidos e a ampliar o entendimento do que seria lido como uma produção artística para assimilação institucional.

Diante do desafio, foram convidados curadores jovens e que emergiram à época como referências. Primeiro, Hélio Menezes para a curadoria artística e, depois, Igor Simões para a curadoria educativa. Em 2022, o projeto passa a ter a curadoria geral de Simões com os curadores adjuntos Marcelo Campos e Lorraine Mendes.

Iniciadas as etapas de pesquisa em campo, o projeto teve atividades presenciais em pelo menos 14 unidades federativas e 40 cidades: Maceió e União dos Palmares (AL), Cachoeira e Salvador (BA), Brasília (DF), Anápolis e Goiânia (GO), Alcântara e São Luís (MA), Araçuaí, Belo Horizonte, Contagem, Diamantina, Ponto dos Volantes, Sabará e Santana do Araçuaí (MG), Ananindeua e Belém (PA), Ingá e João Pessoa (PB), Amajari, Boa Vista, Bonfim, Iracema e Rorainópolis (RR), Rio de Janeiro e Paraty (RJ), Aracaju e São Cristóvão (SE), São Paulo (SP), Arcoverde, Caruaru, Petrolina, Recife, Tracunhaém e Triunfo (PE) e Natividade, Palmas, Porto Nacional e Santa Rosa (TO).

Algumas das passagens marcantes do projeto aconteceram em Roraima, na coroa do Brasil. Um dos momentos notáveis foi a recepção à equipe do projeto na casa do artista indígena macuxi Isaías Miliano, casado com Paula Braga, uma baiana negra do Candomblé. Tendo como prato da noite a damurida, uma receita típica do estado e de origem wapichana, uma banda venezuelana cantava uma canção inglesa. Nessa síntese de um Brasil chamado erroneamente de profundo estavam presentificadas todas as complexidades e contradições de um país colonizado e com as suas disputas internas e ainda pouco conhecido.

Outro momento notável no estado foi na leitura de portfólio, uma das atividades mais comuns do projeto, realizada no terreiro de candomblé da artista e mãe de santo Vera Ifaseyí. Um gesto que destitui o pensamento eurocentrado da sistematização da arte ao transferir para o terreno da cultura africana um dos ritos da linguagem.

A idealização e realização de *Dos Brasis* por parte do SESC demonstra publicamente a capacidade da instituição de induzir políticas para dentro e para fora por meio das artes visuais. É necessário observá-la para além de uma exposição, mas como um movimento de ruptura do modo de fazer artes visuais no SESC.

Sem a possibilidade de mensurar os desdobramentos da mesma, sabe-se que diversas unidades passaram a desenvolver de forma mais representativa suas programações, trazendo com protagonismo a produção artística negra. O SESC Belenzinho, por exemplo, que exibiu a primeira montagem de *Dos Brasis*, realizou antes e prevê realizar depois da exposição programação com a produção afro-brasileira, ou ainda o SESC Maranhão que realizou

exposições com artistas negros e negras antes da pesquisa de *Dos Brasis* por lá. Por outro lado, a sua emergência apenas agora demonstra como as estruturas do SESC são também partícipes da engrenagem racista e sudestina das artes visuais. Afinal, onde na programação do SESC estiveram artistas negros e negros durante todos esses anos?

Mesmo que não apenas, *Dos Brasis* tornou-se no Brasil a maior exposição de artistas negros e negras de todos os tempos com representantes de todos os estados e do Distrito Federal. De diferentes gerações e estilos, 315 obras foram distribuídas em sete núcleos conceituais, sendo 240 artistas.

Entre o elenco, 36 artistas da exposição também participaram da residência artística *online* promovida pelo projeto, a *Pemba*. O programa obteve mais de 450 inscrições e selecionou 150 residentes. De maio a agosto de 2022, os participantes em grupos foram orientados por Ariana Nuala (PE), Juliana dos Santos (SP), Rafael Bqueer (PA), Renata Sampaio (RJ) e Yhuri Cruz (RJ). A programação da residência contou com aulas públicas de Denise Ferreira da Silva, Kleber Amâncio, Renata Bittencourt, Renata Sampaio, Rosana Paulino e Rosane Borges, que estão disponíveis ao público no *YouTube* do SESC Brasil. Ao menos 70 obras estão sendo licenciadas ou adquiridas pelo Departamento Nacional, que investiu R\$1.200.000,00 para a etapa de pesquisa e 50% dos R\$6.550.000,00 para a primeira edição da mostra.

Para se chegar a esse expressivo e representativo número de artistas negros, presentes em todo o território nacional, foram abertas duas importantes frentes. Na primeira, foram realizadas pesquisas *in loco* em todas as regiões do Brasil com a participação do SESC em cada estado, com o objetivo de trazer ao público vozes negras da arte brasileira. Essas ações desdobraram-se em atividades e programas como palestras, leituras de portfólio, exposições, entre outros, com foco local. Vale ressaltar que esse processo teve uma atenção especial para que não se limitasse apenas às capitais do país, englobando também a produção artística da população negra de diversas localidades, como cidades do interior e comunidades quilombolas.¹⁶⁰

No último *clipping*, a exposição teve um total de 248 veiculações na imprensa, sendo 19 na televisão, 17 em jornais impressos, 13 em rádios, 5 em revistas, 175 em sites, 19 em *blogs*. Entre as repercussões em destaque, estão mídias como Folha de São Paulo, Carta Capital, Veja São Paulo, Metrôpolis, Jornal Nacional e Globo News. Até janeiro de 2024, a exposição recebeu 150.000 pessoas.

¹⁶⁰ SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (Rio de Janeiro). Confederação Nacional do Comércio (org.). **Sobre o projeto**. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/artes-visuais/dos-brasis/sobre/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Como um contra-discurso à hegemonia branca, a curadoria abandonou as divisões empregadas nos cânones da arte brasileira. Dessa forma, a exposição foi dividida nos núcleos *Romper*, *Branco Tema*, *Negro Vida*, *Amefricanas*, *Organização Já*, *Legítima Defesa* e *Baobá*, que tiveram como referência pensamentos grandes intelectuais negros da história do Brasil. São eles: Beatriz Nascimento, Emanuel Araújo, Guerreiro Ramos, Lélia Gonzales e Luiz Gama.

Estima-se que apenas as quatro maiores inserções de mídia da exposição tenham dado retorno de visibilidade ao SESC ao preço da exposição, somando R\$6.186.595,53 pela valoração de mídia.

Tabela 9 — Valoração de mídia da exposição Dos Brasis

Veículo	Data de exibição	Tempo de exibição	Valor (R\$)
TV Globo – Jornal Nacional	21 de agosto	2'40''	4.318.826,67
TV SBT – SBT Brasil	3 de agosto	2'59''	1.410.221,07
TV Band – Jornal da Band	2 de agosto	1'46''	324.996,00
TV Globo – SP 2	4 de agosto	42''	132.551,79

Fonte: O autor, 2023.

A partir de abril de 2024, uma versão da exposição passou a circular nas unidades do SESC. Estima-se que leve 10 anos para a exposição percorrer todo o circuito no Brasil. A segunda montagem da mostra acontece no SESC Quitandinha (Petrópolis/RJ), de abril a outubro de 2024. A itinerância tem como premissas a manutenção da representação de todas as unidades federativas e dos sete núcleos conceituais e poderá ocorrer simultaneamente em mais de uma unidade. As obras de coleções da primeira montagem poderão ser solicitadas para empréstimos e os regionais poderão agregar obras de artistas locais na exposição, reforçando o caráter dialógico e agregador do projeto. Ainda que *Dos Brasis* amplifique nacionalmente o trabalho em artes visuais do SESC, é notória a sua predisposição à reprodução da sudestinidade por privilegiar equipes e os estados do Sudeste para elaboração e primeiras montagens do projeto.

As questões territoriais, como já debatido anteriormente, também se aplicarão à Bienal de São Paulo, embora a sua última edição, a 35^a, esteja escalada como o terceiro e último caso de perspectivas positivas para o rompimento do pacto da branquitude. Com o tema *Coreografias do impossível*, a maior bienal de arte contemporânea do hemisfério sul trouxe

pela primeira vez negros na sua curadoria. Com Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e o espanhol branco Manuel Borja-Villel, nunca houve uma lista de artistas tão diversa. Em comunicado veiculado pela Bienal, os curadores declararam que

os participantes presentes nesta Bienal desafiam o impossível em suas mais variadas e incalculáveis formas. Vivem em contextos impossíveis, desenvolvem estratégias de contorno, atravessam limites e escapam das impossibilidades do mundo em que vivem. Lidam com a violência total, a impossibilidade da vida em liberdade plena, as desigualdades, e suas expressões artísticas são transformadas pelas próprias impossibilidades do nosso tempo. Esta Bienal abraça o impossível, as coreografias do impossível, como uma política de movimento e movimentos políticos entrelaçados nas expressões artísticas. É um convite a nos movermos por entre artistas que transcendem a ideia de um tempo progressivo, linear e ocidental. A impossibilidade é o fio condutor e o principal critério que guia a seleção desses participantes.¹⁶¹

A repercussão da diversidade chegou aos títulos dos jornais, como do Jornal Correio do Povo que veiculou: “Bienal divulga lista com mais de 90% de artistas negros e não brancos: 43 nomes, entre artistas e coletivos, já foram escolhidos pelos curadores”¹⁶². A CNN destacou também o anúncio da lista contabilizando a participação para além da branquitude: “Bienal de São Paulo ter maioria de artistas não brancos é uma conquista, diz curadora do MASP”¹⁶³. Em subtítulo, a emissora destaca uma entrevista de rádio com a curadora da instituição da Avenida Paulista para tratar do tema: À CNN Rádio, Glaucea Helena de Britto afirmou que ter 80% dos 121 artistas autodeclaradamente negros ou indígenas é algo que provém de muita luta.

Quando na divulgação da lista completa, o curador Hélio Menezes repercutiu a poética da exposição.

O conceito de antecipação, aqui, é essencial, pois esta Bienal assume um tempo descontínuo, onde corpos podem transitar em diferentes velocidades e dimensões. “A noção de tempo espiralar — concepção comum em sociedades não-brancas ou

¹⁶¹ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo) (org.). **As coreografias do impossível ganham cenário e revelam seu elenco completo**. 2023. Disponível em: <https://bienal.org.br/as-coreografias-do-impossivel-ganham-cenario-e-revelam-seu-elenco-completo/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

¹⁶² CORREIO DO POVO (Porto Alegre). Bienal divulga lista com mais de 90% de artistas negros e não brancos. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 29 abr. 2023. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/artefenda/bienal-divulga-lista-com-mais-de-90-de-artistas-negros-e-nao-brancos-1.1024852>. Acesso em: 29 jan. 2024.

¹⁶³ GARCIA, Amanda. Bienal de São Paulo ter maioria de artistas não brancos é uma conquista, diz curadora do MASP. CNN. São Paulo, 05 set. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/bienal-de-sao-paulo-ter-maioria-de-artistas-nao-brancos-e-uma-conquista-diz-curadora-do-masp/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

ocidentais — é primordial para a desmarcação da ideia de passado, presente e futuro como categorias consecutivas ou progressivas ou lineares”, explica Menezes.¹⁶⁴

Nos três exemplos discutidos não temos o rompimento da macroestrutura, onde o pacto da branquitude está cristalizado. Entretanto, as possibilidades de modificar os agentes desses processos históricos e majoritariamente brancos, é possível vislumbrar a modificação do *status quo* que cristaliza a hegemonia imagética branca. As tensões suscitadas pelos projetos elencados são a prova de que a reivindicação e a representatividade são ferramentas fundamentais para a reconfiguração do cenário instaurado.

Há ainda movimentos independentes como o *Sertão Negro*, em Goiás, o *Acervo da Laje*, no subúrbio de Salvador, e ainda o *Projeto Afro*, que acontece *online*. Diversas publicações e teses também emergiram nos últimos tempos discutindo relações de identidade e gênero e suas possíveis interseções, tomando parte de processos dominados por homens e brancos.

Essa fluência, que acontece de maneira semelhante em outras linguagens artísticas, deu forma a uma série de práticas necessárias — ainda que insuficientes em número e aprofundamento para responder à pujança da reconfiguração social vivida na contemporaneidade — em função da emergência das questões de representatividade e identidade. Demonstrem, tardiamente, como é necessário e urgente atuar para o desenvolvimento de uma produção cultural que expresse mais do que as narrativas dominantes e que ofereça lugar a uma estética que visibilize a diferença, criando estratégias para torná-la comum e simbolicamente não violenta aos olhos de todos.

¹⁶⁴ GERMANO, Beta; NACCA, Giovana. Fique por dentro: 35ª Bienal de São Paulo divulga lista completa de artistas. **Arte que acontece**. São Paulo, 29 jun. 2023. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/35a-bienal-de-sao-paulo-divulga-lista-completa-de-artistas/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

CONCLUSÃO

Os dados, referências e discussões apresentados comprovam que a branquitude domina o espectro de elaboração, programação e legitimação da produção artística contemporânea nas artes visuais. Mostram que essa é uma linguagem estratificada, pouco acessível e desprovida das poéticas que a tornaria mais representativa e democrática na sua prática. As informações consubstanciam uma cultura visual marcada, onde brancos referenciam brancos num pacto tácito racista invisibilizado e atribuem ao outro a diferença, enquanto observam a si como norma. Reforçam o racismo e a colonização também nas produções artísticas rotulando objetos artísticos como *Arte Bruta*, *Folk Arte*, *Arte Indígena*, *Arte Africana*, enquanto a sua produção será apenas chamada de *Arte*.

Conforme enfatiza Cidade Bento,

Talvez possamos ainda problematizar a noção de privilégio com a qual as pessoas raramente querem se defrontar, transformando-a rapidamente num discurso de mérito e competência que justifica uma situação privilegiada, concreta ou simbólica. Quando se deparam com informações sobre desigualdades raciais, tendem a culpar o negro e, ato contínuo, justificar como merecem o lugar social que ocupam.¹⁶⁵

Uma série de subterfúgios na história recente foram necessários na tentativa de correção dessas distorções causadas pelo racismo. Entre as estratégias, a criação de museus para salvaguardar a cultura de grupos diversos ou mesmo linhas de financiamento específicas para produções afrobrasileiras e indígenas, quando os acessos deveriam se dar igualitariamente e amplamente, mas há o impedimento pelo pacto narcísico da branquitude, revelado por Aparecida Bento e aplicável nas artes visuais, uma vez que são os que elaboram, escolhem e consomem a produção visual contemporânea, são os consumidores e trabalhadores das instituições culturais de artes visuais no Brasil.

Ainda que a perspectiva racial tenha norteado a condução desta análise, os dados colaterais mostram também que as mulheres são minorias entre gestores, artistas e críticos de arte. Dessa forma, quer-se propor a reflexão de como a hegemonia masculina afeta mulheres, negros e indígenas como agentes artísticos na arte.

¹⁶⁵ BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002.. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. doi:10.11606/T.47.2019.tde-18062019-181514, p. 56. Acesso em: 24 de abril de 2022.

O impulso criativo não é restrito aos indivíduos (homens) brancos e a ausência de não brancos como agentes desse processo corrobora mais uma inércia do sistema de arte para a manutenção de privilégios do que um possível desinteresse generalizado sobre o tema, dado corroborado pela pesquisa *Cultura nas capitais*. É a exclusão e a falta de representatividade nas práticas artísticas que vão impedir o acesso da população não branca ao usufruto da produção cultural institucionalizada.

A Constituição, o Plano Nacional de Cultura, o Estatuto da Igualdade Racial e tantos outros instrumentos legais que apresentam o tema da cultura como um direito universal são não somente subsídios, mas garantias à pluralidade de narrativas nos espaços de cultura. Portanto, é preciso permitir a investigação, a partir de olhares não brancos, das amálgamas que constituem a poesia da arte, lançando mão, para isso, das perspectivas curatoriais, poéticas, formais, expográficas, dentre todos os outros códigos que compõem as artes visuais, a partir de visões dessemelhantes. Revelar-se-ão, assim, outros modos de fazer arte e, especialmente, um modo de fazer diverso.

A compreensão do processo de decolonização, mais uma vez, tem uma dívida com os numerosos trabalhos de teóricos/as negros/as, africanos/as, asiáticos/as, autóctones e racializa-dos/as sobre o racismo nas representações, a história da branquitude e o racismo/sexismo estrutural, assim como com os trabalhos de artistas e historiadores/as da arte sobre as representações racializadas, quer esses/as artistas sejam negros/as, racializados/as, autóctones ou brancos/as, e, enfim, com as inúmeras propostas para a libertação dos corpos, das mentes e das mentalidades.¹⁶⁶

Como na citada comparação entre a circulação de imagens das obras de Tarsila e Bispo, o arranjo dos privilégios de raça, classe e território é catastrófico. Enquanto pelo seu contexto sócio-econômico, Tarsila viria a ser uma artista amplamente conhecida e reconhecida (o *establishment*), Arthur Bispo do Rosário seria relegado ao esquecimento, principalmente no que tange os livros didáticos. Isso é ainda mais grave ao se considerar a educação formal como a primeira oportunidade do letramento artístico e racial, de quem é ou não ou quem pode ou não ser reconhecido como artista.

Retomando Norbert Elias, ponto inicial da reflexão, o *establishment* e *established* são utilizados pelos ingleses para distinguir o que seria a “‘minoría dos melhores’ em diversos mundos sociais: os guardiões do bom gosto no campo das artes, da excelência científica, das

¹⁶⁶ VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu, 2023, p.23.

boas maneiras cortesãs, dos distintos hábitos burgueses”¹⁶⁷, como se definem. “Para eles, o povoado estava claramente dividido entre um grupo que se percebia, e que era reconhecido, como o *establishment* local e um outro conjunto de indivíduos e famílias *outsiders*.”¹⁶⁸

E neste caso específico, metonímia do mundo das artes e da sociedade, chega-se ao marco zero deste trabalho: a existência de um pacto da branquitude para um beneficiamento também na esfera das imagens e, mais especificamente, na dominação da construção de memória e narrativas visuais. Utilizam para isso toda esfera de legitimação, inclusive as leis, a seu favor, operando-as para si.

Corroborando Françoise Vergès,

o museu realizou uma formidável inversão retórica, dissimulando os aspectos conflituosos e criminosos de sua história e apresentando a si mesmo como um depósito do universal, um guardião do patrimônio da humanidade, um espaço para ser cuidado, protegido e preservado de contestações, um espaço com status de santuário, isolado das desordens do mundo.

Sua neutralidade é inquestionável. Ali, as pessoas falam baixo, os diálogos são desinteressados, não há excessos ou intemperança: greves, protestos e ocupações de funcionários são considerados de muito mau gosto.

Contudo, há décadas o museu é contestado e questionado.¹⁶⁹

E esse questionamento é fundamental para as possíveis fissuras na análise proposta por este trabalho. Se secularmente exerceu-se uma hegemonia que outorgou à branquitude um favorecimento nas artes visuais, diversos movimentos demonstram que os centros culturais têm acatado uma série de reivindicações da sociedade pelo impulso de organizações anti-machistas e anti-racistas encampadas por movimentos negros e feministas que exercem uma força de baixo para cima.

Mas, assim como Silvio de Almeida em *Racismo Estrutural* (2019) informa que a branquitude exerce concessões em determinados setores — nas artes visuais, essa concessão poderia ser interpretada como a diversificação recente restrita à pauta da programação —, é necessário verificar tratar-se de uma estratégia para a manutenção do pacto branco, evidenciado

¹⁶⁷ ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 39.

¹⁶⁸ ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 39.

¹⁶⁹ VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu, 2023, p. 8-9.

por Aparecida Bento, travestido de uma abordagem desconstrutiva etnográfica desinteressada em romper com a macroestrutura.

O museu universal se vê como um refúgio ou santuário, mas parece muito distante de poder assumir esse papel, porque, para interpretá-lo, teria de reconhecer a parte que desempenhou na maneira como a ordem racista, patriarcal e extrativista do mundo se institui, e ter a determinação necessária para se insurgir contra ela.¹⁷⁰

Nas palavras de Hal Foster, a concessão poderia se configurar como “um jogo interno que não torna a instituição mais aberta e pública, mas mais narcisista e hermética, um lugar para iniciados, onde apenas uma crítica desdenhosa é ensaiada”¹⁷¹ ou ainda como mero “evento museológico, no qual a instituição importa a crítica, seja como um show de tolerância ou com o propósito de auto-inoculação (contra uma crítica empreendida pela instituição, dentro da própria instituição)”.¹⁷²

Voltemos à Aparecida. Na abertura do seu livro, ela se deparou com uma mulher branca executiva nos seus trabalhos de assessoria para empresas que disse: “Não entendo porque uma organização como a nossa, que se tornou líder em seu ramo sem a presença de negros, tem agora de tratar o racismo em seu ambiente de trabalho.”¹⁷³ Nas artes visuais, das 14 instituições mais importantes no Brasil, a maioria dos seus diretores e curadores são brancos e ocupam desproporcionalmente quase a totalidade dos cargos dessas instituições. Nenhum dos diretores/diretoras é negro ou indígena. A audiência dos museus é majoritariamente de pessoas brancas e, finalmente, a premiação de uma das principais associações de críticos do país só foi concedida até hoje, com raríssimas exceções, para pessoas brancas.

Trata-se, assim, de um setor que, na sua engrenagem institucional alijou negros e indígenas, embora a sua cultura e a sua produção sejam fundantes desse país — o que mais uma vez não significa que não houve pessoas de competência para a gestão desses espaços ou produção artística não branca. A farsa da meritocracia é sempre desmontada.

São estruturas comprometidas e pactuadas num arranjo branco, masculino, burguês e sudestino, retomando o título desse trabalho.

Então, como disse Marz Saffore, pelos

¹⁷⁰ VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu, 2023, p.14.

¹⁷¹ FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 12, p. 146, 2005.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 14.

museus estarem historicamente enraizados no colonialismo e continuarem a reforçar e colher benefícios da pilhagem, violência sistêmica, deslocamento e desapropriação imperiais, simplesmente não é suficiente que essas instituições meramente mostrem e colecionem trabalhos de artistas bipoc, mulheres cisgênero, pessoas transgênero, não binárias e LGBTQIAP+. Nossas exigências sobre o museu precisam ser mais radicais. Eles precisam tratar das suas raízes coloniais com o objetivo de reparar séculos de violência e golpes contra o poder. O museu como conhecemos deve se tornar irreconhecível. De certo modo, o museu como conhecemos precisa ser abolido para que muitos espaços artísticos novos possam surgir de suas cinzas.¹⁷⁴

Espera-se, com isso, despertar para um exercício que possibilite contar várias e diferentes histórias da arte nas instituições, contribuindo para romper a continuidade de uma cultura visual que ignora o outro, que perpetua práticas racistas e estruturas de privilégio. Para tanto, é necessário discutir o conceito de branquitude e outros que orbitam em torno desse arranjo de poder (a masculinidade, a heteronormatividade e a cisgeneridade, por exemplo), o que permitirá evidenciar uma nova chave de pensamento para o desvelar das estruturas discriminatórias sociais, acessando o constructo da marginalização e a cadeia de privilégios e benefícios na cultura e, principalmente, nas artes visuais.

É necessário observar em que medida os dados levantados pela pesquisa se relacionam com o que se tem experimentado na contemporaneidade com um levante contra essa ausência de diversidade e racializar o indivíduo branco para que observe a si como portador de marcas e registros que o identificam enquanto parte de uma raça. Assim, se contribuirá para romper o referido pacto.

Por isso, ainda que a dissertação aborde momentos de virada, tomada de posição, denúncia e ruptura, aponta para as fissuras onde é possível atuar para modificar o sistema.

¹⁷⁴ SAFFORE, Marz. **Pela abolição do museu**. In: REDE NAMI (org.). Hackeando o poder: Táticas de guerrilha para artistas do Sul global. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023, p. 214.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVES, Luciana. **Significados de ser branco – a brancura no corpo e para além dele**. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/D.48.2010.tde-14062010-153851. Acesso em: 01 out. 2020.

AMÂNCIO, Kleber. **Ensaio acerca do entendimento negro: a supressão de outros Brasis na arte branco-brasileira**. 2022. Disponível em: <https://estudosdecoloniais.mac.usp.br/palestras/kleber-amancio/>. Acesso em: 8 dez. 2023.

AMAZÔNIA REAL (Brasil) (org.). **A Bienal dos Indígenas. Amazônia Real**. Manaus. 02 nov. 2021. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/a-bienal-dos-indigenas/>. Acesso em: 07 jan. 2024.

ARAÚJO, Emanuel. **Roda Viva | Emanuel Araújo | 18/12/2017**. Youtube, 18 dez. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5EuVYiz5U8>. Acesso em: 01 maio 2022.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE (São Paulo). **Catálogo de Associados/as**. 2024. Disponível em: https://abca.art.br/wp-content/uploads/2024/11/Catalogo-de-Associados-2024_COMPLETO_nov-24.pdf. Acesso em: 01 fev. 2024.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE (São Paulo). **Associação Brasileira de Críticos de Arte**, 2022. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/historico/>. Acesso em: 01 maio 2022.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. doi:10.11606/T.47.2019.tde-18062019-181514. Acesso em: 29 set. 2022.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. Racismo no trabalho: o movimento sindical e o Estado In: Huntley, Lynn; Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo (org.). **Tirando a Máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 325-342.

BIENAL divulga lista com mais de 90% de artistas negros e não brancos. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 29 abr. 2023. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/artegenda/bienal-divulga-lista-com-mais-de-90-de-artistas-negros-e-n%C3%A3o-brancos-1.1024852>. Acesso em: 29 jan. 2024.

A BIENAL dos Indígenas. Realização de Amazônia Real. Roteiro: Cícero Pedrosa Neto. São Paulo: Amazônia Real, 2021. (10 min.), son., color. Disponível em: https://youtu.be/B3q990dqHTM?si=SiVUrhlHPm3udL_S. Acesso em: 07 jan. 2024.

BRASIL. **Lei 5.761**. Estabelece sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências. Brasília, 27 de abril de 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Decreto/D5761.htm. Acesso em: 27 jun 2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Salic Comparar**. Disponível em: <https://aplicacoes.cultura.gov.br/comparar/salicnet/>. Acesso em: 01 dez. 2023.

BRASIL. Ministério do Turismo. **Versalic**, 2020. Disponível em: <http://versalic.cultura.gov.br/#/home>. Acesso em: 12 out. 2020.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Salic**, 2024. Disponível em: <https://aplicacoes.cultura.gov.br/comparar/salicnet/>. Acesso em: 01 fev. 2024.

CANAL Arte 1. **Homenagem ao artista Jaider Esbell | Artel Em Movimento**. YouTube, 02 dez. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/w0PQCrRc7pU?si=MXFGsa4wbRkzRY3V>. Acesso em: 10 fev. 2024.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARLOS, Antônio. Chatô foi Robin Hood das artes. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 out. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bardi/bardi6.htm>. Acesso em: 07 jan. 2024.

CARONE, Iray. BENTO; Maria Aparecida Silva (org.). **Psicologia social do racismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

CARVALHO, Ananda. MORESCHI, Bruno. PEREIRA, Gabriel. A História da _rte: desconstruções da narrativa oficial da arte. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. São Paulo, n. 9, p. 23-46, jul. 2019. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/0038f9f7/3e81/4dd2/8d83/d73d820abe5f.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

CIDA Bento e Solange Srouf serão as novas colunistas de Mercado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/10/cida-bento-e-solange-srouf-serao-as-novas-colunistas-de-mercado.shtml>. Acesso em: 16 fev. 2024.

CONFEDERAÇÃO NACIONAL DO COMÉRCIO. Serviço Social do Comércio (Rio de Janeiro)(org.). **Sobre o projeto**. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/artes-visuais/dos-brasis/sobre/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

CYPRIANO, Fabio. “Foi Rodin que me escolheu”, diz Araújo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 jan. 2002. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1901200210.htm>. Acesso em: 20 abr. 2022.

[DOS Brasis] Pemba - Mulheres Negras e Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: SESC Brasil, 2022. (133 min.), son., color. Série Pemba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6mWZtxGZ1mw&ts>. Acesso em: 01 jan. 01. Acesso em: 14 fev. 2024.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FELINTO, Renata. O feminicídio epistemológico. **Jacarandá: Arte & Poder**, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 19-40, 20 dez. 2020. Disponível em: <https://en.jacarandaarteepoder.com/>. Acesso em: 01 fev. 2024.

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. **Além dos baihunos: tensões nas artes visuais e poéticas visuais à margem**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19138/2/Ayrson%20Her%C3%A1clito%20Novato%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2022.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 12, p. 136-151, 2005.

FUGAGNOLLI, Mariana Abramo. **As máquinas de ver Jaider Esbell**, 2022. Disponível em: https://www.iau.usp.br/pesquisa/grupos/nec/wp-content/uploads/2023/08/MarianaAFugagnolli_Semina%CC%81rio-NEC-2023.pdf. Acesso em: 15 de fev. 2024.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo). **Sobre a 34ª**. 2020. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/sobre34>. Acesso em: 09 fev. 2024.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo). **As coreografias do impossível ganham cenário e revelam seu elenco completo**. 2023. Disponível em: <https://bienal.org.br/as-coreografias-do-impossivel-ganham-cenario-e-revelam-seu-elenco-completo/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

FURTADO, Lays. **“Retomadas”, confira o conjunto das obras do MST vetadas em exposição do MASP**. 2022. Disponível em: <https://mst.org.br/2022/05/13/retomadas-confira-o-conjunto-das-obras-do-mst-vetadas-em-exposicao-do-masp/>. Acesso em: 02 jan. 2023.

GARCIA, Amanda. Bienal de São Paulo ter maioria de artistas não brancos é uma conquista, diz curadora do MASP. **CNN**, São Paulo, 05 set. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/bienal-de-sao-paulo-ter-maioria-de-artistas-nao-brancos-e-uma-conquista-diz-curadora-do-masp/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

GERMANO, Beta; NACCA, Giovana. Fique por dentro: 35ª Bienal de São Paulo divulga lista completa de artistas. **Arte que acontece**, São Paulo, 29 jun. 2023. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/35a-bienal-de-sao-paulo-divulga-lista-completa-de-artistas/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

GOBBI, Nelson. Keyna Eleison: 'Estruturas machistas e racistas não me permitiam me perceber como curadora', **O Globo**. Rio de Janeiro, 14 dez. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/keyna-eleison-estruturas-machistas-racistas-nao-me-permitiam-me-perceber-como-curadora-24137816>. Acesso em: 13 out. 2020.

GOLIN, Tau. **Os cotistas desagradecidos**. 2014. Disponível em: <https://sul21.com.br/colunastau-golin/2014/06/os-cotistas-desagradecidos-2/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Preconceito racial**. São Paulo: Cortez, 2008.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Raça, cor, cor da pele e etnia. **Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, [S.l.], v. 20, n. 20, p. 265-271, 30 mar. 2011. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v20i20>.

#BASTAMASP. **Select/Celeste**, São Paulo, 12 maio 2022. Disponível em: <https://select.art.br/basta-masp/>. Acesso em: 16 jan. 2024.

HOMENAGEM ao artista Jaider Esbell | Arte1 em Movimento. São Paulo: Arte1, 2021. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w0PQCrRc7pU>. Acesso em: 10 fev. 2024.

IAI. Como a leitura social não dá conta da questão indígena. **Medium**, 2019. Disponível em: <https://laiszinha.medium.com/como-a-leitura-social-não-dá-conta-da-questão-ind%C3%ADgena-1abffc5a9a71>. Acesso em: 22 jan. 2024

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LABRA, Daniela. Está difícil cantar no Brasil. **Arts of the Working Class**, 15 nov. 2021. Disponível em: <https://artsoftheworkingclass.org/text/esta-dificil-cantar-no-brasil>. Acesso em: 18 fev. 2024.

LEIRNER, Sheila. **Carta aberta à Associação Brasileira de Críticos de Arte**. 2023. Disponível em: <https://sheilaleirnerblog.wordpress.com/2023/03/16/carta-aberta-a-associacao-brasileira-de-criticos-de-arte/>. Acesso em: 01 dez. 2023.

LEIVA, João (ed.). **Cultura nas capitais: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte**. Como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. 2018. Disponível em: <https://www.culturanascapitais.com.br/aceso/>. Acesso em: 10 set. 2020.

LEIVA, João (ed.). **Cultura nas capitais: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte**. Rio de Janeiro: 17Street, 2018. 196 p. Disponível em: https://www.culturanascapitais.com.br/wp-content/uploads/10810_Livro_Web.pdf. Acesso em: 01 set. 2020.

MAKOWIECKY, Sandra; BASCHIROTTI, Viviane. **Prêmios da Associação Brasileira de Críticos de Arte: um arquivo em aberto**. São Paulo: ABCA, 2023. Disponível em: <https://abca.art.br/premios-da-associacao-brasileira-de-criticos-de-arte-um-arquivo-em-aberto>. Acesso em: 01 dez. 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva S/A, 2021.

MASP recebe intervenção feminista das Guerrilla Girls Leia mais em:

<https://veja.abril.com.br/coluna/veja-recomenda/masp-recebe-intervencao-feminista-das-guerrilla-girls/>. **Veja**, 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-recomenda/masp-recebe-intervencao-feminista-das-guerrilla-girls/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

MIRANDA, Shirley Aparecida, *et al.* Mas, afinal, do que estamos falando quando o tema é heteroidentificação racial? **Boletim** - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, ano 46, n. 2087, 17 fev. 2020. Disponível em:

<https://ufmg.br/comunicacao/publicacoes/boletim/edicao/2087/mas-afinal-do-que-estamos-falando-quando-o-tema-e-heteroidentificacao-racial>. Acesso em: 27 out. 2020.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA (Brasil). **Carta das curadoras após MASP voltar atrás de veto às fotos do MST**. 2022. Disponível em:

<https://mst.org.br/2022/05/26/carta-das-curadoras-apos-masp-voltar-atras-de-veto-as-fotos-do-mst/>. Acesso em: 01 jan. 2020.

MORAES, Carolina. Quem é o artista indígena que levou a cosmologia e a luta makuxi para os museus. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 maio 2021. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/quem-e-o-artista-indigena-que-levou-a-cosmologia-e-a-luta-makuxi-para-os-museus.shtml>. Acesso em: 28 jan. 2024.

MORESCHI, Bruno (org.). **A História da_rte**. 2017. Disponível em:

<https://historiadrte.cargo.site>. Acesso em: 01 maio 2022.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (São Paulo). **MASP**. Disponível em: <https://www.masp.org.br>. Acesso em: 21 jan. 2024.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira**. Niterói: EDUFF, 2004. Disponível em:

https://biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_UmaAbordagemConceitualDasNocoosDeRacaRacismoIdentidadeEEtnia.pdf. Acesso em: 20 abril 2022.

NACCA; GERMANO. Fique por dentro: 35ª Bienal de São Paulo divulga lista completa de artistas. **Arte que acontece**, 29 jun. 2023. Disponível em:

<https://www.artequaeacontece.com.br/35a-bienal-de-sao-paulo-divulga-lista-completa-de-artistas/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

NIKIAS, Jan. Sandra Benites se torna primeira curadora indígena de um museu de arte no Brasil, **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 dez. 2019. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/sandra-benites-se-torna-primeira-curadora-indigena-de-um-museu-de-arte-no-brasil-24145889>. Acesso em: 15 out. 2020.

OLIVEIRA, Caroline. MASP aceita incluir fotos vetadas do MST e curadoras querem acesso grátis à mostra. **Brasil de Fato**, 26 maio 2022. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2022/05/26/masp-aceita-incluir-fotos-vetadas-do-mst-e-curadoras-querem-acesso-gratis-a-mostra>. Acesso em: 19 jan. 2024.

PAVILHÃO do Brasil na Bienal de Veneza terá artista de curadoria indígena. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2023/11/01/pavilhao-do-brasil-na-bienal-de-veneza-tera-artista-e-curadoria-indigena>. Acesso em: 13 jan. 2023.

PEDROSA, Adriano (org.). Histórias Brasileiras no MASP. *In*: PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). **Histórias Brasileiras**. São Paulo: Masp, 2022. Cap. 1.

REDE NAMI (org.). **Hackeando o poder**: táticas de guerrilha para artistas do Sul global. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2023.

RIO DE JANEIRO. Museu de Arte do Rio. Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (ed.). Sobre o Museu de Arte do Rio. **Museu de Arte do Rio**. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>. Acesso em: 13 jan. 2024.

RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Cultura. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (org.). **A Gestão da Cultura Carioca 2013/2016**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, [2016]. 66 p. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/3607145/4180101/relatorio201320162812finalvirtual.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2023.

RODA Viva | Emanuel Araújo | 18/12/2017. Realização de Tv Cultura. São Paulo, 2017. (80 min.), color. Série Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5EuVYiz5U8>. Acesso em: 01 maio 2022.

SAFFORE, Marz. Pela abolição do museu. *In*: REDE NAMI (org.). **Hackeando o poder**: Táticas de guerrilha para artistas do Sul global. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023, p. 213-216.

SÃO PAULO. Museu Afro Brasil. Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (ed.). **Museu Afro Brasil**. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/emanuel-araujo>. Acesso em: 01 maio 2022.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.47.2012.tde-21052012-154521. Acesso em: 29 out. 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

STARLING, Heloisa M; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Samba, malandragem e muito autoritarismo na gênese do Brasil moderno. *In*: STARLING, Heloisa M; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, Cap. 14.

TARSILA do Amaral, 2023. Disponível em: <https://tarsiladoamaral.com.br/10-curiosidades-sobre-tarsila-do-amaral/>. Acesso em: 01 maio 2022.

TRUTH, Sojourner. **E não sou uma mulher?** 1851. Traduzido por Osmundo Pinho. Disponível em: https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/?gad_source=1&gclid=CjwKCAiA_tuuBhAUEiwAvxkgTlmO8uJcKA_Ihi76z5wWXT5welakm1E1xhZZ8slYI_NA4UMIcqSehoCvxQQA_vD_BwE. Acesso em: 01 jan. 2023.

VANINI, Eduardo. Grupo de mulheres está à frente de mudanças estruturais no Museu de Arte Moderna do Rio, **O Globo**. Rio de Janeiro, 17 jul. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/grupo-de-mulheres-esta-frente-de-mudancas-estruturais-no-museu-de-arte-moderna-do-rio-1-24693802>. Acesso em: 17 out. 2020.

VENTURA, Alexandre. **Emanoel Araújo: arte e combate ao racismo**. Belo horizonte, Fundação Clóvis Salgado. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/emanoel-araujo-arte-e-combate-ao-racismo/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu, 2023.

ANEXO A — Modelo de formulário de identificação aplicado para a primeira comissão de heteroidentificação

Indivíduo 1

Foto 1

Foto 2

Foto 3

Foto 4

Foto 5

A partir das x imagens acima, determine a raça/etnia da pessoa que aparece nas fotos.

- () Branca
- () Preta
- () Parda
- () Amarela
- () Indígena