

## **PRETO NO BRANCO: O MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, O DIRETOR JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE E A ÁFRICA**

*Gabrielle Nascimento Batista<sup>1</sup>*

Em junho de 2016 participei de uma oficina no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), na cidade do Rio de Janeiro, cujo nome era “O Museu Nacional de Belas Artes e seu acervo: contribuições para o ensino da Arte na Educação”. O objetivo da oficina era discutir o papel do museu, bem como apresentar a história do MNBA e as suas obras, propiciando ao docente estratégias pedagógicas para trabalhar em sala de aula. Para alcançar tal finalidade, as oficinas eram ministradas nas galerias de modo que o grupo em formação pudesse ter contato direto com as obras expostas.

Nesse sentido, fomos direcionados à Galeria de Arte Brasileira do Século XIX, às Galerias de Arte Moderna e Contemporânea, além das Salas destinadas às exposições temporárias. O desafio era olhar para as obras de Victor Meirelles, Pedro Américo, Eliseu Visconti, Modesto Brocos, Anita Malfatti, Portinari, Tarsila do Amaral, entre outras, e criar planejamentos de aula a partir de nossas áreas de interesses e atuações. Conduzida pela pergunta “onde está o negro no MNBA?”<sup>2</sup>, elaborei o tema da minha apresentação baseada no que há algum tempo investigo, que é pensar o lugar que os negros foram imaginados nas narrativas visuais da história do Brasil.

Uma das obras do MNBA mais significativas para ilustrar as teorias raciais do pós-abolição é a obra *Redenção de Cam*<sup>3</sup>, de Modesto Brocos, de 1895. Essa obra está situada no final da Galeria de Arte Brasileira do Século XIX e nos ajuda a compreender como o Brasil se forjou como uma comunidade imaginada, que se desejava branca e civilizada, como a Europa, na transição do Século XIX para o Século XX.

“Quando você se coloca diante desta obra, o que vê?”, perguntou-me um dos ministradores da oficina, já ciente do meu interesse nos assuntos étnico-raciais. Se antes os negros estavam praticamente ausentes, na Galeria de Arte Brasileira Moderna a figura do mestiço é evidente. É nesse sentido que a obra

---

<sup>1</sup> Graduada em História da Arte (UFRJ), com especialização em História e Culturas africanas, pelo Instituto de Memória Pretos Novos. Atualmente, mestranda em História e Teoria da Arte (PPGAV/ UFRJ). Bolsa fomento: CNPq.

<sup>2</sup> No artigo “Canibalismo da memória: o negro no museu brasileiro”, Myrian Sepúlveda dos Santos faz uma breve reflexão sobre o negro no MNBA e conclui, a partir da seleção de obras expostas pelo Museu, que o negro está silenciado dentro da instituição. Segundo a autora, o MNBA continua a apresentar os discursos do passado, sem a preocupação de alterar os sentidos atribuídos inicialmente. Ver: SANTOS, 2005.

<sup>3</sup> A imagem foi apresentada em 1911, no I Congresso Mundial das Raças, por João Baptista de Lacerda, diretor do Museu Nacional entre 1895 e 1915, como ilustração da tese do branqueamento. Segundo Lacerda, apesar do Brasil ser uma nação composta por raças miscigenadas – o Censo de 1872 aponta que a população negra e mestiça totalizava 55% do total –, no decorrer de um século, por volta do ano de 2012, a população negra estaria reduzida a zero e os “mulatos” não seriam mais que 3% do total.

de Modesto Brocos funciona como uma espécie de anúncio do espetáculo da miscigenação que se forjava no pensamento brasileiro, no qual se acreditava que através da hibridação da raça branca com a raça negra, se construiria uma raça superior para a nação.

Thomas Skidmore (2012) afirma que apesar das interpretações europeias serem pessimistas a respeito da mestiçagem, na versão brasileira a miscigenação teve um papel positivo na ideologia nacionalista. Em seu estudo sobre a tese do branqueamento, o autor revela que os intelectuais brasileiros acreditavam que a miscigenação não geraria seres degenerados, pelo contrário, a população se tornaria cada vez mais branca, tanto cultural quanto fisicamente. Lilia Schwarcz (2012) vai ao encontro de Skidmore quando alega que esse branqueamento significava, sobretudo, eliminar a herança africana da identidade e do imaginário brasileiro. Ainda que milhões de negros africanos tenham sido trazidos da África para serem escravizados no Brasil, investiu-se no apagamento dos vestígios africanos na história e na cultura brasileira. De acordo com a autora, a partir dos anos 1930, no discurso oficial, o mestiço vira nacional ao lado de um processo de “desafricanização” de vários elementos culturais, simbolicamente clareados.

Isto posto, minha proposta final na oficina era produzir um jogo de tabuleiro onde eu estimularia os visitantes do Museu a passearem pela história do Brasil a partir do acervo do MNBA, visitando obras cujos artistas fossem negros ou os negros estivessem representados iconograficamente. Na busca por essas obras e levando em consideração as que não estavam expostas, fiz um levantamento com base nos catálogos e no site da instituição. Não tenho a intenção de apresentar o resultado da pesquisa aqui, mas indicar que, primeiro, foi a partir desse exercício investigativo que cheguei à Coleção de Arte Africana do MNBA. Segundo, a problemática deste trabalho é justamente tentar responder como a coleção africana se insere no imaginário nacional e nas discussões de identidade, levando em consideração o que já foi discutido aqui a respeito do apagamento das memórias negras na história oficial brasileira.

### **A África no Museu Nacional de Belas Artes**

A coleção africana é um dos exemplos de produções realizadas por mãos negras e que não está exposta nas galerias do Museu, entretanto, quando acessamos a página da internet do MNBA, lemos:

A coleção de arte africana compreende 111 obras e reúne um conjunto representativo tanto da cultura material africana como, por outro lado, reflete uma das matrizes fundamentais para a compreensão da cultura nacional brasileira. Durante a gestão do segundo diretor do Museu Nacional de Belas Artes, José Roberto Teixeira Leite, foram adquiridas algumas coleções fundamentais para se entender uma nova maneira de conceber o que deve ser o acervo do museu. Em 1964, na referida gestão, 101 das 111 obras que integram a coleção de arte africana passaram a fazer parte do acervo do museu, comprado do diplomata Gasparino da Mata e Silva. Com clara unidade geográfica, exceto por poucas peças, a coleção tem

representações exemplares das culturas Ashanti, Baulê, Senúfo, entre outras, com especial destaque para a produção material Yorubá<sup>4</sup>.

Em suma, o pequeno texto me conduziu à formulação de uma série de reflexões, como: em um país como Brasil, cujo discurso de identidade nacional foi elaborado a partir de uma política de branqueamento, o que estimulou a compra da coleção africana? Quais eram as concepções de África e de arte negra nos discursos institucionais do MNBA, no período em que a coleção foi adquirida, em 1964? E sobre o diretor, quem foi José Roberto Teixeira e qual foi essa nova concepção de acervo elaborada durante sua direção?

Quanto o lugar da coleção no museu, uma das possibilidades para compreender o sentimento de pertencimento ou de estranhamento do MNBA em relação à arte africana é refletir sobre a história da fundação do museu, da formação de sua coleção e de sua relação com os cânones europeus. Uma das hipóteses é justamente essa narrativa dicotômica, das belas-artes – o patrimônio definido como autêntico e tradicional em 1937 – e das artes não ocidentais que se pode entender os conflitos e tensões gerados na gestão de José Roberto Teixeira Leite devido à incorporação da coleção africana no acervo do museu.

Nestor Garcia Canclini (1994), ao discorrer sobre o patrimônio cultural e o imaginário nacional, diz que o patrimônio serve para unificar uma nação, sustentar sua identidade e o diferenciar de outros grupos. No entanto, ele é sempre definido pelos setores dominantes que ditam o que é superior e o que merece ser conservado. O museu é, portanto, um espaço significativo para investigar os discursos de identidade nacional, pois como afirma Benedict Anderson (2012), os museus são lugares de memória e de esquecimento. Aquilo que está exposto, assim como o que não está, não é acidental, mas resultado de escolhas políticas.

Com relação ao conceito de tradição, Eric Hobsbawm (1997) afirma que geralmente se trata de uma invenção legitimada institucionalmente, tendo por objetivo incorporar valores e comportamentos definidos por meio da repetição em um processo de continuidade em relação ao passado. O patrimônio definido como tradicional e autêntico no MNBA, por exemplo, foram as obras de padrões estéticos hegemônicos, sempre associados às tradições europeias e à ideia de erudito.

Entretanto, na consulta dos textos dos jornais dos anos de 1961 a 1964, percebeu-se que os termos tradicional e autêntico tiveram seus significados totalmente alterados ao se referirem ao acervo do século XIX do MNBA e às artes das culturas não-ocidental. Canclini (1994) chama atenção para isto e, baseado em Walter Benjamin, diz que esses termos são invenções modernas e transitórias. Nas narrativas sobre arte africana, por exemplo, os termos tradicional e autêntico estavam associados à ideia evolutiva de culturas em extinção, de comunidades isoladas e “primitivas”. Mas, no caso das obras do Século XIX, os termos

---

<sup>4</sup> Disponível em: <[www.mnba.gov.br](http://www.mnba.gov.br)>.

serviram justamente para distingui-las como obras de valor excepcional, testemunhas do país civilizado que o Brasil desejava se tornar.

A respeito da história do MNBA, o museu foi inaugurado em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas, no prédio construído para ser a sede da Escola Nacional de Belas Artes, no mesmo contexto da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). No Decreto-Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, fica claro a função que cada museu deveria exercer na salvaguarda das relíquias e das obras de artes pertencentes ao patrimônio do país. Enquanto o Museu Histórico Nacional deveria destinar-se “à guarda, conservação e exposição das relíquias referentes ao passado do país”, o MNBA estava destinado “a recolher, conservar e expor as obras de arte”, cooperando assim com as atividades do SPHAN. Sobre o SPHAN, é dito que sua finalidade é promover “o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional”<sup>5</sup>.

De acordo com Maria Cecília Fonseca (2003), e indo de encontro com o pensamento de Nestor Garcia Canclini (1994), o patrimônio cultural definido pelo SPHAN não pode ser entendido apenas como uma ingênua seleção de obras de arte. Na realidade, o patrimônio distinguido como oficial nos permite mapear os conteúdos simbólicos que foram definidos como formadores da nação e da identidade cultural brasileira no contexto da política nacionalista do Estado Novo. O MNBA, portanto, deve ser pensado a partir desta ótica: ele foi idealizado para ensinar a população a conhecer fatos e personagens do passado, orientando-a na direção do progresso e da civilização.

A respeito do acervo do MNBA, a instituição reuniu principalmente as coleções relativas ao século XIX, constituída a partir da coleção artística trazida por Dom João VI, do acervo de Lebreton e das produções dos membros da Academia Imperial de Belas Artes, em especial as obras premiadas anualmente. Sobre a organização política do museu, Oswaldo Teixeira foi o primeiro diretor do MNBA e dirigiu a instituição por 24 anos, entre o período de 12 de maio de 1937 a 15 de junho de 1961, privilegiando as narrativas que evocavam as obras tradicionais do passado<sup>6</sup>.

Para entender as mudanças que ocorreram na estrutura do MNBA, inclusive a troca de direção, no início da década de 1960, é relevante levar em consideração o contexto mundial no âmbito da cultura. De acordo com Julião Letícia (2006), no pós-segunda guerra Mundial, face ao processo de descolonização da África e dos debates promovidos pelos movimentos minoritários, excepcionalmente o movimento negro, os museus iniciam um processo de reformulação, preocupando-se em tornar um lugar mais democrático e dinâmico. Essa reestruturação era resultado das discussões da UNESCO que sugeria que os museus

<sup>5</sup> Para a consulta do texto original e completo, acessar: < <http://www2.camara.leg.br/>>.

<sup>6</sup> Oswaldo Teixeira estudou no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes. Conquistou o prêmio de viagem ao exterior na 31ª Exposição Geral de Belas Artes de 1924. Foi professor e crítico e, segundo consta nos jornais da época, tinha opiniões polêmicas sobre arte moderna – inclusive sendo chamado de antimodernista – entrando em constantes conflitos com artistas modernistas, no final do seu mandato.

preservassem a memória de grupos sociais diversos; e também da reivindicação de países e grupos de tradição não-europeia, na desconstrução da noção hegemônica de patrimônio nacional.

No Brasil, por exemplo, nesse mesmo período os movimentos internacionais passam a formular críticas à atuação do SPHAN, identificando-o como elitista e alheio aos debates e às inovações no campo das políticas. É nesse sentido que o Presidente Jânio Quadros promove mudanças na organização administrativa do MNBA. Dentre elas, Oswaldo Teixeira é desligado da direção do museu e José Roberto Teixeira Leite é indicado para substituí-lo, com a incumbência de renovar – atualizar, modernizar e dinamizar – o espírito do museu e torná-lo mais moderno, adequando-o à nova realidade dos museus no mundo.

Houve, por parte da crítica, algumas hesitações em relação a essa indicação, considerando “um atentado à arte clássica brasileira”. Em uma das notas no *Jornal do Brasil*, o escritor Manuel Bandeira escreve sua posição:

A mocidade de Teixeira Leite, o seu gosto pelas formas mais vivas da arte inquietam um pouco, mas se ele compenetrar do que representa na evolução das artes o patrimônio do passado, poderá corresponder plenamente ao crédito de confiança que lhes estamos fazendo, que lhe fez, nomeando-o, o presidente Jânio Quadros<sup>7</sup>.

O artista e crítico Ferreira Gullar também se posiciona, entretanto, com muito mais confiança do que Manuel Bandeira.

A substituição do sr. Oswaldo Teixeira obteve a mais entusiástica repercussão nos meios artísticos nacionais, nos quais o MNBA era dado como uma instituição perdida e sem função (senão a de emprestar, intermitentemente e mediante súplicas, suas salas para a Seção Moderna do Salão Nacional)<sup>8</sup>.

Durante o curto período de sua gestão, de junho de 1961 a outubro de 1964, realizou inúmeras transformações no MNBA, dentre elas ampliou o acervo da instituição, adquirindo coleções de arte negra, popular e indígena, inaugurando, em 1964, no terceiro andar uma sala especial para exposições permanentes desses objetos.

Sobre a arte negra, além de objetos afro-brasileiros, como esculturas do artista Agnaldo dos Santos, adquiriu uma coleção de arte africana, do adido e colecionador Gasparino da Mata e Silva<sup>9</sup>. Justifica que a

<sup>7</sup> BANDEIRA, Manuel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1961.

<sup>8</sup> GULLAR, Ferreira. A presença do Museu Nacional de Belas Artes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 out. 1961.

<sup>9</sup> Na década de 60, em meio às transformações que a sociedade brasileira enfrentava, principalmente relacionada à política de aproximação entre Brasil e o continente africano (Política Externa Independente), Gasparino Damata atuou durante um ano como secretário do embaixador Raymundo Souza Dantas, em Gana, e foi durante esse período que montou a sua coleção africana avaliada em dez milhões de cruzeiros. Entretanto, vendeu-a, em janeiro de 1964, para o MNBA por dois milhões de cruzeiros, na condição do seu nome ser atribuído à coleção.

aquisição destas coleções não nasceu de um impulso, mas inseriu-se dentro de um projeto idealizado por ele, que objetivava tornar o Museu não só o das belas artes, mas de todas as artes, com representação dos diversos segmentos étnicos que contribuíram para a formação da nacionalidade brasileira, “para desespero dos pobres conservadores nada habituados com aqueles horrores ...” (LEITE, p. 257). Portanto, uma inovação que se opunha à constituição de 1937, mas que em parte resgatava algumas das ideias pluralistas do anteprojeto do SPHAN de Mário de Andrade, escrito em 1936 e descartado pelo Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde Pública<sup>10</sup>.

Segundo Teixeira Leite, seu plano não era transformar o MNBA em outro Museu de Arte Moderna, mas torná-lo um museu moderno de arte, ao contrário do que fizera Oswaldo Teixeira:

Oswaldo Teixeira se achava [no museu] desde a sua criação, em 1937. Pintor de orientação conservadora, em 24 anos de gestão fizera, é inegável, muitas coisas boas, como as grandes retrospectivas de Giovanni Battista Castagneto e Eliseu Visconti, mas cometera o erro de transformar o museu em baluarte da resistência acadêmica, opondo-se com tenacidade a qualquer tentativa de renovação artística<sup>11</sup>.

Em 1962, José Roberto Teixeira Leite ofereceu um curso de arte africana no Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos e publicou na *Revista Senhor* uma matéria sobre a África, em parceria com o escritor Cândido Mendes de Almeida. Já em 1964, Teixeira Leite promoveu uma série de eventos no MNBA com temáticas relacionadas à África, como exposições, exhibições de filmes, cursos e seminários. E convidou intelectuais negros brasileiros e africanos, como Abdias Nascimento e o presidente do Senegal Leopold Sedar Senghor, para dirigi-los.

Quanto à agenda negra elaborada pelo diretor, podemos entendê-la a partir do autor Paul Gilroy (2012), quando propõe, baseado nas dinâmicas da modernidade, a criação de um sistema de comunicação, de fluxo, contatos e trocas culturais entre os negros na diáspora. A ideia de museu como “zona de contato”, tal como proposta por James Clifford (2006), também se apresenta produtiva para o entendimento da história do MNBA no contexto da gestão de Teixeira Leite. Segundo o autor, esse conceito pode ser aplicado quando os museus agem como espaços sociais de encontros e intercâmbios culturais.

No dia 1 de abril de 1964, o governo de João Goulart foi deposto a partir de um golpe de Estado, instalando-se no Brasil um regime militar. O ano de 1964 foi também o ano em que o diretor José Roberto Teixeira Leite foi afastado do cargo, no dia 8 de outubro, sendo acusado pelo Ministro da Educação, Flávio Suplicy de Lacerda, de ter aplicado verbas “sem Plano de Aplicação devidamente aprovado”, sendo substituído pelo pintor Alfredo Galvão, que se manteve no cargo por mais 6 anos (1964-1970).

---

<sup>10</sup> Ver: ANDRADE, 1981, p. 43.

<sup>11</sup> LEITE, 2009, p. 252.

Como apresentado, foram muitos os conflitos enfrentados por José Roberto Teixeira Leite entre 1961 e 1964, enquanto diretor do MNBA. A começar pelos empasses a respeito do que deveria ser exibido e preservado. Durante três anos, por exemplo, o diretor respondeu judicialmente por tentar interromper os Salões de Arte nas galerias do MNBA, por considerar o evento ultrapassado ao contexto da década de 1960.

Não cabia, naquele momento, frente às demandas das transformações do mundo, continuar atribuindo um único papel ao museu, que era destiná-lo a ser um espaço vocacionado para pedagogia nacionalista. O MNBA teria que esperar por mais 30 anos para ampliar os discursos sobre o patrimônio do Museu: em 1994, sob a coordenação de Dinah Guimaraens, inaugura-se no MNBA a Galeria Mário Pedrosa, a partir do projeto do Museu das Origens, idealizado por Mário Pedrosa para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978. O projeto tinha como objetivo propor um espaço onde reunisse obras dos diversos segmentos da arte e cultura brasileira, incluindo arte indígena, negra e popular lado a lado com a arte europeia. Não seria, com antecedência, o que se esforçou em fazer o diretor José Roberto Teixeira Leite em sua gestão?

O que se percebeu é que entre 1961 e 1964, o MNBA transformou-se em uma grande arena de conflitos por disputas de memórias e debates sobre os discursos oficiais (tradição e as demandas do mundo contemporâneo), pela tentativa de ampliar a noção de patrimônio e, sobretudo, por confrontos pela representação de identidades.

### Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho*. Brasília: MEC/SPHAN/Pró-Memória, 1981.

CANCLINI, Nestor Garcia. *O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Iphan, n. 23, 1994.

CLIFFORD, James. *Museus como zonas de contato*. Periódico Permanente, n° 6, 2016, p.1-37.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *Para além da Pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural*. In. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo*. In. Anuário do Museu Nacional. Nova Fase. Rio de Janeiro, volume 1, 2009.

LETÍCIA, Julião. *Apontamentos sobre a história do Museu*. In.: Cadernos de Diretrizes Museológicas: caderno 02. Brasília: Minc: IPHAN: Demu, Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura / Superintendência de Museus. 2006, p. 19-32.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Canibalismo da memória: o negro nos museus brasileiros*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 31, 2005.

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

\_\_\_\_\_, Lilia Moritz. *Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.