

**AUTOR****Maria Emília  
Sardelich\***emilisar@  
hotmail.com

\* Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA, Brasil). Professora do programa associado de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco (UFPB; UFPE, Brasil).

# Patrimônio cultural afro-brasileiro: mapeando questões nas Artes Visuais

Patrimonio cultural afro-brasileño: mapeando cuestiones en las Artes Visuales

*Afro-Brazilian cultural heritage: mapping issues within Visual Arts*

**RESUMO:**

Este artigo tem por objetivo mapear questões que envolvem o reconhecimento do patrimônio cultural afro-brasileiro referente às Artes Visuais. O campo de pesquisa que conecta África, Brasil e o patrimônio cultural é impreciso e aberto a múltiplas abordagens. Por meio de uma pesquisa cartográfica, indica os fundamentos históricos que atravessam a densa, e tensa, discussão em torno da categoria arte afro-brasileira e o reconhecimento desse patrimônio artístico no século XX. Identifica o patrimônio afro-brasileiro como um conjunto de práticas diversas, produzidas por afrodescendentes ou não, que problematizam ética e esteticamente as matrizes culturais africanas e ou a condição social de afrodescendentes. Conclui que esse patrimônio tem sofrido um processo de constrangimento, que se perpetua em anacrônicas práticas discriminatórias, em função do projeto de branqueamento da nação brasileira. O patrimônio cultural afro-brasileiro começa e termina nas pessoas e suas práticas, nos repertórios das comunidades de hoje e de ontem, que o recriam aqui e agora.

**RESUMEN:**

Este artículo tiene por objetivo mapear cuestiones relativas al reconocimiento del patrimonio cultural afro-brasileño referente a las Artes Visuales. El campo de investigación que conecta África, Brasil y el patrimonio cultural es impreciso y está abierto a múltiples enfoques. Por medio de una investigación cartográfica, el texto indica los fundamentos históricos que atraviesan la densa, y tensa, discusión en torno a la categoría 'arte afro-brasileño' y el reconocimiento de ese patrimonio artístico en el siglo XX. Se identifica el patrimonio afrobrasileño como un conjunto de prácticas diversas, producidas por afrodescendientes o no, que problematizan ética y estéticamente las matrizes culturales africanas y la condición social de los afrodescendientes. Se concluye que ese patrimonio ha sufrido un proceso de retracción, que se perpetúa en anacrónicas prácticas discriminatorias, en función del proyecto de blanqueamiento la nación brasileña. El patrimonio cultural afro-brasileño comienza y termina en las personas y sus prácticas, en los repertorios de las comunidades de hoy y de ayer, que lo recrean aquí y ahora.

**ABSTRACT:**

This article aims to map issues regarding the recognition of the Afro-Brazilian cultural heritage related to Visual Arts. The research field that connects Africa, Brazil and cultural heritage is imprecise, open to multiple approaches. Through a cartographic research, it indicates the historical foundations that cross the solid - and tense, discussion around the category Afro-Brazilian art and the recognition of this artistic patrimony in the 20th century. It identifies the Afro-Brazilian heritage as a set of diverse practices, produced or not by Afro-descendants, that ethically and aesthetically problematize the African cultural matrices and/or the social condition of Afro-descendants. It concludes that this patrimony has undergone a process of constraint, which is perpetuated in anachronistic discriminatory practices, resulted from the whitening project of the Brazilian nation. Afro-Brazilian cultural heritage begins and ends in people and their practices, in the ranges of the commonalities that recreate it here and now.

## 1. Introdução

Os recentes incêndios do Museu Nacional do Brasil, em 2018, na cidade do Rio de Janeiro; da Cinemateca Brasileira, em 2016, do Museu da Língua Portuguesa, em 2015, do Memorial da América Latina, em 2013, estes últimos na cidade de São Paulo, sinalizam uma situação refratária às heranças, às valorações do hoje e às projeções para o amanhã da sociedade brasileira, indicando um apego à “queima de arquivos”. Apesar de signatário das Cartas Patrimoniais Internacionais, desde a *Carta de Atenas* de 1931, e inserir nas Constituições do país, desde a de 1934, um capítulo para o Patrimônio, ainda há um largo caminho para se alcançar uma política de reconhecimento e preservação do hibridismo e diversidade cultural no Brasil do século XXI.

A atual *Constituição da República Federativa do Brasil*, de 1988, dispõe em seu artigo 215 que o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, além de apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais. Indica que constitui o patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem as criações artísticas. Por conseguinte, as Artes Visuais fazem parte do patrimônio cultural, desse campo de lutas no qual diversos atores disputam a construção de um discurso que pode incluir, se apropriar de determinadas práticas e objetos, e excluir outras tantas.

Muitos são os atores que se apresentam nesse campo de lutas, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que iniciou suas atividades como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, órgãos governamentais estaduais e municipais, como também não governamentais, além de associações comunitárias e privadas que representem, ou não, os diversos agentes e produtores artísticos. Assim sendo, este artigo discute o patrimônio cultural para além de sua materialidade, como uma formação discursiva (Foucault, 1986), como prática que forma sistematicamente o objeto de que fala. Isso quer dizer que o patrimônio cultural afro-brasileiro, e especificamente o referente às Artes Visuais, tem se constituído pelo conjunto do que tem sido dito no grupo de todos os enunciados que o tem nomeado. Na medida em que artistas, críticos de arte, educadores, historiadores e público em geral, pensaram e falaram sobre o patrimônio afro-brasileiro das Artes Visuais, contribuíram para definir aquilo de que falam, de dar-lhe “o status de objeto, ou seja, de fazê-lo aparecer, de torná-lo nomeável” (Foucault, 1986, p. 47).

Canclini (2012) observa que não deveríamos nos preocupar em responder o que é patrimônio, mas sim quando há patrimônio. A constituição multifatorial do valor do bem cultural tem sido, em grande medida, orientada pelos Estados e comunidades acadêmicas. As políticas governamentais fazem como se determinado lugar ou objeto fossem compartilhados por todos os membros de uma nação, porém o patrimônio cultural expressa uma série de coincidências de alguns grupos na avaliação de bens e práticas que os identificam. Trata-se de um lugar de cumplicidade social. As atividades destinadas a definir, preservar e difundir o patrimônio, amparadas pelo prestígio histórico e simbólico de certos bens, fingem que a sociedade não está dividida em classes, gêneros, etnias e regiões, ou sugerem que esses fatores não importam diante da grandiosidade da obra patrimonializada. Apesar do patrimônio cultural servir para, em raras ocasiões, unificar uma nação, as desigualdades na sua composição e apropriação exigem estudá-lo também como espaço de disputa material e simbólica, entre os setores que o compõem. Os especialistas que definem quais são os bens superiores que merecem ser conservados, reproduzem os privilégios daqueles que, em cada época, contaram com meios econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e ócio, para imprimir à esses bens uma maior qualidade.

### PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio cultural; afro-brasileiro; artes visuais; diversidade cultural.

### PALABRAS CLAVE

Patrimonio cultural; afro-brasileño; artes visuales; diversidad cultural.

### KEYWORDS

Cultural heritage; afro-brazilian; visual arts; cultural diversity.

Recibido:  
30/09/2018

Aceptado:  
30/05/2019

A partir desses pressupostos, este artigo tem por objetivo mapear questões que envolvem o reconhecimento e preservação do patrimônio afro-brasileiro dando ênfase às Artes Visuais. Canclini (2012) nota que, em geral, no campo da gestão dos bens culturais as artes costumam estar separadas do patrimônio. Como educadora, não reconheço essa separação dos bens culturais e me exercito nesse impreciso campo de pesquisa que conecta África, Brasil, Patrimônio e Artes Visuais. Conduru (2014) considera um território heteróclito, pois inclui objetos, agentes e instituições ausentes da perspectiva tradicional da História da Arte. Salienta que se trata de um projeto em conexão com os discursos multiculturais e movimento pós-colonial, que questionam o eurocentrismo da História da Arte e alargam a abrangência espacial desse relato histórico para além dos centros hegemônicos da Europa e Estados Unidos.

Por meio de uma pesquisa cartográfica, este artigo indica os fundamentos históricos que atravessam a densa, e tensa, discussão em torno da categoria arte afro-brasileira e o reconhecimento desse patrimônio a partir do século XX. De acordo com a definição geográfica, a cartografia expressa os aspectos de uma superfície ou paisagem, o que inclui o posicionamento da própria cartógrafa nessa paisagem. O olhar da cartógrafa constrói uma possibilidade de paisagem, posto que sua função é “dar passagem, fazer passagem, ser passagem” (Costa, 2014, p. 75).

Oliveira & Mossi (2014) entendem a cartografia como um conjunto metodológico, não decidido a priori, que vai se inventando no decorrer da caminhada em virtude das necessidades do relevo do percurso. Desse modo a cartógrafa atua sobre a matéria a ser cartografada, pois a cartografia sinaliza as questões que se elaboraram na medida em que “estabelecemos relações com aquilo que nos faz questionar” (Costa, 2014, p. 73), que produzem deslocamentos de ideias naturalizadas. Pretendo dar passagem ao quem e que escreveu sobre o patrimônio afro-brasileiro em busca de espaços de interlocução nas Artes Visuais.

A cartografia que se apresenta se apoia nos Estudos Culturais, como uma forma de pensar sobre a cultura, sobre estratégias culturais que desloquem posicionamentos de poder. Utilizo o conceito de deslocamento como a assimilação das pressões das políticas culturais pelas relações hegemônicas que não necessariamente resultam em transformação, mas em um novo posicionamento.

Com o auxílio de Hall (2003), uso o conceito de diáspora africana para imaginar as nações cultural e historicamente próximas, mesmo que geograficamente distantes. A diáspora africana gestou as comunidades transnacionais, a família ampliada, como rede e local de memória que constituem o fluxo África-Brasil. Hall (2003) afirma que na situação da diáspora as identidades tornam-se múltiplas. Nesse sentido, a sociedade brasileira é composta de muitos povos e suas origens não são únicas, mas diversas. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada por perversas e cruéis rupturas.

Este território que denominamos Brasil nasceu da e pela violência, marcado pela espoliação, extermínio e escravização de gentes, pelo sistema de engenho e longa colonização. Os povos aos quais originalmente esta terra pertenceria seguem resistindo ao genocídio contínuo. Os povos que aqui chegaram têm raízes em várias partes do mundo e aqui se encontraram com suas impurezas. A referência à África nos remete à uma diversidade de povos que detêm um apurado sistema de pensamento milenar, de onde se originam cosmogonias, universos simbólicos, um complexo sistema de comunicação “cujas linguagens e valores organizam comunalidades, instituições e suas hierarquias, tecnologias, modos de produção, uma magnífica erudição estética” (Luz, 2006. p. 14).

Hall (2003) afirma que por meio da transculturação grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante. Considera que esta é a lógica disjuntiva que a colonização e a modernidade ocidental introduziram no mundo e o constituíram, a partir do século XV, como um empreendimento desigual. A perspectiva da diáspora é entendida como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação.

Para alcançar os objetivos propostos, o artigo está organizado do seguinte modo: inicialmente apresento o contexto da sociedade brasileira no século XX. Na sequência, a institucionalização de medidas para o reconhecimento e preservação do patrimônio afro-brasileiro. A continuação os conceitos de artes negras e afro-brasileiras, seguidos pela interpretação da obra *Terra Brasilis: invasão, etnocídio e apropriação cultural*, produzida por Jaime Lauriano, como síntese das várias questões levantadas nesta cartografia. Por fim, o epílogo que flui para um mosaico de histórias.

## 2. Tumbeiros e camburões em um tempo que passa lento

Cento e trinta anos nos separam do fim jurídico do regime de escravidão no Brasil. O Brasil foi o último país do continente americano a abolir a escravidão a finais do século XIX, em 1888, momento em que os negros já representavam cerca de 50% da população da época (Theodoro, 2008). Fonseca (2003) destaca que na primeira metade do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro era quase africana, porém essa africanidade foi persistentemente apagada pelos órgãos institucionais de preservação da mesma.

Apesar da abolição da escravidão e a mudança para o regime republicano, um ano depois, em 1889, os senhores brancos que conduziram o futuro republicano da nação não assalariaram a população negra liberta, mas trataram de substituí-la por trabalhadores imigrantes europeus e asiáticos. A população negra só conseguiu se ocupar em precários trabalhos em áreas rurais. A imigração massiva de europeus serviu ao ideal de branqueamento da nação brasileira, visto na época como condição necessária para o avanço do país.

Nas primeiras décadas do século XX, os senhores brancos republicanos, como Renato Kehl, editor e proprietário do periódico *Boletim de Eugenia*, defendiam que não seria por meios legais, nem educativos ou corretivos que se alcançaria a produção de tipos fortes, belos e morais, mas sim pelas uniões matrimoniais “entre indivíduos sadios, portadores, portanto, de sementes eugênicas” (Kehl, 1930, p. 3). Na época, juristas, médicos e sanitaristas se aliavam em torno da noção de que a educação era impotente para domesticar as três espécies de gente que seriam a: “inata intrinsecamente humana, gente domesticável e gente doente ou indomável, esta última intangível a todos os processos e esforços educativos” (Kehl, 1929, p. 2).

O Brasil, como outros Estados-nação da América projetou sua sociedade imaginada a partir de uma perspectiva eurocêntrica, sem democratizar as relações sociais e excluindo a população não-branca (Quijano, 2005). A crise mundial da década de 1930 impulsionou a peculiar industrialização local e a reflexão sobre a identidade nacional. Gilberto Freyre (1900 - 1987), um dos filhos e teóricos da ordem escravocrata da oligarquia brasileira de origem portuguesa, foi um dos pensadores que se propôs a explicar a formação e construção da identidade brasileira a partir da análise da sociedade colonial, ancorado na ideia de miscigenação, que seria o fator responsável pelo apaziguamento das diferenças étnicas no Brasil (Freyre, 2003). Apesar da análise de Gilberto Freire ter sido contestada, a repercussão dessa noção se estendeu ao longo do século XX sustentando um imaginário de relações harmônicas interétnicas, camuflando a opção dos senhores brancos republicanos brasileiros de assentarem o Estado sobre as desigualdades raciais. A expressão democracia racial começou a ser utilizada pela intelectualidade brasileira da época.

Os posteriores surtos de industrialismo no Brasil tampouco dissiparam a “colonialidade do poder” que alimenta o sistema mundo moderno/colonial. Quijano (2005) afirma que a colonialidade do poder funciona por meio da naturalização da diferença, fundamentada em valores eurocêtricos em torno dos eixos: conhecimento, raça e geopolítica. Com a naturalização da diferença colonial se controlam aspectos econômicos, políticos, sociais e epistêmicos da experiência humana. A colonialidade é uma situação que vai além de um momento específico de dominação, que é o colonialismo. Essa situação se materializa no exercício do controle hegemônico sobre quatro domínios: econômico, com a apropriação da terra,

exploração da mão de obra e controle financeiro; político, com o controle da autoridade; social, com o controle do gênero e a sexualidade; epistêmico/subjetivo: pelo controle do conhecimento e da subjetividade.

Quijano (2005) sustenta que a imposição ideológica de “democracia racial” mascara a verdadeira discriminação e a dominação colonial dos negros no Brasil. Por essa razão não se reconhece uma verdadeira cidadania da população negra, mesmo que as tensões e conflitos raciais não sejam tão explícitos como em outros países. O autor defende que a colonialidade do poder impede o desenvolvimento e a nacionalização da sociedade e do Estado na América do Sul, na mesma medida em que impede sua democratização.

O conceito de democracia racial também sustenta o mito da não violência da sociedade brasileira. Um mito opera com antinomias, tensões e contradições que não se resolvem sem uma transformação da sociedade. Um mito nega e justifica a realidade negada por ele; cristaliza-se em crenças que não são percebidas como tal, nem como explicações da realidade, mas sim como a própria realidade. O mito substitui “a realidade pela representação imaginária e torna invisível a realidade existente” (Chauí, 2013, p. 7).

Ao longo de todo o século XX, ativistas antirracistas veem desenvolvendo diversas estratégias de luta pela inclusão social da população negra e superação do racismo na sociedade brasileira. As marcas da “colonialidade do poder”, ainda tão presentes nestas primeiras décadas do século XXI, continuam tendo seu centro na hierarquia familiar, que defende seus interesses econômicos sobre o espaço público. Essa “naturalização da desigualdade” nas relações sociais contamina as relações econômicas, sociais, étnicas, religiosas, de gênero.

A violência estruturante da sociedade brasileira, polarizada entre o privilégio e a carência, naturaliza as diferenças sociais e pessoais, legitimando a hierarquia de mando e obediência. A violenta sociedade brasileira se recusa a ver os conflitos e contradições que possam negar a mítica imagem de sociedade “indivisa, una, pacífica, ordeira e generosa, que não conhece violência” (Chauí, 2013, p. 7). Por isso, contradições e conflitos são sinônimos de perigo, desordem e a eles se oferece uma única resposta: “a repressão policial e militar” (Chauí, 2013, p. 7).

Essa repressão policial se exerce, principalmente, sobre a população negra. Dados do *Atlas da Violência no Brasil*, de 2018 (Cerqueira, 2018), revelam a concentração de homicídios na população negra, que, em 2016, foi duas vezes e meia maior que entre não negros. Outras publicações, como o Índice de Vulnerabilidade Juvenil à violência, de 2017 corroboram esses dados. Os jovens negros são o perfil mais frequente do homicídio no Brasil, como também as principais vítimas da ação letal das polícias brasileiras e a população prisional predominante (Brasil, 2017).

Os dados apresentados revelam um país racializado, no qual indivíduos negros e pardos não só tem maior dificuldade de mobilidade social, mas também não há garantia de efetivo direito à vida e a segurança. Como canta o grupo musical *O Rappa*:

É mole de ver  
Que em qualquer dura  
O tempo passa mais lento pro negão  
Quem segurava com força a chibata  
Agora usa farda  
Engatilha a macaca  
Escolhe sempre o primeiro  
Negro pra passar na revista,  
Pra passar na revista,  
Todo camburão tem um pouco de navio negreiro (Orappa, 1994).

Em 130 anos que nos separam do fim jurídico da escravização no Brasil, o tempo tem passado lento para a população negra. A desumanizada violência praticada nos navios negreiros, também designados como “túmbeiros” no século XIX, permanece nas viaturas policiais, também chamadas de “camburões” no século XXI. Mudou o meio de transporte, mudou o tipo de arma, mas o racismo estruturante da violenta sociedade brasileira permanece, e é dessa permanência que trata o empreendimento patrimonial no Brasil.

### 3. As pedras no caminho de um empreendimento patrimonial

Na década de 1930, quando a intelectualidade brasileira pretendia definir a identidade nacional e aperfeiçoar a raça a partir das teorias eugênicas, também se organizou o Serviço do Patrimônio Histórico Nacional (SPHAN). O interesse pelo patrimônio coincide com o interesse de consolidar determinada representação do país. A criação desse serviço de patrimônio atendeu a necessidade da intelectualidade brasileira da época para criar uma representação da nação a partir das noções de história, estética e monumentalidade. O discurso que se incorporou ao serviço do patrimônio para identificar e selecionar as marcas da nacionalidade se articulava em torno de critérios estéticos eurocêntricos, privilegiando edificações da colonização portuguesa.

Assim se configurou uma política de patrimônio conservadora, elitista, pois os critérios privilegiaram “bens que referem grupos de tradição europeia, que, no Brasil, são aqueles identificados com as classes dominantes” (Fonseca, 2003, p. 61). O discurso do grupo de intelectuais ligados ao SPHAN travestiu-se de critérios puramente “técnicos”, encobrendo a questão política, pois nem todos os grupos sociais se reconhecem nesse repertório selecionado com pouca representatividade em termos da diversidade social e cultural do país.

Castriota (2011) observa que os discursos em torno da conservação do patrimônio sempre lançam mão, explícita ou implicitamente, de uma articulação de valores. É a atribuição de valor pelos órgãos oficiais e pela comunidade que leva à decisão de conservar, ou não, um bem. As políticas de preservação trabalham a partir da dialética lembrar-esquecer, criando memórias que dão visibilidade ou apagam aspectos dos fenômenos em questão. Os valores são centrais para a tomada de decisão sobre aquilo que pode, ou não, nos representar ao longo do tempo, como também sobre como conservar as intervenções que os bens sofrem para serem transmitidos às gerações futuras.

Nesse momento de institucionalização da política de preservação no Brasil, as matrizes culturais africanas não foram valorizadas positivamente. O tombamento do Museu de Magia Negra, em 1938, traduz o valor negativo atribuído à esse patrimônio. Lima (2012) esclarece que o acervo desse museu se constituía de objetos de culto de matriz africana apreendidos em operações policiais no Rio de Janeiro. Em 1945, essa coleção passou a fazer parte do Museu de Criminologia. Desse modo, o acervo de matriz africana misturou-se à uma coleção de bandeiras nazistas, armas e outros objetos de presos políticos, também apreendidos em ações repressivas. Essa junção revela uma intervenção realizada a partir de um olhar negador do patrimônio afro-brasileiro, dando visibilidade à uma representação que une a religiosidade de matriz africana com práticas ilegais, estigmatizando essas práticas e seus praticantes. Nos primeiros tempos do empreendimento patrimonial no Brasil, os critérios sobre o que e como se preserva apoiavam-se em conceitos como excepcionalidade estética, fato memorável, valor intrínseco, que foram incorporados ao discurso do patrimônio sem maiores discussões. Essa tônica se manteve ao longo do século XX, dando mostras de deslocamento dessa posição a partir da década de 1980, com a introdução de novos agentes nos centros de decisão sobre o patrimônio, dentre eles o Movimento Negro Unificado (MNU). O Programa de Ação do MNU propôs a desmitificação da democracia racial brasileira e a luta pela introdução da História da África e do Negro no Brasil nos currículos escolares, entre outros pontos.



A rearticulação do movimento negro e outros movimentos sociais, colaboraram para o tombamento do *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* ou Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho da Federação, na cidade de Salvador, Bahia, em 1986. O reconhecimento e tombamento de um templo originário da cultura nagô a ser legalmente protegido pelo IPHAN quando os bens protegidos por aquele instituto, até então, eram de matriz europeia, excetuando poucas coleções etnográficas referentes às culturas indígenas, é um fato político relevante. Esse tombamento manifesta que a atribuição de valor a um determinado bem cultural não é apenas uma questão técnica, mas também política. Lima (2012) acrescenta que nesse tombamento aliou-se a noção de reparação, devido as perseguições e à intolerância manifestadas durante séculos pelas autoridades brasileiras contra as crenças e rituais afro-brasileiros.

A aprovação da Lei nº 7.668/1988, que criou a Fundação Cultural Palmares, é outro fruto do ativismo negro no século XX. Essa Fundação é uma instituição pública vinculada ao Ministério da Cultura, para fomentar e preservar a cultura afro-brasileira que atua em três eixos: o social, o artístico e o de gestão da informação. Para sua ação, três estruturas administrativas atendem esses eixos: o Departamento de Proteção ao Patrimônio Afro-brasileiro (DPA); o Departamento de Fomento e Promoção da Cultura Afro-brasileira (DEP) e o Centro Nacional de Informação e Referência da Cultura Negra (CNIIRC). O DPA da Fundação Palmares atua junto ao IPHAN pelo tombamento de bens culturais afro-brasileiros.

A interlocução com os novos agentes, vindos dos movimentos sociais, possibilitou a emergência de uma poliarquia de atores na política patrimonial brasileira que “não pode ser ignorada na implementação de qualquer política pública na contemporaneidade” (Castriota, 2011, p. 60). A patrimonialização de bens afro-brasileiros avançou na medida em que a luta antirracista tornou-se agenda governamental. Apesar dessa luta ganhar espaço na agenda governamental no início do século XXI, o Estatuto da Igualdade Racial só se efetivou dez anos depois. Um estatuto é uma norma reguladora das relações jurídicas sobre determinado grupo social que arrola direitos e prerrogativas voltadas para tal grupo. Fruto do debate do movimento negro, o projeto inicial apresentado, em 2000, estabelecia a cota mínima de 20% de vagas para os afrodescendentes nos concursos públicos, nas empresas com mais de 20 empregados, nas universidades. O estatuto aprovado em 2010 retirou as porcentagens propostas pelo movimento negro e refere-se, apenas à adoção de medidas, programas e políticas de ação afirmativa.

As ações afirmativas são iniciativas de promoção da igualdade que visam reparar a iniquidade, sendo desenvolvidas a partir de posicionamento político para transformar ordens de privilégios injustos estabelecidos entre desiguais, a fim de superar a desigualdade e reparar dívidas. Em relação às cotas, elas são apenas uma das muitas formas possíveis de ação afirmativa, utilizada quando setores de uma sociedade não assumem voluntariamente a sua responsabilidade para solucionar a desigualdade que vitima determinados grupos em situação de vulnerabilidade. É por essa razão que os movimentos negros se posicionaram firmemente para manter a porcentagem das cotas no Estatuto da Igualdade Racial. A frouxidão do Estatuto aprovado não agradou os que defendem as políticas de promoção da igualdade racial nem aos seus opositores que afirmam que instrumentos dessa natureza racializam a sociedade brasileira e provocam “segregações exógenas à realidade nacional” (Silva, 2012, p. 17).

Apesar de os senhores brancos republicanos negarem o lugar efetivo da produção da violência no país, nas brechas ocupadas pelos movimentos sociais, durante os governos do Partido dos Trabalhadores (PT), entre 2003 e 2016, ganhou espaço um modelo de democratização do acesso à cultura e valorização dos grupos historicamente excluídos. Nesse período, outros bens afro-brasileiros foram sendo registrados pelo IPHAN, como, o Ofício de Baiana de Acarajé, o Samba de Roda do Recôncavo, a Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres de Capoeira.

Também é possível relacionar o deslocamento causado pelos novos agentes nos centros de decisão das políticas públicas para o patrimônio com a aprovação da Lei nº 10.639/2003, que incluiu nos currículos escolares a História e Cultura Afro-Brasileira que, em meio à outras tantas disputas na formação discursiva do currículo escolar, tem apresentado uma história menos eurocêntrica.

Correa (2008) considera que a história afro-brasileira bem poderia iniciar com uma passagem destacada por João de Barros (1496 - 1570), em suas narrativas intituladas *Décadas*, segundo o qual o primeiro contato dos portugueses com os povos indígenas do território brasileiro deu-se por meio da interlocução de um grumete negro que falava a língua de Guiné. No entanto, a tradicional historiografia brasileira enfatiza a escravidão como fator de integração afro-brasileira, desprezando o conhecimento dos diferentes povos africanos que aqui chegaram na forçada diáspora.

O processo de constrangimento que as memórias afro-brasileiras têm sofrido é destacado por Cunha (2017) ao apontar a pouca atenção dada pelos museus à essas memórias. Considera que o projeto de branqueamento, aliado à visão de mundo eurocêntrica, produziu uma abordagem reducionista e preconceituosa sobre as culturas africanas e suas diásporas. Para Cunha (2017) qualquer que seja o patrimônio, este começa e termina nas pessoas, pois memórias, histórias e patrimônios referem-se sempre a pessoas, por elas foram criados, esquecidos e lembrados, a partir de suas necessidades, crenças e valores.

Cunha (2017) observa que em relação ao patrimônio afro-brasileiro os museus destacam os seguintes temas: trabalho escravo, religião, festas e folclore. Os objetos mais recorrentes são: indumentárias, insígnias de divindades, instrumentos musicais, objetos de trabalho e instrumentos de tortura. Nas exposições, em geral, esses objetos são apresentados sem vínculos ou relações com o continente africano, nem tampouco com as transformações, transgressões, continuidades e rupturas realizadas no continente americano a partir da diáspora.

Há um imaginário pretérito em relação às culturas africanas, que não considera a diversidade dos povos nem a contemporaneidade do continente africano. A tônica das exposições destaca o universo do trabalho escravo, reduzindo-o, quase sempre, ao ambiente rural, reforçando uma visualidade de passividade e consentimento com a condição de escravização. Há um apagamento das inúmeras estratégias de resistência dessa população à escravização, da organização dessa resistência em irmandades e corporações secretas.

#### 4. Artes negras e afro-brasileiras

O sistema da Arte do Brasil, seja em sua dimensão cultural, econômica e política (Melo, 2012), está marcado pelas mesmas relações da sociedade brasileira: racismo, colonialidade do poder, naturalização da diferença. Desse modo tem se constituído e instituído a partir das referências eurocênicas, emulando e replicando práticas importadas. Consequentemente, tem dificuldades para ver e dar a ver os conflitos e contradições dessa sociedade, reforçando o epistemicídio como “elo de ligação de tecnologias disciplinares e de anulação” (Carneiro, 2005, p. 324).

Carneiro (2005) afirma que o aparelho educacional brasileiro é, para os racialmente inferiorizados, fonte de humilhação e subordinação, que se exerce pelo rebaixamento da autoestima que compromete a capacidade cognitiva e confiança intelectual da população negra, pela negação da condição de sujeitos de conhecimento, devido a deslegitimação dos saberes dessa população sobre si mesmos e o mundo, pela desvalorização e invisibilização das contribuições do extenso e complexo continente africano ao patrimônio cultural da humanidade, promovendo o branqueamento cultural.

Nesse racializado sistema de Arte, negros e pardos tem sua circulação dificultada, apesar de uma larga e histórica produção artística. Ativistas antirracistas, como Abdias do Nascimento (1914-2011), advertiam, em meados do século XX, que “as artes negras tem merecido atenção superficial dos estudiosos e críticos de arte” (Nascimento, 1968, p. 21). Por essa razão, contrariando o sistema da arte brasileiro, o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944, foi uma organização com a proposta de valorização social da população negra e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, ambicionando uma estética e estilo dramático próprio.



Abdias do Nascimento organizou, junto ao TEN, o Museu de Arte Negra (MAN) que se propôs a abrigar “obra de pretos, de brancos, de amarelos, dos homens de todas as raças e nacionalidades” (Nascimento, 1968, p. 21). Em maio de 1968 o MAN expôs parte de seu acervo no Museu de Imagem e do Som (MIS), do Rio de Janeiro, em uma mostra comemorativa dos 80 anos da abolição da escravidão. O MAN concebido por Abdias Nascimento se propunha como um museu não limitado ao campo exclusivo das Artes Visuais, mas como um “instrumento de pesquisas no amplo e vasto universo cultural afro-brasileiro” (Nascimento, 1968, p. 22).

Nascimento (1968) alertava sobre os sutis e tortuosos processos desenvolvidos para manter “o negro, e sua cultura de origem, proscritos artificialmente do elenco de valores fundamentais de nossa cultura e da nossa civilização” (Nascimento, 1968, p. 21). Outra voz que se ergueu para tornar visível a pouca presença de negros e pardos nas Artes Visuais do Brasil, é a de Valladares (1968) ao destacar a marginalização: “negros são pouco frequentes nas atividades restritas dos estratos sociais” (Valladares, 1968, p. 97). Denunciava que o sistema da arte da segunda metade do século XX no Brasil confinava os poucos artistas negros que acediam ao mesmo a produzirem obras no estilo de arte primitiva ou *naif*. Advertia que nos séculos anteriores negros e pardos contavam com mais acesso e afirmação nas Artes Visuais, pelo fato de produzirem obras religiosas, dirigidas pelas irmandades e confrarias que funcionavam como autênticas redes cooperativas, assistenciais e de controle sobre a categorização profissional.

Para Valladares (1968), a sociedade brasileira, embora mestiça, considerava-se branca quanto aos padrões e atitudes culturais assumidas, “identificando-se com o cosmopolitismo dominante que muitos confundem com universalidade” (Valladares, 1968, p. 103). A etnia não seria condição determinante para a produção artística afro-brasileira, pois identificava artistas brancos e estrangeiros que desenvolviam a temática africana, sem implicações religiosas, porém com afeição ao “tipo racial, aos costumes e valores culturais afro-brasileiros” (Valladares, 1968, p. 109).

Tal como Nascimento (1968) e Valladares (1968), Cunha (1983), é outro estudioso que desvincula a etnia do artista da condição de produção da arte afro-brasileira, apesar de reconhecer que a origem étnica acrescentava valor às obras. Cunha (1983) apresenta o conceito de arte afro-brasileira como a continuidade da arte africana no Brasil tendo em conta as interações com os brancos colonizadores e demais etnias presentes no país. Esse autor classifica os artistas da produção afro-brasileira em quatro grupos: o primeiro refere-se àqueles que trabalham a temática negra esporadicamente; o segundo acolhe artistas que retomam o tema reiterada e conscientemente; o terceiro abarca os artistas classificados como primitivos ou populares, e o quarto grupo abrange os artistas rituais.

Para Munanga (2000), a denominação arte negra incorreria em um biologismo que excluiria todos aqueles que, independente da sua origem étnica-racial se identificam com a africanidade, seja por opção política, ideológica, religiosa ou emoção estética. Na provisoriamente de qualquer definição, dado o caráter dinâmico da produção artística, Munanga (2000) considera que alguns postulados deveriam justificar o qualificativo afro atribuído à arte brasileira. Alertava que seria possível buscar esse qualificativo nos critérios formais ou estilísticos, nas cores e seus simbolismos, nas temáticas, nas iconografias e nas fontes de inspiração, nas técnicas ou outros elementos como a monumentalidade, repetição, desproporção. Porém, em uma sociedade como a brasileira seria raro encontrar um artista que manipulasse estrita e exclusivamente critérios formais, estilísticos ou temáticos do diverso e complexo universo africano sem lançar mão dos contextos históricos nos quais as diversas culturas africanas, trazidas a força, passaram a dialogar. Definir tais critérios ignoraria as ambiguidades da sociedade brasileira, o que o levou a propor uma representação da arte afro-brasileira como um “sistema fluido e aberto, que tem um centro, uma zona mediana ou intermediária e uma periferia” (Munanga, 2000, p. 108). No centro do sistema encontraríamos as origens africanas no campo cultural resistente, no qual se observa o fenômeno de continuidade dos elementos culturais africanos no Brasil, que é o campo da religiosidade, com obras e artistas ditos religiosos ou rituais. Na zona intermediária obras e artistas que integraram os contatos estabelecidos com outras culturas, em um universo que ultrapassa

fronteiras nacionais, e que nem sempre a matriz africana da obra e a origem étnica do artista se confundem. Na periferia do sistema, esse terreno confuso no qual as fronteiras são movediças, se localiza a produção artística que remete ao mundo africano integrando características da arte ocidental, dos povos indígenas ou outras, formando o mosaico e pluralismo da arte brasileira.

Antes de qualquer categorização sobre a arte afro-brasileira, Salum (2000) julga que esta é contemporânea, pois ganhou denominação no século XX e passou a ser reconhecida como qualquer manifestação artística que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil. Salum (2000) considera que a arte afro-brasileira se refere à cultura material dos segmentos negros no Brasil, das obras representativas da cultura popular de origem africana e das releituras da arte africana tradicional. Destaca que o aspecto mais importante sobre isso que se convencionou chamar de arte afro-brasileira faz parte do sistema da arte internacional, o que lhe permitiria livrar-se “dos grilhões que tentaram impor a ela num passado não muito distante” (Salum, 2000, p. 113).

Conduru (2007) assinala que a expressão afro-brasilidade pode ser entendida como expressão que designa um campo de questões sociais, “uma problemática delineada pelas especificidades da cultura brasileira decorrentes da diáspora” (Conduru, 2007, p. 10). Indica que pensar o cruzamento de arte e afro-brasilidade inclui não apenas um estilo ou movimento artístico produzido por afrodescendentes brasileiros, mas um campo plural, composto por objetos e práticas diversas, vinculados de inúmeras formas à cultura afro-brasileira, a partir da qual as tensões culturais e sociais podem ser problematizadas esteticamente e artisticamente, como também questionar “a visibilidade e a condição social dos afrodescendentes” (Conduru, 2007, p. 92). Sobre a denominação arte afrodescendente o mesmo historiador afirma que se trata de uma expressão referente a práticas artísticas em culturas resultantes da diáspora africana.

As denominações arte negra, arte afro-brasileira e arte afrodescendente circulam em publicações do sistema da arte brasileiro, porém não há um consenso sobre o uso das mesmas. Com uma finalidade didática, afinada com uma perspectiva política, Renata Felinto e Salomão Jovino Silva denominam de artes negras “as produções estéticas realizadas no Brasil por descendentes de africanos que podem ou não colocar em evidência elementos de matrizes culturais africanas” (Felinto & Silva, 2016, p. 3).

Dentre as três expressões indicadas pelos estudiosos do tema, opto pela denominação arte afro-brasileira e patrimônio afro-brasileiro, não só por ser a mais corrente no mundo da arte e na mídia, mas por compreender que envolve práticas diversas, produzidas por afrodescendentes ou não, que problematizam as matrizes culturais africanas e a condição social dos afrodescendentes.

Se o reconhecimento da arte afro-brasileira e seu patrimônio ainda é uma questão a ser estudada e contemplada pelo sistema da arte no Brasil, o mesmo ocorre com a participação da população negra nesse sistema, como apontavam Nascimento (1968) e Valladares (1968), em meados do século XX. Negros e pardos ocupam espaços desiguais nesse sistema e essa ocupação está diretamente relacionada à luta de ativistas antirracistas pela introdução da História da África e do Negro no Brasil nos currículos escolares, bem como o sistema cotas mínimas para os afrodescendentes nas universidades, entre outros.

## 5. Mapas da ferida colonial

Como apresentado nos itens anteriores, a colonialidade do poder empantana a sociedade brasileira, embaraçada no racismo e violência estruturantes, no etnocídio e no epistemicídio. Moreno & Mignolo (2012) afirmam que a colonialidade, como face oculta da modernidade instaura a prioridade das instituições sobre a vida das gentes. As vidas humanas são dispensáveis a favor da economia. A escravização africana, o sustentáculo do processo de colonização do continente americano, justificou o aumento da produção

econômica. A tarefa fundamental dos projetos decoloniais é inverter este processo, colocar a vida das gentes em primeiro lugar e as instituições a serviço da vida humana.

Nessa estrutura de organização, condução das gentes e recursos da terra que atola a sociedade brasileira, a decolonialidade pode inspirar as agências. A decolonialidade refere-se aos processos daqueles que não aceitam ser dominados e controlados, que não somente trabalham para expurgar a colonialidade, mas também para arquitetar ligas sociais, locais e planetárias, que não se exerçam nesse padrão.

Moreno & Mignolo (2012) afirmam que as culturas artísticas, o complexo que provoca e convoca a criação, formam parte da matriz colonial de poder nos processos de fabricar subjetividades. Por outro lado, as culturas artísticas também são espaços de subversão e não somente de inovação. Nesse sentido, subversão e inovação são conceitos chave para assinalar a singularidade da arte na concepção eurocêntrica de História da Arte, também presente nas colônias e ex-colônias, ocupando um lugar destacado entre as elites governantes com planos de civilizar a nação. Esse entendimento de arte implica colonialidade, pois supõe uma definição universal de arte e estética, que se estabelece como ponto de referência para legitimar o que é arte e estética, como também para qualificar e desqualificar tudo aquilo que não se ajuste nessa definição.

As estéticas decoloniais desobedecem, estética e epistemicamente, esse jogo, buscando decolonizar os cúmplices conceitos de arte estética para desobrigar a subjetividade. No entendimento eurocêntrico de arte, uma de suas funções é influenciar e afetar os sentidos, as emoções e a inteligência, e a função da filosofia estética entender o sentido da arte. Para as estéticas decoloniais, tanto os processos do fazer, e seus produtos, quanto o seu entendimento, começam por aquilo que a arte e estética eurocêntricas ocultam, que é a ferida colonial.

Moreno & Mignolo (2012) afirmam que a ferida colonial influencia os sentidos, as emoções e a inteligência. No caso da arte e da estética, a ferida colonial é sentida nas emoções e na inteligência, por aquelas pessoas que operam com elementos simbólicos que afetam os sentidos, as emoções e o intelecto, mas não são considerados artísticos e isso se legitima no discurso filosófico que define a estética como a disciplina que investiga o sentido da arte. Desse modo, as estéticas decoloniais operam com elementos simbólicos que buscam desmontar o mito ocidental da arte e da estética para decolonizá-las, desobrigando a subjetividade que, para inserir-se no sistema da arte orienta seus fazeres para satisfazer os critérios desse sistema colonialista, como apontou Valladares (1968), se não o fazem ficam fora do jogo por não haver obedecido as regras.

As estéticas decoloniais buscam avançar na conceituação da decolonização estética e na liberação da estesia, do sentir, por meio de projetos comunitários, que envolvem gentes tradicionalmente excluídas do sistema da arte institucionalizado. Tanto na operação com elementos simbólicos quanto na análise do padrão colonial de operar, as estéticas decoloniais buscam alargar os processos de decolonização do conhecer, sentir, pensar e ser.

Trabalhar a partir das estéticas decoloniais implica um posicionamento que escute as diversas histórias das populações que estiveram, e seguem estando, sob a colonialidade do poder. O posicionamento decolonial tem inspirando a nova geração de artistas negros que vem ocupando espaço no sistema da arte nas últimas décadas no Brasil. Esses artistas atuam como um grupo de colaboração, de conhecimento e contaminação mútua da produção.

Considero *Terra Brasilis: invasão, etnocídio e apropriação cultural* (desenho feito com pomba branca e lápis dermatográfico sobre algodão preto, 100 x 150 cm), de Jaime Lauriano (São Paulo, 1985), como uma síntese das questões levantadas nesta cartografia sobre o patrimônio cultural afro-brasileiro.

Jaime Lauriano traça um mapa da ferida colonial partindo das cartas náuticas, porém ao invés de fazer uso das cores dos mapas coloniais, Lauriano usa linhas brancas, traçadas com giz de pomba sobre algodão

negro. As palavras e outros signos que utiliza assinalam as mesmas questões que cercam o patrimônio cultural afro-brasileiro e enumeramos nos itens anteriores: o mito da democracia racial e a mestiçagem; a invasão e a apropriação cultural; o etnocídio e o epistemicídio.

No mapa de Jaime Lauriano se destacam as invasoras caravelas e diferentes bandeiras que trouxeram todos aqueles que aqui se encontraram e não souberam se entender com as gentes que aqui já estavam. O artista apresenta um mapa dos processos que envolveram a colonização do Brasil, e do continente americano, com a diáspora africana e o faz com o giz de pomba.

O giz de pomba é utilizado em rituais, cerimônias, festas e solenidades africanas. As entidades espirituais que atuam em rituais religiosos africanos costumam desenhar pontos riscados sobre o chão ou uma pessoa. Um ponto riscado está formado por sinais que podem atrair ou dissipar determinadas correntes de energia. Nesse caso poderíamos indagar sobre quais as correntes de energia que foram atraídas na colonização e se mantém na colonialidade do poder? Que tipo de energia se invoca com o etnocídio dos africanos na forçada diáspora? Como dissipar essas correntes de energia? Como dissipar as fronteiras obrigadas pelo colonialismo? Como atrair energias de outras relações que não as prescritas pelas sociedades imaginadas eurocêntricas que fundaram os Estados-nação americanos? Dar a ver povos e comunidades que existem nas brechas, nas fendas, nas margens dessas fronteiras?



Imagem 1. Terra Brasilis: invasão, etnocídio e apropriação cultural. Fonte: Lauriano (2015).

## 6. Mosaico de histórias

Ao longo desta exposição é possível constatar que o reconhecimento do patrimônio afro-brasileiro vem acontecendo em lentos deslocamentos no desigual empreendimento patrimonial das instituições brasileiras. Apesar das desumanizadoras práticas discriminatórias em relação à população negra, que permanecem na sociedade brasileira, os movimentos negros conseguiram se organizar ao longo do século XX, e inserir-se na disputa material e simbólica do campo de lutas do patrimônio a partir da década de 1980.

A interlocução do movimento negro com as instituições patrimoniais provocou o reconhecimento de práticas e lugares portadores de referência à identidade, à ação, à memória da população negra. Os deslocamentos para a patrimonialização de bens afro-brasileiros avançam na medida em que a luta antirracista se torna agenda governamental, mas também assanha a sociedade brasileira com a inclusão da História e Cultura Afro-Brasileira nos currículos escolares, que apresenta uma história menos eurocêntrica, a partir do fluxo África-Brasil, e se confronta com o mito da democracia racial.

O patrimônio cultural afro-brasileiro não se constitui, apenas dos objetos de trabalho e instrumentos de tortura relacionados a um pretérito congelado, mas começa e termina nas pessoas e suas práticas, de hoje e de ontem. Esse patrimônio nos olha a partir da resistência ao esquecimento, da invasão, da perseguição, do sequestro de milhares de pessoas que, ao longo de vários séculos, foram forçadas a esquecer seus nomes e acessar uma memória implantada. São as histórias dessas memórias híbridas que precisam ser contadas e recontadas.

Pensar e trabalhar com e para o reconhecimento do patrimônio afro-brasileiro a partir de uma perspectiva diaspórica e decolonial implica dar passagem às diversas histórias de gentes que estiveram, e seguem estando, sob a colonialidade do poder. Implica subverter os modelos tradicionais do sistema mundo/colonial e do sistema da arte colonialista intrometendo fragmentos narrativos de um incompleto mosaico de histórias transnacionais. Envolve dar a ver a ferida colonial dos povos e comunidades que vem, resistentemente, desbordando as linhas, os pontos e os nós das fronteiras colonialistas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brasil. Presidência da República. (2017). *Índice de vulnerabilidade juvenil à violência 2017*. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública.
- Canclini, N. (2012). *A sociedade sem relato*. São Paulo: Edusp.
- Carneiro, A. S. (2005). *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Castriota, L. B. (2011). Conservação e valores: pressupostos teóricos das políticas para o patrimônio. Em M. A. de F. Gomes, & E. L. Correa (Orgs.). *Reconceituações contemporâneas do patrimônio* (pp. 49-66). Salvador: EDUFBA.
- Cerqueira, D. (2018). *Atlas da Violência IPEA/FBSP 2018*. Rio de Janeiro, IPEA/FBSP.
- Chauí, M. (2013). Representação política e enfrentamento ao racismo. *III Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial* (pp. 1-7). Brasília: Conapir.
- Conduru, R. (2007). *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte.
- Conduru, R. (2014). Desafios da pesquisa em história da arte hoje. *ARJ Brasil*, 1(1), 197-205.
- Correa, S. M. de S. (2008). Presentismo negro: um tópico subjacente na história afro-brasileira. *Anos 90*, 15(27), 257-285.
- Costa, L. B. (2014). Cartografia: uma outra forma de pesquisar. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, 7(2), 66 – 77.
- Cunha, M. C. (1983) Arte afro-brasileira. Em W. Zanini (Coord.). *História geral da arte no Brasil* (pp. 975-1033). São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles.
- Cunha, M. N. B. da. (2017). Museus, memórias e culturas afro-brasileiras. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, nº 5, 78-88.
- Felinto, R. A. & Silva, S. J. da. (2016). *Educação e relações étnico-raciais*. São Paulo: Editora UNIFESP.
- Fonseca, M. C. L. (2003). Para além da pedra e cal. Em R. Abreu & M. Chagas (Orgs.). *Memória e Patrimônio* (pp. 56-76). Rio de Janeiro: DP&A.
- Foucault, M. (1986). *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense.
- Freyre, G. (2003). *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.
- Hall, S. (2003) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Kehl, R. (1929). *Educação e Eugenia*. Boletim de Eugenia, 1(9), p. 2.
- Kehl, R. (1930). Crescei e multiplicai-vos. *Boletim de Eugenia*, 2(8), p. 3.
- Lauriano, J. (2015). *Terra Brasilis: invasão, etnocídio e apropriação cultural*. Website do artista. Disponível em [http://pt.jaimelauriano.com/terra-brasilis-1].
- Lima, A. R. (2012). *Patrimônio cultural afro-brasileiro: as narrativas produzidas pelo Iphan a partir da ação patrimonial*. Rio de Janeiro: IPHAN.
- Luz, N. C. do P. (2006). História e Cultura Afro-brasileira e Africana. *Boletim TVE*, nº 20, 12-20.
- Melo, A. (2012). *Sistema da arte contemporânea*. Lisboa: Documenta.
- Moreno, P. P. G. & Mignolo W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Munanga, K. (2000). Arte Afro-Brasileira: O que é afinal? Em N. Aguilar (Org.). *Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira* (pp. 98-109). São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.
- Nascimento, A. (1968). Cultura e estética no Museu de Arte Negra. *GAM: Galeria de Arte Moderna*, nº 14, 21-22.
- Oliveira, M. O. & Mossi, C. (2014). Cartografia como estratégia metodológica: inflexões para pesquisa em educação. *Conjecturas*, 19(3), 185-198.
- Orappa (1994). *Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negroiro. O Rappa*. Rio de Janeiro: Sony.
- Quijano, A. (2005). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais- perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Salum, M. H. L. (2000). Cem anos de Arte afro-brasileira. Em N. Aguilar (Org.). *Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira* (pp. 112-121). São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.
- Silva, T. D. da. (2012). *O estatuto da igualdade racial*. Rio de Janeiro: IPEA.
- Theodoro, M. (2008). *As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil 120 anos após a abolição*. Brasília: Ipea.
- Valladares, C. do P. (1968). O negro brasileiro nas artes plásticas. *Cadernos Brasileiros*, 10(47), 97-109.