

## NEGRO ATACA:

Reflexões sobre artistas negros nas artes visuais

Jair Jose Gauna Quiroz<sup>1</sup>

### Resumo

O texto trata sobre os acontecimentos que levaram o artista visual Maxwell Alexandre a pedir a retirada de sua obra da exposição 'Quilombo: vidas, problemas e aspirações do negro' do Instituto Inhotim, em novembro de 2022, assim como a manchete da Folha de S. Paulo que expressava 'Entenda por que artista negro ataca Inhotim e quer o seu trabalho fora do museu'. Assim, o objetivo geral foi compreender os mecanismos que perpetuam a desigualdade racial nas artes visuais. Neste sentido, se buscou comparar as relações entre artistas negros e instituições no caso escolhido; identificar determinações e princípios das políticas e práticas que operam em museus e galerias de arte, públicos e particulares; e, abranger perspectivas que permitam uma análise sociológica da desigualdade racial. Foram interpretadas diversas fontes como resenhas, notícias e publicações em redes sociais mediante análise documental e de conteúdo. Em vista disso, há uma resistência a linguagens estéticas não-eurocêntricas que se permeia nas práticas institucionais, o que ocasiona conflitos que surgem da interação entre artistas negros bem-sucedidos e espaços da elite branca, ademais, o mito da democracia racial se insere no mecanismo de seleção de eventos de artes visuais, criando disparidades no processo de legitimação que delimita o conceito de arte. O uso da expressão 'artista negro ataca' pode ser interpretada como uma tentativa de banalizar a argumentação intelectual do artista e o apresentar como um indivíduo violento que ultraja uma instituição prestigiosa.

**Palavras-chave:** Desigualdade racial. Políticas de museus. Sociologia da Arte. Mito da democracia racial. Artista negro.

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas. [jgauna92@gmail.com](mailto:jgauna92@gmail.com). <http://lattes.cnpq.br/7998834609008359>. Bolsista CAPES (DS).

## Resumen

El texto trata sobre los sucesos que llevaron al artista visual Maxwell Alexandre a pedir el retiro de su obra de la exposición '*Quilombo: vidas, problemas e aspirações do negro*' del Instituto Inhotim en noviembre de 2022, así como el encabezado de Folha de S. Paulo que expresaba 'Entienda por qué artista negro ataca Inhotim y quiere sacar su trabajo del museo'. De este modo, el objetivo general fue comprender los mecanismos que perpetúan la desigualdad racial en las artes visuales. Así, se compararon las relaciones entre artistas negros e instituciones en el caso escogido; se identificaron determinaciones y principios de las políticas y prácticas que operan en los museos y galerías de arte, públicos y privados; y, se acrecentaron perspectivas que permiten un análisis sociológico de la desigualdad racial. Fueron interpretadas diversas fuentes como reseñas, noticias y publicaciones en redes sociales mediante el análisis documental y de contenido. Debido a esto, hay una resistencia a los lenguajes estéticos no-eurocéntricos que se infiltran en las prácticas institucionales, lo que causa conflictos que surgen de la interacción entre artistas negros exitosos y espacios de la élite blanca, además, el mito de la democracia racial penetra en el mecanismo de selección de eventos de artes visuales, creando desigualdades en el proceso de legitimación que delimita el concepto de arte. El uso de la expresión 'artista negro ataca' puede ser interpretado como un intento de banalizar el argumento intelectual del artista y lo presenta como un individuo violento que ultraja una institución prestigiosa.

**Palabras clave:** Desigualdad racial. Políticas de museos. Sociología del Arte. Mito de la democracia racial. Artista negro.

## Introdução

No 18 de novembro de 2022, o artista visual Maxwell Alexandre pediu a retirada da obra 'Sem título', da série 'Novo Poder' de 2021, que ia participar na exposição 'Quilombo: vidas, problemas e aspirações do negro' do Instituto Inhotim em Brumadinho, Minas Gerais. A inauguração da mostra aconteceu durante o Mês da Consciência Negra e reunia 34 artistas negros, tais como Antonio Obá e Kika Carvalho (BERNARDO, 2022; QUIRINO, 2022). Segundo Bernardo (2022), a decisão de Alexandre é uma resposta à maneira como a questão do negro foi abordada na comunicação da inauguração, e sua petição foi formulada publicamente nas redes sociais. Ressaltando que a obra, mesmo sendo da autoria de Maxwell Alexandre, ela pertence ao acervo do Inhotim. Neste sentido, o artista visual mencionou que a comunicação oficial do Inhotim<sup>2</sup> deu maior relevância aos artistas brancos – Jonathas de Andrade, Benjamin de Burca e Bárbara Wagner– que estariam participando nos eventos do mês, mas o instituto respondeu ao Estadão que seu intuito apenas seria o resgate histórico de artistas negros contemporâneos (QUIRINO, 2022).



Figura 1 – Publicação original mostrada pelo artista. Fonte: Alexandre (2022b).

<sup>2</sup> <https://www.inhotim.org.br/eventos/inauguracoes-2022-novembro/>

Uma vez que a notícia chegou à comunicação de massa, Maxwell Alexandre se deparou com o apagamento do seu nome em um texto *online* publicado pelo jornal Folha de S. Paulo, o texto da manchete era o seguinte: “Entenda por que artista negro ataca Inhotim e quer o seu trabalho fora do museu” (Figura 1). Também, a manchete foi reproduzida pelo Jornal de Brasília<sup>3</sup> e Yahoo!Notícias<sup>4</sup> já que a agência Folhapress do Grupo Folha distribui textos a outros jornais.

A partir desse incidente, o artista fez uma série de postagens nas redes sociais que zoavam e criticavam a situação<sup>5</sup>, mostrando sua indignação diante a atitude da Folha de S. Paulo que apresentou ele apenas como “artista negro ataca”. Diante a postura crítica do artista, o jornal apenas modificou a manchete, porém não houve modificações no título auxiliar nem no corpo da notícia (Figura 2). Neste sentido, Maxwell Alexandre questiona se ele não tem um nome, e reclama que ele foi reduzido a apenas a um negro que ataca um dos grandes acervos de arte do país (VELIE, 2022, p. 1).



Figura 2 – Publicação modificada pela Folha de S. Paulo. Fonte: Folha de S. Paulo (2022).

<sup>3</sup> <https://jornaldebrasil.com.br/noticias/brasil/entenda-por-que-artista-negro-ataca-inhotim-e-quer-o-seu-trabalho-fora-do-museu/>

<sup>4</sup> <https://br.noticias.yahoo.com/entenda-por-que-artista-negro-212600929.html>

<sup>5</sup> <https://www.instagram.com/p/C1pwhSgO9E6/>

Nas postagens de Instagram, Maxwell Alexandre insinua que a equipe curatorial do Inhotim é branca, e que as instituições do país carecem de profissionais negros (FOLHA DE S. PAULO, 2022). Alexandre também expressou que as obras de artistas negros foram desvalorizadas, enfiadas em uma sala expositiva sem carácter permanente, sendo que as salas maiores e de maior prestígio estavam ocupadas com obras de artistas brancos durante o período do evento, ocasionando que Alexandre chamasse o Inhotim de 'teatro do homem branco' (FOLHA DE S. PAULO, 2022; VELIE, 2022).

Ao se comparar com artistas brancos da sua geração, Maxwell Alexandre acredita que sua trajetória lhe permitiu chegar a espaços internacionais e estabelecer um dos maiores ateliês no país, posicionando-se como um dos maiores artistas da nossa geração (BERNARDO, 2022, p. 1). O fato de sua obra estar situada no acervo do Inhotim, condiz com o valor elevado de sua produção artística e o reconhecimento de sua trajetória. Conforme a Revista Select (2022), a obra foi retirada na quarta-feira, 7 de dezembro depois da publicação de uma nota oficial do Inhotim no início do mês, mas os outros 34 artistas negros continuaram participando da exposição. Posteriormente, o artista denunciou nas redes sociais que a instituição não cumpriu o expressado na nota oficial e, a obra de sua autoria, assim como o conceito criado por ele, foi mostrada sem sua autorização na sala expositiva (Figura 3).



Figura 3 – Denúncia do artista sobre uso de sua obra. Fonte: Alexandre (2022a).

A biografia no seu *site* oficial, indica que Maxwell Alexandre nasceu em 1990 e passou a maioria de sua vida na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, então, ele se formou em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2016, e nos anos seguintes começou a participar em exposições e residências artísticas em espaços como a galeria A Gentil Carioca na sua cidade natal, Alexandre (2023). Em 2019, sua exposição 'Pardo é papel' percorre as salas do Museu de Arte do Rio e do *Musée d'Art Contemporain de Lyon*, ademais, PIPA (2023) menciona que ele recebeu o reconhecimento da Arquidiocese da cidade e o prêmio São Sebastião e Cultura em 2018, indicado ao Prêmio PIPA 2019 e 2020, vencedor na edição de 2020 e posteriormente, participou como membro do Comitê de Indicação do prêmio em 2021.

Em 2020, em concordância com Alexandre (2023) ele tinha sido escolhido como artista do ano pelo *Deutsche Bank*, o maior banco internacional da Alemanha. Cobogó (2023) expressa que naquele ano, Maxwell realizou uma residência artística no Museu Al Maaden de Arte Contemporânea Africana em Marrocos, resultando na produção de uma instalação que fez parte da exposição coletiva '*Have you seen a horizon lately?*' no museu marroquino. Além disso, Almeida & Dale (2023) consideram que a série 'Pardo é papel' explora a luta internacional reivindicativa dos grupos afrodescendentes e cenas de resistência na periferia carioca, preocupado em questões relacionadas com a violência policial e a desigualdade racial. Neste sentido, Alexandre (2023) menciona que sua trajetória permitiu que suas obras fizessem parte de acervos como Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, *Perez Art Museum Miami*, *Guggenheim Abu Dhabi*, *Musée d'Art Contemporain de Lyon*, dentre outros.

Em junho desse ano, o jornalista Gobbi (2023) anunciou através do jornal nacional O Globo, que Maxwell Alexandre reabriu o projeto Pavilhão Maxwell Alexandre na favela da Rocinha de Rio de Janeiro com o intuito de mostrar o que ele expõe em instituições estrangeiras, como série '*Entrega: one planet. One health*' que foi exibida na galeria *Cahiers d'Art* em Paris, França (Figura 4). Além disso, a resenha menciona que o artista fez parte do coletivo intitulado a Igreja do Reino da Arte integrado por seus amigos artistas da comunidade da Zona Sul da capital fluminense, e descreve a permanência do Pavilhão Maxwell Alexandre<sup>6</sup> no galpão reformado que antes foi ocupado pelo pintor e escultor paulistano Carlito Carvalhosa.

---

6 A primeira exposição no espaço foi anunciada na seguinte resenha de Veja Rio: <https://vejario.abril.com.br/programe-se/maxwell-alexandre-galeria-sao-cristovao>





Figura 4 – Obra sem título, óleo sobre tela, 2023, da série 'Entrega: one planet. One health. Fonte: Cahiers d'Art (2023).

Gobbi (2023) narra que os visitantes do Pavilhão em São Cristóvão conheceram as obras de Mariana Honório, uma artista negra que participou da exposição coletiva 'Abre Alas 17' organizada pela galeria A Gentil Carioca, e cuja equipe curatorial estava conformada por Maxwell Alexandre, Pollyana Quintella e Deri Andrade. Neste sentido, o ateliê do artista tem o potencial de promover a produção de outros artistas que são alvo de inspiração ou respeito, considerando que tais lugares são frequentados por representantes de acervos institucionais, colecionadores privados, consumidores e *marchands*.

### **A origem e manutenção da democracia racial**

As teorias raciais contemporâneas partem da análise do contexto histórico e social do período de transição da colonização portuguesa à consolidação da república, já que houve processos ligados à manutenção de uma herança escravocrata onde um grupo determinado utilizou a discriminação como um dispositivo para segregar ou distanciar os outros, tanto física quanto simbolicamente, então, os comportamentos que se enquadram como discriminatórios, resultam de tensões estruturais como práticas para manter o controle e a repressão do outro dentro do entorno cambiante, IANNI (1962).

Neste sentido, o Estado Brasileiro tentou estabelecer uma sociedade 'liberal' que preza que todos os cidadãos são iguais perante à lei, já que a sociedade precisa da participação de todos – brancos e não-brancos – para a produção capitalista e o convívio urbano seguindo os padrões da democracia, porém, o Estado ignorava que a ascensão social é mais difícil para os grupos racializados que sofreram o menosprezo generalizado de suas qualidades para o trabalho, sendo relegados à exploração exacerbada e ao trabalho braçal (IANNI, 1962; COSTA, 2006).

É interessante quando Ianni (1962) menciona que "o fato de que fora imposta a condição escrava à maioria dos africanos e seus descendentes impedia-lhes que participassem da cultura e da sociedade dos brancos em igualdade de condições" (p. 252). Durante o período republicano no Brasil, era evidente o desprezo à produção pré-colombiana e colonial, assim como a invisibilização da autoria de artistas e artesãos não-brancos, enquanto apenas indivíduos brancos usufruíam de acesso ao ensino artístico e ao reconhecimento autoral, participando da imitação das vanguardas artísticas europeias e inseridos nas instituições legitimadoras da arte nacional, como seria o caso da Academia Imperial de Belas Artes, fundada no século XIX<sup>7</sup>.

A abordagem teórica de Ianni (1962) evidencia que se consolidou um regime onde a socialização está pautada pela cor de pele que passa a ser traduzida como marcador de posição social, assim como a tentativa de consolidar uma sociedade capitalista onde os cidadãos fossem livres de vender sua força de trabalho, deixando a população negra na estagnação social, sem acesso a emprego, educação, moradia e outras condições que caracterizam a vida urbana em regiões metropolitanas – São Paulo no fim do século XIX, por exemplo –. Em outros termos, a integração pós-abolição foi um processo lento que não conseguiu transformar aos antigos escravizados em trabalhadores capitalistas, muito pelo contrário, os egressos da escravidão não competiram para ocupar posições de poder que historicamente eram ocupadas por brancos (IANNI, 1962; ARRUDA, 1996).

Sobre a racialização dos indivíduos, Costa (2006) questiona a noção de preconceito de cor que se associa à interpretação da sociedade como um conjunto de indivíduos segmentados de forma gradativa, que são valorizados socialmente em relação à cor de pele, do mais escuro para o mais claro, o que invalida a discriminação

---

<sup>7</sup> O conceito de arte pré-colombiana surge devido à participação do México na Exposição Universal de Paris de 1889, possibilitando reflexões sobre uma identidade artística e cultural não europeia, por outro lado, a recém-criada república brasileira pós-abolicionista participou do evento expondo a imagem de uma nação 'branca' à par dos avanços tecnológicos e dos valores democráticos da América, (PITTA, 2021, p. 226).



sofrida por indivíduos pardos e a consolidação de uma identidade negra ligada à ascendência africana. De tal maneira, Costa (2006) nega a desigualdade racial como a reprodução de práticas do passado escravocrata, e interpreta a hierarquia bipolar de brancos e não-brancos como uma relação continua com o passado.

Durante o processo de construção de uma identidade nacional, segundo Costa (2006, p. 211), a mestiçagem consolida práticas e valores que se tornam fundamentais na cultura brasileira, sendo incorporada e preservada pelos indivíduos, a pesar que ela se pensa manipulada pelas elites e pelo Estado. Por conseguinte, o problema da mestiçagem está no falso fim do racismo – ninguém seria alvo, já que todos somos pardos em algum grau –, inibindo o entendimento da estrutura social como um regime racista. Estas ideias fazem parte da concepção do mito das três raças – indígena, negra e branca –, que foi construído com o intuito de dar sentido originário à identidade brasileira, conseguindo que todos os conflitos raciais ficassem encobertos diante a convicção de que todos somos brasileiros (ORTIZ, 1994).

‘O preconceito de não ter preconceito’ é um ditado de Florestan Fernandes que, segundo Arruda (1996), explica muito bem como a democracia racial encobre que não há relações entre iguais, se não relações raciais entre indivíduos, e que por conseguinte, a população branca está alienada em relação aos problemas dos indivíduos negros que vivenciam a desigualdade que parte dessas relações, (ORTIZ, 1994). De tal maneira, a universalidade do princípio de cidadania precisa de uma revisão histórica que considere as práticas sociais como formas de manter a desigualdade, apesar do fim das normativas jurídicas que posicionavam aos negros como subalternos (COSTA, 2006, p. 213).

De acordo com Costa (2006), as “desigualdades sociais [...] só podem ser explicadas quando se introduz o par branco/não branco como ordem classificatória” (p. 206), respondendo a estudos que associam a desigualdade à condição de classe, e argumentando que a análise da realidade deve estudar a raça como construção social que determina uma hierarquia, ao invés de uma condição biológica. Em vista disso, a democracia racial estabeleceu uma cisão entre o social e o biológico, introduzindo o conceito de cultura para concluir o período de transição e pensar a sociedade brasileira como uma nação voltada ao futuro, que introduz o mito das três raças como ritual que define que a igualdade dos brasileiros a partir da miscigenação coletiva (ORTIZ, 1994, p. 41).

## **Presença de negras e negros nas artes visuais**

Primeiramente, é necessário mencionar que as instituições culturais seguraram a caneta que escreve a História da Arte, que sendo construída como única e legítima, tem o intuito de apagar os nomes de autores que produziram objetos estéticos e artísticos. As mudanças do conceito de arte e suas atribuições a objetos no passado têm sua origem em instituições dirigidas por academistas e eruditos que estavam relacionados à superioridade da visão europeia sobre outras visões de mundo.

Segundo Souza (2019), as representações preservadas mais antigas no solo brasileiro foram feitas por artistas europeus, contratados para levar retratos fies à realidade natural e social de volta à Europa, neste sentido, essas pinturas são maioritariamente paisagens que incluem negros como parte do cenário, em composições relacionadas com o trabalho e as festas. Tais imagens naturalizam a posição que ocupavam os africanos e seus descendentes como sujeitos subalternos que se integram à natureza, o que indica harmoniosamente que eles pertencem ali.

Com o fim da escravidão em 1888, surgiram dois obstáculos que impediram o reconhecimento pleno da cidadania dos indivíduos afrodescendentes: a proibição de práticas culturais que rotulava as pessoas não-brancas sob a condição de vadiagem no Código Penal de 1890, (Nascimento, 2021) e a influência do racismo científico na produção de obras de arte que profetizava uma população brasileira totalmente branca devido a políticas de branqueamento de população local e imigração de mão de obra europeia, (Silva, 2019). O primeiro obstáculo dificultou o acesso de pessoas negras a espaços privilegiados, dentre eles salões e academias de arte, assim como impediu o surgimento espontâneo de novas linguagens e técnicas artísticas dentro das comunidades negras e quilombolas. Assim como o racismo científico perpetuou a imagem de uma mulher negra que festeja a libertação da negritude geracional através do casamento da filha na obra 'Redenção de Cã' de Modesto Brocos de 1895, e também a estagnação social como algo intrínseco à condição de negro na obra 'Mãe Maria' do autor Orózio Belém de 1945, Rocha (2019).

De tal maneira, a negritude desenhada ou escrita pelas mãos da intelectualidade branca seria modelada a conveniência da imaginação do branco, que criou os traços do bom escravo: um homem negro passivo, acostumado à pobreza material e ao sofrimento, que deve lealdade a seu dono. Traços como estes, foram construídos e mantidos desde as primeiras representações das relações raciais no Brasil Colônia até a Era Vargas. Por outro lado, segundo Salum (2017), no início do século XX,

houveram uma série de publicações por antropólogos brancos – como Nina Rodrigues e Arthur Ramos – que descreveram objetos litúrgicos apreendidos pela polícia em lugares de culto, e posteriormente os rotularam como obras de arte afro-brasileira desde o olhar branco sem confirmar a intenção artística da comunidade que os produz. Em outras palavras, o conceito de arte se originou no continente europeu e foi introduzida nos territórios colonizados para dar conta da cultura material de outros povos que quiçá careciam desse conceito na força criativa.

Não obstante, os autores afrodescendentes que de maneira livre e consciente cultivaram uma produção artística relacionada com elementos ancestrais, hoje estão no anonimato devido aos valores tradicionais e as relações de domínio que exerceram os profissionais de museus e os cientistas sobre a cultura material da comunidade negra. Neste sentido, Salum (2017) menciona que na atualidade, as peças artísticas e estéticas afro-brasileiras em acervos de museus, sofreram processos ideológicos de transmigração com o intuito de serem institucionalizados, apagando os nomes dos seus antigos autores ou proprietários. O anonimato foi um parâmetro essencial em instituições para a manutenção da supremacia branca que estudava os objetos não ocidentais, despojando-os de singularidade. Ademais, Salum (2017) adiciona que o estilo individual negado a estes autores negros, hoje seria resgatado pelo mercado de arte africana internacional, apenas sob interesses financeiros com o intuito de identificar artistas negros que ingressaram em espaços de consagração.

Em relação aos indivíduos negros que participaram profissionalmente das artes, Oliveira (2019) faz referência à história da Academia Imperial de Belas Artes, fundada no Rio de Janeiro em 1826, e que no período de 1870 a 1880, atravessou mudanças nas suas políticas de ingresso de estudantes negros, que mesmo sendo poucos, tiveram que se amoldar às expressões culturais ditadas pelos valores artísticos que o império brasileiro defendia e, portanto, eles incorporaram mecanismos de assimilação e imitação para conseguir o reconhecimento dos seus pares brancos, professores e outros estudantes, que faziam parte da sociedade brasileira e cujo passado escravocrata era recente demais.

As argumentações de Salum (2017) e Oliveira (2019) permitem inferir que o racismo não apenas está baseado na segregação espacial dos grupos sociais como no *Apartheid* sul-africano e os guetos no território estadunidense, que bem poderiam ser semelhantes à experiência brasileira do quarto de empregada. Sem embargo, o racismo toma uma complexidade maior mediante a subalternização das expressões

culturais, já que a apreciação delas obstaculizaria a crença ortodoxa de que apenas a cultura e as artes originárias da Europa possuem verdade e engenho.

De tal maneira, os grupos e instituições colonizadoras criaram uma série de estratégias para coagir indivíduos negros e pardos a escolher profissões carentes de exercício intelectual, para manter, assim, a constituição de um corpo braçal racializado que continua empregando seu corpo a serviço da classe branca. Tais mecanismos, racistas e racialistas, fazem com que jovens não-brancos careçam de orientação para consumir produtos relacionados com a erudição, frequentem instituições de educação suplementar ou especializada como museus e bibliotecas ou, inclusive, façam estudos em belas-artes.

Bittencourt (2022) analisa o autorretrato do artista afrodescendente Heitor dos Prazeres para compreender as tensões raciais por trás da percepção do artista sobre sua produção e sobre si como criador intelectual. Durante sua infância e adolescência, houve a presença de músicos, coreógrafos e cultivadores de práticas religiosas de matriz africana que escaparam do anonimato devido à relação próxima com um dos poucos autores desse contexto social – na área do cais do Porto e a Cidade Nova, devido às reformas urbanísticas – que ganhou distinção como artista pelas instituições e o mercado da arte.

Heitor dos Prazeres criou uma série de retratos que, em oposição à tradição europeia de representar personagens insígnies, ele pintou conhecidos do seu círculo de afeto. Não obstante, Bittencourt (2022) menciona que dos Prazeres se representa no autorretrato usando boina vermelha e avental ou camisa branca, tentando se aproximar à imagem convencional dos pintores brancos que participam da academia. Assim, o artista reitera sua pertença à história da arte, mesmo quando os ateliês da época costumavam conhecer a cotidianidade da comunidade negra e o cenário musical nos bairros populares através da pintura de artistas brancos. “O que o diferenciava daquela turma de 1922 era ele ser «de dentro da coisa», e não o outro, branco, pautado pelo metrônomo da alteridade” (BITTENCOURT, 2022, p. 30).

Além disso, o mercado da arte deu maior complexidade à distinção binária de arte e artesanato, ou objetos de arte e objeto etnográfico, através do estabelecimento de novos critérios estéticos para instaurar um conceito uniforme de arte, que servia para situar aos autores em uma espécie de bússola que privilegiava a direção histórica da arte erudita, enquanto a arte ingênua apontava numa outra direção.

De tal maneira, Bittencourt (2022) explica que os consumidores da arte ingênua, na sua maioria, tinham a expectativa de que o artista fosse negro ou indígena devido ao preconceito racial que prevalecia na época, associando cor de pele com falta de educação formal e especializada. Heitor dos Prazeres não se enquadra neste perfil, já que ele foi restaurador do Laboratório de Conservação e Restauração de Quadros de Pintura do Patrimônio Histórico e diretor da escola de Oswaldo Cruz, e embora exercia sua criatividade na busca de uma pintura autenticamente brasileira que fosse independente do modelo europeu, reinterpretando referências artísticas e culturais da tradição para renovar os sistemas estéticos, os especialistas não souberam identificá-lo como artista moderno.

Mesmo quando o Modernismo nas Belas-Artes anunciava uma ruptura com a tradição através da liberdade autêntica, tal tendência foi dominada por artistas europeus e norte-americanos cuja produção não era compatível com a obra de Heitor dos Prazeres. Por outro lado, Bittencourt (2022) interpreta a ‘elegância’ do artista como um artifício para propiciar a inserção social em lugares onde o indivíduo negro percebe que não há um verdadeiro pertencimento. Em outros momentos, dos Prazeres se apresenta em rodas de samba com camiseta listrada que também é usada pelos malandros que ele pinta, sendo que ele transita entre a construção da imagem de um artista consagrado e um homem marginal incomodado pela polícia.

Apesar de que Heitor dos Prazeres teve sucesso comercial durante sua trajetória artística, segundo Bittencourt (2022), ele considerava que estava condenado à repetição de temas que o mercado – cujos consumidores eram majoritariamente brancos – impunha sobre sua atividade profissional. Heitor dos Prazeres morreu sem conhecer a liberdade artística que experimentaram os artistas brancos de sua geração, que tinham os meios e condições para produzir um conjunto de obras sem a urgência de viver do lucro que elas poderiam gerar.

### **Museus e galerias de arte: racismo ou apenas tradição?**

O historiador cultural Maurice Berger se questiona se ‘Os museus de arte são racistas?’, em um ensaio que explora as relações raciais nos museus de EUA. Os casos que ele apresenta podem ser associados com as relações entre artistas brasileiros e as galerias de arte – no nosso caso, Maxwell Alexandre e o Instituto Inhotim –, já que os museus estadunidenses não dependem de incentivos federais e como consequência, os conselhos locais apenas escolhem projetos que tenham o

potencial de atingir a quantidade de visitas desejadas, procurando a doação de beneficiários sem fins lucrativos – comumente empresas e famílias da elite – para estabelecer um patrocínio direto que garanta a viabilidade econômica das exposições<sup>8</sup>.

De tal maneira, Berger (2020) menciona que a arte que desafia os valores dominantes tem menos aceitação entre grupos brancos que dominam os espaços de circulação e consumo das peças artísticas, deduzindo que num mundo ocidental do politicamente correto, existe o risco de que a produção de artistas não-brancos seja rejeitada devido a critérios de ‘qualidade’ ou ‘gosto’. Ademais, sobre o surgimento de instituições culturais dedicadas à inserção de pessoas negras no mercado da arte desde a década de 1970, ele questiona se

“Artistas negras/os estadunidenses são asfixiadas/os pela segregação de museus negros, ou tais instituições permitem que suas artes floresçam apesar da falta de interesse da cultura dominante? Pessoas negras estadunidenses devem renunciar suas próprias identidades culturais para serem aceitas por instituições tradicionais? Até que ponto a mera existência de museus negros nos Estados Unidos absolve, mesmo que sem intenção, a maioria das instituições de sua responsabilidade social para com pessoas negras estadunidenses?” (BERGER, 2020, p. 7).

Estabelecendo que o reconhecimento entre pares nos grupos de artistas negros não condiz com a aquisição de *status* nas instituições globais da arte, compreendendo que a inauguração de exposições constituídas por indivíduos racializados para um público igualmente racializado aumentam o risco de fragmentação social, ocasionando que os consumidores e especialistas da arte atual sejam ignorantes do que acontece nas salas expositivas dos museus negros.

Desta maneira, Berger (2020) denuncia que algumas instituições administradas pela elite branca estadunidense, empregam abordagens diferentes: a) a inclusão de um artista negro em uma exposição coletiva majoritariamente branca, similar a um sistema de cotas; b) a criação de exposições *tokenizadas*<sup>9</sup> que apenas incluem autores racializados; c) a construção de exposições dedicadas a temas sobre diversidade racial e cultural.

---

8 A seguinte resenha explica o sistema de incentivo à cultura nos EUA: <https://oglobo.globo.com/cultura/leirouanet-nos-eua-tudo-muito-diferente-do-brasil-18862533>

9 Termo empregado pelo autor, para fazer referência à inclusão simbólica de grupos minoritários, comentado por Martin Luther King em um artigo publicado em agosto de 1962, no *The New York Times Magazine*, página 164, como uma ilusão gerada a partir de ações pequenas ou superficiais.



Outra dificuldade que enfrentam as pessoas não-brancas, segundo Berger (2020), está no fato de que raramente elas ocupam posições de decisão dentro dos museus e galerias, e, por conseguinte, elas não conseguem criar novas políticas que orientem as instituições para uma inclusão racial verdadeira. Além disso, há um distanciamento dos estudantes negros com os temas que fazem parte dos cursos ou disciplinas de História da Arte, quando as instituições educativas falham em discutir as contribuições estéticas da cultura negra em territórios colonizados.

Sobre o lugar que ocupam nos museus na produção e circulação de arte, Nascimento (2021) argumenta que eles são espaços que documentam, pesquisam, comunicam e, por conseguinte, eles preservam todos os elementos que integram suas exposições. Neste sentido, eles são entendidos como lugares de memória e de poder que requer de uma equipe com conhecimentos suficientes para desenvolver propostas sobre reivindicação social e reparação histórica. Em outras palavras, as instituições culturais têm a responsabilidade ética de mostrar as narrativas marginalizadas no passado, incluindo os artistas negros e periféricos, visando gerar uma repercussão na sociedade.

Refletindo sobre a construção de exposições sobre negritude por uma equipe branca, Berger (2020) critica algumas tentativas de instituições culturais estadunidenses de inclusão de narrativas sobre a cultura negra e a luta antirracista, quando, por exemplo, a figura de Malcolm X é trazida de forma superficial, ocultando ou minimizando as partes do discurso político que poderiam não agradar ao público branco. E também, quando um artista racializado produz obras que não se encaixam nos temas e linguagens que o mercado da arte categoriza como *Black Art*, ele passa a ser sistematicamente excluído devido a que sua produção se resiste à guetificação, ela escapa da percepção controlada que as pessoas brancas mantêm sobre a negritude.

Infelizmente, os primeiros museus brasileiros foram criados como uma imitação dos museus europeus, sendo o resultado de um sonho da aristocracia branca de apresentar a história do território sem os conflitos, lutas e mortes que estão por trás dos processos de subalternização e colonização dos grupos não-brancos, Nascimento (2021). Por outro lado, Nascimento (2021) mostra um olhar de esperança sobre o futuro dos museus e galerias no Brasil, ao mencionar que no transcurso desses 30 anos houve um aumento significativo da representatividade de pessoas não-brancas na indústria cultural e no consumo de massas, o que significa que essa mudança

provocaria o questionamento de antigos acervos como verdades acabadas, mediante o estímulo de novas leituras que reorientem os propósitos de alfabetização sob o sentido de uma sociedade plural, já que “representatividade é também sobre ter voz e fazer essa voz ser ouvida; ter imagem e essa imagem ser exibida, ter história e essa história ser contada” (NASCIMENTO, 2021, p. 126).

## **Conclusões finais**

O texto de Octávio Ianni (1962) permite discutir o caso de Maxwell Alexandre desde uma abordagem histórica que considera a dificuldade de acesso dos indivíduos não-brancos à educação artística e certas profissões, assim como também, os conflitos gerados a partir da interação entre uma minoria – artistas negros bem-sucedidos – e instituições da elite – galerias privadas e eventos de artes visuais –. A manutenção da hierarquia racial se relaciona com mecanismos discursivos, e ela permeia suas práticas nas instituições culturais que manifestam resistência a linguagens estéticas não eurocêntricas e a desvalorização da capacidade intelectual e laboral dos não-brancos.

Quando artistas brancos são convidados a participarem de um evento que comemora o Mês da Consciência Negra e eles são mostrados em uma posição hierarquicamente superior, de maior visibilidade e importância na comunicação oficial do evento, sem que aquilo cause um estranhamento na equipe curatorial, demonstra a naturalização de pessoas brancas que ocupam posições históricas de poder, a pesar que o intuito do evento seja contra a desigualdade racial que afeta à população não-branca, em concordância com os textos de Ianni (1962) e Arruda (1996). Isto não invalida a efetividade de ações antirracistas em eventos artísticos, mas chama a atenção sobre a maneira como os indivíduos constroem práticas e crenças a partir do discurso.

O mito da democracia racial, descrito por Ortiz (1994) entra no mecanismo de seleção dos eventos de artes visuais, se consideramos que raramente os museus e galerias levam em conta a condição racial dos artistas participantes. A classificação mais usual é a segmentação entre artistas jovens e consagrados, acreditando que um artista conseguirá desenvolver sua trajetória a costas do esforço profissional e estudos acadêmicos. Santos (2020) encontra esta divisão como algo problemático que esconde disparidades e particularidades no processo de legitimação que perpetua as

regras da arte. Desconhecemos se o Instituto Inhotim tomou decisões baseadas na hierarquia jovem-consagrado, procurando a satisfação dos padrões da mídia e do mercado da arte.

A maneira como a desigualdade racial acontece no campo discursivo permite construir diversas hipóteses sobre a manchete a Folha de S. Paulo e a petição de Maxwell Alexandre. Historicamente foram construídas narrativas que relacionam ao indivíduo não-branco com aspectos negativos, entre elas a violência, portanto, a criação da frase 'artista negro ataca' banaliza a argumentação inteligente do artista visual para pedir o retiro de sua obra e apresenta ele como um indivíduo violento, um indivíduo que ataca uma instituição prestigiosa. Por outro lado, poderíamos supor que a manchete foi um exercício sensacionalista que busca a atenção do leitor e que 'negro' foi usado apenas para colocar a notícia no contexto dos acontecimentos sobre a desigualdade racial nas instituições artísticas, porém, a frase estabelece uma relação direta entre Maxwell Alexandre e seu marcador social ao mesmo tempo que apaga sua individualidade, trazendo a ação de ataque como algo generalizado que caracterizaria a indivíduos que pertencem ao marcador.

O estudo biográfico de artistas negros, do passado e da atualidade, permitem contrastar as condições de exclusão que afetaram a representatividade de indivíduos negros nos museus de arte, assim como o desenvolvimento de políticas de inclusão racial no Brasil. Também é relevante destacar que os artistas negros, mesmo sendo subalternizados nos acervos mais representativos do país, conseguem viver da arte como sustento a partir da elaboração de atividades coletivas que estimulam o patrocínio do Estado e das instituições privadas, assim como a possibilidade de criar museus e galerias dirigidos por indivíduos não-brancos. Depois de tudo, uma exposição de arte na favela da Rocinha serve de inspiração aos jovens que habitam os contextos periféricos, alimentando o interesse na produção artística e despertando a apreciação estética e filosófica que lhes permita mudar sua realidade.

## Referências

ALEXANDRE, Maxwell. **Denúncia do artista**. Rio de Janeiro, 30 nov. 2022a. Instagram: @maxwell\_alexandre. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CllrL8MLZ1T/?img\\_index=3](https://www.instagram.com/p/CllrL8MLZ1T/?img_index=3) Acesso em: 8 ago. 2023.

\_\_\_\_\_. **Resenha da Folha de São Paulo**. Rio de Janeiro, 1 dez. 2022b. Instagram: @maxwell\_alexandre. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Clo81vWJBSL/> Acesso em: 8 ago. 2023.

\_\_\_\_\_. **Bio, Maxwell Alexandre**. 2023. Disponível em: <https://www.maxwellalexandre.faith/bio> Acesso em: 8 ago. 2023.

ALMEIDA & DALE. **Maxwell Alexandre**. 2023. Disponível em: <https://www.almeidaedale.com.br/pt/artistas/maxwell-alexandre> Acesso em: 8 ago. 2023.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Dilemas do Brasil moderno: a questão racial na obra de Florestan Fernandes. *In*: MAIO, Marco Chor (org.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/CCBB, 1996.

BERGER, Maurice. Os museus de arte são racistas? *In*: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Arte e descolonização**: MASP Afterall. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: São Paulo, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-tX1yhi1ja7EbF1P0HWAj.pdf> Acesso em: 8 ago. 2023.

BERNARDO, André. Caso do artista Maxwell Alexandre ganha repercussão por conta do racismo escancarado em toda a situação. **Portal Rapmais**, 2 dez. 2022. Disponível em: <https://portalrapmais.com/caso-do-artista-maxwell-alexandre-ganha-repercussao-por-conta-do-racismo-escancarado-em-toda-a-situacao/> Acesso em: 11 jan. 2023.

BITTENCOURT, Renata. Sou eu que dou as ordens: a autorrepresentação de Heitor dos Prazeres. **ARS**, v. 20, n. 45, 14-54, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/200799> Acesso em: 7 ago. 2023.

CAHIERS D'ART. **Gallery**. 2023. Disponível em: [https://www.cahiersdart.com/wp-content/uploads/2023/06/Slide-show\\_5.jpg](https://www.cahiersdart.com/wp-content/uploads/2023/06/Slide-show_5.jpg) Acesso em: 8 ago. 2023.

COBOGÓ, Maxwell Alexandre. 2023. Disponível em: <https://www.cobogo.com.br/maxwell-alexandre> Acesso em: 8 ago. 2023.

COSTA, Sérgio. **Dois atlânticos**: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Entenda por que Maxwell Alexandre quer o seu trabalho fora do Inhotim. **Folha de S. Paulo**, Brumadinho, 22 nov. 2022. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/11/entenda-por-que-artista-negro-ataca-inhotim-e-quer-o-seu-trabalho-fora-do-museu.shtml?utm\\_source=twitter&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=twfolha](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/11/entenda-por-que-artista-negro-ataca-inhotim-e-quer-o-seu-trabalho-fora-do-museu.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=twfolha) Acesso em: 11 jan. 2023.

FOLHA DE S. PAULO. **Entenda por que artista negro ataca Inhotim e quer o seu trabalho fora do museu**. São Paulo, 25 nov. 2022. Twitter: <https://twitter.com/folha/status/1596253150943490048?lang=en> Acesso em: 8 ago. 2023.

GOBBI, Nelson. Após sucesso com pavilhão temporário, Maxwell Alexandre leva projeto para Rocinha e espera abrir galeria em Inhotim. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 jun. 2023. Artes visuais. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2023/06/apos-sucesso-com-pavilhao-temporario-maxwell-alexandre-leva-projeto-para-rocinha-e-espera-abrir-galeria-em-inhotim.ghtml> Acesso em: 8 ago. 2023.

IANNI, Octávio. **As metamorfoses do escravo**. Difusão Européia do Livro, 1962.

Inhotim retira obra de Maxwell Alexandre da mostra Quilombo. **Revista Select**, 15 dez. 2022. Disponível em: <https://select.art.br/inhotim-retira-obra-de-maxwell-alexandre-da-mostra-quilombo/> Acesso em: 16 jan. 2023.

NASCIMENTO, Marcelle Vieira do. O desafio da representatividade negra nos museus. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 10, n. 20, 122-128, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/33996/31557> Acesso em: 7 ago. 2023.

OLIVEIRA, Reginaldo Tobias de. O negro na Academia Imperial de Belas Artes. *In*: SILVA, Ana Teles da; ROCHA, Cláudia Regina Alves da; OLIVEIRA, Reginaldo Tobias de (Orgs.). **Das Galés às galerias: representações e protagonismos do Negro no**

**Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.** 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/catalogodasgalesasgalerias.pdf> Acesso em: 7 ago. 2023.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PIPA. **Maxwell Alexandre.** 2023. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/> Acesso em: 8 ago. 2023.

PITTA, Fernanda. A breve história da arte e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. **Revista de história da arte MODOS**, v. 5, n. 3, set./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/download/8666380/27426/109727> Acesso em: 26 jan. 2023.

QUIRINO, Matheus Lopes. Inhotim vai retirar obra de Maxwell Alexandre de sua exposição. **Estadão**, 5 dez. 2022. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/alias/inhotim-vai-retirar-obra-de-maxwell-alexandre-de-sua-exposicao/> Acesso em: 12 jan. 2023.

ROCHA, Cláudia. Mãe Maria e Redenção de Cã: sobre imagens, histórias e representações. In: SILVA, Ana Teles da; ROCHA, Cláudia Regina Alves da; OLIVEIRA, Reginaldo Tobias de (Orgs.). **Das Galés às galerias: representações e protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.** 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/catalogodasgalesasgalerias.pdf> Acesso em: 7 ago. 2023.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afrobrasileiros em museus. **An. mus. paul.**, v. 25, n. 2, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/6BQDpJ55tHbSYmvKWYQHFDv/?lang=pt> Acesso em: 7 ago. 2023.

SANTOS, Guilherme Marcondes de. Arte contemporânea e legitimação: o caso das jovens artistas. **Cadernos pagu**, v. 60, 2020.



SILVA, Ana Teles da. Entre o Brasil e a África: o negro na cultura popular brasileira. *In*: SILVA, Ana Teles da; ROCHA, Cláudia Regina Alves da; OLIVEIRA, Reginaldo Tobias de (Orgs.). **Das Galés às galerias: representações e protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes**. 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/catalogodasgalesasgalerias.pdf> Acesso em: 7 ago. 2023.

SOUZA, Edson Nobrega de. A construção da exposição Das Galés às Galerias: Representações e Protagonismos do Negro no MNBA. *In*: SILVA, Ana Teles da;

VELIE, Elaine. Artist Maxwell Alexandre Goes to War With Brazil's Inhotim Institute. **Hyperallergic**, 8 dez. 2022. Disponível em: <https://hyperallergic.com/784717/artist-maxwell-alexandre-goes-to-war-with-brazils-inhotim-institute/> Acesso em: 12 jan. 2023.