UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

HÉLIO SANTOS MENEZES NETO

**Entre o visível e o oculto:
a construção do conceito de arte afro-brasileira**

Versão corrigida

São Paulo
2018

HÉLIO SANTOS MENEZES NETO

**Entre o visível e o oculto:
a construção do conceito de arte afro-brasileira**

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social

Orientadora: Prof.^a Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M541e Menezes Neto, Hélio Santos
Entre o visível e o oculto: a construção do
conceito de arte afro-brasileira / Hélio Santos
Menezes Neto ; orientadora Lília Katri Moritz
Schwarcz. - São Paulo, 2018.
234 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Antropologia. Área de
concentração: Antropologia Social.

1. arte afro-brasileira. 2. arte negra. 3.
identidade negra. 4. Museu Afro-Brasileiro. 5. Museu
Afro Brasil. I. Schwarcz, Lília Katri Moritz,
orient. II. Título.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2018. 234p.

Aprovado em: 20 de novembro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (Instituto de Artes / Universidade do Estado do Rio de Janeiro).

Julgamento: _____. Assinatura: _____.

Prof. Dr. Kabengele Munanga (Centro de Artes, Humanidades e Letras / Universidade Federal do Recôncavo Baiano).

Julgamento: _____. Assinatura: _____.

Prof.^a Dr. Domingos Tadeu Chiarelli (Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo).

Julgamento: _____. Assinatura: _____.

*Às minhas amadas avós Tereza e Marlene,
fontes infinitas de sabedoria e doçura.*

*A Sidney Amaral e Josias de Souza, que tão
prematuramente nos deixaram
(in memoriam).*

Agradecimentos

No princípio, todo mundo sabe, era o mar. Só depois veio o verbo. Com essa dissertação não foi diferente: pois foi no praia do Rio Vermelho, em Salvador, ouvindo as águas do Atlântico Sul numa manhã de dezembro, que me veio a decisão de transformar em pesquisa um monte de questões que, já àquela altura, iam se condensando como nuvem em mim. Tinha ficado muito encucado desde que vi em 2011, no *marché* Kermel (uma feira de rua muito popular em Dacar, Senegal), um oxê Xangô de madeira em tudo parecido aos que eu lembrava ter visto no terreiro do Gantois e no Museu Afro-Brasileiro, em Salvador. Como se ter ido (à África) fosse necessário para voltar (à Bahia), por uns dois anos fiquei pensando como aquele machado sagrado pôde atravessar os efeitos corrosivos do Atlântico e do tempo e, mesmo assim, manter-se tão parecido. Sabe-se lá porquê, naquele dia de sol, Iemanjá resolveu fazer chover a questão em minha cabeça – e com ela a decisão inadiável de realizar o mestrado. Começava ali uma onda de perguntas que, tempos e muitas marés depois, desembocariam nessa dissertação. Princípio os agradecimentos, portanto, invertendo a ordem dos fatores e devolvendo, com o verbo, um agradecimento especial a *Yemojá*, senhora do mar e dona das cabeças. E, por meio dela, louvar as águas de minha terra, ventos, matas e, sobretudo, suas raízes.

Minha amada mãe Sônia – mulher forte como um touro e ao mesmo tempo doce que só ela, dona do sorriso mais bonito desse mundo, uma amiga generosa e brincalhona que me enche de luz e alegria com suas palavras e dengos, incansável defensora dos filhos, que me ensina a não desistir, por mais difícil que pareça o desafio: muito obrigado pelo apoio em forma de afeto, de comidinhas cheias de tempero e amor, de companhia em idas ao museu, por acreditar tanto em mim, torcer tanto por mim! Meu amado pai Hélio, de quem com orgulho herdo não só o nome, mas também a mesma paixão pela vida, a vontade de aprender, o gosto pelo justo – ser humano admirável, um paizão carinhoso e coruja, eterno incentivador dos filhos, por quem tenho uma identificação e admiração profundas: muito obrigado pelas palavras e gestos de conforto, por ser esse amigo para todas as horas, pelo “vai em frente, meu filho, tô torcendo por você!”. Vocês são os melhores pais do mundo!

Obrigado, minha amada e linda irmã Camila, por ser uma “gêmea” tão parceira, pelos abraços capazes de renovar as energias, pelo exemplo de determinação

e coragem, mas também leveza e delicadeza. Você é uma inspiração, irmãzinha! Nos momentos mais difíceis de escrita desses capítulos, por várias vezes pensei em você e então me lembrava que o caminho é mesmo sempre em frente.

A família é extensa, e sei que cada um de vocês vem torcendo por mim ao longo desses anos de estudos fora de Salvador. Agradeço a todos e espero que se sintam representados pela referência às minhas avós Teresa e Marlene, pelo amor sempre dedicado, e a meus avôs Hélio e José, que com certeza estão radiantes lá de cima. Não poderia deixar de registrar um agradecimento especial a minha tia Nana, por essa cumplicidade que é só nossa, a Gabriel Rocha, afilhadinho que me enche de ternura com seu riso e inteligência, a Júnior, meu Cosminho tão querido, e a Joaquim, esse irmão que a vida me deu de presente.

Agradeço a meus amigos de Salvador que, desde os tempos da *Cresça* ou do *Vieira*, têm me dado apoio, risadas e boas histórias: Thiana Cabral, Renata Levindo, Vanessa Malvar, Damine Mascarenhas, Ticiane Pereira, Mariana Barata, Lorena Gomes, Marina Guimarães, Marcela Garrido, Fernanda Brandão, Daisy Marques, Victor Tinoco, Luiz Carlos Soares, Luiz Flávio Medrado, Danilo Simões e Gabriel Lobo – pra citar apenas os mais próximos durante esses anos de mestrado. Vocês são meu porto seguro.

Sou muito grato aos amigos que tive a sorte de conhecer no curso de Relações Internacionais da USP, e que nesses anos se tornaram verdadeiros guias não só de São Paulo, mas para toda a vida: Fernanda Leitão, Luiz Zamariolli, Pepe Tonin, Renata Preturlan, Douglas Carneiro, Lays Yamamoto, Flávia Landgraf, Rodrigo Araújo, Michele Ramos (em cujos braços os abraços hão de ser sempre milhões de abraços), Pedro Marin, Tatiana Campos, Mariana Veiga, João Gonçalves (que até livro me trouxe da gringa pra ajudar na pesquisa!), Luiza Ribeiro, José Bortolucci (que honra ter dado aula em um de seus cursos na FGV!), Jonas Medeiros, Thiago Badaró, Felipe Teixeira, Luciana Lima, Andreza Galli, Caio Favaretto, Tássia Toffoli, Douglas Piza (obrigado, querido amigo, pela hospedagem, companhia ao *Harlem Museum* e ao *Schomburg Center* em Nova York), Melina Rombach, Jônatas de Paula, Rafael Schmuziger, León Norking, Ana Clara Azevedo, Kátia Fenyves, Nathália Terra e Rosana Miranda. Vocês são meu “descanso na loucura”, para usar uma expressão de nosso Guima. A Marília Ramos, obrigado pelo cuidado ao longo de todo o mestrado (“você tá comendo bem, amigo?”), pelas mensagens de incentivo, pelo amor em forma de docinhos e fofocas. A Andre Bailão, amigo do peito e meu argonauta

preferido pelos mares de aventuras antropológicas: obrigado pela leitura atenta e generosa de algumas versões dessa dissertação, pelos conselhos e broncas certos, pelo entusiasmo em cada conversa sobre museus, exposições e descaminhos da pesquisa.

São Paulo me trouxe ainda outros tantos amigos queridos, a quem agradeço pelas histórias vividas e pelo afeto presente: Thaís Chita (essa irmã de outras vidas que tive a sorte de reencontrar nessa), Renan Camilo, Luana Hirata, Thiago Amparo, Niraldo Santos, Fábio Vale, Guilherme Torres, Mona Perlingeiro, Lucas Caldeira, Thiago Carvalho, Jimena Ríos, Gabriela Mendes, Pedro Nogueira e João Bittar. Obrigado por eclipsarem todo o cinza da cidade com a companhia alegre e o riso fácil. Agradeço a Rafael Fontenelle pela ajuda com a edição (rápida e acertada!) das plantas baixas do MAFRO e MAB. A Heitor Augusto, obrigado pelos abraços reconfortantes, por sua sensibilidade, a troca intelectual instigante, o ouvido e ombro sempre disponíveis. Muito do que escrevi foi pensando em nossas conversas, amigo. Pela menção a Thaís Oliveri e João Victor Toledo, estendo meus agradecimentos aos amigos e alunos que conheci na Fazenda da Juta e na Escola Livre de Teatro de Santo André. Vocês me enchem de coragem e incentivo!

A Fernanda Lobo, meu bálsamo benigno, obrigado pelas tardes de estudo na Mário de Andrade, por segurar os trancos mais difíceis (e a gente bem sabe que não foram poucos), pelas comidinhas e caminhadas no Bixiga, por trazer o sentido de família em meio ao caos dessa cidade. A Raquel Luanda, minha menina mulher da pele preta, obrigado pelos ensinamentos diários embutidos nas conversas mais divertidas, pelas tantas idas ao Museu Afro Brasil, por me inspirar na luta por um mundo mais justo. Vocês foram tão fundamentais nesse período do mestrado, e são tão preciosas na minha vida, que sinceramente já não sei dizer o quanto de mim hoje é, na verdade, matéria de vocês que foi aos poucos se sedimentando.

Aos amigos que fiz ao longo da pesquisa, verdadeiros interlocutores com quem tenho ainda tanto a aprender: Juliana Bevilacqua, pesquisadora exemplar, obrigado pela inspiração e companheirismo; Renato Araújo, Rafael Oliveira, Nabor Júnior (e todo o pessoal da Revista O Menelick 2º Ato), Renata Felinto, Flávio Cerqueira, Rosana Paulino, Jaime Lauriano, Moisés Patrício, Rômulo Vieira Conceição e Aline Motta, obrigado pelas trocas e conversas animadas sobre os (des)caminhos da arte afro-brasileira. Agradeço igualmente a Dona Romilda e a Ana,

dedicadas e simpáticas funcionárias das bibliotecas Maria Carolina de Jesus e Mário de Andrade, respectivamente.

Aos maravilhosos amigos e colegas do Etno-história: Bernardo Machado, Lúcia Stumpf, Laís Miwa, Terra Johari, Diogo Godoy, Maurício Acuña, Claude Papavero e Tatiana Lotierzo, obrigado pela troca sempre respeitosa e entusiasta de ideias, pelo ambiente acolhedor e colaborativo. Seus comentários foram decisivos no rearranjo dos capítulos e no recorte mais preciso do objeto. Agradeço especialmente a Juliana Sampaio, amiga cujo coração transborda generosidade, pela companhia (e abrigo!) na Jornada John Monteiro, na Unicamp, na Reunião de Antropologia do Mercosul, em Montevideu, no curso do MASP, pelas longas conversas animadas sobre a pesquisa e outros dramas e alegrias da vida.

Aos demais amigos e colegas que conheci na graduação em Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, em especial Luiza Ferreira, Roberta Costa, Jacqueline Teixeira, Julia Goyatá, Carlos Filadelfo e Danielle Souza: obrigado pela troca intensa de ideias, referências bibliográficas, desabafos, festas e conversas na sala 26 (e fora dela!).

À minha turma de mestrado: obrigado, queridos colegas, pelas leituras entusiasmadas do projeto e, em alguns casos, também do relatório de qualificação. A Henrique Pougy, Bruno Ribeiro e Renata Cortez, agradeço pelas ótimas discussões acadêmicas; a Rafael Hupsel, amigo de olhar sofisticado, obrigado pelo entusiasmo com a pesquisa e pelas sacadas instigantes sobre Arte, Fotografia e Antropologia; a Gustavo Berbel, pelo lirismo na fala e no jeito meio caipira e encantador de ser e estar no mundo; a Carolina Mazzarielo, agradeço pelas conversas, festas, sonhos e planos de viagem divididos; a Mari Machini, pelas sempre ótimas conversas na USP, na praia ou no carnaval, e por encher de alegria todo lugar em que chega; a Artur Fontgaland, pelas músicas cantadas junto e alto, pela sensação de paz que transmite pela sua simples (na realidade, complexa, intrigante e linda) presença; a Lucas Bulgarelli, escorpiano esperto que faz as vezes de chef, obrigado por todas as noites de festa, jantares, discussões da vida e dos rumos da esquerda, de estudos e bebedeiras; a Diogo Maciel, esse parceiro que tanto admiro, dono de uma inteligência poderosa e uma escrita cativante, muito obrigado pela amizade fiel e pelas trocas enriquecedoras; e à minha Gabi Freire, essa irmã que o mestrado me deu, obrigado pelo amor em forma de cuidado, de mensagens “só pra saber como você tá”, pelo espaço de confiança, confiança e apoio mútuo, pelas risadas em altos decibéis, os

abraços longos, o humor agridoce e os incentivos que milagrosamente apareciam nas horas de maior desânimo.

Chegando ao fim, é hora de voltar ao princípio: pois foi naquele mesmo dia, após a conversa com o mar, que escrevi para Lilia Schwarcz perguntando se aquela nuvem de questões sobre arte, raça, museus e relações Brasil-África lhe parecia conversível num projeto de pesquisa de mestrado. Sua resposta entusiasmada não tardou a chegar (nunca tarda, mesmo com sua agenda apertada), e embarcamos desde então numa pesquisa que logo se converteria, também, numa relação de amizade e parceria. Obrigado, Lili tão querida, pelo olhar atento e cuidadoso, pelos elogios e também puxões de orelha, pela orientação segura, capaz de articular rigor analítico e doçura no trato. Sempre saio motivado de nossas conversas, mesmo quando não concordamos em um ponto ou outro. Essa dissertação não teria sido possível sem sua enorme generosidade em dividir referências, dicas e leituras, embaladas em conversas regadas a chá, pipoca, bolos sem glúten e muitas, muitas risadas.

Agradeço, por fim, à CAPES e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP – processo nº 2014/26775-1) pela bolsa de estudos concedida.

RESUMO

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2017. 234p.

Essa dissertação versa sobre a noção de arte afro-brasileira, tomando os principais estudos voltados à questão, exposições emblemáticas ao redor do tema e os contextos de fundação e expografia de duas instituições decisivas da área – o Museu Afro-Brasileiro, em Salvador, e o Museu Afro Brasil, em São Paulo – como meios privilegiados de acesso às disputas conceituais e políticas que a constituem. Subjaz ao entendimento geral do estudo que as dificuldades de conceituação dessa arte de muitos nomes – negra, afrodescendente, afro-orientada, diaspórica, preta etc. – e os distintos significados que lhe foram sendo atribuídos ao longo do século XX, se relacionam de maneira incerta, porém constante, com as ambiguidades que informam as relações raciais no Brasil. Os capítulos que compõem essa dissertação buscam se debruçar sobre esse mosaico de usos, interpretações e definições que dão corpo e sentido, ainda que instável, ao termo. Afinal, quando se faz ou se fala em arte afro-brasileira, do que se está falando e o que se está fazendo? Quando uma exposição ou museu são organizados em torno desse conceito, que critérios e entendimentos são por eles acionados – e, por fim, também criados?

Palavras-chave: arte afro-brasileira; arte negra; identidade negra; Museu Afro Brasil; Museu Afro-Brasileiro.

ABSTRACT

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2018. 234p.

This Master's dissertation discusses the notion of Afro-Brazilian Art, taking as privileged means to access the conceptual and political disputes that constitute it studies and emblematic exhibitions on the subject, and the contexts of creation and expography of two decisive institutions of the area, the Museu Afro-Brasileiro in Salvador and the Museu Afro Brasil in São Paulo. It underlies this study that the difficulties of conceptualizing this many named Art - black, Afro-descendent, Afro-oriented, diasporic etc. - and the multiple meanings given to it along the 20th century are related in an uncertain but constant way to the ambiguities of racial relations in Brazil. The chapters of this dissertation seek to explore the multiple uses, interpretations and definitions that give body and meaning, albeit uncertain to this notion. After all, when Afro-Brazilian Art is produced or talked about, what exactly is being produced or talked about? When an exhibition or museum are organized around the subject, what understandings and criteria are being used and also created?

Key-words: afro-brazilian art; black art; afro-brazilian identity; Afro Brazil Museum; Afro-Brazilian Museum.

Lista de imagens

Imagem 1. Pierre Verger, <i>Xangô</i> (Ifanhin, Benin), 1950	20
Imagem 2. Pierre Verger, <i>Xangô</i> (Lauro de Freitas, Brasil), 1973.....	20
Imagem 3. Mestre Didi, <i>Ibiri, Emblema do Orixá Nanã</i> , s.d.....	29
Imagem 4. Carybé, <i>Naná</i> . 1968.....	29
Imagem 5. Carybé. <i>Naná Burukú. Olga do Alaketu</i> (ao centro) e <i>Ferramenta de Nanã Burukú – o Ibiri</i> (à direita), s.d.	34
Imagem 6. Estêvão Silva. <i>Natureza Morta</i> , 1884.	43
Imagem 7. Oxês Xangô, séc. XIX. Autoria não especificada.	46
Imagem 8. Peça do culto de Oxum, séc. XIX. Autoria não especificada.....	46
Imagem 9. Instalação de ex-votos no Museu Afro Brasil. Autoria da montagem e das peças não especificada.....	57
Imagem 10. Santa Rosa, ilustração para Ramos, 1949.....	61
Imagem 11. Cabeça de terracota, 500 a.C a 200 a.D Nok – Nigéria.....	75
Imagem 12. Máscara Gueledé, c. 1928, República Popular do Benin	75
Imagem 13. Máscara Gueledé, s/d., Bahia.....	75
Imagem 14. Máscara Gueledé (frente e verso) , s/d., Bahia.....	75
Imagem 15. Máscara Gueledé, s/d. República Popular do Benim.	75
Imagem 16. Ibeji, s.d., Iorubá (Nigéria)	76
Imagem 17. Ibeji proveniente do candomblé de Pulquéria (Salvador), s.d.....	76
Imagem 18. Conjunto de quatro oxês Xangô brasileiros.	77
Imagem 19. Miroslav Jawrek, foto de parede com ex-votos na exposição <i>Bahia no Ibirapuera</i> , 1959.....	94
Imagem 20. Armin Guthmann , foto de estante de ex-votos em <i>Nordeste</i> , 1963.	95
Imagem 21. Ex-votos, crucifixo e tapeçarias em <i>A mão do povo brasileiro</i> , 1969.....	95
Imagem 22. Santos, crucifixos e ex-votos em <i>A mão do povo brasileiro</i> , 1969.	95
Imagem 23. Miroslav Jawrek, foto de carrancas em <i>Bahia no Ibirapuera</i> , 1959.	95
Imagem 24. Armin Guthmann, foto de visão da exposição <i>Nordeste</i> , 1963.....	95
Imagem 25. Miroslav Jawrek, foto de figuras de orixás, tapeçarias e estandartes; ao fundo, cortinas de algodão azul em <i>Bahia no Ibirapuera</i> , 1959.	96
Imagem 26. Miroslav Jawrek, foto de figuras dos orixás em <i>Bahia no Ibirapuera</i> , 1959; ao fundo, parede de ex-votos dispostos em forma de cruz.....	96
Imagem 27. Miroslav Jawrek, foto de vitrine de arte afro-brasileira em <i>Bahia no Ibirapuera</i> , 1959.....	99
Imagem 28. Miroslav Jawrek, foto de vitrine de arte afro-brasileira em <i>Bahia no Ibirapuera</i> , 1959.....	99

Imagem 29. Planta expográfica de <i>Bahia no Ibirapuera</i> , 1959.	99
Imagem 30. Djanira da Motta e Silva, <i>Cristo na Coluna</i> , 1955.	104
Imagem 31. Agnaldo Silva da Costa Ferreira, <i>Exu</i> (1975).	115
Imagem 32. Cândido Xavier, <i>Exu</i> (s/d)	115
Imagem 33. Jornal <i>Tribuna da Bahia</i> , edição de 06 de janeiro de 1982.	118
Imagem 34. Mapa político da África no Mafro.	120
Imagem 35. Plano do Museu Afro-Brasileiro (1982 a 1997).	124
Imagem 36. Vista geral da Sala do Fazer, s/d. Sem autoria especificada.	125
Imagem 37. Vitrines 16 – Exu, 17 – Ogum e 18 – Gu, à entrada da Sala do Crer.	125
Imagem 38. Vitrine 27 – Xangô, s/d. Sem autoria especificada.	126
Imagem 39. Vista da Sala da Memória, s.d. Sem autoria especificada.	126
Imagem 40. Vista da Sala Carybé, s.d. Autoria desconhecida.	127
Imagem 41. Detalhe dos painéis Oxalufan, Yemanjá, Ewá.	127
Imagem 42. Plano do Museu Afro-Brasileiro (1999 a 2013).	130
Imagem 43. Plano do Museu Afro-Brasileiro (momento atual).	132
Imagem 44. Painel <i>Reinos Africanos</i> e peças africanas do acervo do Mafro.	133
Imagem 45. Vista da sala 3A do Mafro.	133
Imagem 46. Vista geral da sala 3B do Mafro, s.d. Autoria desconhecida.	135
Imagem 47. Simon Akali, <i>Espada de Gu</i> e <i>Escultura de Gu</i> (s.d., ferro). Entre as duas, reprodução de uma fotografia de Pierre Verger (1948).	135
Imagem 48. Sequência de máscaras gueledé em três estágios de confecção.	135
Imagem 49. Luiz Hossaka, foto da exposição <i>África Negra</i> (1988).	140
Imagem 50. Cartaz da exposição <i>A mão afro-brasileira</i> : módulo <i>O Barroco e o Rococó</i> , com destaque para o forro da nave central da Igreja de São Miguel de Cajuru (MG), de Joaquim José da Natividade.	148
Imagem 51. Cartaz da exposição <i>A mão afro-brasileira</i> : módulo <i>O século XIX</i> , com destaque para natureza-morta (1981), de Estêvão Silva.	148
Imagem 52. Cartaz da exposição <i>A mão afro-brasileira</i> : módulo <i>Arte Popular</i> , com destaque para escultura de Agnaldo Manoel dos Santos.	148
Imagem 53. Cartaz da exposição <i>A mão afro-brasileira</i> : módulo <i>Arte Contemporânea</i> , com destaque para escultura de Rubem Valentim.	148
Imagem 54. Cartaz da Exposição <i>Vozes da Diáspora</i> : núcleo <i>Pintores negros do século XIX</i> , com uma fotografia de Emmanuel Zamor em destaque.	149
Imagem 55. Cartaz da Exposição <i>Vozes da Diáspora</i> : <i>Altas Emblemáticas de Rubem Valentim</i> , com uma escultura do artista destacada.	149
Imagem 56. Cartaz da Exposição <i>Vozes da Diáspora</i> : <i>O inconsciente revelado – Agnaldo Manoel dos Santos</i> , com destaque para uma escultura do artista.	149

Imagem 57. Cartaz da Exposição <i>Vozes da Diáspora: Brasil África Brasil</i> , Pierre Verger - 90 anos, com Mãe Senhora no Ilê Axé Opó Afonxá em destaque, num registro feito por Pierre Verger.....	149
Imagem 58. Regina Vater, <i>Mantra para Oxalá</i> , 1992..	150
Imagem 59. Cartaz da exposição <i>Os Herdeiros da Noite – Fragmentos do Imaginário Negro</i> , com uma máscara Lipiko dos Makonde (Moçambique, s/d.) em destaque...	153
Imagem 60. Rosana Paulino, <i>Parede da Memória</i> (detalhe), 1994. Tecido, microfibras, xerox, linha de algodão e aquarela. 724 x 173,5 cm.	153
Imagem 61. Capa do catálogo <i>Arte e Religiosidade Afro-Brasileira</i> (1994).	154
Imagem 62. Pontos riscados de umbanda.....	156
Imagem 63. José Adário dos Santos, Exus em ferro batido, século XX.	156
Imagem 64. Cartaz da exposição <i>Arte e Religiosidade no Brasil</i> : Luiz Paulo Lima.	157
Imagem 65. Cartaz da exposição <i>Arte e Religiosidade no Brasil</i> : Eustáquio Neves.	157
Imagem 66. Cartaz da exposição <i>Arte e Religiosidade no Brasil</i> : Adenor Gondim.	157
Imagem 67. Cartaz de <i>Arte e Religiosidade no Brasil</i> : Lamberto Scipioni	157
Imagem 68. Cartaz <i>Arte e Religiosidade no Brasil</i> : seção <i>Cosmologias e Altares</i> . ..	157
Imagem 69. Denise Andrade, foto de vista da exposição <i>Arte Afro-Brasileira</i>	162
Imagem 70. Denise Andrade, foto de vista da exposição <i>Arte Afro-Brasileira</i>	162
Imagem 71. Denise Andrade, foto de vista da exposição <i>Arte Afro-Brasileira</i>	163
Imagem 72. Denise Andrade, foto de vista da exposição <i>Arte Afro-Brasileira</i>	163
Imagem 73. Denise Andrade, foto de vista da exposição <i>Negro de Corpo e Alma</i> . .	167
Imagem 74. Denise Andrade, foto de vista da exposição <i>Negro de Corpo e Alma</i> ..	169
Imagem 75. Denise Andrade, foto de vista da exposição <i>Negro de Corpo e Alma</i> ..	170
Imagem 76. Planta baixa do piso superior do Museu Afro Brasil.....	178
Imagem 77. Carybé, <i>Oxóssi</i> (Salvador, década de 1990).....	180
Imagem 78. Johann Moritz Rugendas, <i>Rua Direita</i> (Rio de Janeiro, c. 1835).	180
Imagem 79. Nelson Leiner, <i>O Cortejo</i> , 2009.....	180
Imagem 80. Emanuel Araújo, <i>Baobá</i> , s.d.....	180
Imagem 81. Vista do núcleo <i>Religiosidade afro-brasileira</i>	182
Imagem 82. Vista do núcleo <i>Religiosidade afro-brasileira</i>	182
Imagem 83. Pannel recortado com reprodução de <i>Baobab</i> (s.d), de Catenacci.	182
Imagem 84. Nelson Kon, foto de vista do MAB em 2005	182
Imagem 85. Nelson Kon, foto da instalação <i>Navio Negreiro</i> , 2011.....	183
Imagem 86. Paredes externas da instalação <i>Navio Negreiro</i>	184
Imagem 87. Vista do núcleo <i>Religiosidade afro-brasileira</i>	185
Imagem 88. Vista do núcleo <i>Religiosidade afro-brasileira</i>	186

imagem 89. Instalação <i>Altar ao Rei Xangô do Reino de Oyó</i> , projeto de Emanuel Araújo e execução de Antônio Miranda.	187
Imagem 90. Seção dedicada a Mãe Olga do Alaketu, no núcleo <i>Religiosidade afro-brasileira</i>	187
Imagem 91. Altar de umbanda (instalação, autoria não especificada).	187
Imagem 92. Pannel dedicado a Exu no MAB.	187
Imagem 93. Planta baixa do piso superior do Museu Afro Brasil, com núcleos <i>Religiosidade afro-brasileira</i> e <i>Sagrado e Profano</i> em destaque.	188
Imagem 94. Visão do núcleo <i>Sagrado e profano</i> . Foto: Nelson Kon, 2011	189
Imagem 95. Máscara das Cavalhadas de Pirenópolis (GO).	189
Imagem 96. Vista do núcleo <i>Sagrado e profano</i>	189
Imagem 97. Vista de <i>Religiosidade afro-brasileira</i> e <i>Trabalho e Escravidão</i>	189
Imagem 98. Vista do núcleo <i>Trabalho e Escravidão</i>	190
Imagem 99. Núcleo <i>Trabalho e Escravidão</i> : reprodução de <i>Escravos na colheita do café</i> , (c. 1882), fotografia de Marc Ferrez, junto a balaio e cesto de cipós.	190
Imagem 100. João Ferreira Villela, <i>Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica</i> (Recife, c. 1860).	190
Imagem 101. Alberto Henschel, <i>Isabel Adelaide Leal Fernandes com a Ama-de-Leite Mônica</i> (Recife, c. 1860–1889).	190
Imagem 102. Parede expositiva do núcleo <i>História e Memória</i>	192
Imagem 103. Parede expositiva do núcleo <i>História e Memória</i>	193
Imagem 104. Autor desconhecida, <i>Retrato de Henrique Dias</i> , séc. XVII.	193
Imagem 105. Vista do núcleo <i>História e Memória</i>	193
Imagem 106. Fotografias da Revolta da Chibata (1910).....	194
Imagem 107. Exemplares de periódicos da imprensa negra de início do séc. XX. Edições de <i>O Menelick</i> e <i>A Voz da Raça</i>	194
Imagem 108. Vista de <i>Artes dos séculos XVIII e XIX</i> . Foto: Nelson Kon, 2011.	195
Imagem 109. Réplica da cabeça do profeta Jonas, de Aleijadinho. e Belmonte. <i>Retrato de Antônio Francisco Lisboa</i> , c. 1940-1947	195
Imagem 110. Vista do núcleo <i>Artes Plásticas</i> : setores de Artes dos séc. XVIII e XIX e “Arte Popular”	195
Imagem 111. Display do setor “Arte Popular”.....	195
Imagem 112. Vista do núcleo <i>Artes Plásticas</i> , seção Arte Contemporânea.....	195
Imagem 113. Parede expositiva dedicada Mestre Valentim, núcleo <i>Artes Plásticas</i>	196
Imagem 114. Rosana Paulino, <i>O Baile</i> (s.d)..	196
Imagem 115. Parede expositiva dedicada a Benedito José Tobias, seção Pintores negros do séc. XIX.	196
Imagem 116. Sidney Amaral, <i>Incômodo</i> , 2014.	201

Imagem 117. Pedro Américo, <i>A Libertação dos Escravos</i> (estudo), 1889	201
Imagem 118. Marc Ferrez , <i>Escravos na colheita do café</i> , c. 1882.	202
Imagem 119. Detalhe de <i>Incômodo</i>	202
Imagem 120. Detalhe de <i>Incômodo</i>	202
Imagem 121. Sidney Amaral, <i>Gargalheira (quem falará por nós?)</i> , 2014.....	205
Imagem 122. Joaquim Cândido Guillobel, <i>Negra Escrava Fujona com Gargalheira e Grande Pote de Barro à Cabeça</i> , c. 1814.	205
Imagem 123. Rosana Paulino. Sem título, da série <i>Bastidores</i> , 1997.....	205
Imagem 124. Jacques Etienne Arago, <i>Chatiment des esclaves (Brésil) Castigo de Escravos (Brasil)</i> , 1839.	205
Imagem 125. Dalton Paula, <i>A rede</i> (da série <i>Cosme e Damião</i>), 2016.	206
Imagem 126. Jean-Baptiste Debret, <i>Retour, a la ville, d'un propriétaire de Chacra Regresso à cidade de um proprietário de chácara</i> , c. 1820-1830. Aquarela.....	206
Imagem 127. Paulo Nazareth, Sem título (da série <i>Para Venda</i>), 2011.....	206
Imagem 128. Jean-Baptiste Debret, <i>Masque de fer-blanc que l'on fait porter aux nègres qui ont la passion de manger de la terre</i> , c. 1820-1830.	206
Imagem 129. Rosana Paulino, <i>Assentamento</i> (detalhe da instalação), 2013.....	207
Imagem 130. Augusto Stahl, <i>Tríptico somatológico, (Mina Bari)</i> , 1865.....	207
Imagem 131. Dalton Paula, <i>Coffee Black</i> (foto-performance), 2012.	207
Imagem 132. Jaime Lauriano, <i>brasil: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural</i> , 2016..	208
Imagem 133. Ayrson Heráclito, <i>Transmutação da Carne</i> , 2000. Registro de performance.....	208
Imagem 134. Jaime Lauriano, <i>Indivíduos em atitude suspeita, em especial os de cor parda e negra</i> (da série <i>Autos de Resistência</i>), 2015..	208
Imagem 135. Sidney Amaral, <i>O estrangeiro</i> , 2012.....	209
Imagem 136. Paulo Nazareth, Sem título, do projeto <i>Notícias da América</i> (2011)..	209
Imagem 137. Ayrson Heráclito, <i>Oxóssi</i> (da série <i>Bori</i>), 2010.	210
Imagem 138. Dalton Paula, <i>Tabuleiro</i> (foto-performance), 2013.....	210

Sumário

INTRODUÇÃO: definindo termos	14
Idas e vindas: África Arte Brasil.....	16
Questão de método: uma aproximação antropológica às artes plásticas afro-brasileiras	23
Duas águas de um mesmo rio: Mestre Didi e Carybé	28
 CAPÍTULO 1. ASSENTAMENTO: textos sobre arte, textos sobre raça	39
1.1 Primeiros escritos: a raça como lastro da arte.....	41
1.1.1 No marco das ciências: o determinismo ambíguo de Nina Rodrigues	45
1.1.2 Mãos negras, arte brasileira: o contraponto de Manuel Querino.....	49
1.2 Uma arte mestiça para um país mestiço? A nacionalização do “mulato”	52
1.2.1 Mário de Andrade e o Aleijadinho: “um produto da terra”	52
1.2.2 Luís Saia e os ex-votos nordestinos: “uma cultura mestiça”	55
1.3 De negro-africana a afro-brasileira: desafricanização e permanências	58
1.3.1 Arthur Ramos e a “arte negra sobrevivente no país”: “aculturação” e “sincretismo”	58
1.3.2 Mário Barata: algumas “transformações depois do contato” e uma tentativa de classificação	64
1.3.3 Clarival do Prado Valladares: “assimilação”, “remanescências” e “transcultações”	67
1.4 Formas e sentidos em diáspora: a síntese de Marianno Carneiro da Cunha	70
 CAPÍTULO 2. FEITURA: exposições e museus de arte afro-brasileira (I)	79
2.1 Um olhar sobre a polifonia contemporânea	81
2.2 “Um acontecimento artístico de nota”: a exposição de arte no I Congresso Afro-Brasileiro (1934)	89
2.3 O afro-brasileiro como popular: as exposições de Lina Bo Bardi (1950-1960)	92
2.4 “A arte como um processo de luta”: Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra.....	102

2.5 O Museu Afro-Brasileiro: “um museu para mostrar a cultura negra na Bahia”	113
--	------------

CAPÍTULO 3. CONFIRMAÇÃO: exposições e museus de arte afro-brasileira (II)	138
--	------------

3.1 As exposições de Emanuel Araújo: “a arte afro-brasileira existe e não existe”	143
--	------------

3.2 Mostra do Redescobrimento (2000)	158
---	------------

3.2.1 Unindo as peças do quebra-cabeça: o módulo <i>Arte Afro-Brasileira</i>	160
--	-----

3.2.2 Exposição-tese-museu: o módulo <i>Negro de Corpo e Alma</i>	166
---	-----

3.3 Museu Afro Brasil	176
------------------------------------	------------

De volta para o presente: algumas considerações finais	199
---	------------

BIBLIOGRAFIA	213
---------------------------	------------

Introdução: definindo termos

O crítico Alfredo Bosi dizia, na abertura de *Dialética da Colonização*, que “começar pelas palavras talvez não seja coisa vã”, visto que “as relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem” (Bosi, 1992, p. 11). Pareceu-me bom conselho, portanto, começar pelas palavras sobre as quais essa dissertação versa. Por vezes confundida, ora preterida, por termos avizinados como arte negra, afrodescendente, *naïf*, popular, diaspórica, afro-orientada ou mesmo arte africana simplesmente, a expressão arte afro-brasileira em si vem carregada de dúvidas, e parece mais convidar ao questionamento do que explicar. Se, ao lê-la, algumas imagens e nomes, como os orixás desenhados por Carybé e as esculturas de Mestre Didi, vêm mais facilmente à memória daquele que esteja familiarizado com esse campo artístico, o mesmo dificilmente ocorre quando se lhe demanda uma demarcação ou se lhe questiona a respeito das fronteiras de sentido do conceito.

Não é evidente definir o que é arte afro-brasileira¹. Diferentes modos de concebê-la vêm sendo acionados ao longo do tempo. Artistas, curadores, críticos e diletantes têm recorrido a distintos critérios de classificação: com base no fenótipo do produtor; pautada na origem do personagem; pelo viés da reprodução de cânones predominantemente africanos; ou, ainda, pelo conteúdo latente dos produtos, em geral ligado a temas de negritude e africanidade, independentemente dos modelos formais empregados ou da cor da pele de seus executores. Ou, ainda, em função de diferentes arranjos e combinações desses vários argumentos. A dificuldade aumenta quando outros termos aparentados, como artista afro-brasileiro ou artista negro, a ela se somam, gerando novas classificações e sutilezas de linguagem.

Se são muitos os nomes, também numerosos são os entendimentos – e os desentendimentos – sobre os seus sentidos. Para o antropólogo Kabengele Munanga, por exemplo, a expressão arte negra, de largo uso desde os primeiros escritos e reflexões sobre esse tipo de produção, deveria ceder espaço à “noção mais ampla, não

¹ O campo das artes afro-brasileiras, concebidas no geral, é vasto e multifacetado. Engloba música, teatro, dança, cinema, indumentária, culinária etc. Esta pesquisa se debruça especificamente sobre o que se convencionou denominar de artes plásticas afro-brasileiras – pintura, escultura, gravura, desenho etc., bem como algumas expressões mais próximas da arte contemporânea, como instalações e suportes multimídia.

biologizada, não etnicizada e não politizada”² (Munanga, 2000, p. 108) que a expressão arte afro-brasileira enseja:

Na medida em que esta arte tornou-se uma das expressões da identidade brasileira, ou seja, uma das vertentes da arte brasileira, qualificá-la simplesmente de arte negra no Brasil seria cair num certo biologismo. Seria excluir dela todos os artistas que, independentemente de sua origem étnica, participam dela, por opção político-ideológica, religiosa, ou simplesmente por emoção estética no sentido universal da palavra. (ib.)

O historiador Roberto Conduru, por sua vez, defende que “talvez fosse melhor falar em arte afrodescendente no Brasil”, ponderando que “embora seja, a princípio, mais correta”, essa nomenclatura não tem “a força sintética de *arte afro-brasileira*, que já ganhou livros e museus, sendo a mais corrente no mundo da arte, na mídia” (Conduru, 2007, p. 10). O mesmo autor, em escritos posteriores, utiliza-se de termos como “arte relacionada à África no Brasil, ou arte relacionada à África e Brasil” (Conduru, 2009, p. 41) e “produção artística afro-relacionada” (Conduru, 2009b, p. 160). A pesquisadora Kimberly Cleveland, a seu turno, defende a retomada do termo arte negra (*black art*) no Brasil. Com um olhar pautado nas categorias raciais e artísticas norte-americanas³, a autora afirma que “resistindo ao teste do tempo e apesar de suas conotações outrora negativas, *arte negra* foi e continua a ser um termo histórico da arte no Brasil”. E, como se a adoção de um conceito não carregasse consigo os entendimentos que o produziram, conclui que, “embora ‘Arte afro-

² O caráter despolitizado que o autor atribui à expressão encontra difícil sustentação. Sabemos que todos os termos – “arte negra”, “arte afrodescendente”, “arte afro-brasileira” etc. – implicam em escolhas estéticas, conceituais e também políticas. Nesse caso, Munanga opta pelo termo “arte afro-brasileira” em contraposição a “arte negra”, no contexto de disputa na Mostra do Redescobrimento (2000). Uma escolha também politizada. Trataremos com mais vagar desse assunto no capítulo 3.

³ Refiro-me à concepção norte-americana de *black art* (ou *african-american art*), como uma área definida pela origem étnico-racial do artista, independente do conteúdo das obras. Os museus de arte afro-americana parecem seguir essa mesma lógica, abrigando, no interior das instituições voltadas a esse nicho, propostas curatoriais que privilegiam obras de artistas afrodescendentes. Destacamos dois exemplos de visibilidade no contexto norte-americano contemporâneo: o *Studio Museum in Harlem*, em Nova York, e o *National Museum of African American History and Culture*, em Washington D.C. O material publicado sobre o tema é extenso (Andrews, 1985; Lewis, 2003; Sims, 2005; entre outros), e ilumina a contrapelo os propósitos de nossa discussão.

brasileira' continue a ser o termo de escolha para os acadêmicos norte-americanos, eu ofereço 'black art' como uma alternativa"⁴ (Cleveland, 2014, p. 17).

Sabemos que os termos não são ingênuos, e todos eles carregam histórias. Nessa dissertação, optamos por usar o termo arte afro-brasileira em detrimento dos demais. Em primeiro lugar, é possível dizer, tomando as principais publicações e exposições de arte voltadas ao tema, que esse é de fato o termo mais recorrente. A preferência é compreensível: a rigor, as designações arte negra ou afrodescendente são aplicáveis a outros diversos contextos marcados pela diáspora e migração africanas, como Cuba, Estados Unidos, Reino Unido ou Colômbia. Também dá conta melhor da circulação entre essas obras e países. E por articular especificamente África e Brasil pelo viés da arte, a expressão arte afro-brasileira expressa maior precisão que as demais, localizando os objetos que abarca e circunscrevendo a discussão para as experiências e questões mais propriamente brasileiras.

A opção pelo seu uso nas páginas que seguem se fundamenta nessas razões. Tal posicionamento, entretanto, está longe de ser objeto de consenso entre os estudiosos, curadores e artistas que se dedicam à área. Os capítulos que compõem essa dissertação buscam se debruçar precisamente sobre esse mosaico de usos, interpretações e definições que dão corpo e sentido ao termo. Afinal, quando se faz ou se fala em arte afro-brasileira, do que se está falando e o que se está fazendo? Quando uma exposição ou um museu é organizado em torno desse conceito, que critérios e entendimentos são por eles acionados – e, afinal, também criados?

Idas e vindas: África Arte Brasil

O antropólogo Marianno Carneiro da Cunha, em importante artigo sobre o tema, afirmou que “a infiltração do elemento escravo nas artes brasileiras coincide com a própria eclosão das mesmas no Brasil” (Cunha, 1983, p. 989), ligando umbilicalmente o surgimento das artes no país a um *modo de fazer* africano. A afirmação é provocativa, e dialoga (criticamente) com ao menos duas potentes interpretações sobre o estatuto da arte brasileira. De um lado, a versão oficial que se foi construindo desde meados do século XIX, que atribui à chegada da Colônia

⁴ No original: “*withstanding the test of time and despite its once-negative connotations, arte negra was and continues to be an art historical term in Brazil. Although ‘Afro-Brazilian art’ remains the scholarly term of choice for U.S.-based academics, I offer ‘black art’ as an alternative*”. Tradução minha.

Lebreton ao Rio de Janeiro no início daquele século e ao surgimento da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816, como momentos fundadores da arte por essas terras⁵. De outro, a versão que começa a se plasmar, sobretudo a partir dos anos 1920 e da primeira geração de modernos que se desenhava em São Paulo, e localizaria o surgimento de uma arte distintivamente brasileira ainda na Colônia, especificamente no Barroco – ao qual se seguiria um período neoclássico no Império, um ecletismo “pré”-moderno nos anos da Primeira República até, enfim, o despertar dos modernismos dos anos 1920-1930⁶.

A versão de Cunha vai por outra direção. Partindo da análise formal e comparativa da transformação de convenções artísticas e padrões estéticos africanos em solo (afro-)brasileiro, ele vai defender a tese de que “o negro contribuiu de modo definitivo na desvinculação das artes plásticas brasileiras de sua tutela metropolitana”, localizando essa diferenciação não só no Barroco, mas também na produção afro-religiosa realizada em terreiros e no terreno da chamada “arte popular”. A esse respeito, o autor afirma que

entre nós a influência africana fez-se sentir desde o começo de nossa colonização, sedimentou-se há vários séculos e é parte integrante do nosso processo cultural e histórico. Resta-nos agora examinar em que medida esses dados africanos alongaram-se no Brasil, reformularam-se e integraram-se no que se chamou depois de arte afro-brasileira.

(*id.*)

O enfoque, como se pode inferir por este breve trecho, é no *alongamento e reformulação* de cânones, estilos e faturas africanas em obras realizadas no Brasil. Não só os cânones da arte europeia aterrissaram e foram antropofagicamente “devorados” e devidamente “traduzidos” por aqui, mas também cânones outros, a seguir o pensamento do autor, procedentes de algumas partes da África, se infiltraram e sedimentaram em várias produções artísticas, especialmente no terreno religioso e da chamada arte “popular”. Obras, autores e processos de reformulação que pedem

⁵ Para uma contextualização mais ampla desse pensamento, ver Schwarcz, 2008.

⁶ A esse respeito, ver Conduru, 2008b.

atenção mais detida no exame de uma arte brasileira que não se resume a efeitos imitativos da metrópole.

“Ninguém poderá estudar a história da cultura brasileira”, afirmava o crítico Clarival do Prado Valladares (1968), “sem indicar a presença de pardos e pretos entre os artistas de relevância, sobretudo no período setecentista e oitocentista”. Esses artistas são, em sua maioria, negros anônimos que formavam parte de corporações de ofício espalhadas pelo país, atuando como ourives, arquitetos, escultores e pintores, com obras principalmente encomendadas pela Igreja (Migliaccio, 2016). Entre eles, alguns mais conhecidos, como Leandro Joaquim, João Francisco Muzzi e Mestre Valentim. Entretanto, os artistas afro-brasileiros, como as pesquisas sobre os aportes de origem africana em certas produções artísticas realizadas no Brasil, encontram lugar diminuto, quando não de todo ausente, nas narrativas mais conhecidas sobre a história da arte no país.

Tal identificação de uma persistência de longo prazo, estrutural, de “outra razão estética” (Araújo, 1996) ligando arte africana e afro-brasileira será relida por vários estudiosos que seguiram Mariano Carneiro da Cunha (como Silva, 1989; Calaça, 1999; Munanga, 2000; Salum, 2000; Conduru, 2007; Silva, 2008; Viana, 2008; Souza, 2009; Silva, 2013, entre outros). Ele não foi, evidentemente, o único a propor tal movimento de ida e vinda entre Brasil e África como método de investigação. Muitos são os comentadores e estudiosos que, a partir de diferentes abordagens, trataram do tema da África no Brasil, especialmente a partir de um viés que privilegia as continuidades entre uma certa África e “ilhas de africanidade” no interior da sociedade brasileira. Esta expressão, que aparece em *O candomblé da Bahia – rito nagô*, obra clássica de Roger Bastide publicada em 1958, é exemplar nesse sentido ao articular uma ideia de pureza dos candomblés nagô, ketu e ijexá da Bahia à de preservação das formas africanas no Novo Mundo⁷. Operação semelhante será realizada pelo olhar fotográfico de Pierre Verger, dando prioridade à captura em sua *Rolleiflex* de similaridades entre temas, objetos e situações dos dois lados do Atlântico, muitas vezes sob o mesmo ângulo e perspectiva.

A tônica da reprodução da África ou, antes, de uma determinada (ideia de) África enquistada no Brasil, se reproduziria em todos os campos de interpretação das

⁷ Para uma interpretação abrangente do africanismo de Roger Bastide, ver Peixoto (2009; 2010). Para a autora, a ideia de preservação presente no conjunto da obra bastidiana, mais destacada pelos seus comentadores, se adicionaria uma visão igualmente atenta à mudança das formas africanas no contexto brasileiro.

culturas africanas por essas terras tropicais, seja no candomblé, na culinária, na musicalidade, na indumentária ou nas formas estéticas. Longe de negar a evidente participação e condicionamento das matrizes africanas nas manifestações culturais e sociais brasileiras, o que pretendemos sublinhar é a necessária atenção aos “perigos da extrapolação retroativa para a África no campo das formas sociais” (Mintz & Price, 2003, p. 79) e *estéticas*, acrescentamos, reelaboradas no Brasil. Parte da produção afro-brasileira ecoa, relê e dialoga com formas e temas africanos, e chamar atenção para esse aspecto é fundamental para um entendimento mais completo da formação das artes no Brasil. Por outro lado, a ênfase nessa definição exclui da categoria outra parte considerável de artistas negros cujos processos criativos não se orientam necessariamente por essas referências. Quais as questões desse pêndulo?

Vale lembrar que o Brasil, de longo passado colonial e escravocrata, foi o país que mais recebeu escravizados africanos em todo o mundo⁸, enquanto colônia portuguesa nas Américas ou, depois de 1822, como Estado independente. Foi também o último país das Américas a abolir o regime servil. O Brasil se distinguiria ainda por uma disseminação da mão-de-obra escravizada por quase todos os ramos e tipos de serviço, tornando ‘trabalho’ e ‘escavidão’ termos de significado coextensivo no imaginário nacional, fosse o labor de pequeno ou grande porte, no campo ou na cidade (Schwarcz & Starling, 2015).

Por certo, o traslado inteiro de instituições africanas, como formas de parentesco, vida religiosa, estruturas linguísticas, rituais ou de padrões estéticos, encontrava na violência colonial um muro sólido. Mas não por isso impermeável. Traços dessas instituições se disseminaram pela sociedade brasileira, por vezes mesclando-se a características de outras procedências – europeias e indígenas destacadamente, mas não só.

A configuração do candomblé no Brasil serve de bom exemplo desses caminhos e atalhos pelos quais instituições sociais africanas foram reconfiguradas no contexto colonial. Continuidades quase inalteradas dos cultos aos orixás⁹ tais como

⁸ Eltis & Richard (2010) estimam que, entre os séculos XVI e XIX, 40% do comércio escravista transatlântico se destinavam aos portos brasileiros, deportando aqui cerca de cinco milhões de africanos escravizados. O banco de dados do site www.slavevoyages.org, resultante de uma extensa pesquisa, registra cerca de trinta e cinco mil viagens de navios negreiros e o deslocamento de doze milhões e meio de africanos pelo Atlântico. Destes, dois milhões e meio teriam morrido durante a travessia, pelas condições insalubres dos navios, pela violência no trato, pela via do suicídio ou resultante de rebeliões organizadas pelos próprios escravizados.

⁹ “Orixá” é uma designação geral referente às divindades cultuadas pelos povos Ioruba. Exu, Ogum, Iemanjá e Oxóssi são alguns dos orixás mais conhecidos e cultuados no Brasil, especialmente nos

praticados na África – como alguns instrumentos litúrgicos, cores heráldicas e fundamentos cosmológicos – se articularam a um conjunto de discontinuidades – como a concentração dos cultos a cada divindade num mesmo espaço religioso (os terreiros). Ou ainda na reinvenção dos laços de parentesco, expressa na formação das famílias-de-santo¹⁰.

Imagem 1. Pierre Verger, *Xangô* (Ifanhin, Benin), 1950
Imagem 2. Pierre Verger, *Xangô* (Lauro de Freitas, Brasil), 1973.

Tomemos as duas imagens cotejadas de Pierre Verger acima como exemplos [imagens 1 e 2]: o conceito que dá forma à vestimenta¹¹, o jogo de corpo na dança, o transe e a presença de uma audiência ao redor são aspectos que expressam similitude nos dois contextos fotografados. O material e acabamento das roupas, os adereços em uso, a diferença da localização do transe – em área externa num, interna noutro –, acentuada pelo contraste entre o céu limpo e o teto coberto por fileiras de bandeirolas, a seu turno, deixam entrever as mudanças que toda continuidade cultural transporta. O central, entretanto, permanece: *Xangô* continua a dançar nas duas margens do Atlântico.

É na vertente da bibliografia sobre os processos de transformação das formas africanas em afro-brasileiras que se desenvolveu parte considerável dos estudos

candomblés de nação Ketu. Outras divindades de procedência africana, como os Inquices (candomblés de nação Angola e Congo) e os Voduns (candomblés de nação Jeje) são também cultuados no Brasil, embora menos conhecidos que, e por vezes mesmo confundidos com, seus pares de matriz iorubana.

¹⁰ A esse respeito, ver Prandi, 1989.

¹¹ A vestimenta da fotografia à direita, consagrada ao orixá *Xangô* Aganju, foi doada ao Museu Afro-Brasileiro (Mafro) por seu portador, o babalorixá Balbino Daniel de Paula, e hoje faz parte do módulo “Cultura Material Afro-Brasileira” de seu acervo. Trataremos do Mafro com mais vagar no capítulo 2.

voltados à arte afro-brasileira, especialmente em sua dimensão religiosa. Por detrás dessas leituras focadas na forma repousam, contudo, considerações de importância política. Tais transformações de fatura que se verificam entre o material africano e o afro-brasileiro, afinal, seriam resultado de um processo *aculturativo* do africano aos padrões europeus, como defenderam Arthur Ramos (1939; 1971) e Clarival do Prado Valladares (1968; 1969; 1976)? Ou, por outra leitura, antes materializariam certa *agência* dessas populações, capazes de fazer resistir às condições violentas do escravismo e da relação colonial traços iconográficos e semânticos na sua arte, como defendeu Marianno Carneiro da Cunha (1983)? A transmissão desses traços se teria dado atavicamente, por entre gerações de africanos e seus descendentes (e, portanto, objeto de estudo da biologia, no limite) ou, antes, por meio da socialização e transmissão de técnicas entre gerações de artistas, pelo seu contato e vivência, fincado na dinâmica sociocultural?

Essas são perguntas que atravessam boa parte do debate sobre o tema, e no período mais recente têm se desdobrado em novos problemas. Qual o papel dos negros no desenvolvimento das artes no Brasil? E quanto ao cenário contemporâneo, qual a visibilidade dos artistas afro-brasileiros, que questões suas obras têm mobilizado? De que maneira a história da arte tem tratado essas produções? Fazem parte do acervo da maioria dos grandes museus de arte brasileira obras em que se vê o negro, ou elementos do que se entende genericamente por cultura negra, tematizados nas telas. Mas quanto a autores negros? Qual sua presença na composição desses acervos? Em poucas palavras: para além da representação, qual o espaço para a representatividade do negro nas instituições e estudos sobre arte brasileira?

As questões são candentes e têm ganhado relevância nas demandas políticas do tempo presente. Discussões sobre direitos civis, identidade negra, combate às desigualdades racializadas de renda e de acesso a bens e serviços, direito à memória e à diversidade têm se avolumado na agenda política do país, especialmente com a diversificação das pautas de reivindicação e atuação do movimento negro nas últimas três décadas (Domingues, 2008). No terreno das artes, as discussões têm se organizado em ao menos dois eixos de reivindicação: uma releitura crítica dos modos de representação do negro na cultura visual brasileira, marcada historicamente por imagens reincidentes de sevícia, trabalho e de sexualização do corpo negro (Bittencourt, 2005; Moura, 2012); e na reversão das políticas de branqueamento e de anonimato que atingem variados artistas e personagens afrodescendentes. Todos esses

elementos nos levam de volta à questão que nos colocamos de início: afinal, o que é arte afro-brasileira? Quais os critérios usados em sua formulação, que disputas e sentidos o seu uso tem mobilizado?

Contornar os sentidos da expressão arte afro-brasileira, para além do significado das palavras, requer também mergulhar em outras indefinições e sutilezas de linguagem e de comportamento. Como escreveu Kabengele Munanga (2000, p. 98),

definir as artes plásticas afro-brasileiras não é uma questão meramente semântica, pois envolve uma complexidade de outras questões remetendo ora à história do escravizado africano no Brasil, ora à sua condição social, política e econômica, ora à sua cosmovisão e religião na nova terra.

Nesse sentido, falar de arte afro-brasileira implica falar de raça, de características das relações raciais tecidas no Brasil que não raro se infiltram nos estudos, críticas e instituições dedicados a essa área. *Raça* é aqui entendida, é necessário sublinhar, não como uma dado essencial, mas cujos sentidos se definem pela realidade social de seu uso, sobrepostos à nulidade de seu significado em termos de determinação genética. Trata-se, portanto, de categoria histórica, sempre submetida a novos sentidos e interpretações no uso popular, ativista ou na tradição do pensamento social brasileiro¹².

Sua irrealidade biológica, portanto, exige que a aplicação do termo se preocupe necessariamente em desessencializá-lo, “recusando correlações rígidas e fixas entre características físicas, de um lado, e atributos morais e intelectuais, de outro” (Schwarcz, 2012, p. 34). Tal essencialização, numa via racista, consiste na afirmação das diferenças como desigualdades na desqualificação dos atributos fenotípicos negros, nos estereótipos visuais, no branqueamento de símbolos culturais afro-brasileiros. Outra via se realiza no exercício especular, mas de efeitos psicossociais distintos, de afirmação de “essências raciais” positivas. Uma prática

¹² Como afirmam Botelho & Schwarcz (2009, p. 13), “ainda que afinidades e continuidades entre interpretações contemporâneas ou entre interpretações de diferentes momentos históricos possam ser buscadas, isso não altera a pluralidade constitutiva da tradição intelectual brasileira. Esta, em verdade, se assemelha mais a uma arena de conflitos interpretativos e de disputas sobre, ao fim e ao cabo, o que é o Brasil”.

contra-discursiva que busca valorizar referências afro-brasileiras num meio usualmente pouco dedicado ao tema, ao passo em que reduz a multiplicidade de experiências de artistas negros a uma suposta transmissão racial de técnicas e interesses que os unificasse. Em todos os lados do espelho, estão em questão o risco de tomar por essência o que é da ordem da construção social, independentemente do caráter elogioso ou degradante em uso.

A pergunta então, retomando a formulação de Munanga (2000), segue em aberto: “Arte afro-brasileira: o que é, afinal?”. Entre os traços estilísticos característicos das obras, os temas que elas porventura possam veicular e a identificação racial de seus autores, quais características são consideradas preponderantes e definidoras? A tematização de referências socioculturais afro-brasileiras é condição suficiente para que uma obra seja assim rotulada, independentemente da identidade racial de seu executor? É preciso ser afrodescendente para produzir arte afro-brasileira? Se sim, é essa uma condição suficiente? Obras de artistas negros cuja realização não se pautem em convenções plásticas de matriz africana, ou que não se voltem a temas desse universo, são também enquadráveis na categoria? Como pesquisadores, instituições e artistas têm respondido a essas questões? Afinal, em que medida o qualitativo “afro” pode *interessar* como prefixo à arte brasileira – não como uma ala anexa, mas no sentido basilar da etimologia do verbo, a dizer, de *estar entre*?

Questão de método: uma aproximação antropológica às artes plásticas afro-brasileiras

Ao lançar essas questões, a reflexão aqui proposta se desloca das abordagens da crítica e história da arte, bem como da museologia, mais comumente aplicadas para compreender essa área – sem delas, contudo, prescindir. Obras de arte e as classificações mobilizadas a seu respeito não figuram apenas nos interesses dos antropólogos, como também constituem um objeto privilegiado para sociólogos, historiadores, arquitetos, museólogos, críticos e artistas. A opção por enfatizar essas perguntas, e não outras – por exemplo, a respeito do mercado de arte que envolve essas peças, das valorações estéticas das obras ou da trajetória de sua circulação em espaços expositivos – não significa abrir mão dos ganhos das áreas vizinhas, mas

antes explorar novas fronteiras e colocar em diálogo as contribuições que a antropologia pode também oferecer a seu estudo.

Se Marshall Sahlins tem razão ao dizer que “toda coisa pode ser conhecida por suas relações com um número indefinido de outras coisas; donde, a objetividade do objeto é sempre seletiva” (Sahlins, 2004, p. 54), então as artes se apresentam como terreno fértil ao pensamento antropológico, sobretudo no sinal distintivo dessa disciplina. Isto é, a recusa em reconhecer propriedades imanentes a qualquer signo ou a extrair sentido de objetos, textos ou instituições a partir da *coisa-em-si*. E a correlata defesa de um olhar que realce a constituição dos processos sociais de significação das *coisas-em-relação*. Em outras palavras: um pensamento que opera pela recuperação dos sentidos imputados aos objetos por aqueles com os quais, e por meio dos quais, eles se relacionam num dado tempo e espaço, reinserindo-os nos sistemas classificatórios em que foram socialmente criados.

A aposta é que a análise e significação das obras de arte se tornam mais inteligíveis na medida em que inseridas nas contextualizações social e culturalmente mais amplas que as abarca. Ou, para usar as palavras de Claude Lévi-Strauss (2008, p. 20),

Ao colocar a natureza simbólica de seu objeto, a antropologia social não pretende nem por isso afastar-se das *realia*. Como poderia fazê-lo uma vez que a arte, onde tudo é signo, utiliza veículos materiais? Não se podem estudar os deuses e ignorar suas imagens; os ritos, sem analisar os objetos e as substâncias que o oficiante fabrica e manipula; regras sociais, independentemente de coisas que lhes correspondem. A antropologia social não se isola em uma parte do domínio da etnologia; não separa cultura material e cultura espiritual. Na perspectiva que lhe é própria – e que nos será necessário situar – ela lhes atribui o mesmo interesse. Os homens se comunicam por meio de símbolos e signos; para a antropologia, que é uma conversa do homem com o homem, tudo é símbolo e signo que se coloca como intermediários entre dois sujeitos.

Assim, entre uma abordagem mais “formalista”, preocupada com disposições e cânones estéticos, relações entre elementos estilísticos, harmonias e composições pictóricas; e uma visão mais “historicista”, atenta à investigação dos conteúdos intrínsecos e latentes da obra de arte e à sua contextualização no tempo histórico-social de sua produção e produtor, pareceu-nos mais rentável analisá-las por meio do que Baxandall (2006) chamou de “relações entre o objeto e suas circunstâncias”.

A forma importa, revela, encarna, autoriza, mas pouco diz se prescinde de uma análise do contexto que a condiciona e possibilita sua própria experiência estética. Indo mais adiante: forma *é* conteúdo (e vice-versa), de onde se extrai que a separação dos dois domínios atenda a funções didáticas e sejam fruto, talvez, mais de disputas de fronteira entre distintos campos do conhecimento do que fenômenos separados.

Assim sendo, essa pesquisa não objetiva avaliar a representação do negro na arte, muito embora acabe por resvalar, aqui e alhures, nessa empreitada. Tampouco se trata especificamente de uma crítica de obras de arte afro-brasileira, ou do conjunto da obra de artistas específicos; nem sobre a organização interna e institucionalidade dos museus estudados. Essas abordagens são importantes, mas subsequentes a um processo que identificamos como anterior: o de rotulação de um artista ou peça como obra de arte afro-brasileira, os meandros teórico-políticos constitutivos da área que visam conferir-lhe especificidade, dos significados sociais e simbólicos do uso da categoria.

Para entender melhor essas categorias, organizamos essa dissertação do seguinte modo. No capítulo 1, detivemos a atenção na produção e biografia intelectual de alguns importantes estudiosos e teóricos que se dedicaram ao tema ao longo do século XX, sublinhando seus dissensos nos critérios que pretendem definir essa área. No capítulo 2, investigamos mostras e discussões públicas organizadas sobre o conceito – como a exposição montada no I Congresso Afro-brasileiro realizado no Recife, em 1934; algumas das exposições curadas por Lina Bo Bardi nos anos 1950-60; a iniciativa do Museu de Arte Negra, conduzida por Abdias Nascimento entre 1950 e 1968; e o surgimento do Museu Afro-Brasileiro (Mafo), em 1974. Essas iniciativas, como veremos, colocaram em rota os sentidos do conceito, direcionando as discussões dos comentadores para novos problemas.

O capítulo 3 é dedicado a analisar o conjunto de exposições e museus de arte afro-brasileira organizados a partir dos anos 1980, com uma tônica discursivo-

expositiva bastante diversa das experiências predecessoras. São exemplo as exposições *Arte afro-brasileira*, de curadoria de Marta Heloísa Leuba Salum e Kabenguele Munanga, montada paralelamente à exposição *Negro de corpo e alma*, organizada por Emanuel Araújo, ambas no bojo da *Mostra do Redescobrimento*, no ano 2000. Deste mesmo curador, figuram também as exposições *A mão afro-brasileira*, de 1988; *Vozes da Diáspora*, de 1992; *Os Herdeiros da Noite*, de 1995; *Arte e religiosidade no Brasil - Heranças africanas*, de 1997; e *Para Nunca Esquecer: Negras Memórias, Memórias de Negros*, de 2001-3. Essas mostras, a seu turno, pavimentaram o caminho para o surgimento do Museu Afro Brasil (São Paulo, 2004), a iniciativa institucional de maior fôlego até então realizada em torno (também) da arte afro-brasileira.

A seleção dos autores, museus e exposições tratados ao longo desses capítulos não se deu de modo aleatório. Relativamente curta, se compararmos a extensão dedicada a outras preocupações das artes desenvolvidas no Brasil, a produção bibliográfica e expositiva voltada ao tema afro-brasileiro é bastante circunscrita. E autorreferenciada: os autores frequentemente se citam e validam suas interpretações a partir dos demais, negando ou ratificando as análises antecedentes. O recorte dos autores aqui selecionados procurou seguir as linhas dessa rede. O mesmo acontece em relação às exposições estudadas: os artistas e obras selecionados muitas vezes se repetem entre as mostras, ainda que enquadrados em argumentos e lógicas curatoriais diversas (e por vezes mesmo divergentes). Desse modo, a área vai se constituindo a partir de referências contumazes, nomes e ideias reincidentes. As exposições a que nos dedicamos com maior afincamento nas páginas a seguir, embora não cubram a totalidade de iniciativas similares, condensam de maneira marcada os argumentos, dissensos e discussões sobre arte afro-brasileira de seus contextos.

Emanuel Araújo, criador e diretor do Museu Afro Brasil, é uma figura central no desenvolvimento da área. Além de sua atuação como curador de um conjunto expressivo de exposições voltadas ao tema, ele foi (e é) também responsável pela criação de convenções de vocabulário e referências constitutivas da área, pela reiteração de temas, artistas e objetos em suas mostras. Sua quase onipresença nos circuitos expositivos e nas publicações tanto teóricas quanto críticas relativas à categoria, sobretudo a partir dos anos 1980, é também parte importante de nossa investigação e interpelação.

Quanto aos museus, é necessário sublinhar que o Mafo e o MAB se apresentam como escolhas incontornáveis ao pesquisador. Embora não sejam as únicas instituições no país a possuir em seu acervo obras de arte afro-brasileira, são certamente as mais conhecidas e com propostas mais consolidadas a respeito¹³. Guardadas suas diferenças de tamanho e escopo, trata-se de dois importantes marcos institucionais que atuam como sistematizadores expositivos das (ainda pouco contadas) histórias da arte afro-brasileira. E, portanto, espaços privilegiados de análise. Além dos trinta anos que separam os impulsos fundacionais dos dois estabelecimentos, outros hiatos se impõem entre eles. De vocações distintas, os dois museus carregam histórias e concepções a um só tempo contraditórias e complementares sobre arte afro-brasileira.

O surgimento de ambos museus é tributário do caldo transformações ocorridas no contexto social e político-institucional brasileiro desde fins dos anos 1970, com a distensão paulatina da ditadura militar, assim como do desenvolvimento de estudos multidisciplinares sobre o tema e da atuação de alguns personagens decisivos. As características, projetos e acervos das duas instituições possuem certo diálogo, mas guardam particularidades e concepções distintas. Em ambas, entretanto, o objetivo de contar uma outra história que ponha em relevo os aportes dos negros na formação da cultura nacional.

Nas considerações finais, traçamos uma breve reflexão sobre o trânsito entre a produção intelectual, política e expositiva de arte afro-brasileira, como o conjunto dessas iniciativas vai conformando uma certa leitura e determinado modos de pensar a área. Pretendemos também analisar algumas características que têm orientado certa produção de arte afro-brasileira mais contemporânea, os questionamentos de revisão da história do Brasil (e da arte), traçando um balanço das discussões.

Como eixo norteador dos distintos enfoques de cada capítulo, está a busca por entender os limites e impasses de uma adjetivação homônima (“arte afro-brasileira”) para peças elaboradas por artistas heterogêneos, com diferentes intenções, técnicas, objetos, filiações artísticas e influências estéticas, e ainda historicamente distanciados.

¹³ Cito alguns para efeito de mapeamento, seguidos de suas respectivas datas de fundação: a Coleção Perseverança do IHGAL (1952), em Maceió (AL); o Museu do Negro (1969), no Rio de Janeiro (RJ); a Cafua das Mercês - Museu do Negro (1972), em São Luís (MA); o Museu Afro-Brasileiro de Sergipe, em Laranjeiras (1976); o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (1977), em São Paulo (SP); o Museu do Homem do Nordeste (1979) e o Museu da Abolição (1983), ambos no Recife (PE); o Museu Capixaba do Negro (1993), em Vitória (ES); o Museu Treze de Maio (2001), em Santa Maria (RS); entre outros.

Mestre Valentim (1745-1813), Estevão Silva (1844-1981), Arthur Timóteo da Costa (1882-1922), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Mestre Didi (1917-2013), Rubem Valentim (1922-1991), Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), Yêdamaria (1932-2016), Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974), Sônia Gomes (1948), Rosana Paulino (1967), Ayrson Heráclito (1968), Lídia Lisboa (1970), Sidney Amaral (1973-2017), Dalton Paula (1982) e Jaime Lauriano (1985) são alguns dos nomes que ora reivindicaram, ora são externamente definidos, como artistas referências da área. A diversidade formal e semântica de sua produção, e suas diferentes trajetórias de vida e criação, entretanto, deixam clara a irredutibilidade do conjunto a uma narrativa única.

Esse conjunto heteróclito de artistas, documentos, instituições, imagens, exposições, objetos e textos constituem, entretanto, um *corpus* crítico analisável. Com exceções pontuais, trata-se de nomes pouco reconhecidos pela história, crítica e instituições de arte, uma área caracterizada por uma exclusão persistente de referências negras. Sem esquecer o apagamento das dimensões não só raciais, mas também de gênero, sexualidade, origem e contexto sociocultural que igualmente informam outras produções artísticas.

Duas águas de um mesmo rio: Mestre Didi e Carybé

Tomemos como exemplo um exercício de análise das obras de dois artistas bastante associados do campo afro-brasileiro – o painel *Nanã*, esculpido por Carybé [imagem 3], e a escultura *Ibiri, emblema do orixá Nanã*, de Mestre Didi [imagem 4]. Esses dois artistas estão presentes em diversas exposições, museus, artigos especializados e discussões sobre arte afro-brasileira, e as trajetórias e características gerais de suas obras encarnam, queremos crer, boa parte dos problemas e das disputas que viemos até aqui comentando.

Vejamos primeiro o caso de Mestre Didi (1917-2013). Filho biológico de Mãe Senhora, renomada ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, este sacerdote-artista nasceu na cidade do Salvador (BA) com o nome de Deoscóredes Maximiliano dos Santos. Iniciado ainda garoto nesse mesmo candomblé de nação Ketu, recebeu o título de *Assôgbá*, sumo sacerdote do culto aos orixás telúricos – Nanã, Oxumarê e Obaluayê – pelas mãos de Mãe Aninha, fundadora do referido terreiro (o mesmo onde, em 1977, Carybé receberia o título de *Obá Onã Shokun*, como veremos mais adiante). Devido a tal designação, eram suas as tarefas de execução e sacralização das ferramentas e insígnias rituais dedicadas a estes orixás. Foi também *Alapini*, o mais alto grau do

culto aos ancestrais Egunguns, do Ilê Axé Asipá, terreiro por ele fundado em 1980, também na Bahia.

A peculiaridade de suas obras de arte não tardou a ser reconhecida nacional e internacionalmente. Participou de várias exposições individuais e coletivas, do Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador, 1996) ao Schomburg Center (Nova York, 1986), além do Palácio da UNESCO e da afamada (e controversa) *Magiciens de la Terre*, no Centre Georges Pompidou (Paris, 1970 e 1989, respectivamente), entre outras.

Imagem 3. Mestre Didi, *Ibiri, Emblema do Orixá Nanã*. S.d. Fibra vegetal, búzio, miçangas e couro. 52,5 x 13,8 x 8cm. Acervo Museu Afro Brasil.

Imagem 4. Carybé, *Naná*. 1968. Madeira (cedro) entalhada com incrustações de búzios. 3 x 1 x 0,10 m. Acervo Museu Afro-Brasileiro.

O conjunto de sua obra consiste basicamente de esculturas relacionadas aos orixás e demais entidades do panteão afro-brasileiro. Diferentemente das expressões artísticas mais conhecidas desses deuses, no limiar de uma representação figurativo-antropomórfica (como a referida *Naná* de Carybé, por exemplo), as esculturas verticalizadas de Mestre Didi, em estreita ligação com a tradição filosófico-religiosa voltada às divindades de origem iorubana, cuja natureza prescinde de formas materiais de apresentação, referem-se aos orixás de maneira alusiva e metafórica, por meio de suas cores, insígnias e mitos.

É este o caso do *Ibiri*¹⁴. Espécie de cetro encurvado em uma de suas extremidades e embalado pelas filhas-de-santo incorporadas por Nanã, o ibiri é a insígnia mais importante deste orixá. Conta um de seus mitos que foi apontando-o para o fundo de um lago que esta antiga divindade, senhora dos pântanos e regiões lodosas, teria indicado a lama com a qual Oxalá, entidade encarregada por Olorum (literalmente, “Dono do Céu”, em ioruba) de dar forma ao mundo, deveria modelar o ser humano (Prandi, 2001, p. 196). Chamado *ileeshin* nos cultos iorubanos da África (mais especificamente, em parte do território dos atuais Nigéria e Benin), em sua base podem ser incrustadas poderosas substâncias medicinais, transformando-o numa verdadeira arma de cura e descara (Thompson, 2011 [1984]).

Personagem fundamental do começo do mundo, Nanã é associada à própria Terra. É lama, terra molhada, matéria-prima da vida e à qual, segundo a cosmogonia nagô, todos retornam em forma de pó (Santos, 1976). *Iya-nlá*, a “Grande Mãe Terra” iorubana, de onde brotam florestas e por onde percorrem rios e mares – elementos e domínios prescritos a uma série de orixás – é fonte de axé, de vida e de morte, morada dos deuses e locus privilegiado do sagrado afro-brasileiro. O manejo de seus elementos e, com mais razão, dos objetos a ela associados, requer cuidado.

Nas casas de religião afro-brasileira, a confecção dos ibiris é tarefa exclusiva dos sacerdotes de alta hierarquia, devidamente treinados nos ritos que ordenam a manipulação de objetos tão perigosos. Mestre Didi, a um só tempo artista e sacerdote, não só podia como devia confeccioná-los. E, ao fazê-los seguindo os preceitos religiosos, inculcia-lhes também intencionalidade artística, implodindo os limites entre arte e artefato, objeto de arte e objeto funcional. Confeccionava os objetos tanto para uso litúrgico e quanto para o mercado de arte.

Efetivamente, um tal objeto sagrado tem finalidade determinada, participa de um sistema ritual cuja visualidade não está destinada ao deleite desinteressado pelo belo, mas, antes, a serviço de certa funcionalidade expressiva de poderes místicos. Sua forma visual é de caráter utilitário: este objeto é desse modo porque só assim, e não de outro, pode funcionar e fazer funcionar.

¹⁴ Ao longo do texto, utilizo ‘ibiri’, em minúscula, para referir-me aos ibiris de um modo geral, em contraposição a ‘*Ibiri*’, em maiúscula e itálico, grafia com a qual me refiro especificamente à obra de Mestre Didi em questão. A grafia ‘*Naná*’, em maiúscula e itálico, refere-se ao título do painel esculpido por Carybé, não se confundindo, portanto, com as menções ao orixá Nanã, grafadas sem itálico.

Utilizando-se de miçangas, búzios (cauris), fibra vegetal e couro – elementos naturais mitologicamente ligados ao culto de Nanã –, Mestre Didi elabora um *Ibiri* mais estilizado que os normalmente utilizados para fins religiosos, em cujo formato uterino transparecem os domínios de ancestralidade e fecundidade atribuídos a este orixá. Os mortos que ela recebe no fundo de seus pântanos fazem parte do ciclo da vida; são, nesse sentido, seus filhos tanto como o são os ainda vivos. Não à toa, as nervuras de palma que dão corpo aos ibiris compõem também os símbolos dos *eguns* (ancestrais) e dos *oku-orun* (falecidos), que são igualmente representados nos cauris (exoesqueleto dos moluscos que neles antes habitavam) que adornam o *Ibiri*, funcionando como metáfora do corpo-sem-corpo, ou “doble espiritual” (Santos, 1996, n.p.) dos antepassados cultuados nos terreiros de Egungum. O mesmo se pode inferir dos efeitos de preenchimento e vazamento do espaço escultórico do *Ibiri*, em que presente e ausente, positivo e negativo, se conformam num todo.

Sua composição, característica do fazer artístico ancorado nas tradições religiosas afro-baianas de Mestre Didi, não permite que forma e conteúdo sejam interpretados de maneira dissociada. Por exemplo, ao trançar fibras de palmeira e circundá-las com tiras de couro para dar corpo a seu *Ibiri*, o artista-sacerdote não dá propriamente uma forma cultural a recursos retirados da natureza. Ele antes maneja materiais que já são em si naturalmente sagrados, dotados de um axé que lhes é imanente, ao menos para os adeptos da religião. Seu ato, assim, parece não executar uma transubstanciação desses elementos mas, mais propriamente, realiza sua consubstanciação num novo corpo, em cujo feitio se conservaria a memória do que foram.

O branco, vermelho, preto e índigo, cores que Mestre Didi emprega em seu *Ibiri*, seguindo a simbologia desses pigmentos no universo religioso do candomblé, são alegóricos. Como ensina a antropóloga Juana Elbein dos Santos (2007, p. 66), também sua companheira,

a cor índigo escuro - axé do preto, está associada com a terra e o mistério de transformação da morte em vida. O branco - axé do branco, está associado ao princípio gerador masculino da existência e a cor vermelha - axé do vermelho, apresenta a fertilidade, o poder gerador feminino.

Trata-se, claro está, de convenções religiosas, trasladadas pela engenhosidade de Mestre Didi em convenções também artísticas. Convenções estas que se fazem presentes em outras obras de inspiração afro-religiosa, como nas peças de Ronaldo Rêgo, nas esculturas de Rubem Valentim e nas telas de Carybé.

Nos termos de nossa análise, tal afirmação se revela especialmente pertinente pela necessidade de atentarmos para os diálogos internos que as obras de arte do universo religioso afro-brasileiro praticam entre si, seja em relação às obras predecessoras do próprio artista ou de outrem, num exercício contínuo e imbricado de comunicação e influência recíprocas. Tal atitude implica em não perder de vista a intertextualidade da peça de Mestre Didi com os demais ibiris que o precederam. Não por transmissão racial ou hereditária, mas pelo aprendizado dos materiais e forma do objeto, por um conhecimento que se renova à medida em que passa de geração a geração.

Em outras palavras, trata-se de ajustar o olhar para uma perspectiva atenta aos modos pelos quais, como diz Bruno Latour (2008, p. 141), “a cascata de imagens é discernível no domínio artístico – a firme e intrincada conexão que cada imagem tem com todas as outras que foram produzidas, a complexa relação de sequestro, alusão, destruição, distância, citação, paródia e disputa”. Com efeito, os traços estilísticos fundamentais do *Ibiri* já estavam há muito sedimentados no dia-a-dia dos terreiros – e continuam a repetir-se e reinventar-se.

Abrimos essa pequena digressão por entender que uma aproximação da antropologia às artes, em que pesem as diferenças de abordagem no próprio interior da disciplina, se encarrega, antes de tudo, em não tomar as obras de arte como meras ilustrações, tampouco como só um produto da psicologia do artista. Mas, antes, buscar entender como essas obras estão inseridas e interferem na vida social, acionando e questionando costumes, símbolos, valores. Não se trata de julgar seus atributos estéticos nem de endereçar-lhes crítica de suas qualidades em termos de gosto ou execução. Como defende o antropólogo britânico Peter Gow (1996, p. 220), “Antropologia compara e contrasta, mas não julga. Ela abjura, espero, discriminações em termos de julgamentos estéticos sobre as culturas estudadas, mesmo quando estes sejam favoráveis”¹⁵.

¹⁵ No original: “*Anthropology compares and contrasts but does not judge. It abjures, I hope, discrimination in the sense of aesthetic judgements about the cultures studied, even when these might be favourable*”. Tradução minha.

Trata-se, afirmativamente, de uma abordagem que procura responder a uma obra de arte como se esta fosse “um ser co-presente, um pensamento encarnado” (Gell, 2001, p. 183), sublinhando sua capacidade em evocar e objetificar intencionalidades complexas. Uma empreitada, portanto, que exige do analista, para usar dos termos do antropólogo Alfred Gell (2005, p.44), um “espírito filistino”, concebendo um objeto de arte como um fim em si mesmo, mas também um produto inerentemente social, “uma entidade física que transita entre dois seres, e por essa razão cria uma razão social entre eles, o que por sua vez fornece um canal para relações e influências ulteriores” (*ib.*, p. 53).

O desafio, portanto, é submeter obra e artista a uma espécie de profanação, retirando-os do reino dos deuses para, como fez Prometeu com o fogo, reinseri-los no reino dos humanos e da história. Ou seja, do questionamento permanente da visão, um tanto romântica e romanceada, de uma suposta aura mágica e demiúrgica do artista e sua obra. Outra vez, como afirmou Lévi-Strauss (1979, p. 128) a respeito da produção artística e seus arroubos de singularidade,

pretendendo-se solitário, o artista alimenta uma ilusão talvez fecunda, mas o privilégio que se arroga nada tem de real. Quando julga exprimir-se de uma forma espontânea e fazer obra original, está a repetir outros criadores, passados ou presentes, reais ou virtuais. Saiba-se ou não, nunca se caminha sozinho pelas veredas da criação.

As aquarelas *Nanã Burukú – Olga do Alaketu* e *Ferramenta de Nanã Burukú – o Ibiri*, ambas de Carybé [imagem 5], são exemplares nesse sentido: nelas reaparecem as mesmas cores (azul, branco, preto e vermelho) e representação dos materiais (tiras de couro, cauris, miçangas e fibra vegetal) do *Ibiri* de Mestre Didi. As relações entre os dois artistas, aliás, não se esgotam nesse trânsito de referências. Além de participantes do mesmo terreiro (em posições distintas), compunham ambos uma rede de intelectuais e artistas decisivos na promoção de uma certa baianidade, num exercício circular intenso de trocas e inspirações¹⁶. Uma “elite principalmente intelectual, mas também econômica e política, autorreferente e produtora da

¹⁶ A esse respeito, ver Santos, 2005a; Acuña, 2014.

‘baianidade’”, nas palavras de Ilana Goldstein (2000, p. 67), “na qual Jorge Amado, Mestre Didi, os falecidos Carybé e Pierre Verger (...) toma[va]m parte”.

Imagem 5. Carybé. *Nanã Burukú*. Olga do Alaketu (ao centro) e Ferramenta de Nanã Burukú – o Ibirí (à direita), s.d.

É ainda interessante notar que Carybé mantinha em sua casa e ateliê, em meio à sua coleção de mascaras Geledé, arte sacra ibérica e ex-votos, um *Ibirí*¹⁷ e um *Xaxará* esculpidos por Mestre Didi. Este será ainda designado como “informante” nos desenhos e esboços que Carybé realizou prévios à consecução de seu *Mural dos Orixás*¹⁸.

Filho de pai italiano e mãe brasileira, Héctor Julio Paride Bernabó (1911-1997) nasceu na cidade de Lanús, na Argentina. Já na adolescência, morando no Rio de Janeiro, onde cursou dois anos de estudos na Escola Nacional de Belas Artes (1927-1929), adota para si o apelido de Carybé. Anos depois, “renasc[eria] na Bahia sob o nome verdadeiro e definitivo de Obá Onã Shokun”, segundo conta seu colega¹⁹ e amigo Jorge Amado (*apud* Araújo, 2006b, p. 25).

A circulação de suas obras, impulsionada pela rede de influências de que fazia parte, não tardou, tendo acumulado títulos e prêmios diversos, de Doutor *Honoris*

¹⁷ Mestre Didi elaborou variações de *Ibiris* similares, ainda que únicos.

¹⁸ Os esboços podem ser vistos em Carybé (1979). Reproduções dos referidos *Ibirí* e *Xaxará* podem ser vistos em Araújo (2006b).

¹⁹ Tanto Jorge Amado (*Otun Arolu*) quanto Carybé foram Obás de Xangô, título honorífico não-sacerdotal concedido pelo Ilê Axé Opô Afonjá (Salvador - BA) a alguns de seus filhos ilustres. Também o foram, entre outros, Pierre Fatumbi Verger (*Oju Obá*) – com quem Carybé viaja ao Daomé, atual Benin em 1969, e Dorival Caymmi (*Obá Ónikôyi*).

Causa da UFBA (1982) ao de melhor desenhista pela III Bienal de São Paulo (1955). Expôs seus trabalhos em variados museus e galerias, do Palácio Piero Cartona (Roma, 1966), ao Kunsthaus (Zurique, 1992), passando pelo Nigerian Museum (Lagos, 1963) e p MoMA (Nova York, 1958).

Sua obra é vasta e polivalente, realizada em diversos materiais, técnicas e suportes (de entalhes a mosaicos, em argila, ladrilhos ou ferro), abrangendo pinturas, ilustrações de livros, murais, esculturas, cerâmicas. Desse conjunto, o *Mural dos Orixás*²⁰ – 27 painéis de cedro entalhados com incrustações (de búzios, ferro, fios de conta etc.), medindo de dois a três metros de altura por um de largura, cada – é um de seus feitos mais conhecidos. O crítico Clarival do Prado Valladares (2004 [1976], p. 125), seu contemporâneo, assim o descreveu:

O grande painel de Carybé, de vinte e sete gigantescas figuras entalhadas de cedro com *assemblages* de materiais diversos - ferro, latão, cobre, ouro, prata, búzios da Costa (*cowries*) e fragmento de vidro - certamente é, no mundo, a mais notável consagração iconográfica de cultos africanos assimilados na diáspora.

Um destes painéis é justamente *Nanã*. Entalhada na parte central e superior da placa de cedro, a velha deusa das águas vem representada portando seu ibiri, de tamanho claramente alargado se tomamos como escala as dimensões do próprio corpo do orixá representado. O contraste do alto-relevo do ibiri com a concavidade do tronco superior de Nanã, escavado em baixo-relevo, reforça o efeito sobre seu emblema. E o modo como Nanã o carrega nesta composição, à semelhança de uma mãe embalando um bebê, denota ainda os domínios generativos correspondentes à entidade. Os búzios nele incrustados exercem o mesmo papel dos cauris que dão corpo ao *Ibiri* de Mestre Didi. Efeito da complexa relação de sequestro e alusão a que ainda há pouco nos referimos.

²⁰ Encomendados pelo antigo Banco da Bahia e realizados entre 1967 e 1968, o *Mural* encontra-se atualmente no Museu Afro-Brasileiro (Salvador - BA) em regime de comodato. Inicialmente expostos na agência da avenida Sete de Setembro, em Salvador, os painéis foram transferidos para o Mafro por ocasião de sua abertura, em 1982. Falaremos mais adiante com mais vagar sobre esse tópico.

Na parte inferior da placa, a representação de uma galinha d'angola vem reforçar essa ideia. Criatura mítica ligada à cosmogonia iorubana²¹, é também animal tradicionalmente ligado a Nanã. O fato dela aparecer sob os pés da figura do orixá (tal como nos demais 26 painéis da série) parece também indicar a base sacrificial que estrutura o seu culto, na qual se estabelece uma relação alimentar entre entidade e animal (Silva, 2012). As pintinhas brancas de sua plumagem, talhadas em alto-relevo, reaparecem num dos “tecidos” que conformam o *axó* (saia; vestimenta) de Nanã, dessa vez em baixo-relevo e entremeando incisões em forma de V, como as marcas deixadas pelas patas destas aves.

O cuidado de Carybé na feitura desse trabalho se realçam também no detalhe das estampas dos demais tecidos que a “vestem” (o listrado contrastando com o floral), na textura em sulcos do pano da costa que circunda sua cintura, e na reprodução da superfície fibrosa das nervuras vegetais que formam o ibiri.

Diferentemente da maioria das obras desse artista, conhecidas pela profusão do uso e vivacidade de cores, *Nanã* é inteiramente ocre, da cor do cedro. A única exceção à monocromia do painel se dá pelo branco dos cauris incrustados. Sendo este o único material exterior à madeira que compõe a obra, podemos notar a importância que Carybé lhe dedica no conjunto, aludindo à sua centralidade no culto de Nanã ao mesmo tempo em que canaliza, por meio do branco dissonante, o olhar do observador para o ibiri, destacando-o.

À semelhança da seleção de materiais na composição do *Ibiri* de Mestre Didi, também em *Nanã* se faz notar o intuito de Carybé por manejar apenas elementos que sejam já “naturalmente” portadores do axé atinente à entidade representada. Como afirmou o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2012, p. 04), “no *Mural*, os orixás não apenas ‘estão’ na madeira, mas eles parecem ser feitos dela, como que revelados ou descobertos sob a superfície escavada da prancha. É a ‘natureza divinizada’ que se expressa”.

Resultado de longa pesquisa em terreiros de candomblé, *Nanã* demonstra quanto a criatividade artística de Carybé se assentava no universo religioso afro-baiano que ele mesmo frequentava. Com efeito, seus desenhos, aquarelas e talhaduras em madeira, tomados em conjunto, deram origem ao primeiro *corpus* consistente de

²¹ Um dos mitos ioruba de criação do mundo conta que Oxalá teria disposto um montículo de terra sobre água pantanosa e pedido a uma espécie desta galinha para ciscá-lo, espalhando assim a terra firme que formaria os continentes. Uma versão desse mito pode ser lida em Prandi (2001, p. 502-3) e em Silva (2012).

representação visual das roupas, ferramentas, cores, colares de contas, gestos, corporalidades, rituais e símbolos relacionados aos orixás cultuados nos terreiros de candomblé Ketu baianos²². Num contexto de forte propulsão da “baianidade”, impulsionado pelo interesse político e mercantil do estado da Bahia (Santos, 2005a), as obras de Carybé seriam rapidamente abraçadas e enaltecidas como epítome da representação das tradições religiosas locais. E o autor, apesar de branco e argentino, como representante de uma arte afro-brasileira.

Tais características, entretanto, não impediram ainda em seu tempo de vida, e tampouco impede em releituras contemporâneas, deslizamentos cromáticos de sua identificação sociorracial. Carybé foi, com o tempo, se “baianizando” – o que significa também dizer se “enegrecendo” no uso cotidiano da língua portuguesa, em que local de origem e raça aparecem por vezes como qualitativos gêmeos e interseccionados²³. O certo é que não foi qualquer (imagem de) Bahia com a qual Carybé se plasmou. Foi sobretudo uma Bahia mística, afável, com cores e condimentos fortes; uma Bahia dos candomblés, da capoeira de Mestre Bimba (de quem foi aluno), da mistura. Um Bahia, em suas próprias palavras, em que “tudo se interpenetra, se funde, se disfarça. (...) Tudo misturado: gentes, coisas, costumes, pensares” (Carybé *apud* Araújo, 2006b, p. 199).

Tal como Jorge Amado, Carybé ajudou a construir, visualmente, um mito forte e persistente de uma baianidade mestiça e festiva. “A Bahia não é uma terra de contrastes. Não é não. Quem pensa assim está enganado”, dizia (*ib.*), numa atualização do imaginário freyriano²⁴ de elogio ao conagração racial que *sua* Bahia lhe informava. E continua: “além da terra onde um dia descansaremos, há duas coisas: o preto e o branco. Havia. A loura de biquíni tem uma estrutura de ombros formidável, genuinamente sudanesa. A vendedora de mingau, escura como a noite, tem um holandês nos olhos. Tudo misturado.” (*id.*). Parece haver pouco espaço para intolerância religiosa, desigualdades sociais ou práticas de racismo na Bahia de Carybé – apesar do flagrante presente em sua fala, na qual a loura (com traços

²² A quase ausência de entidades cultuadas em outras nações de candomblé ou de outros cultos afro-brasileiros no repertório imagético de Carybé não nos parece circunstancial; é amplamente conhecido o discurso de pureza e superioridade dos ritos Nagô frente aos das demais nações e cultos, sobretudo no ambiente intelectual baiano do qual Carybé fazia parte. Trataremos desse ponto no capítulo seguinte.

²³ Para uma discussão sobre interseccionalidade e marcadores sociais da diferença, como raça, local de origem, gênero, geração e classe, ver Moutinho, 2014; Cancela; Moutinho & Simões, 2015 e Schwarcz, 2015b.

²⁴ Refiro-me à influência de *Casa-Grande e Senzala* (Freyre, 1933) no imaginário racial brasileiro (Schwarcz, 2009) e, particularmente, nos círculos intelectuais baianos da época.

sudaneses) é quem, imaginamos, se diverte na praia enquanto o destino de sua homóloga negra (mas com traços holandeses²⁵) segue sendo o do trabalho e da subalternidade. Mistura, sim, mas com muita separação.

Mais do que um mero produto da “realidade” baiana em que se encontravam, as obras de Carybé, esse “filho e pai da Bahia”, nas palavras de Jorge Amado (*apud* Carybé, 1979, p. 06), foram também produtoras de uma Bahia então *tornada real*. E nesse processo de criação de uma natureza baiana, foi como se tornando, ele também, um de seus naturais. O texto de abertura da exposição “O universo mítico de Hector Julio Paride Bernabó, o baiano Carybé” (realizada no Museu Afro Brasil, São Paulo, em 2006) talvez seja um dos documentos que mais flagrantemente expõem o deslizamento cromático do artista a que nos referimos mais acima. Nele escreve o curador Emanuel Araújo (2006b, p. 32): “como um crente negro, mas negro de carne e alma, ao longo de sua vida ele interpretou, criou, inventou, recriou os tempos pretéritos da Cidade do Salvador”. Nascido branco e argentino, Carybé termina negro e baiano. Ao menos no imaginário que se criou sobre ele.

Mestre Didi e Carybé: um, artista negro, brasileiro, filho de uma das mais respeitadas ialorixás da Bahia; outro, artista branco e estrangeiro que, não obstante, consolidou-se com referência das artes plásticas afro-brasileiras. Eis uma equação curiosa e particularmente iluminadora das ambiguidades que formam essa área. Essas (in)definições, entretanto, não se limitam a esses dois artistas notáveis; ilustram, antes, controvérsias de longa duração, presentes desde os primeiros escritos a ela dedicados. Como teremos oportunidade de esmiuçar no capítulo que segue.

²⁵ Interessante notar como, nessa fala de Carybé, local de origem (“sudanesa”/“holandês”) e condição racial (negra/branco) aparecem como conceitos coextensivos. Um leitor brasileiro estará habituado a tal artifício da linguagem em que se empregam designações de localidade para se falar de raça/cor. Frases como “João parece gaúcho” ou “Maria parece baiana” para referir-se à pele clara daquele e à escura desta são corriqueiras.

Capítulo 1. Assentamento: textos sobre arte, textos sobre raça

Nos países novos, nas terras ainda sem tipo étnico absolutamente definido, onde o sentimento d'Arte é silvícola, local, banalizado, deve ser espantoso, estupendo o esforço, a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue e que traz consigo, além da condição inviável do meio, a qualidade fisiológica de pertencer, de proceder de uma raça que a ditadora ciência d'hipóteses negou em absoluto para as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita.

Deus meu! por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropelados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadora, irrevogável!

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre?

(Cruz e Sousa, 1898)

Ciente da qualidade de sua poesia, de que esta era uma real expressão do “entendimento artístico da palavra escrita”, não obstante as considerações científicas sobre sua procedência racial, o poeta catarinense Cruz e Sousa²⁶ (1861-1898) interpelava, em *Emparedado*²⁷, as “primitivas erudições” dos *homens de sciencia* de sua época. Sabia, por sua própria trajetória de neto de escravizados e filho de forros, o

²⁶ Nas palavras de Antônio Cândido, “o único escritor eminente de pura raça negra na literatura brasileira, onde são numerosos os mestiços” (Cândido, 1999, p. 62). Evidentemente, a noção de pureza racial que orientou o crítico literário, assim como o entendimento, dela derivado, de separação de negros “puros” e “mestiços” como categorias raciais distintas, são bastante questionáveis aos olhos das mais recentes discussões sobre cor e identidade racial no Brasil. A esse respeito, ver Gonzáles, 1984; Cunha, 1985; Munanga, 1992; Guimarães, 2011; Schwarcz, 2012, entre outros.

²⁷ Último dos 36 poemas em prosa reunidos em *Evocações*, livro póstumo lançado em 1898, também ano de seu falecimento.

quanto era “espantoso, estupendo o esforço” para um brasileiro de ascendência africana em fins do século XIX ultrapassar a “condição inviável do meio”, marcado pelas teorias raciais em voga, para ter sua obra reconhecida como Arte.

Outro trecho de seu poema, numa demonstração da ambiguidade de seu entendimento sobre África e, por conseguinte, sobre os de sua “raça”, é particularmente ilustrativo do contexto social e artístico mais amplo do qual fazia (ou tentava fazer) parte: “Artista! Pode lá isso ser se tu és d'África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuada de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia!”.

Informado pelo senso comum que remetia à África imagens de luxúria e terror, de selvageria e incultura, assim como pelas imagens orientalistas do romantismo literário francês, que projetava a aridez do Saara ao restante do continente²⁸, o poeta acabava por replicar parte da linguagem e dos conceitos da ciência contra a qual se rebelava. O determinismo racial dos saberes médicos e antropológicos de sua época (“a lama das teorias”), que o consideravam inferior por conta de “uma questão banal da química biológica do pigmento”, e os atavismos raciais, o “temperamento fatalizado pelo sangue” que acreditava carregar, transformando-o em “o verdadeiro emparedado de uma raça”, o colocavam num beco sem saída. Diante da dificuldade em sobrepor a qualidade da “cor do seu sentir” às determinações científicas sobre a cor de sua pele, o poeta, transpondo-se para a arena mais segura de um Eu lírico que não disfarça a referência autobiográfica, termina “para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do meu Sonho...”.

O final descrente do poema, à feição de um desabafo, pode também ser lido como uma denúncia, cujos conteúdos encontram eco ainda hoje. Por certo os tempos dos anos iniciais da Primeira República e do primeiro decênio pós-abolição não são os mesmos do Brasil contemporâneo, passados quase 120 anos da publicação de *Emparedado*. Mas ali se esboçavam muitas das teses e temas que fundamentariam, num regime de longa duração, os dilemas que informam a tensa e continuada relação entre arte e raça no país.

²⁸ Esta observação de Alberto da Costa e Silva (2009), referente às imagens da África presentes nos poemas de Castro Alves, parece-nos vir igualmente a propósito das imagens do continente presentes na poesia de Cruz e Souza.

As duas noções sempre estiveram, de diferentes maneiras, umbilicalmente entrelaçadas, e essa relação será decisiva na constituição do campo da arte afro-brasileira. A fundação dos primeiros museus etnográficos do país, nos quais a incorporação e tradução, em termos “nativos”, das teorias raciais europeias se desenrolaram em estreita relação com a atividade museológica em curso (Schwarcz, 1993), demonstra com especial clareza o que ficou até aqui esmiuçado. Também o fará o exame detido da produção intelectual sobre a vertente artística que investigamos.

1.1 Primeiros escritos: a raça como lastro da arte

O ambiente intelectual e da crítica de arte de fim do século XIX e início do XX no país se desenvolveu em estreita relação com os debates científicos de seu tempo, verdadeiros paradigmas de época. E esses debates se organizavam, sobretudo, em torno da África no Brasil - ou do Brasil africano, se preferirmos²⁹ - e da questão da mestiçagem.

Ora vista como veneno, ora como antídoto (Schwarcz, 1993), a mestiçagem foi pensada como degenerescência pelos cientistas e críticos da época, e depois celebrada como característica distintiva do Brasil, versão que ganharia força a partir da década de 1930, com a publicação e repercussão de *Casa Grande e Senzala* (Freyre, 1933). As duas perspectivas, embora a princípio antagônicas, por vezes coincidiam em seus pressupostos: os de que a população brasileira era largamente mestiça, e que esse dado tornava o país único. Para o bem ou para o mal; às vezes, para ambos.

Ao menos é essa ambivalência que dá tom a *A arte brasileira*, livro de Luiz Gonzaga Duque Estrada publicado em 1888. Bastante conhecido no meio artístico do Rio de Janeiro da época, tendo sido retratado por artistas como o baiano Rodolfo Amoedo e o ítalo-brasileiro Eliseu Visconti, Gonzaga-Duque foi um dos primeiros estudiosos a se dedicar à escrita de uma história da arte brasileira. Nesta, o influente crítico de arte carioca, “primeira presença verdadeiramente forte da história da arte no Brasil”, nas palavras de Jorge Coli (2014, p. 5), tece críticas a artistas antigos e

²⁹Não se trata de mero jogo de palavras: “África no Brasil” é termo com longa filiação africanista de busca ou preservação de formas africanas no país, enquanto “Brasil africano” remete a uma disputa de sentidos de uma África reformulada, reinterpretada no Brasil, resultado em grande parte da dinâmica das relações raciais no país – perspectiva que orienta nosso entendimento nesta dissertação.

contemporâneos, versando sobre a viabilidade de constituição de uma arte singularmente brasileira.

Descontente com a produção artística local, que lhe parecia ultrapassada e “sem unidade de expressão”, Gonzaga Duque (1995 [1888], p. 261) propõe uma renovação da arte nacional, apontando para a necessidade de uma virada que lhe concedesse destaque. Nas palavras de Tadeu Chiarelli (1995, p. 12), este livro de Gonzaga Duque

torna visível, após tantos anos, o debate que fundamentou a constituição de parcela significativa da produção artística realizada no Brasil no século XIX e no século XX, e dos discursos estabelecidos sobre ela: refiro-me à questão da criação de uma arte nacional ou brasileira, uma arte que, em sua configuração final fosse capaz de emitir sinais inequívocos de uma identidade local intransferível.

Mais ‘cônjuges’ que propriamente ‘filhas’ de seu tempo³⁰, as análises de Gonzaga Duque (*op. cit.*, p. 66) por vezes ressoavam o determinismo racial e os preconceitos de sua época: “a família brasileira foi criada nesse meio híbrido: terror de um lado, e de outro costumes mesclados, saturados das nugacidades, das superstições que sazonom no cérebro corrompido dos escravos”, sentenciava. A chegada de artistas europeus no país e a fundação, em princípios do século XIX, da Academia Imperial de Belas Artes ainda teriam contribuído, segundo o autor, à desestabilização de uma arte distintivamente nacional: “(...) a colônia Lebreton concorreu, involuntariamente, para retirar da nossa arte a feição nativa e a originalidade” (*ib.*, p. 257).

O cenário era de desesperança: “é claro que a arte, considerada até há pouco tempo um desprezível ofício de negros e mulatos” sustentava o crítico carioca, “medrada em país onde não estão ainda desenvolvidos o luxo e o bom gosto, ficasse destinada às classes pobres” (*ib.*, p. 261). O problema residia na dificuldade que um

³⁰ Não partimos da premissa de que uma obra – escrita, de artes visuais ou qualquer outro gênero – seja resultado de seu contexto, refletindo-o. Não que tal procedimento pareça equivocado: ele é só incompleto. Mais que reproduzir seu tempo, uma obra também o produz, dele se apropriando. Por isso a metáfora de parentesco por afinidade (‘cônjuges’) na expressão, e não de filiação (‘filhas’), de uso mais corrente.

país com tais configurações apresentaria para a formação de uma nação futura e, conseqüentemente, de uma arte nacional. Como indica Chiarelli ao analisar a *A arte brasileira*, Gonzaga Duque teria partido “de um diagnóstico pessimista e preconceituoso da sociedade e da história brasileiras, que só poderia resultar em conclusões igualmente pessimistas sobre a arte produzida no país.” (Chiarelli, *op. cit.* p. 23).

Três anos depois da publicação do livro, este mesmo pessimista resignado publicaria uma crítica à arte do então recém-falecido Estêvão Silva, pintor negro que pertencera à última geração da Academia Imperial de Belas Artes, tecendo-lhe generosos elogios. Para Gonzaga Duque, não havia no Brasil nenhuma natureza-morta que se comparasse àquelas feitas por Silva [imagem 6], artista “descendente de africanos, conservando ainda traços profundos e radicais” (Gonzaga Duque, 1929 [1891], p. 96-97) que “teve que lutar corajosamente contra os preconceitos estúpidos de sua cor” (*id.*). Cor e traços que, aos olhos do crítico, seriam determinantes no resultado das obras do pintor, identificando em seu trabalho artístico não influências ou métodos propriamente estéticos ou frutos de sua criatividade, mas antes decorrentes de condicionamentos raciais: “essa prodigalidade de vermelhos, de amarelos e verdes não é nem pode ser mais que um reflexo transfiltrado do seu instinto colorista, vibrátil a sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio” (*ib.*, p. 97).

Imagem 6. Estêvão Silva. *Natureza Morta*, 1884.
Óleo sobre tela. Acervo Museu Afro Brasil.

Interessante notar, ao menos para efeitos comparativos, como Gonzaga-Duque ao analisar “Desembarque da Imperatriz Leopoldina” (1818), tela do artista francês Jean-Baptiste Debret, reserva outros termos para “o encarnado [que] predomina na cor desse quadro” (Gonzaga Duque, 1995 [1888], p. 93). O vermelho abundante, que na tela de Silva expressaria a manifestação de um *instinto* racial, na de Debret ganhava outros significados, defendendo como o artista francês “apesar de não ser um colorista, soube com habilidade distribuir a luz, de sorte que esta cor predominante harmoniza-se perfeitamente com as suas próprias gradações” (*id.*).

Como se pode depreender, suas considerações não visavam propriamente a questão da arte afro-brasileira. Seus escritos, entretanto, são reveladores de uma tendência racializante da crítica de arte feita no Brasil que perduraria para além de sua época imediata. O cromatismo das telas de Estêvão Silva seria ainda descrito por Gonzaga Duque nos seguintes termos: “quem, como ele, vem de uma rude raça oprimida, e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, mandria, enovelada dos finos; vê sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo” (*ib.*, p. 97-98).

Estava estabelecido, e sem previsão de divórcio, um casamento singular e persistente na história da arte brasileira entre características raciais do produtor como condicionantes do resultado final de seus produtos. Como se origem racial e expressão artística fossem dois lados de uma mesma aliança. Uma comunhão não só sanguínea e enovelada, mas marcadamente racialista³¹.

Essa conexão será reiterada, com maior ou menor intensidade, e servindo a diferentes propósitos, nas críticas e considerações teóricas voltadas ao tema ao longo do século XX, como os autores que elencamos a seguir demonstram. Nesse período, desenvolveu-se um acúmulo importante de pesquisas sobre a produção de arte afro-brasileira e de artistas afrodescendentes (os termos nem sempre são tidos como sinônimos). Esse conjunto, entretanto, é fragmentado e intermitente, com contribuições de diversas procedências, em geral devotadas a um só artista ou

³¹ Apoio-me na definição que Appiah (1997, p. 33) dá ao termo, qual seja, à da visão que “consider[a] que a essência racial implica predisposições morais e intelectuais”, ainda que positivamente qualificadas. Trata-se, nas palavras do filósofo ganense, da crença que “traços e tendências características de uma raça constituem uma espécie de essência racial, e faz parte do teor do racismo que as características hereditárias essenciais das ‘Raças do Homem’ respondam por mais do que características morfológicas visíveis – cor da pele, tipo de cabelo, feições do rosto – com base nas quais formulamos nossas classificações informais” (*id.*). Para Appiah, há diferenças sutis entre racismo e racismo (que pode ser de tipo ‘intrínseco’ ou ‘extrínseco’), estando aquele na base deste.

conjunto de obras. É notável, sobretudo, o número reduzido de trabalhos monográficos, sendo tal conjunto composto basicamente por artigos especializados, textos de catálogos de exposições e contribuições variadas de menor envergadura. Os textos que analisamos a seguir compartilham dessa diversidade.

1.1.1 No marco das ciências: o determinismo ambíguo de Nina Rodrigues

A maioria dos autores que tomaram as artes plásticas afro-brasileiras como objeto de investigação, em que pese a pluralidade de suas perspectivas, coincide no reconhecimento da publicação do artigo “As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil”, de Nina Rodrigues (1904)³², como certidão de nascimento dessa área de estudos (Munanga, 2000; Cunha *et alia*, 2006).

Professor da Escola de Medicina da Bahia, Nina Rodrigues é também considerado uma espécie de precursor da antropologia no Brasil, devido ao caráter próximo à etnografia de seus métodos de pesquisa. Suas teses raciais, embebidas de um pensamento determinista e consideradas radicais mesmo para a época, rivalizavam com as de alguns de seus colegas juristas, como Tobias Barreto e Sílvio Romero, estes mais inspirados pelas abordagens evolucionistas (Schwarcz, 2009) que também circulavam nos ambientes intelectuais do país. Tratavam-se de teses incontestavelmente controversas, mas igualmente muito lidas – e para além dos círculos médicos e científicos de uma forma geral.

Preocupado em lidar com a África que “sobrevivia” no país (o termo é dele), e buscando entender os objetos rituais utilizados pelos negros recém-libertos em seus candomblés na Bahia, Nina Rodrigues conferiu-lhes status de objetos propriamente artísticos, ainda que com funções fundamentalmente ritual-religiosas. A própria denominação de tais peças como “belas artes”, e não meros artefatos, é em si reveladora. O feito era inesperado, sobretudo à sua época, na qual “o natural menosprezo que votam aos escravizados as classes dominadoras”, como disse esse médico maranhense radicado na Bahia, “constituiu sempre, e por toda a parte, perene ameaça de falseamento para os propósitos mais decididos de uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos submetidos” (Rodrigues, 1904, n.p.).

³² Este artigo de Rodrigues foi primeiramente publicado no vol. 8, ano I, da revista *Kosmos*, em agosto de 1904 e reproduzido, em sua integralidade como parte de uma pesquisa de maior fôlego do autor, no livro *Os Africanos no Brasil*, publicado postumamente em 1932.

É esta estimativa dita imparcial que Rodrigues pretende oferecer no artigo em questão. Em consonância com o espírito determinista da época, considerado nesse momento como um saber científico, Rodrigues (*id.*) julgava os africanos e seus descendentes no Brasil uma raça naturalmente inferior que “no estado selvagem ou bárbaro, representa a infância da espécie como a criança representa a do indivíduo”.

Sua análise se pauta em juízos de valor arraigados em considerações etnocêntricas e também evolucionistas. Em suas palavras:

Os frutos da Arte negra não poderiam pretender mais do que documentar, em peças de real valor etnográfico, uma fase do *desenvolvimento* da cultura artística. E, medidas por este padrão, revelam uma *fase relativamente avançada da evolução* do espírito humano. É já a escultura em toda a sua evolução, mesmo na sua feição decorativa, do baixo-relevo à estatuária. As vestes são ainda grosseiras porque as ideias não tem a precisa nitidez, os sentimentos e a concepção estão ainda pouco definidos; mas no fundo já se encontra a gema que reclama polimento e lapidação (Rodrigues, 1904, n.p. Grifos meus).

Imagem 7. Oxês Xangô, séc. XIX. Autoria não especificada. Fonte: Rodrigues, 1904.

Imagem 8. Peça do culto de Oxum, séc. XIX. Autoria não especificada. Fonte: Rodrigues, 1904.

Esse tipo de abordagem vai levá-lo, por exemplo, a ver na “desproporção entre comprimento dos braços e das pernas” dos oxês de Xangô acima [imagem 7] uma

característica física supostamente “peculiar à Raça Negra, levada, pela imperícia do artista, quase ao extremo da caricatura” (Rodrigues, *op. cit.*). E não aquilo que esta “desproporção” deliberada efetivamente é: uma solução plástica ditada por cânones iorubanos de arte que, ao prescindir da simetria, não tomam o realismo como noção orientadora do trabalho escultórico. A palavra “caricatura” aqui é importante, e revela como, para Rodrigues, “as imperfeições, o tosco da execução” dessas peças seriam características de uma fase “primitiva”, anterior na evolução, e carente da “educação precisa na reprodução do natural” (*id.*).

Em outros objetos analisados por Rodrigues, contudo, essa pressuposição de um retrato realista imperfeito é posta em dúvida, abrindo brecha para a possibilidade de imaginação do artista executor. Como nessa peça dedicada a Oxum [imagem 8]. Sintomaticamente, essa é a única por ele identificada como sendo “sem dúvida, um produto artístico mestiço”: “as tatuagens ou gilvazes étnicos do rosto, como a cor preta, não conseguem mascarar os atributos da Raça Branca, no nariz afilado ou leptorrínio, na boca pequena, lábios de grossura não exagerada, nas proporções do talhe. Não fossem, como outros de menor monta, os defeitos dos braços, esta peça estaria quase perfeita.” (*id.*).

Mais uma vez, a mestiçagem se colocava como problema, e não apenas à composição racial da população brasileira, mas também em algumas de suas esculturas: “apenas difícil decidir se o mestiçamento é aqui do produto reproduzido ou da concepção do artista”, perguntava Rodrigues. “A associação dos caracteres das duas raças que entre nós tão largamente se fundem, recebeu uma realização fantasista da imaginação do artista negro? Ou limitou-se este a copiar a realidade, em espécimes oferecidos pela natureza?” (*id.*).

Com efeito, algumas das faturas características das artes de matriz iorubana, como nas peças feitas nos terreiros frequentados por Nina Rodrigues em Salvador, parecem matizados nessa obra destinada ao culto de Oxum. Comparada aos oxês Xangô, com olhos esculpidos à maneira iorubana – saltados e em forma de grão de café –, esta peça apresenta formatos mais tendentes à curva, tanto na representação dos olhos quanto dos seios. Também suas proporções corporais se distanciam do padrão oeste-africano mais frequente, caracterizado por cabeça grande e pernas curtas, assim como sua forma parece menos rígida que a de seus congêneres elaborados no rigor da tradição escultórica ioruba.

Teria Nina Rodrigues elaborado uma primeira concepção de obra de arte afro-brasileira, a dizer, alusiva a uma África que se expressa hifenizada ao Brasil, mestiça no tema e na forma? Com base nessa peça, se poderia inferir uma tendência comum de suavização dos padrões e matrizes africanos, que passariam paulatinamente a ser retrabalhados com base em aportes estilísticos de outras procedências – ou seja, se “abrasileirando”? Ao apontar características iconográficas comuns a um conjunto de peças de fatura africana, e também sublinhar discontinuidades em algumas delas, que apresentariam traços já propriamente “mestiçados”, Nina Rodrigues prenunciava, sem saber, uma interpretação de longo alcance sobre a reelaboração brasileira dos aportes culturais e estéticos africanos, marcada pela ideia de mistura e desafricanização³³.

Ademais, a partir da designação “arte negra”, Rodrigues estabeleceu algumas das pedras fundamentais na constituição da campo das artes afro-brasileiras, entre as quais destacamos três, por sua forte influência em autores subsequentes:

- a) a centralidade das peças destinadas ao culto religioso como característica particular desse campo artístico (em detrimento, por exemplo, da dita “arte popular” ou mesmo da “arte erudita” feita por artistas negros que lhe eram contemporâneos). Dizia Rodrigues a esse respeito: “os deuses, o culto são ainda os temas, os motivos mais valiosos, as fontes de inspiração por excelência dos rudes artistas negros: aos de origem religiosa se seguem ou se agregam motivos retirados das habituais ocupações nobres da guerra e da caça” (*id.*);
- b) entre as peças religiosas, a supremacia das de matriz iorubana como as mais valorizadas e imediatamente reconhecíveis como autênticas³⁴. A exclusividade

³³ Os efeitos de suas considerações ganharam eco mesmo em sua época, a tomar como exemplo “O fetichismo dos negros do Brasil” (1912), artigo de confessa inspiração rodriguesiana assinado pelo padre Etienne Ignace Brazil. Marcadamente racista, o texto reflete as preocupações do clérigo lazarista com a difusão da mentalidade “fetichista” nas práticas religiosas baianas e desenvolve uma análise das peças analisadas por Rodrigues, cotejando-as a outras da coleção africana do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Sua descrição pouco sofisticada dos mesmos oxês que Rodrigues analisara – “uma mulher negra adornada com as missangas características do deus trovão. / Um negro” (Brazil, 1912, p. 216), pecam pelo amadorismo e pelo uso equivocado de um padrão ocidental clássico de produção escultórica, marcado pela proporcionalidade e pela figuração de tendências realistas, como medida para a leitura de outras matrizes artísticas.

³⁴ Essa centralidade que a arte de matriz iorubana ocupa nos estudos dedicados à produção artística africana, presente em Nina Rodrigues, reverbera ainda hoje no Brasil. O conjunto de formas, faturas e características temáticas dessa matriz segue sendo o principal medidor de “africanidade” no campo das artes afro-brasileiras. Não por coincidência, as coleções das instituições museológicas no país voltadas às artes da África é constituída majoritariamente por peças com esta origem, e não outras. O maior contingente de escravizados a chegar na Bahia, especialmente nas últimas décadas do tráfico transatlântico, era de procedência iorubana, o que explica em parte essa preponderância.

- da seleção de peças dessa matriz em seu estudo, não obstante seu conhecimento da existência de peças elaboradas com base em outros cânones também africanos, é reveladora de que se trata de uma escolha deliberada; e
- c) a subsunção das peças a uma etnia ou grupo racial, sem atribuição de autoria ou reconhecimento de seu(s) produtor(es). Ao não diferenciar contribuições individuais ou reconhecer a inventividade subjetiva dos artistas negros na confecção de suas obras, Rodrigues estabelecia um verdadeiro *leitmotiv* do campo das artes afro-brasileiras (como de praxe o é no das artes africanas³⁵, sua prima germana): a ideia de uma arte atávica, que se reproduziria racialmente de geração em geração; cujos temas, motivos, soluções plásticas e estilísticas se radicariam na ordem da natureza, e não nos condicionamentos culturais ou mesmo individuais. Por pertencer antes a uma “raça”, a identificação de autoria da peça se tornaria informação dispensável, nesses termos.

1.1.2 Mãos negras, arte brasileira: o contraponto de Manuel Querino

Na mesma Salvador de Nina Rodrigues, o historiador da arte Manuel Querino apresentava, em seus escritos sobre “os costumes africanos no Brasil”, para usar o título de um de seus livros (Querino, 1938), ponto de vista diverso ao de seu contemporâneo³⁶.

Filho de carpinteiro, Querino teve carreira extensa, exercendo diferentes ocupações. Nascido livre (tinha já trinta e seis anos quando a Lei Áurea foi assinada) e tornado órfão ainda criança, se formou em Desenho pela Academia Baiana de Belas Artes. Ensinou Desenho no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e no Colégio de Órfãos de São Joaquim, além de ingressar no serviço público, trabalhando na Secretaria de

³⁵ Alberto da Costa e Silva (2009) aborda a questão do suposto anonimato artístico na arte africana de maneira precisa. Referindo-se aos escultores, afirma que “embora não marcasse[m] como suas as suas obras, estas não eram anônimas. Mesmo antes de começar a tomar nota de seus nomes, os grandes escultores eram, no continente africano, conhecidos e apreciados, do mesmo modo que os grandes guerreiros, os grandes caçadores, os grandes lutadores e os mestres tamborileiros” (*ib.*, p. 27-8). Para o autor, nas artes tradicionais africanas, “não só há diferenças locais, mas também as que surgem de distintas mãos de artistas. A variedade, porém, está contida pelo rigor do cânone” (*ib.*, p. 30).

³⁶ Embora contemporâneos, não há indícios que Querino tenha lido Rodrigues (e vice-versa) quando da escrita de seus primeiros textos. A esse respeito, considerou Bastide (1958, p. 22): “Manuel Querino, homem de cor, escreveu também certo número de estudos sobre o negro da Bahia. Seu ponto de vista era inteiramente oposto ao de Nina Rodrigues, cujos trabalhos, além do mais, não parece ter conhecido”. É certo, entretanto, que textos posteriores de Querino não só confirmam que o autor leu Rodrigues como, inclusive, o citam. Na Introdução de seu ensaio “A raça africana e seus costumes na Bahia” (1916), por exemplo, Querino faz referência ao “malogrado professor Nina Rodrigues”.

Obras, e na vida política, tornando-se vereador por duas ocasiões. Ajudou a fundar a Sociedade Liga Operária Baiana (1876) e o Partido Operário da Bahia (1890), numa trajetória que articulava militância política, produção artística e intelectual (Guimarães, 2004). Suas obras oferecem um interessante contraponto às teses raciais de Nina Rodrigues, com destaque para o livro *Artistas Bahianos* (1909; 2a edição revista e ampliada de 1911) e *O colono preto como fator da civilização brasileira* (1918).

Querino não escreveu obra voltada à questão da arte afro-brasileira estrito senso, mas foi o primeiro intelectual a inventariar e analisar sistematicamente os aspectos culturais das comunidades afro-baianas, da arte culinária à arquitetônica, passando pela religião, música e artes plásticas. “Querino foi o primeiro brasileiro - negro ou branco - a detalhar, analisar e fazer justiça às contribuições africanas no Brasil”³⁷, escreveu Burns (1974, p. 82). “Ele apresentou suas conclusões em meio a um ambiente de opinião no melhor dos casos indiferente, no pior, preconceituoso ou mesmo hostil. Querino, então, trouxe para a historiografia brasileira a perspectiva de um homem negro”, concluía. Com efeito, seus escritos constituíram o primeiro *corpus* de obras que passaram a analisar de maneira positiva a participação dos africanos e seus descendentes na conformação do país, não obstante as imprecisões etnográficas e o uso pouco crítico de fontes orais (para os dias de hoje, ao menos), que o teriam conduzido a pequenos enganos. “Foi o trabalho do negro que aqui sustentou, por séculos e sem desfalecimento, a nobreza e prosperidade do Brasil”, afirmava pioneiramente.

Com Querino, a suposta inferioridade biológica dos afrodescendentes, mote dos estudos de Rodrigues, era virada pelo avesso: de ignorantes e passivos, passavam a ser vistos como portadores de aguçada distinção. “Foi com o produto de seu trabalho que tivemos as instituições científicas, letras, artes, comércio, indústria etc., competindo-lhe, portanto, um lugar de destaque, como fator da civilização brasileira” (Querino, 1980 [1918], p. 156). Invertia-se, assim, os dados da persistente equação que insiste em associar os negros à barbárie, alçando-os à condição de civilizadores ativos do país.

³⁷ No original, em inglês: “Querino emerged as the first Brazilian -black or white- to detail, analyze, and do justice to the African contributions to Brazil. He presented his conclusions amid a climate of opinion which was at best indifferent, at worst prejudiced and even hostile. Querino, then, brought to Brazilian historiography the perspective of a black man” Tradução minha.

“A Bahia possui muita preciosidade na poeira do esquecimento”, disse Querino na introdução à segunda edição de seu *Artistas Bahianos* (1911)³⁸. Diferentemente de Nina Rodrigues, que limitou suas investigações a algumas obras de cunho religioso, Querino arrola em sua pesquisa cento e noventa e quatro artistas, entre os séculos XVIII e XIX, de variados ramos das artes e ofícios: escultura, marcenaria, música, engenharia, pintura, entalharia etc., biografando-os. Referencia, ainda, outros nove arquitetos. Em obra posterior, intitulada *As artes na Bahia: esborço de uma contribuição histórica* (1913), inclui em sua listagem também artistas estrangeiros e naturais de outros estados que haviam realizado obras na Bahia, formando um panorama amplo para o seu contexto.

Entre os artistas arrolados por Querino, muitos são negros, dado que determinou o seu reconhecimento póstumo como primeiro historiador da arte afro-brasileira (Araújo, 1988a; Moura, 1988; Brito, 2006; Nunes, 2007). Entretanto, são raras as indicações de cor ou pertencimento racial dos artistas nas biografias que escreveu. Menos de dez, dos cerca de trezentos artistas listados por Querino, são nominalmente registrados como negros por ele (Nunes, 2007). Mas, embora tímido, o registro é uma novidade para a época, demonstrando uma preocupação em descrever racialmente os artistas, não só suas produções materiais.

Essa preocupação vai se tornando mais evidente em obras posteriores de Querino, como *O colono preto como fator da civilização brasileira* (1918), em que identifica Machado de Assis e Chagas, o Cabra como artistas negros, e especialmente na nominata de 38 afrodescendentes biografados em seu artigo “Os homens de cor preta na História” (1923). Em nenhum deles, Querino correlaciona pertencimento racial como fator condicionante de qualquer habilidade ou ocupação profissional. A raça aparece como característica do artista, não causa de sua arte.

Esse tipo de perspectiva se ajustava a uma rotação do olhar sobre os negros, calibrando-o para além das narrativas tradicionais de subjugação e escravidão. Ao qualificar positivamente a participação dos negros no país, tendo condicionado os nossos hábitos alimentares, religiosos, as nossas tecnologias de trabalho, música, dança e idioma, Querino deslocava o suposto protagonismo exclusivo do português como elemento civilizador dessas terras tropicais. E ia além: para Querino, é da mistura entre brancos e negros, equiparáveis em importância na colonização do país,

³⁸ A primeira edição, menos robusta, foi lançada dois anos antes, em 1909.

que resultaria o mestiço, tipo mais propriamente brasileiro. Em suas palavras: “do convívio e colaboração das raças na feitura deste País, procede esse elemento mestiço de todos os matizes, donde essa plêiade ilustre de homens de talento que, no geral, representaram o que há de mais seleta nas afirmações do saber, verdadeiras glórias da nação” (Querino, 1980 [1918], p. 156).

Se em Nina Rodrigues a questão da mestiçagem recaía na análise estilística das obras, realçando-lhes a transformação de formas africanas em contexto brasileiro, em Querino é a figura humana do mestiço que aparece com mais força. O pioneirismo de cada obra será de fundamental influência nos escritos posteriores sobre o tema, ora pendendo para a tônica da forma e estilo, inaugurada por Rodrigues, ora calibrando o enfoque para a afroascendência dos artistas, como em Querino. Ou de arranjos dos dois argumentos, como parece derivar o entendimento dos autores que analisamos a seguir.

1.2 Uma arte mestiça para um país mestiço? A nacionalização do “mulato”

1.2.1 Mário de Andrade e o Aleijadinho: “um produto da terra”

Uma figura central dessa combinação inusitada entre mestiçagem do autor e da obra é Antônio Francisco Lisboa, resgatado por Mário de Andrade em seu famoso ensaio “O Aleijadinho” (1928). “É curioso observar que todos estes mulatos”, afirmou o modernista paulistano ao citar os artistas Caldas Barbosa, Mestre Valentim, José Maurício Nunes Garcia e o Aleijadinho, todos do período colonial, “aparecem brilhando principalmente nas artes plásticas e na música. Mostram assim o que tinham de fortemente negro neles” (Andrade, 1975 [1928], p. 18). Para Andrade, o componente negro do fenótipo desses artistas de certo modo transbordava para suas obras, também mestiças na forma. Embora sem os excessos deterministas de um Duque-Estrada, o paralelismo não-mediado entre condição racial do produtor e resultado final do produto se faz também presente no pensamento de Andrade, permeado de alguns pressupostos essencialistas e atavismos raciais.

A escolha do Aleijadinho como objeto de seu estudo é significativa: o interesse pelo nacional, por expressões de um Brasil bem brasileiro, era parte fundamental de um certo modernismo paulista da década de 1920, do qual Mário de Andrade, embora com dissensos, “foi a maior figura literária e a liderança cultural

hegemônica” (Miceli, 2012). Ao analisar a trajetória e obras do Aleijadinho, realçando-lhe sua condição de “mulato”, Andrade fazia coro também à formação de um mito fundador das artes nacionais, que ia como que se auferindo matiz de discurso oficial. A de que a origem desta arte se localizaria no barroco mineiro do século XVIII – dado que, espacialmente, contava com a vantagem de encontrar-se no interior do país (com toda a metáfora que o interior enseja na ideia de “Brasil profundo”) e, cronologicamente, de ser anterior à fundação da Academia Imperial de Belas Artes. Andrade não foi o único a pensar desse modo em seu tempo: ao menos desde a viagem empreendida em 1924 ao interior de Minas Gerais, ao lado de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Paulo Prado, os modernistas paulistas dessa “primeira geração” passaram a identificar nas cidades históricas mineiras uma espécie de gênese do Brasil (Botelho, 2012).

O mesmo movimento, inflado por essas ideias modernistas, que acusava a arte acadêmica do Império de imitativa da metrópole, com pouca originalidade, atribuía ao barroco o puro lócus da mestiçagem, síntese nova de um país em formação (Arruda, 2001; Botelho, 2012). Além, claro, do Aleijadinho, sendo filho de uma escravizada com um colono português – pelo menos na origem a ele atribuída, hoje considerada um tanto mítica – levar na pele as marcas de um sujeito nem africano nem europeu, mas miscigenado: isso é, “brasileiro”.

Não à toa, para Andrade a origem étnico-racial de Aleijadinho era dado fundamental à compreensão de suas obras, um elemento condicionante de sua produção: “ele [o Aleijadinho] coroa, como gênio maior, o período em que a entidade brasileira age sob a influência de Portugal. É a solução brasileira da Colônia. É o mestiço e é logicamente a independência. (...) abasileirando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura” (Andrade, *op. cit.*, p. 45-46). O texto de Andrade, em que pesem seu senso investigativo e enfoque dado às influências afrodescendentes nas artes plásticas, incomum a seu tempo, não deixa de apresentar um tom racista, temperado pela identificação da mestiçagem como símbolo do país.

O escultor setecentista, considerado um artista erudito, passa então a representar o tipo-ideal do artista brasileiro e, por derivação metonímica, sua arte a simbolizar a arte brasileira como um todo: “O Brasil deu nele o seu maior gênio artístico”, escreveu Andrade (*op. cit.*, p. 45). “Era de todos, o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra”.

É certo que Mário de Andrade não se dedicou a analisar a arte afro-brasileira como um objeto específico. Tal recorte, inclusive, contradiria seu projeto intelectual e estético mais amplo, focado na constituição e desenvolvimento de uma arte *brasileira*, sem prefixos, “unifica[ndo] os polos de vibração da ‘alma nacional’ por meio de um itinerário de expressões regionais do país” (Miceli, 2012, p. 116). Sua concepção de arte nacional, “liberta da arte acadêmica e das regras estéticas preestabelecidas e consagradas pelo passado” (Botelho, 2012, p. 35), e que se esboçaria originariamente no Aleijadinho – uma arte sistematicamente deformadora da matriz lusitano-europeia – é entretanto de especial interesse para nossos propósitos, e será determinante na construção da categoria que aqui investigamos. Uma arte que será entendida por muitos críticos e analistas que lhe sucederam como singularmente mestiça (Valladares, 1976; Cunha, 1983; Araújo, 1996, entre outros), na qual não apenas a matriz portuguesa, mas sobretudo as de origem africana, serão deglutidas e esteticamente reformuladas, compondo uma arte nem europeia, nem africana mas, tal como Aleijadinho, miscigenada: ou seja, “brasileira”. Mas com a mão na África.

Com efeito, Aleijadinho se tornaria um ícone de relevância no campo das artes nacionais, servindo de fundamento e exemplo para interpretações e pontos de vista não raras vezes contrários. No campo mais específico das artes afro-brasileiras, dois autores centrais nesse debate ilustram boa parte do dissenso que ainda hoje as interpretações sobre Aleijadinho ensejam. Referimo-nos especificamente a Emanuel Araújo e Marianno Carneiro da Cunha.

Araújo, ao analisar as obras de Aleijadinho, reconheceu nelas razão estética e formas plásticas patentemente africanas, que se reproduziriam de maneira não deliberada pelo artista mineiro: “de onde poderia vir, senão da África, aquela força expressionista contida na obra do Aleijadinho?”, pergunta (Araújo, 1988a, p. 10). Apoiando-se na teoria do Paleo-Africanismo de George Preston³⁹, e revisitando o

³⁹ A teoria de Preston busca encontrar similitudes formais de origem africana entre obras de artistas negros por toda a América. Alguns dos cânones estéticos que ele identifica como “paleo-africanos”, transmissíveis racialmente, são: “tensão entre eixo virtual e real. Tensão entre simetria virtual e real. Estacar rítmico ou empilhar de uma forma geométrica primária na configuração de um volume, plano, área espacial negativa ou positiva, formas fechadas ou abertas. (...) Motivos “*pars pro todo*” que usam um aspecto evidente de uma coisa para representar sua inteireza. Combinações em técnica mista do que ao ocidental aparece como texturas irracionalmente correlatas, modelos, cores, objetos ou ideias (Preston & Araújo, 1987p. 39). Em seu entendimento, os artistas negros nas Américas, por reproduzirem-nas, seriam mais africanos que seus colegas que produzem arte contemporânea na África. Em suas próprias palavras: “uma quantidade de artistas da América do Sul, bacia do Caribe e América do Norte estão trabalhando em estilos neo-africanos autênticos conforme definido pela lista de cânones da arte paleo-africana acima citada. Assim como [Emanuel] Araújo, eles trabalham em materiais

ensaio de Mário de Andrade (a quem atribui ser “o primeiro a fazer uma verdadeira apologia do papel do mulato nas artes” – Araújo, 1996, p. 237), afirma: “a sua escultura reducionista, geométrica, talhada com energia angulosa, à maneira dos escultores nigerianos, pode ser resultante da influência dos três escravos que trabalhavam com ele, mas mesmo assim o *inconsciente* que dominava aquele processo de criação era o inconsciente do próprio Aleijadinho” (Araújo, 1988a, p. 10. Grifo meu).

Marianno Carneiro da Cunha, por sua vez, relendo o estudo de Mário de Andrade vai também identificar cânones formais africanos na obra do Aleijadinho, como “a deformação convencional e sistemática, o expressionismo exagerado, o não individualismo e a conceitualidade” (Cunha, 1983, p. 1018). Traços que já teriam sido percebidos por Andrade, argumenta Cunha, sem entretanto reconhecer-se-lhes a procedência africana⁴⁰. Afirma, assim, que “(...) se, por outro lado, existem paralelos europeus para justificarem esse aspecto *sui generis* da obra de Antônio Francisco Lisboa, existem igualmente, e com mais forte razão, convenções plásticas africanas que muito provavelmente se terão infiltrado ali e de vários modos” (*id.*). Cunha via em Aleijadinho um “mestre, para quem o sentido deformador era estrutural dentro de sua própria concepção plástica” (*ib.*, p. 1019), compreendendo que tal feitio se desenvolveria não de modo inconsciente ou por via de habilidades passadas hereditariamente. Segundo o crítico, esse traço viria a partir de processos sociais de transmissão, sem qualquer apelo a “um vago atavismo”, visto que “a cultura transmite-se pelo contato e pela vivência, e não biologicamente” (*id.*).

1.2.2 Luís Saia e os ex-votos nordestinos: “uma cultura mestiça”

O prestígio que Mário de Andrade destinou aos artistas “mulatos” não se restringiu à execução de obras consideradas eruditas, como a de Aleijadinho, mas

contemporâneos, frequentemente industriais em sua essência, enquanto projetam um conteúdo formal claramente apoiado nos fundamentos da arte clássica africana. Seu trabalho representa, com efeito, a extensão da arte tribal em linguagem contemporânea. É o que a arte africana ter-se-ia tornado em seu próprio continente, não tivesse sido desmembrada por remoções, acidentes climáticos e intensa invasão turística. Infelizmente a maioria dos artistas africanos imita a arte europeia ou produz versões peculiares de arte tribal que identificam o turista como padrão. Esta é a razão pela qual o núcleo do movimento neo-africano está fora da África” (Preston & Araújo, 1987, p. 41).

⁴⁰ Com efeito, Andrade (1975 [1928], p. 46) afirma que o Aleijadinho “evoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quase francês por vezes, muito germânico quase sempre, espanhol no realismo místico”, mas em momento algum também *africano*. Não foi o único: Mário Barata, de quem trataremos na seção seguinte, repete o mesmo pensamento ao descartar a presença de aspectos estilísticos africanos nas obras de Aleijadinho para ressaltar-se-lhes uma origem integralmente luso-católica, ainda que descrevendo-o como um “artista mestiço” (Barata, 1988 [1957], p. 186).

extrapolou para a arte dita popular (da qual Andrade foi colecionador), igualmente interpretada por ele como essencialmente mestiça. “É certo que os modernistas brasileiros, sobretudo nos primeiros anos, souberam explorar as afinidades que viam entre o ‘primitivo’, tão valorizado pelas vanguardas artísticas europeias, e o ‘popular’ no Brasil”, como lembra Botelho (2012, p. 30-31). Tal enfoque será reforçado na Missão de Pesquisas Folclóricas pelo Norte e Nordeste, projeto idealizado por Andrade no final da década de 1930, trazendo à tona uma valorização da produção artística não acadêmica como também expressão de uma brasilidade primeira, latente.

A Missão, embora planejada por Andrade quando chefe do Departamento de Cultura de São Paulo, foi conduzida pelo seu sucessor, o engenheiro-arquiteto Luís Saia, em 1938. Saia havia realizado o curso de Etnografia e Folclore dois anos antes, promovido pela Sociedade homônima (da qual Andrade foi o primeiro presidente) e ministrado pela professora Dina Dreyfus⁴¹. Além da Missão, também conduziu pesquisas sobre o samba rural paulista, seguindo as sendas de Mário de Andrade, e escreveu uma série de artigos sobre arquitetura, arte e restauro. Ao regressar da viagem pelos estados do Norte e Nordeste, registrando e coletando suas expressões culturais, publica um artigo inovador sobre ex-votos, também chamados “milagres” [Imagem 9]⁴². O espírito do texto é semelhante ao de Andrade, deslizando porém do interior de Minas Gerais para o Nordeste brasileiro: “o homem nordestino, sobre ser um indivíduo antropológicamente mestiço, acusa nitidamente uma cultura mestiça”, concluía (Saia, 1944, p. 13).

E como, em suas palavras, “o mestiço desta região ainda carrega nos seus costumes uma participação muito sensível das culturas primitivas” (*ib.*, p. 18) – entendendo tais culturas como aquelas “das nações primitivas trazidas para a comunidade nordestina pelo afronegro e pelo índio” (*ib.*, p. 12) –, os ex-votos nordestinos seriam expressão de um produto a um só tempo mestiço e de mestiços. Ou melhor, mestiço *porque* de mestiços.

⁴¹ Dina Dreyfus (1911-1999) foi uma antropóloga e filósofa francesa; em 1935, integra o grupo de intelectuais e pesquisadores franceses contratados para lecionar na recém-aberta Universidade de São Paulo. Com Mário de Andrade e Lévi-Strauss, também seu cônjuge, fundou a primeira Sociedade de Etnologia do Brasil. A esse respeito, ver: Valentini, 2013.

⁴² Ex-votos são figuras esculpidas em madeira, geralmente representando partes do corpo (como cabeças, pés, braços), e colocadas em igrejas em agradecimento a graças alcançadas ou para pagamento de promessa. Há ainda ex-votos produzidos em tela, argila e outros materiais. Hoje em dia, o emprego da madeira na confecção dos ex-votos tem sido crescentemente substituído pelo da cera – material mais barato e de mais fácil manuseio.

Imagem 9. Instalação de ex-votos no Museu Afro Brasil. Autoria da montagem e das peças não especificada. Fotografia do autor.

Do exame desses objetos, Saia realçou a “preferência marcada pelo esquema representativo” (*ib.*, p. 17), uma funcionalidade “avessa ao naturalismo” (*id.*), assim como uma “ocorrência comum e mesmo predominante da representação parcial do corpo humano, quer pela obediência àquelas leis de interpretação plástica e aparente abstracionismo já assinaladas como característicos da arte primitiva” (*id.*). Esses seriam traços diferentes dos encontrados nos ex-votos da região Sul do país, por exemplo, nos quais a tradição ibérica se expressaria com maior nitidez na fatura, sem influências africanas. “Não me parece restar a menor dúvida”, afirma o autor, “que a tradição, ainda viva no Nordeste, da escultura popular em madeira é de origem afronegra.” (*ib.* p. 16).

Embora com objetos e localidades distintos, a tônica andradina do paralelismo entre biografia do produtor e forma do produto se mantinha inalterada na construção argumentativa de Saia sobre os ex-votos. Ambas abordagens se sustentam num encadeamento de sinédoques: sendo Aleijadinho um mestiço, sua arte também o será. O mesmo se passaria, para Saia, em relação aos escultores nordestinos, localizando-os no terreno menos prestigioso da “arte popular”. À base das duas pesquisas, o intuito de reconhecer e fazer conhecer o valor artístico nas obras de artistas mestiços, inserindo-os na gênese de uma arte distintivamente nacional. Tal objetivo, entretanto, se baseava ambigualmente na ideia de uma suposta transmissibilidade racial de

habilidades artísticas, em contraposição à ênfase em processos de reprodução cultural de saberes e técnicas – abordagem que encontrará mais terreno nos escritos posteriormente dedicados ao tema.

A percepção de Luís Saia do parentesco formal entre os ex-votos de madeira do Norte e Nordeste do país com algumas faturas de procedência africana terá repercussão no campo de estudos da arte afro-brasileira. Sua pesquisa é também pioneira na identificação e leitura de africanismos em peças não destinadas às religiões de matriz africana. Autores importantes da área, como Arthur Ramos, Mário Barata e Marianno Carneiro da Cunha as replicariam e rediscutiram em seus trabalhos, buscando igualmente por indícios africanos em outras produções realizadas no país, especialmente no campo da arte não acadêmica⁴³.

1.3 De negro-africana a afro-brasileira: desafricanização e permanências

1.3.1 Arthur Ramos e a “arte negra sobrevivente no país”: “aculturação” e “sincretismo”

Seguidor assumido de Nina Rodrigues, Arthur Ramos publicou “Arte negra no Brasil” em 1949, na sequência de vários estudos sobre os negros e seus aportes na cultura nacional. O primeiro deles, *O negro brasileiro* (1934), em que articula conhecimentos da psicanálise e da antropologia, lhe renderia certa visibilidade internacional, constituindo passo importante para a carreira que visava construir de “especialista no problema do negro” (Campos, 2004), mas também duras críticas⁴⁴.

Sua análise dedicada à arte negra/afro-brasileira (o autor emprega os dois termos indistintamente) se desenvolveu de maneira ambígua. Revendo as peças analisadas por Nina Rodrigues e cotejando-as com obras não-religiosas, de arte “popular” e “erudita”, Ramos insere nessa categoria uma profusão de objetos com

⁴³ Arthur Ramos (1949, p. 206), por exemplo, deriva sua descrição dos ex-votos a partir dos pressupostos definidos por Saia, expandindo-os: “como demonstrou num trabalho recente o escritor paulista Luís Saia, essas esculturas dos milagres refletem uma inegável influência afro-negra, revelável em muitos exemplos, como o corte africano de certos rostos prognatas; o nariz-eixo dominando o conjunto da cabeça; a simplificação ‘cubista’ dos símbolos a representar; o olho em baixo relêvo, que caracteriza as esculturas africanas, como vimos nos objetos de nossa coleção; a fixação ideográfica dos detalhes, ou abstração simbólica; a pintura das peças esculpidas”.

⁴⁴ Na segunda edição do livro, lançada em 1940, Ramos escreveu um prefácio em que reage a essas críticas e retira “psicanálise” do subtítulo original (*O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*), assim como troca “raça” por “povo” em vários trechos ao longo do livro.

suportes, técnicas e temas bastante diversos entre si. O centro do estudo, entretanto, continua sendo a arte de origem afro-religiosa.

Junto aos intelectuais Afrânio Peixoto, Edison Carneiro e Aydano Couto Ferraz, Ramos encabeçou a autointitulada “Escola Nina Rodrigues”, proclamando-se discípulo do também médico e antropólogo que deu nome ao grupo. A Escola Baiana, como ficaram conhecidos, foi responsável pela retomada de vários trabalhos de Rodrigues, rivalizando com o grupo pernambucano liderado pelo proeminente Gilberto Freyre, ambos reivindicando seu legado e, por extensão, o reconhecimento de autoridade sobre o tema⁴⁵.

Os dois contribuiriam, a seus modos, para a propagação da imagem do Brasil como uma “democracia racial”, advogando pela tese de “contatos raciais” relativamente harmoniosos entre brancos e negros. A disseminação da mestiçagem entre nós funcionaria como prova e penhor desse convívio considerado pacífico. Os processos de sincretismo de nossas expressões culturais confirmariam igualmente essa tese controversa.

Assim, Ramos separa obras de “arte negra sobrevivente no país” do “produto mestiço expresso na arte rural da escultura nordestina”, em referência ao estudo de Luís Saia (*ib.*, p. 206). Também por esse motivo, embora cite as obras do Aleijadinho como “um símbolo de alto significado” entre as “muitas obras de arte que o negro e o mestiço construíram” (*id.*), ressaltando a condição de “mulato”⁴⁶ do artista, não se dedica a analisá-las. Seu estudo não pretende se debruçar sobre as peças oriundas do “sincretismo ou compromisso aculturativo” (*ib.*, p. 197), mas somente naquelas que expressariam “sobrevivências africanas”.

Tais “sobrevivências” apareceriam sobretudo na produção religiosa porque, no seu entendimento, os traços religiosos são os mais demorados a “aculturar-se”:

que aconteceu com esta arte africana no Novo Mundo? (...) Quando veio a libertação, esse negro já se tornara uma caricatura do que primitivamente fora (...). Seus traços de cultura foram esquecidos ou adulterados. O que na África era

⁴⁵ Para uma análise da questão, ver o estudo que Campos (2002) dedica a Arthur Ramos, no qual a autora demonstra como, devido a uma série de fatores, entre os quais o reconhecimento pelos pares acadêmicos, Freyre acabou por ganhar mais notoriedade que Ramos, tornando-se uma referência de mais prestígio em assuntos afro-brasileiros.

⁴⁶ Diferentemente de Mário de Andrade (1928), entretanto, Ramos não tece uma relação direta e condicionada entre a mestiçagem (racial) de Aleijadinho com o caráter mestiço (cultural) de suas obras.

uma instituição, virou incômoda ou ridícula, como acontece nos traços de cultura religiosa, que são os últimos a desaparecer, tal o seu grau emocional e dinâmico.

(Ramos, 1949, p. 197).

Leitor de importantes obras dedicadas à arte africana, Arthur Ramos interpretou os ensinamentos que retirou de reconhecidos especialistas do tema à época, como Carl Einstein (*Negerplastik*, 1915), o antropólogo Frans Boas (*Primitive Art*, 1927) e o etnólogo-arqueólogo Leo Frobenius (*Kulturgeschichte Afrikas*, 1933), entre outros listados em sua bibliografia (Ramos, 1949).

Cotejando as peças afro-brasileiras às cabeças de bronze de Ifé (Nigéria) e do Benin estudadas por Frobenius⁴⁷, além de outras peças de distintas procedências africanas, Ramos realizou uma análise comparativa atributiva de ascendência africana às peças correlatas feitas por negros brasileiros, reforçando a tônica da centralidade iorubana nos estudos dedicados a esse campo. Suas analogias, entretanto, não se resumiram a questões formais de reprodução de faturas, mas incidiram igualmente sobre continuidades entre a África e o Brasil no plano simbólico e utilitário. Para ele, o fato da pintura ser uma técnica pouco encontrada na África, limitando-se “à decoração do corpo, às marcas de tatuagem ou à pintura das imagens” se repetiria no Brasil, “onde a côr surge mais tipicamente na arte afro-brasileira é na decoração das vestes femininas, nos adornos das filhas de santo, em certos objetos mágicos e cerimoniais, onde a côr tem o seu significado simbólico especial” (Ramos, *op. cit.*, p. 209). As similitudes entre as obras iria incentivá-lo a arriscar um palpite funcionalista de difícil aceitação, mas não por isso menos curiosa: “o uso da cor, para todos estes fins”, segundo o antropólogo, “vem compensar a relativa ausência da arte da pintura entre os afro-brasileiros” (*ib.*, p. 211). Como se as pinturas corporais ou dos adornos

⁴⁷ Peças de fatura bem naturalista, distintas da maioria das peças elaboradas no continente africano, à exceção de alguns exemplos do Egito antigo. Frobenius, um dos primeiros estudiosos europeus a se dedicar às artes da África, especialmente a essas cabeças de Ifé descobertas em 1938, negou a essa excecionalidade encontrada na região oeste do continente a sua patente africana, conjecturando uma origem portuguesa ou de uma hipotética colônia grega da fantástica Atlântida. Seu olhar etnocêntrico, negando a possibilidade de fabricação africana de obras bem acabadas e próximas a cânones europeus, localizando-a algures, foi denegado pelos testes em carbono 14 posteriormente aplicados às peças, que as situaram no século XII d.C. — período em que os portugueses ainda não conheciam o processo de fundição por cera perdida, técnica usada na sua confecção (Cunha, 1983).

religiosos fossem uma espécie de compensação à suposta ausência da pintura de cavalete entre os brasileiros afrodescendentes de seu tempo⁴⁸.

Suas comparações o levariam a conjecturar hipóteses a um só tempo evolutivas e difusionistas sobre a reprodução de formas plásticas africanas, como demonstra sua releitura dos oxês Xangô [imagem 10] analisados por Rodrigues: “a figura é sem dúvida uma cena de posseção, mas o símbolo da cabeça representa mais do que a meteorite ou pedra do raio” (*ib.*, p. 203), como havia afirmado seu mestre. Inspirado por Frobenius e sua insistência em atribuir às peças africanas uma origem adventícia, Ramos acreditava que a forma dos oxês tinha “origens mais antigas, e parecem estar ligadas à série das representações egípcias, sumerianas, orientais, dos enfeites das cabeças de touro” (*id.*), num processo de “transformações sucessivas” que teria se originado em Creta (Grécia) e passado pela Arábia para, então, “penetrar” posteriormente na África (o termo é dele). A sequência de desenhos que enceta seu artigo, seguida de legenda descritiva, resume bem a teoria:

Imagem 10. “Evolução dos símbolos de cabeça. Da esquerda para a direita: cabeça de touro de Knossos, na ilha de Creta; cabeça de touro da antiga Arábia”; “cabeça de *Xangô* do culto afro-brasileiro, em baixo” (Ramos, 1949, p. 186. Ilustrações de Santa Rosa).

Em outro momento, Ramos escreveria “O Negro na Pintura, Escultura e Arquitetura”, um dos capítulos a compor seu livro *O Negro na Civilização Brasileira* (1971). Nesse ensaio, Ramos elenca uma série de artistas negros merecedores de destaque, distribuindo-os em períodos que vão da Colônia, passando pela Academia Imperial de Belas Artes, os modernismos e expressões de “arte popular”:

⁴⁸ Perspectiva desmentida por estudos posteriores (Valladares, 1968; Araújo, 1988; Munanga, 2000, entre outros), que identificaram algumas dezenas de pintores afrodescendentes na produção artística do país, desde a Colônia.

Estas qualidades inatas de artista que possui o Negro brasileiro exerceram profunda influência na história da arte no Brasil. Negros e brancos explicaram os motivos africanos na criação artística, não só na arte popular, nos usos e costumes, na indumentária, na cerâmica, nos instrumentos de música, etc., como na arte pura, na pintura e escultura.

(Ramos, 1971, p. 141)

Em sua nominata, aparecem referências como Aleijadinho, “o primeiro grande artista brasileiro na arquitetura e na escultura” (id., p. 143), o “escultor mulato Francisco Chagas, cognominado o *Cabra*, natural da Bahia” (id.), Mestre Valentim, Pedro Américo “um mulato, natural da Paraíba” (id., p. 147), Estêvão Silva, Manuel Querino e o “pintor negro Dias Júnior”, entre outros. Tal maneira de abordar o tema, listando artistas negros⁴⁹ num mesmo propósito, independente das técnicas, motivos, faturas, momentos históricos e filiações artísticas a que suas obras se reportam, se distingue das análises de pretensão formalista a que ele havia até então se dedicado.

Mas, curiosamente, nesse texto em que busca, à moda de Manuel Querino, historiar a importância dos artistas negros na conformação das artes nacionais, Ramos não tece qualquer consideração sobre arte afro-brasileira, tampouco enquadra os artistas inventariados sob esta designação. Para o autor, autoria negra não é critério suficiente para definir uma arte também negra, restando a esse termo circunscrever, à maneira de Nina Rodrigues, a arte escultórica dos terreiros de candomblé. Mais especificamente, daqueles de matriz sudanesa: “ainda hoje, se conseguem ver, no recôndito dos *candomblés* da Bahia, ídolos de madeira com as primitivas características *iorubas*” (id., p. 140. Grifos do original), escreveu.

Embora tenham caído num “quase-esquecimento” (Campos, *op. cit.*) após um período de importante circulação, as ideias de Arthur Ramos exerceriam influência nos estudos dedicados às questões negras, sobretudo por terem buscado deslocar o evolucionismo determinista de Rodrigues para uma abordagem que privilegiasse a ideia de sobrevivência cultural. “Se, nos trabalhos de Nina Rodrigues, substituirmos os termos *raça* por *cultura*, e *mestiçamento* por *aculturação*, pôr exemplo”, propunha

⁴⁹ A inclusão de Pedro Américo nesse rol é inusitada. Desconhecemos as fontes que informaram Arthur Ramos para considerá-lo “mulato”. Seu nome tampouco é mencionado em outras nominatas de artistas afro-brasileiros.

Ramos (1939, p. 12-13), “as suas concepções adquirem completa e perfeita atualidade”. As rígidas relações de causalidade entre raça e habilidades cognitivas e morais, estabelecidas por Rodrigues, cediam espaço nos escritos de Ramos para um viés a um só tempo evolucionista e “aculturativo”.

A antropóloga Mariza Corrêa (1998, p. 311-312) observa, entretanto, que Ramos e Rodrigues, embora divergissem em termos teóricos, se aproximavam em relação a propostas políticas:

Ironicamente também, a perspectiva ‘racista’ de Nina Rodrigues, explicitamente condenada por seus discípulos, parecia ser mais reveladora dos conflitos sociais que eles negarão em nome de uma harmonia racial e social, do que as noções de ‘sincretismo’ ou ‘aculturação’ utilizadas por eles para nomear esta harmonia ao substituir a noção de raça pela de cultura. Para Arthur Ramos, principal agente desta substituição, a liberdade era tão ilusória como para Nina Rodrigues, mas por outras razões – ‘agimos como se fôssemos livres’, dizia ele, ao utilizar uma versão modernizada do atavismo já combatido por seu mestre, a teoria da mentalidade pré-lógica de Lévy-Brühl.

A substituição entre termos de significados apartados como raça e cultura – especialmente nas acepções positivista e evolucionista em voga à sua época – não implicou necessariamente numa visão desracializada da cultura. Para Ramos, arte negra seria aquela feita por negros (e em contextos religiosos) não porque seu estilo fosse biologicamente transmissível, mas porque sujeito a uma mesma “experiência social aculturativa”. A troca contudo se dá em terreno minado, no qual a dita aculturação caminha lado a lado com dominação e desigualdade. A oposição de Ramos (2004 [1952]) à participação dos negros na vida política do país, interpretando-a como uma reação “contra-aculturativa” e desarmônica, é reveladora do tom racista que perpassa sua ideia de aculturação, a despeito da nova nomenclatura conceitual empregada. Aqui, o elogio é ao negro assimilado, “abrasileirado”, que não reivindique africanidade ou questione o projeto integracionista de um Brasil diverso, é verdade, mas sobretudo uno. E a apresentação de uma arte negra devidamente mestiçada serviria como pendor de uma

desafricanização não só desejada, mas supostamente inevitável. Subjacente às leituras “técnicas” das obras de arte religiosa afro-brasileira, a ideologia da democracia racial persistia, apresentada agora em termos de sobrevivências e sincretismos.

1.3.2 Mário Barata: algumas “transformações depois do contato” e uma tentativa de classificação

Poucos anos depois da publicação do “Arte negra no Brasil” de Arthur Ramos, Mário Barata publicaria “A escultura de origem negra no Brasil” (1957), retomando em parte seus termos. A tônica da mestiçagem entendida como desafricanização, dominante à época, também dá o tom à aproximação de Barata ao tema. As ideias de sincretismo e assimilação, presentes nas obras de Arthur Ramos, entretanto, cederiam espaço a uma leitura mais crítica.

No âmbito político mais amplo, importantes movimentos e instituições antirracistas começavam a marcar presença na sociedade brasileira. Data desse época, por exemplo, a realização do 1º Congresso do Negro Brasileiro (1950), evento organizado no Rio de Janeiro pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), sob direção de Abdias Nascimento. Entre os temas da militância negra debatidos e as teses sobre cultura afro-brasileira apresentadas, a de Mário Barata referente à arte escultórica negra foi a que recebeu maior destaque, como relatou Nascimento (2002 [1980]). À época da publicação do artigo, Barata era já um nome conhecido na museologia e crítica de arte brasileira, com ensaios e livros publicados sobre arquitetura, museus e história da arte.

Barata foi leitor de vários dos autores que viemos até aqui discutindo: Nina Rodrigues, Luís Saia e Manuel Querino são alguns dos nomes citados em sua bibliografia, além de Frobenius⁵⁰. Neste texto, em que se dedica a realizar uma análise formal da “criação plástica do negro” enquanto ainda pudesse conhecê-la, visto que já se encontraria “então em via de declínio”⁵¹, Barata (*op. cit.*, p. 183) também

⁵⁰ Barata havia escrito anos antes uma pequena matéria para a *Revista da Semana*, denominada “Arte Negra” (1941), na qual baseia amplamente sua análise nas considerações de Frobenius reunidas em *História da Civilização Africana* (1933). O texto de 1957, sobre o qual nos debruçamos nesta seção, guarda algumas das reflexões desta matéria, afastando-se entretanto de outras. Motivo pelo qual priorizamos nossa análise no texto mais maduro e de feição mais acadêmico, extraindo entretanto da matéria jornalística trechos que ajudem a iluminar (des)continuidades do pensamento de Barata entre as duas publicações.

⁵¹ Na matéria de 1941, comentada na nota acima, Barata fora mais enfático quanto ao desaparecimento progressivo da arte negra. Devido às mestiçagens tanto biológica quanto social, “praticamente, a arte propriamente negra está encerrando o seu ciclo em nosso país, desaparecendo com a contínua miscigenação cultural e física que se está processando em nossa Terra”, afirmou (Barata, 1941, p. 17).

objetivava “estudar-lhe as transformações depois de seu contacto com a cultura do branco”. Para tanto, centraliza seu estudo na produção escultórica religiosa de matriz bantu e iorubana, mais nesta última, com base em peças de coleções privadas (como as de Nina Rodrigues, Mário de Andrade e Arthur Ramos) e públicas (do Museu Nacional, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro).

A seleção das peças já revela muito dos propósitos de Barata: suas considerações sobre arte africana se concentram em peças oriundas de uma África circunscrita a duas regiões, noroeste e centro-oeste, identificadas como origem da maior parte dos escravizados aportados no país. Uma África selecionada em função de um interesse voltado para o Brasil, o que permite entender parte de sua escolha em focalizar a análise na Bahia e, em menor grau, no Rio de Janeiro, onde “parecem ter se conservado de maneira evidente as técnicas e concepções plásticas africanas” (Barata, 1957, p. 55).

Sua África, imaginada pelo e no Brasil, se expressava principalmente nas religiões afro-brasileiras e, por derivação, na sua produção escultórica, ainda que o autor lhes reconhecesse temporalidades distintas: “o abandono das tradições plásticas terá sido mais rápido que o das religiosas? (...) A arte negra terá tido menor influência nas artes populares brasileiras e na formação da nossa cultura que a religião?” (*ib.*, p. 183), perguntava. Para Barata, o conceito antropológico de cultura – objeto de dissenso no interior da disciplina, definido em seu texto sinteticamente como “um sistema de vida com técnicas determinadas” – estava ligado ao conceito de estilo, expressivo de uma determinada região culturalmente localizada. “A criação plástica é uma expressão de cultura tanto quanto visão estética do mundo” (*op. cit.*, p. 183).

As expressões “arte plástica negra”, “artes plásticas do negro”, “estilo negro”, “arte atual de tradição africana” e “arte afro-brasileira” são empregadas ao longo do texto como conceitos gêmeos. Embora afirme a continuidade estilística entre obras feitas por negros, independente de sua procedência – incluindo numa mesma categoria formal, por exemplo, obras oriundas da África e da Oceania – Barata identifica no Brasil o aparecimento de outras tendências estéticas, decorrentes da imposição do contato com culturas em “centenas de anos decorridos na escravidão e nos sessenta posteriores” (Barata, 1957, p. 186).

Subjazia ao seu entendimento uma oscilação entre considerar os negros como partícipes de uma só unidade sociocultural, ou em sublinhar diferenças internas, admitindo a existência de “vários centros de estilo” no continente africano, que corresponderiam a “três tendências predominantes” (*ib.*, p. 183): *realista*, *geometrizar* e *expressionista*. Sua proposta de categorização da produção escultórica afro-brasileira se baseia no cruzamento de duas variáveis: a proximidade das soluções plásticas em relação a estas três tendências estilísticas africanas X origem étnico-racial do artista. Matriz que o levou à seguinte classificação da “arte negra” em quatro tipos:

- a) esculturas obedecendo às tendências estéticas negras, sendo obras de arte, todavia, de padrões novos;
- b) esculturas que sejam resultado do confronto da tradição plástica africana com a de outras origens, correspondendo às vezes a novas necessidades e situações;
- c) esculturas feitas por negros ou seus descendentes diretos ainda ligados à tradição africana, por vários setores, mas já sem nenhuma característica de formas de arte dessa origem, plasticamente esquecida ou superada;
- d) esculturas realizadas por descendentes de negros mais integrados à cultura branca, igualmente sem aspectos estilísticos africanos. Parece ser o caso de uma série de artistas mestiços como o Aleijadinho e Mestre Valentim, trabalhando dentro do sentido católico barroco. Este caso é interessante sociologicamente, mas já não é relacionado com a influência da estilística negra no Brasil. Portanto o deixaremos de lado⁵²

(*ib.*, p. 186)

O critério empregado é gradativo, variando a partir de um polo “mais negro” para um polo “menos negro” (ou, em seus termos, “mestiço”). A ideia é aplicada a linguagens plásticas do produto (itens A e B) como ao fenótipo do produtor (itens C e

⁵² Barata (*op. cit.*, p. 189) adota a mesma interpretação a respeito dos ex-votos nordestinos, sobre os quais afirma que “quase nenhum deles mostra pontos de contato com a tradição de formas africanas”, contrariando as análises precedentes de Luiz Saia e de Arthur Ramos.

D). Nesse contínuo em que fundamenta sua classificação em quatro tipos, reaparece a figura do Aleijadinho no polo menos negro da gradação, aquele composto por afrodescendentes participantes da cultura branca (D). A opinião de Barata é lapidar: a arte desse “artista mestiço” não apresentaria qualquer aspecto estilístico africano.

Aqui também a definição de arte afro-brasileira carece de precisão: tanto forma (A e B) quanto autoria (C e D) são mobilizadas pelo autor como critérios. Nesse aspecto, a consideração de Barata sobre o Aleijadinho resulta particularmente interessante quando contrastada com a leitura que Mário de Andrade dedicou ao mesmo artista. Os dois comentadores não poderiam divergir mais a seu respeito: se para Andrade a “mulatice” do Aleijadinho se desdobrava de maneira homóloga em suas obras, condicionando-as, para Barata não existiria qualquer relação de causalidade entre cor de sua pele e o resultado de suas obras. Deslocando o foco da biologia como causa e destino da persistência de traços entre obras de “arte negra” nos dois lados do Atlântico, Barata oferecia uma interpretação que os situava mais propriamente no terreno dos processos culturais de transmissão.

Embora o enfoque do argumento se centre na forma e suas transformações no Brasil, a desafricanização descrita por Barata não é de mesmo teor daquela defendida por Arthur Ramos, e os controversos conceitos de aculturação e assimilação cedem espaço, em sua análise, para a ideia de *contato*. Esses conceitos, entretanto, ainda encontrariam sobrevida, e ganhariam fôlego renovado, nos escritos de Clarival do Prado Valladares, crítico de arte que lhe foi contemporâneo e escreveu obras importantes sobre o assunto.

1.3.3 Clarival do Prado Valladares: “assimilação”, “remanescências” e “transculturacões”

Médico e biólogo de formação, Valladares foi professor de história da arte na Escola de Belas Artes da UFBA, autor de *O negro brasileiro nas artes plásticas* (1968), *A Iconografia africana no Brasil* (1969), e *Aspectos da Iconografia Afro-brasileira* (1976)⁵³, entre outras obras. Foi também um dos principais responsáveis

⁵³ Além dessas obras de caráter mais geral e sistemático, Valladares escreveu artigos pioneiros sobre artistas que logo viraram referências da área, validados em mostras e museus. É o caso de seu estudo dedicado a Hélio de Oliveira (Valladares, 1983 [1963]) e Agnaldo Manoel dos Santos, cuja obra afirma porvir “da amálgama dos valores artísticos aqui implantados pelos portugueses e africanos e aqui desenvolvidos em pleno *sincretismo*, como fenômeno paralelo da prodigiosa miscigenação que somos nós e que preservamos. Após indicar a *miscigenação* como esteio da realidade brasileira, pode-se indicar mais claramente a grande e definitiva qualidade artística de Agnaldo: o sincretismo” (Valladares, 1983 [1963], p. 34. Grifos meus).

pela seleção de três artistas afro-brasileiros – Agnaldo Manoel dos Santos, Heitor dos Prazeres e Rubem Valentim –, como representantes do Brasil na categoria Artes Plásticas do I Festival de Artes e Cultura Negras, realizado em Dacar (Senegal), em 1966⁵⁴.

Interessado pelos aspectos estilísticos e semânticos dessa produção, Valladares deu seguimento, a seu modo, às pesquisas de Luís Saia, Arthur Ramos e Mário Barata. Em busca da identificação de formas estéticas africanas na arte produzida no país, seu foco recaiu, sobretudo, na produção de artistas negros, sem entretanto deixar de incluir “intérpretes de outras raças” em seu campo de interesse, como “parte da obra de Hansen-Bahia, Carybé, Mário Cravo Júnior e outros” (Valladares, 1968, p. 108).

Para Valladares, a ascendência africana da forma, dos símbolos e dos temas, mais que a do artista, seria o fator primordial a ser considerado, a “estrutura cultural predominante” (Valladares, 2004 [1976], p. 116) da arte brasileira. Os africanismos se manifestariam não só nas obras de artistas de mesma ascendência – Hélio Oliveira, Mestre Didi, Waldeloir Rego, Agnaldo Manuel dos Santos e Rubem Valentim são alguns dos listados pelo autor –, mas também na de artistas de outras procedências étnico-raciais, tanto no campo erudito quanto no terreno da arte denominada popular.

Mas é sobretudo na produção artístico-religiosa que os traços africanos se revelariam, a seu ver, com maior expressão. Sua análise compreende que formas de origem africana não se desenvolveram de modo espelhado e imediato no Brasil, “por proibição da Igreja Católica e por incapacidade do escravo em aprender o artesanato e dispor do tempo livre para exercê-lo” (2000 [1969], p. 449). Sua reprodução compreenderia, antes, um conjunto de transformações estilísticas, formas substitutivas e descontinuidades dos materiais empregados – mantidas, contudo, as referências simbólicas.

Um exemplo desse processo que impossibilitou a reprodução das características originais seria a substituição da tridimensionalidade das esculturas africanas por sínteses bidimensionais em seus congêneres afro-brasileiros. Mantiveram-se, segundo o autor, suas funções e atributos alegóricos fundamentais:

⁵⁴ Os critérios de seleção de obras, artistas e intelectuais integrantes da delegação brasileira, composta por cerca de 30 pessoas, foi objeto de intensa controvérsia à época. Abdias Nascimento, por exemplo, acusou a comissão responsável pela curadoria – composta integralmente por pessoas brancas – de formar uma delegação com o propósito “integracionista” de dar prova do branqueamento do negro no Brasil, concorrendo para a imagem de democracia racial propagada pelo país (Nascimento, 1966). Teremos oportunidade de voltar a esse episódio no capítulo seguinte.

tal contingência empobreceu a iconografia ao tempo que enriqueceu a simbologia. Quando se estudam por confronto as *remanescências* religiosas africanas e brasileiras dos mesmos cultos, logo se depreende a riqueza semiótica da diáspora para preservação dos valores iconológicos mantidos na origem.

(Valladares, 2004 [1976], p. 119)

Os termos para analisar essas transformações são similares aos de Arthur Ramos, apontando a suposta desafricanização da forma como um dado irreversível. Fenômenos de “aculturação” (dos negros em sociedade branca), “sincretismo iconológico” (entre divindades africanas e deuses católicos) e “transculturização” (de brancos influenciados pela cultura negra) explicariam os processos pelos quais transformações no significante africano não implicaram, necessariamente, em mudanças de mesma natureza do significado em contexto brasileiro.

Embora acredite que “o sincretismo religioso africano-católico no Brasil tem a idade correspondente ao surgimento dos primeiros mestiços” (Valladares, 2000, [1969], p. 448), Valladares não atribui a essa correspondência uma relação de causalidade, como o fez Mário de Andrade ou Luís Saia. Para o autor, o sincretismo seria antes um “fenômeno paralelo” da miscigenação, não sua consequência. Seu interesse pela produção de artistas negros não pressupõe que eles compartilhem de faturas ou habilidades comuns ou racialmente determinadas. Tampouco parte da premissa que o aparecimento de temas, faturas e símbolos de origem africana fosse consequência de atributos hereditariamente reproduzidos, podendo ser encontrados em obras de “artistas eruditos brasileiros de qualquer situação étnica que foram capazes de descobrir nas contingências da remanescência africana valores iconográficos, simbólicos e semióticos suficientes para formação de sua respectiva linguagem artística” (Valladares, 2004 [1976], p. 119).

Tratava-se de uma nova formulação do suposto da democracia racial nas considerações sobre a produção de arte afro-brasileira, termo em seu entendimento capaz de abrigar negros e brancos. O autor, ainda que descreva desigualdades de acesso e reconhecimento enfrentadas pelos artistas negros no campo da arte, entende e resume a situação em termos apenas de classe social, negando a presença de racismo nessa seara: “a dificuldade imposta aos pretos é a mesma que ocorre aos indivíduos de

qualquer outra etnia, sempre de acordo com a adequação econômica” (*ib.*, p. 97).

O argumento que nega o racismo como uma estrutura presente no mundo das artes brasileiras, especialmente no tocante às assimetrias de oportunidade entre artistas negros e brancos, é de difícil sustentação. Faz parte, entretanto, do conjunto de ideais da época que influenciaram fortemente os estudos de relações raciais no Brasil em torno do mito da democracia racial. Influenciado pelas ideias de Gilberto Freyre, com quem trabalhou como diretor-chefe da *Revista Cadernos Brasileiros*, Valladares trasladou para o campo da análise estética muitos dos pressupostos de integração e aculturação que o mito propaga. A violência do sistema colonial e o racismo que historicamente fecha portas a artistas negros no Brasil não encontram espaço em suas análises sobre as transformações dos traços estilísticos africanos. A atração dos artistas afrodescendentes por parâmetros da arte europeia e o contato íntimo entre brancos e negros no país seriam, a seu ver, os fatores explicativos de uma desafricanização das formas e motivos artísticos.

Preocupado em sublinhar os efeitos de “sincretismo” e “aculturação” do negro, e em destacar a “prodigiosa miscigenação que somos nós”, Valladares acabou por oferecer uma abordagem da arte afro-brasileira pautada na perspectiva da integração e mistura culturais, sem atentar-se para os efeitos de separação e violência sociais que também a atravessam e constituem. Em outras palavras: embora suas análises tenham compreendido o negro como produtor ativo, e não apenas como tema de obras ou executor inconsciente de cânones e habilidades pré-determinadas, os condicionantes sociorraciais que conformam esse tipo de produção lhes escaparam por completo. Ausência que serviria de base para as duras críticas que lhe foram destinadas à época, especialmente da parte de Abdias Nascimento, para quem Valladares seria um “famigerado crítico e aristocrata ‘branco da Bahia’” (Nascimento, 1977, p. 179). E também à contrapartida teórica que as análises de Mariano Carneiro da Cunha ofereceriam ao tema.

1.4 Formas e sentidos em diáspora: a síntese de Marianno Carneiro da Cunha

Nos escritos de Marianno Carneiro da Cunha, a perspectiva da desafricanização apontada por vários desses autores cede espaço para uma abordagem, ao revés, preocupada em entender os processos pelos quais “o ícone

africano tem resistido a todas as transformações aculturativas, no Brasil, e pode comunicar-se ainda em idioma original” (Cunha, 1983, p.1026). Conceitos caros à perspectiva assimilacionista de Valladares, como “sincretismo” e “transculturação”, são deixados de lado em prol de outros, como “reformulação dos dados africanos no Brasil” (*ib.*, p. 1002) e “continuidade estilística e sentido cultural” (*ib.*, p. 999).

A fusão imagética de divindades africanas e da hagiologia católica, por exemplo, que aparece aos olhos de Valladares como um indício da atração do negro às formas europeias, é tratada pela abordagem de teor formal-estruturalista de Cunha como uma “ideia irrelevante”. A seu ver, “o que é sincretizado é a aparência externa da imaginária católica, o anedótico portanto” (*ib.*, p. 998), importando mais o fato dela ser ordenada e utilizada ainda “segundo um esquema de pensamento de origem africana” (*ib.*, p. 995). Também o enfoque sobre artistas negros é aqui realinhado para a identificação do que de negro há nas obras, deslocando o cerne da biografia do produtor para a composição do produto.

Seu objetivo é “detectar as raízes africanas nas artes plásticas brasileiras” (*ib.*, p. 977), sem abdicar, contudo, da inclusão na análise de fatores extra-estéticos que definem o campo – como a desigualdade entre negros e brancos e o desprestígio usualmente dispensado a pessoas e objetos de ascendência africana no Brasil. O autor vai, assim, reconhecendo por meio do traçado histórico de transformações estilísticas, o papel dos negros na constituição das artes no país:

dispondo-se de tais elementos, não só faríamos justiça ao negro como fator determinante da nossa formação étnica e cultural, como esclareceríamos fatos importantes de nossa história. Seria igualmente instrumental importante na erradicação de certos hábitos rançosos de ex-colonizadores, de sistematicamente atribuir tudo o que se considera bom ou apreciável à metrópole, sobretudo em se tratando de bens culturais cuja origem se desconheça ou se conheça mal. Assim, objetos hoje zelosamente guardados e bem etiquetados em museus, exibindo origem europeia, mostrariam sua verdadeira procedência: dos excelentes artistas e artesãos das senzalas, que sempre quisemos escamotear. À falta de informação histórica exata, afirmações gratuitas perduram, que marginalizam o negro até

naquilo a que tem direito incontestado, qual seja, o produto de sua arte.

(*ib.*, p. 992)

Seu artigo, publicado postumamente, é uma espécie de culminância do legado de teses que discutimos ao longo deste capítulo, fazendo um consistente apanhado delas. Nina Rodrigues, Mário de Andrade, Luís Saia, Mário Barata, Arthur Ramos e Clarival do Prado Valadares são algumas das referências que figuram em sua bibliografia.

A definição sintética que Cunha imprimiu ao conceito – “arte afro-brasileira é uma expressão convencionada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto” (*ib.*, p. 994) – vem sendo retomada e ampliada na quase totalidade de pesquisas, discussões e mostras posteriores dedicadas ao tema (Silva, 1989; Calaça, 1999; Munanga, 2000; Salum, 2000; Silva & Calaça, 2006; Conduru, 2007; Silva, 2008; Viana, 2008; Souza, 2009; N.F.I. da Silva, 2013). O enfoque é na produção do que ele denominou de “arte ritual afro-brasileira”, embora seu estudo não tenha se restringido à esfera estritamente religiosa. Ele propôs uma sistematização alargada de arte afro-brasileira, a partir de quatro categorias de classificação de artistas:

[4] aqueles que só utilizam *temas negros* incidentalmente; [3] os que o fazem de modo sistemático e consciente; [2] os artistas que se servem não apenas de temas como também de soluções plásticas negras espontâneas, e não raro, *inconscientemente*; [1] finalmente os artistas rituais. Os três primeiros grupos definiriam o termo afro-brasileiro em seu sentido lato e o último grupo, em sentido estrito.

(Cunha, 1983, p. 1023. Grifo meu).

Operando a partir de duas variáveis – a africanidade do estilo e da técnica e o tema das obras – o modelo de Cunha opera como uma rosácea:

- 1) no núcleo, a arte dos terreiros, em que signos e faturas de matriz africana se plasam em objetos de uso litúrgico, mais propriamente merecedoras da alcunha de obras de arte afro-brasileira;

- 2) no raio do primeiro círculo, objetos que também exprimem conteúdo e feições de origem africanas, embora sem o rigor do cânone ritualmente prescrito. Incluem-se nesse grupo “os artistas classificados pela crítica das artes plásticas de ‘primitivos’ ou ‘populares’, como “Guma, de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, branco” e “Louco, de Cachoeira, na Bahia, negro” (Cunha, 1983, p. 1024);
- 3) no segundo círculo, o autor inclui os artistas cujo conjunto da obra é compromissado com temas do universo cultural afro-brasileiro. Cita Carybé, Mário Cravo Jr., Hansen Bahia e Di Cavalcanti como exemplos. Considera também a inclusão dos artistas negros Agnaldo Manuel dos Santos e Rubem Valentim, salientando que “ambos utilizaram-se de temas afro-brasileiros, dentro de ângulo de visão estética individual porém” (*ib.*, p. 1024);
- 4) e no último dos espaços concêntricos, artistas que ocasionalmente tematizam motivos negros em suas composições, sem neles pautar sua produção. Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, Cândido Portinari, Djanira da Motta e Silva, José Pancetti e Santa Rosa são os artistas listados pelo autor nessa categoria.

Não deixa de chamar a atenção a falta dos nomes dos artistas que fariam parte do grupo central, justamente o da arte afro-brasileira em seu sentido considerado estrito. Interessante também notar que a identidade racial dos artistas, critério presente nas análises anteriores, não exerce função na tipologia proposta por Cunha. Ao menos não em termos de determinação da feitura das peças: “dos artistas cobertos em geral por essa definição muitos são brancos, outros mestiços e relativamente poucos são negros”, afirmou (*ib.*, p. 1023). Artistas brancos, inclusive, são mais citados do que artistas negros na sua nominata: apenas dois – os baianos Agnaldo Manoel dos Santos e Rubem Valentim – figuram entre os exemplos de artistas negros que tratam de temas afro-brasileiros com uma “visão estética individual”. Os demais, reunidos sob a designação de artistas rituais ou populares, o fariam apenas de maneira “espontânea, e não raro, *inconscientemente*”.

Cunha foi conhecedor de ateliês de produção escultórica na África, especialmente na Nigéria e Benin, onde estabeleceu residência e intercâmbio intelectual quando lecionou na Universidade de Ifé (Nigéria, entre 1974 e 1975).

Contrariando as perspectivas baseadas em atavismos e reproduções inconscientes de habilidades, essas oficinas lhe demonstravam que o rigor das faturas, bem como suas transformações, são fruto de aprendizado e treinamento contínuos, de transmissões culturais lastreadas na vivência, não em supostas heranças raciais.

Esse cenário, verdadeiro para a África, é igualmente extensível para o contexto afro-brasileiro. Atuando como ateliês de arte, as casas de religião afro-brasileira repassam, por meio de anos de formação de seus artistas, traços estilísticos africanos de longa duração. Esses tratos não viajam sozinhos no tempo, carregam consigo simbologias, esquemas de pensamento e de uso cujas raízes remetem à África, traduzida em contexto brasileiro. A trajetória de Mestre Didi, que discutimos na Introdução, é bom exemplo desse tipo de tradição que nada deve à espontaneidade ou inconsciência.

Com foco na identificação de sinais e continuidades de traços africanos na arte religiosa feita no Brasil, Cunha também inquire sobre o prolongamento de sentidos e finalidades das peças em suas análise. Seu enfoque é quase exclusivamente devotado à arte dos Ioruba, “por ter sido ela, ao que tudo leva a crer, que mais influenciou as artes plásticas brasileiras”⁵⁵. Desse modo, volta a alguns dos objetos analisados por Nina Rodrigues e Arthur Ramos, adicionando peças de outras coleções, como as de arte africana e afro-brasileira do acervo do MAE-USP (São Paulo), instituição da qual coordenou o Setor Africano e Afro-Brasileiro (de 1976 a 1980).

Do conjunto das peças, Cunha sinaliza que as obras de arte africana e as de arte ritual afro-brasileira possuem um caráter conceitual, “interessada em comunicar ideias e relações”, e icônico, “isto é, algo que representa, que está no lugar de outra realidade.” (*ib.*, p. 987). As semelhanças também se dariam nas dimensões formais. Tomemos de empréstimo alguns de seus exemplos⁵⁶:

⁵⁵ É também conhecida a preferência do professor pela região do Golfo do Benin, onde se localiza a maioria dos Iorubas. Foi lá onde desenvolveu suas pesquisas sobre a arquitetura brasileira na região, resultando no livro “Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim” (1985), com o qual também contribuiu Pierre Verger com um ensaio fotográfico.

⁵⁶ Em todos eles, Cunha encontra e utiliza-se de alguns dos conceitos de análise estética que o historiador da arte africano-americana Robert Farris Thompson havia coletado entre cerca de 200 Iorubas que entrevistou (Thompson, 1971). Trata-se de conceitos nativos, usados por ambos estudiosos na leitura de peças ioruba e afro-brasileiras, de modo a evitar o recurso a conceitos mais usuais da história da arte, em geral de origem europeia. Os principais são: “*jihora*, a semelhança moderada ao modelo, equilíbrio entre os extremos do retrato e da abstração; *Ifarahon*, visibilidade; *Gigun*, postura correta e arranjo simétrico das partes da escultura, sem excluir um mínimo de assimetria nos detalhes menores; *Ido*, representação do indivíduo em pleno vigor da vida; e *Tutu*, compostura, serenidade” (Cunha, 1983, p. 988).

- Esculturas em terracota de Nok e máscaras Geledé:

Imagem 11. Cabeça, 500 a.C a 200 a.D, terracota. Nok – Nigéria, coleção Museu Britânico.

Imagem 12. Máscara Geledé, anterior a 1928, madeira policromada. 23 x 19.5 x 31. República Popular do Benin, coleção Museu Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 13. Máscara Geledé, madeira com traços de policromia, s/d. Coleção Instituto Histórico e Geográfico da Bahia.

Imagem 14. Máscara Geledé (frente e verso), madeira, s/d. Coleção Museu Estácio de Lima, Salvador.

Imagem 15. Máscara Geledé, madeira, República Popular do Benim, coleção Museu do Homem, Paris.

Em escavações de minas de estanho na região de Nok (Nigéria), da década de 1920 até 1977, foram encontradas 153 objetos de terracota. Estudos demonstram ter havido nessa região uma intensa atividade siderúrgica, com 10 fornos encontrados para a produção dessas peças e outras de metal, que podem datar até do século V a.C.

Conforme ensinam os pesquisadores Juliana Bevilacqua e Renato Araújo (2015),

as máscaras Geledé, juntamente com as Egungun e as Epa, são as mais populares entre os iorubá. O festival das Geledé pode ocorrer em honra a uma divindade ou herói cultural, mas a sua função mais tradicional é a de aplacar a Iyá Nlá ('A grande mãe') e suas discípulas na Terra ('as mães poderosas'). Iyá Nlá é a esposa da divindade Obatalá ('O grande pai') e é considerada a 'Mãe Natureza', ou seja, 'a mãe de todos e a mãe

de todas as mães’. Por isso, ela representa o princípio maternal na cosmovisão Ioruba, trazendo em si os atributos de todas as divindades femininas tais como Iemanjá, Oxum e Oyá. Os motivos esculpidos no topo da máscara estão relacionados a praticamente todos os aspectos da vida e crença dos iorubas. Ocupações profissionais, crítica social e mitos são apenas alguns dos muitos temas tratados nessas obras.

O formato losangular dos olhos, geralmente vazados, a representação triangular e proeminente do nariz e o queixo afinado são alguns dos indícios que estabelecem parentesco entre as peças de Nok e a arte dos Iorubas na Nigéria e, ainda, entre estes e as máscaras Geledé também encontradas no Brasil, especialmente na Bahia. “Com essas máscaras baianas”, afirmou Marianno Carneiro da Cunha (1983, p. 1015), “tocamos, parece-nos, um ponto nevrálgico do estilo afro-brasileiro, pois pela primeira vez nos deparamos com o modo específico de reelaboração, no Brasil, de convenções estilísticas africanas ligadas à representação naturalista”.

- A estatuária dos ibeji

Imagem 16. Ibeji, madeira, 26cm, Ioruba (Nigéria). Coleção particular.

Imagem 17. Ibeji proveniente do candomblé de Pulquéria (Salvador), madeira policromada, 30cm.

“Erigidas em honra aos gêmeos e ao seu orixá protetor Ìbejì ou Ìgbejì (do ioruba Ibi = nascido; ejì = dois)”, essas estatuetas “são substitutas de gêmeos reais. Elas serviriam para “fixar” o espírito dos irmãos a um certo nível espiritual e equilibrar as forças entre os vivos e os mortos” (Bevilacqua & Silva, 2015). Comparemos as imagens acima, de um ibeji nigeriano e outro, baiano, ambos

analisados por Cunha: a rigidez da forma, frontalidade da atitude, a representação antes conceitual que visual da forma humana, ausência de expressão facial, a não indicação da idade do indivíduo representado, braços paralelos ao corpo e a figuração dos olhos com pupilas vazadas são alguns de seus aspectos mais comuns. Encontráveis nos dois lados do Atlântico.

- Os oxê xangô

Imagem 18. Conjunto de três oxês Xangô brasileiros (esq.). Madeira, acervo IGHB, Salvador. À direita: Oxê de Xangô, madeira e contas de vidro e louça, coleção Museu Nacional, Rio de Janeiro.

Nas palavras de Cunha (1983, p. 1000), “essas esculturas organizam-se formalmente tal como na África”, com um eixo delimitado pelo machado duplo. “Por outro lado, a assimilação de algumas normas nos padrões estéticos brancos já são notáveis no nariz aquilino, na boca, no formato dos seios e no volume da cabeça. (...) Os olhos saltados em forma de grão de café seguem entretanto a tradição escultórica nagô-yorubá”.

Do conjunto dessas peças, são sobretudo as ideias de continuidade, prolongamento e reformulação que orientariam a perspectiva de Cunha. Para o autor, do contato entre faturas africanas e europeias no Brasil, ambas saem modificadas, e não apenas aquelas em função destas. Em sua perspectiva, é preciso sublinhar as transformações a que o material africano foi submetido, mas também, simetricamente, levar em conta as coordenadas africanas infiltradas em convenções de origem lusitana.

Ele cita alguns exemplos: a arte religiosa erudita, permeada por “caraterísticas africanas como, por exemplo, anjos ou santos barrocos de traços negróides ou madonas negras”; “as iconografias dos santos Cosme e Damião (...) que a Igreja, para substituir o culto pagão dos Ibeji, ‘tornou gêmeos’”; ou mesmo peças do cotidiano,

como “o objeto das feiras, da arte popular, das expressões folclóricas, os ex-votos das capelas sertanejas” (*ib.*, p. 990).

Com essa perspectiva, Cunha abriria um programa de pesquisas, estabelecendo as bases e critérios fundamentais sobre a presença de indícios de matriz africana na produção artística nacional. Lançaria também a pedra fundamental de busca pelo reconhecimento da autoria negra de obras pouco comentadas na história da arte brasileira. Como afirmou, “não se pode negligenciar ou descartar o negro, quando se pretende fazer história da arte, tanto quanto qualquer outro tipo de análise de fatos históricos, antropológicos, sociais ou econômicos do Brasil” (*id.*).

Suas ideias foram centrais na retomada dos estudos voltados à área e na conceituação de exposições posteriormente dedicadas ao tema. Também a idealização do conteúdo e acervo de dois importantes museus afro do país – o Museu Afro-Brasileiro (Salvador) e o Museu Afro Brasil (São Paulo) – são tributários, a seus modos, das análises de Cunha. Como poderemos analisar nos capítulos que seguem.

Capítulo 2. Feitura: exposições e museus de arte afro-brasileira (I)

O exame das contribuições teóricas sobre arte afro-brasileira, em que pesem suas diferentes tentativas de definição, nos revela ao menos uma característica comum: até a década de 1980, esse foi um tema basicamente acadêmico, de interesse maior entre cientistas sociais, etnólogos e africanistas. Um objeto de ciência, mais que propriamente artístico, por assim dizer. Devido à identificação da categoria com uma produção escultórica e ferramental basicamente afro-religiosa e presente no terreno das artes de feitiço não acadêmico, o termo era pouco reivindicado por artistas e curadores, sendo mais acionado por estudiosos. A ênfase das pesquisas em objetos que manifestassem formalmente sua ascendência africana – tendentes, no limite, a de fato se refugiar nos espaços dos terreiros de candomblé e difusamente no campo da arte dita popular – também concorreu para a circunscrição do termo a alguns espaços de especialistas. E à construção de uma ideia forte que associa e circunscreve a produção de artistas negros a apenas esses terrenos – o popular e o religioso – não obstante o registro, ao menos desde Manoel Querino, da participação de negros na arte dita erudita, na arquitetura e outros ramos das artes e ofícios.

É certo que não faltaram no período artistas, negros e brancos, que tenham aproximado sua produção a traços culturais, estilísticos e temáticos que a expressão arte afro-brasileira pode ensejar. Sem levar em conta a autoria negra como uma questão definidora, boa parte desses críticos e estudiosos consagrou Mário Cravo Jr., Hansen Bahia, Carybé, Djanira da Mota e Silva, Mário Cravo Neto e Pierre Verger como alguns dos nomes incontornáveis da área, mesmo não sendo afro-brasileiros. Não à toa, quase todos se situavam num contexto baiano, de referência a expressões culturais daquele estado, tido como uma espécie de “Roma Negra” do país. A identificação de suas obras como pertencentes a uma área artística especificamente afro-brasileira, entretanto, é empreendimento externo, feito possivelmente à revelia de alguns deles.

Por outro lado, foram poucos os artistas negros que reivindicaram em vida tal designação, e no geral o faziam a partir do conteúdo de suas obras, mais do que propriamente pelo critério único da origem. Mestre Didi, que nomeava sua obra como “arte religiosa afro-brasileira”, e Abdias Nascimento, que identificava sua produção

plástica como “arte negra”, são exemplos tão importantes quanto minoritários. Também o pintor Wilson Tibério (1946, p. 1), ao diferenciar *artista negro* de *negro artista*, forneceu uma definição própria de arte afro-brasileira. Em seus termos:

O preto que se dedica a uma arte pode ser sempre um *negro artista* e não se tornar nunca um *artista negro*. Artista negro como eu entendo, isto é, o negro que coloca a sua arte a serviço de sua raça, que procura motivos negros para sua produção artística e que tem uma sensibilidade especial para tudo que recorda essa África gloriosa que sempre revejo nas litâneas dos ‘candomblés’ baianos”.

A situação hoje é diversa: abraçada (com dissensos) pelo mundo da arte e da militância negra, a expressão vem sendo cada vez mais requisitada, utilizada e contestada por artistas, críticos, curadores e *merchants*, ampliando seus espaços de circulação. Vem sendo especialmente atribuída à produção contemporânea de artistas negros brasileiros que têm reivindicado uma arte mais engajada e assumidamente atuante. A busca por sinais de ascendência africana nas obras, tendência que marcou boa parte dos estudos desde fins do séc. XIX, vem se deslocando para o enfoque na ascendência africana dos artistas, trazendo novas questões ao debate sobre “negros artistas” e “artistas negros”. Ainda com os termos de Tibério: a “procura por motivos negros” deve necessariamente pautar a produção de artistas negros, de modo a que suas obras sejam também identificadas como afro-brasileiras? A autoria negra, a seu turno, sem um conteúdo também afro-brasileiro nas obras, é critério suficiente para essa identificação? E quanto ao contrário? Uma obra cujo conteúdo tematize questões afro-brasileiras, mas sem uma correlata autoria negra, a torna parte dessa produção?

Também o movimento negro brasileiro, guardada sua diversidade de atuação, tem cada vez mais se apoiado na produção artística afro-brasileira, numa militância antirracista de “revalorização da negritude [que] pretende funcionar como mecanismo pedagógico de construção do orgulho racial. Em outros termos, a estratégia política de enaltecimento dos símbolos e artefatos culturais atribuídos aos negros tem o intuito de produzir autoestima e uma autoimagem positiva nesse segmento populacional” (Domingues, 2008, p. 113). Além, evidentemente, de pressionar por uma revisão e reescrita da história da arte brasileira, de modo a nela incluir nomes e referências

negras constantemente escamoteados (quando não de todo desconhecidos).

Paralelamente ao acúmulo crítico e teórico dos autores que viemos discutindo até aqui, ou as obras e artistas icônicos que em geral definem características prosódicas, temáticas e materiais de uma determinada escola ou estilo artístico, uma possível história do que passou a ser entendido como arte afro-brasileira se fez e faz, acreditamos, nas exposições e museus voltados a esse tipo de produção.

Se, de um lado, os autores foram fundamentais na elaboração e assentamento da categoria em um campo artístico específico, as exposições e museus de arte afro-brasileira, responsáveis por criar convenções visuais e discursivas fundamentais para o que hoje se entende pelo conceito, tiveram papel central na ampliação e disseminação de seu uso. Adicionando-lhe novas camadas de sentido e conferindo-lhe uma relevância até então pouco reconhecida, instituições vão forçar a incorporação do termo nos meios artísticos propriamente ditos, para além do campo mais estrito de interesse acadêmico.

2.1 Um olhar sobre a polifonia contemporânea

Nos últimos trinta anos, mais especialmente na última década, uma série de exposições de e sobre arte afro-brasileira vêm sendo montadas no país – e também, em menor número, no exterior⁵⁷. O crescente interesse pela área se faz revelar na

⁵⁷ Cito algumas para efeito de mapeamento: *Réplica e Rebeldia*, com montagens no Museu de Arte Moderna da Bahia (2006), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2006) e no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília (2007); curadoria de Antônio Pinto Ribeiro, Antônio Sérgio Moreira e Hilário Gemuce. Com obras de artistas e negros brasileiros, tais como: Mestre Didi, Maurino Araújo, Fábio Domingues, Bauer Sá, Antônio Sérgio Moreira, Ronaldo Rêgo, Chico Tabibuia, Marepe, Rosana Paulino, Jorge dos Anjos e Sidney Amaral; e também de artistas de Angola, Cabo Verde e Moçambique: Fernando Alvim, Luís Basto, Tiago Borges, Paulo Capela, Tomás Cumbana, Jorge Dias, Manuel Figueira, Tchallê Figueira, Gemuce, Celestino Mudaulane, Antônio Ole, Bento Oliveira, Pinto, Mauro Pinto, Ricardo Rangel, Alexandre Santos, Victor Sousa, Viteix e Yonamine; *Incorporações - Arte afro-brasileira contemporânea*, no International Arts Festival Europalia, em Bruxelas - Bélgica, de 15 de outubro de 2011 a 15 de janeiro de 2012; curadoria de Roberto Conduru. A mostra se dividia em duas partes: a primeira dedicada ao fotógrafo Mario Cravo Neto, e a segunda com obras de artistas brasileiros negros e brancos: Alexandre Vogler, Artur Leandro, Ayrson Heráclito, Bárbara Wagner, Jorge dos Anjos, Leandro Machado, Luiz de Abreu e Marcondes Dourado; *Afro: Black Identity in America and Brazil*, no Tamarind Institute, em Albuquerque - EUA, de 01 de junho a 31 de agosto de 2012 (curadoria não especificada). Com obras de artistas negros brasileiros e estadunidenses: Rosana Paulino, Tiago Gualberto, Sidney Amaral, Alison Saar, Willie Cole e Toyin Odutola; *Afro como ascendência, Arte como procedência*, no Sesc Pinheiros – São Paulo, de 01 de dezembro de 2013 a 09 de março de 2014; curadoria de Alexandre Araújo Bispo. Com obras de artistas negros brasileiros: Janaina Barros, Moisés Patrício, Renata Felinto, Sérgio Soares e Wagner Viana.; *Samba Spirit: Modern Afro Brazilian Art*, no Museum of Fine Arts, em Boston - EUA, de 18 de janeiro a 19 de outubro de 2014; curadoria de Karen Quinn. Com obras de três artistas negros brasileiros: Heitor dos Prazeres, Maria Auxiliadora da Silva e Waldemiro de Deus; *Afro Brasil: Art and Identities*, no

profusão de mostras e debates⁵⁸ organizados recentemente sobre a questão. Se são muitos os caminhos e maneiras de interpretar e conceituar as artes plásticas afro-brasileiras, igualmente diversas têm sido as maneiras de organizá-las em exposições e museus. Maneiras nem sempre concordantes, ainda que inspiradas no mesmo referencial.

Comum a todas elas, entretanto, o espírito de reivindicação identitária e de luta pelos direitos civis de minorias políticas que tem marcado nosso tempo presente (Hall, 2009). E que vêm adentrado o terreno das artes especialmente na reivindicação de revisão dos critérios expositivos das galerias e instituições, suscitando novos arranjos curatoriais com base em critérios raciais, de gênero, regionais (Foster, 2005; McClintock, 2010), distintos dos recortes mais usuais inspirados na história da arte. A presença rarefeita de negros, mulheres ou artistas fora do eixo Rio-São Paulo nos grandes museus e galerias é um desses aspectos que tem sido objeto de questionamentos cada vez mais frequentes no Brasil. Não só em debates e seminários, mas também nas escolhas curatoriais das exposições.

National Hispanic Cultural Center, em Albuquerque - EUA, 2015; curadoria de April Bojorquez. Destaco também mostras desse mesmo período que abordaram ou dialogaram com o tema, ainda que sem tomá-lo como proposição central. São exemplos a exposição *Histórias Mestiças*, no Instituto Tomie Ohtake – São Paulo, de 16 agosto a 5 outubro 2014; curadoria de Adriano Pedrosa e Lília Schwarcz; *Identidade*, individual de Sidney Amaral na Central Galeria de Arte – São Paulo, de 07 de outubro a 05 de dezembro de 2015; curadoria de Rodrigo Villela; *Matéria Atlântica*, individual de Ayrson Heráclito no Senac Lapa – São Paulo, de 18 de dezembro de 2015 a 31 de janeiro de 2016; curadoria de Renan Vieira Andrade; *Rosana Paulino: alinhavando histórias*, individual de Rosana Paulino, no SENAC Scipião – São Paulo, de 21 de novembro de 2016 a 04 de fevereiro de 2017); e *Carybé: as cores do sagrado*, individual de Carybé na Caixa Cultural Rio de Janeiro, de 29 de outubro a 20 de dezembro de 2015; curadoria de Solange Bernabó; entre outras.

⁵⁸ Também para efeitos de mapeamento, destaco os principais debates ocorridos nos últimos anos que tomaram o tema da arte afro-brasileira como eixo: “Para Além das Vitruines: Arte Africana e Afro-brasileira nos Museus”, seminário organizado pelo Centro universitário Belas Artes de São Paulo (setembro/2013); “Reflexões sobre Arte (Afro) Brasileira”, seminário promovido pela Revista O Menelick 2o Ato na Galeria Emma Thomas (setembro/2015); “Arte Afro- Brasileira contemporânea: ativismo como essência”, debate com os artistas Moisés Patrício e Surama Caggiano promovido pelo Festival Afreaka (junho/2015); “Seminário Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da pinacoteca”, promovido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em parceria com Revista O Menelick 2o Ato (abril/maio de 2016); a série de encontros do “Afrotranscendence”, promovida ao longo dos anos de 2015 e 2016 pela NoBrasil, no Red Bull Station; os debates sobre negros nas artes visuais da série *Diálogos Ausentes*, organizada ao longo de 2016 no Itaú Cultural; “Olhares sobre a arte afro-brasileira, seus conceitos e seus artistas”, curso promovido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (novembro/dezembro de 2016); “A presença negra na arte brasileira: entre políticas de representação e espaços de representatividade”, curso promovido pelo MASP (junho-julho de 2017). Nestes dois últimos, participei também como ministrante. Como se nota, São Paulo tem concentrado as discussões e também a maioria das exposições sobre o tema. Com efeito, é nessa cidade onde a questão tem encontrado terreno mais fértil ao seu desenvolvimento. A concentração de galerias e instituições museológicas localizadas em São Paulo, formando um circuito artístico influente e mais numeroso que o de outras cidades brasileiras, bem como o fato de possuir, em termos absolutos, a maior população negra do país, organizada em dezenas de associações e grupos militantes, são certamente fatores que concorrem para o papel de vanguarda da cidade nesse terreno.

Referimo-nos, é necessário salientar, não à presença passiva em telas e esculturas, essas de fato abundantes - d'*A Mulher Negra com Criança*, de Albert Eckhout (1641) a *A Negra*, de Tarsila do Amaral (1923) são variados os exemplos na história da arte brasileira de imagens sobre os negros, variando do exotismo à estereotipia, ora pendendo ao excesso, ora à falta, com maior ou menor apelo político e preocupações estetizantes. Tal repertório iconográfico, diverso na forma e no conteúdo, é concordante em sua autoria majoritariamente adventícia: imagens elaboradas pelo olhar do retratante, raras vezes do retratado. Referimo-nos, antes, à sua presença ativa, como sujeitos criadores e criativos, reconhecidos por suas qualidades técnicas e inventividade artística.

É bem verdade que, diante de uma obra de arte, e sem dispormos de informações adicionais sobre sua autoria ou contexto, a cor da pele de seu autor dificilmente se revela ou faz notar. Mesmo os autorretratos podem ser “enganadores” – as famosas obras em que o lituano Lasar Segall se pinta como negro, aproximando sua condição de judeu e estrangeiro à marginalidade e perseguição impingidas à população afrodescendente no país, não nos deixam desviar. Ou, ainda, naqueles retratos de si que flertam com o abstracionismo ou prescindem justamente das cores em sua composição pictórica. O certo é que, se não quisermos ecoar os velhos essencialismos raciais, temos de reconhecer não haver qualquer índice intrínseco a uma obra de arte que a ligue imediatamente à cor de pele de seu autor. O mesmo, entretanto, não se pode dizer de seu destino: a sub-representatividade de artistas negros nos acervos de nossas galerias e museus, apesar da excelência de suas obras, revela que a cor de pele do produtor é, ainda, critério camuflado da pertinência ou não da entrada de seu produto nos espaços expositivos de prestígio e reconhecimento.

No Brasil, essa situação é bastante marcada⁵⁹. À parte as numerosas exposições temporárias organizadas por Emanuel Araújo relativas ao tema, com seu característico cotejamento de obras *sobre* negros com obras *de* negros – sobre as quais nos debruçaremos no capítulo seguinte –, são poucas as mostras e instituições que reverterem esse cenário de desigualdade. Mesmo o crescimento recente de mostras nesse tema não dá conta da disparidade histórica. Essa configuração todavia vem mudando, e ao longo dos últimos anos outras mostras têm sido organizadas, nesses

⁵⁹ Na Bienal de São Paulo de 2016, por exemplo, um único artista negro, Dalton Paula, figurou entre os 21 artistas e 3 coletivos brasileiros selecionados pela curadoria. O coletivo *Guerrilla Girls*, em pesquisa sobre o acervo do MASP, afirma que 6% dos trabalhos expostos nas galerias do museu (em agosto de 2017) são obras de mulheres, enquanto 68% das retratadas estão nuas (Marti, 2017).

termos, em espaços alternativos ao já referencial Museu Afro Brasil. O conjunto delas tem demonstrado, contudo, interpretações não raras vezes discordantes sobre essa produção denominada afro-brasileira.

Tomemos os diferentes argumentos de três mostras recentes como exemplo dessa polifonia: as exposições *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo (de 12 de dezembro de 2015 a 27 de junho de 2016, com curadoria de Tadeu Chiarelli); *A cor do Brasil*, montada no Museu de Arte do Rio (de 02 de agosto de 2016 a 15 de janeiro de 2017; curadoria de Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos); e *Diálogos Ausentes*, organizada no Itaú Cultural de São Paulo (de 10 de dezembro de 2016 a 29 de janeiro de 2017, com curadoria de Rosana Paulino e Diane Lima). Contemporâneas, as três mostras buscavam, a seus modos e com suas diferenças, tematizar a arte afro-brasileira como uma área particular de produção artística.

A exposição *Diálogos Ausentes*, idealizada com base numa série de encontros mensais ocorridos ao longo do ano de 2016⁶⁰ para debater a presença afro-brasileira nas artes, se baseou fortemente na produção de artistas contemporâneos e no argumento de revisão crítica. Seu texto de apresentação assim a definia, expondo sua agenda artística e política:

Diálogos Ausentes faz com que nossas vozes se tornem presentes e sejam ouvidas à medida que revela parte da abundância da produção das artes afro-brasileiras e cria uma estrutura de debate sobre a invisibilidade dessa mesma produção: uma invisibilidade gerada em grande medida pelo racismo estrutural que aprisiona boa parte das instituições artísticas aos modos de pensar e de se manifestar das culturas europeias (Paulino & Lima, 2016.)

Curada por Rosana Paulino e Diane Lima – duas mulheres negras, uma conjunção rara num meio conhecido pelo predomínio masculino e branco –, a mostra

⁶⁰ Promovidos pelo Itaú Cultural (São Paulo), esses encontros fizeram parte do programa *Diálogos Ausentes*, que no ano de 2016 se dedicaram a refletir sobre a participação do negro nas artes plásticas, audiovisuais e cênicas. Organizada pela curadora Diane Lima, o programa contou com a presença de dezenas de artistas negros de diversas áreas e tipos de produção, oriundos de diferentes cidades do país. A respeito, ver Lima, 2016.

“convida(va) o público para um mergulho na rica e pujante produção artística de afrodescendentes, trazendo manifestações que podem ser lidas como um resumo dessa arte que transforma diálogos ausentes em diálogos presentes” (*id.*). Com obras de Aline Motta, Dalton Paula, Eneida Sanches, Renata Felinto, Sérgio Adriano H. e Sidney Amaral, para citarmos apenas os artistas plásticos⁶¹ reunidos em *Diálogos*, a mostra foi organizada de modo a responder a uma série de inquietações e dilemas do presente, “operando como uma contranarrativa às representações estereotipadas da população negra” (*id.*). Na primeira de suas salas expositivas, o critério de raça aparecia friccionado ao recorte de gênero, reunindo obras apenas de artistas negras. Embebido das discussões sobre interseccionalidade que o feminismo negro tem suscitado nos últimos anos (Gonzales, 1984; Crenshaw, 1989; hooks, 1991), esse primeiro núcleo, espécie de sala de boas vindas da mostra aos visitantes, buscava dar visibilidade a uma produção que, mesmo no interior de debates e exposições sobre o tema, são usualmente secundarizadas.

A dimensão militante da mostra também se deixava notar nos núcleos subsequentes. Neles, os visitantes se deparavam com um conjunto de obras evocadoras de outros debates caros às discussões contemporâneas sobre raça e efeitos do racismo no Brasil. Da intolerância e perseguição religiosas, tematizadas no registro audiovisual da performance *Unguento* (2015) do goiano Dalton Paula, na qual variados elementos relativos ao orixá Exu são mobilizados – como cachaça, ervas e a própria rua; à aquarela *Gargalheira (Quem falará por nós?)* de Sidney Amaral [imagem 121], autorretrato que tematiza continuidades de marcas e instrumentos de tortura física do período da escravidão em configurações contemporâneas de violências sofridas pela população negra. Todas as obras do conjunto expositivo, ainda que diversas, figuravam motivos relacionados à cultura e/ou experiências sociais afro-brasileiras, fazendo incidir na autoria, mas também na temática, seus critérios curatoriais. Uma conceituação de arte afro-brasileira pautada na produção artística de afrodescendentes que figurem motivos também afro-brasileiros.

Já *A cor do Brasil*, uma megaexposição montada no Museu de Arte do Rio durante os Jogos Olímpicos na cidade, teve inspiração distinta. Sem tomar o mote afro-brasileiro como eixo ou discussão central, essa exposição buscava “apresenta[r]

⁶¹ A mostra incluía ainda os seguintes artistas: do audiovisual, André Novais Oliveira, Juliana Vicente, Larissa Fulana de Tal, Viviane Ferreira e Yasmin Thayná; das artes cênicas: Cia. Teatral Abdias Nascimento (Salvador), Capulanas Cia. de Arte Negra (São Paulo), Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA – Bahia) e NEGR.A – Coletivo Negras Autoras (Belo Horizonte).

percursos, inflexões e transformações da cor na história da arte brasileira.” Com um amplo espectro temporal, partindo das paisagens de Frans Post realizadas em Pernambuco no século XVII – as primeiras telas a retratar personagens negros no Brasil – até a cena contemporânea, “*A cor do Brasil* retoma[va] as implicações e projetos políticos da cor na atualidade, indaga[ndo] se existiria uma cor afro-brasileira na arte” (Herkenhoff & Campos, 2016).

A resposta encontrada pelos curadores Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos veio em duas direções: pela inclusão de obras de “artistas da cor” (nos seus termos) ao longo dos núcleos temáticos (*A invenção do Rio, Bandeira do Brasil*, etc.), ao lado de artistas e obras de outras procedências. Antônio Bandeira, Arjan Martins, Arthur Bispo do Rosário, Arthur Timótheo da Costa, Ayrson Heráclito, Dalton Paula, Estêvão Silva, Heitor dos Prazeres, Jaime Lauriano e Leandro Joaquim (séc. XVIII) figuram entre estes artistas distribuídos pelo circuito expositivo, com obras que não necessariamente tematizavam questões afro-brasileiras. Outro caminho adotado pelos curadores foi a criação de um núcleo próprio, denominado especificamente de *Arte Afro-brasileira*, dentro da exposição.

Esse núcleo apresentava uma configuração mais modesta. Localizado numa sala – ou, mais propriamente, num corredor de passagem, conectando duas salas expositivas à escadaria do prédio – o núcleo de *Arte Afro-brasileira* trazia obras de artistas negros e brancos: três fotografias de Walter Firmo (retratando personalidades negras da música carioca: Pixinguinha, Cartola e Clementina de Jesus); quatro telas de Rubem Valentim; sete colares de conta estilizados de Júnior de Odé, cada um dedicado a um orixá; uma tela de Emanuel Araújo e outra de Carybé. O candomblé e o samba tematizavam quase a totalidade das obras reunidas, o único elo aliás entre trabalhos de suportes e faturas variados, e também realizados num amplo espaço temporal (da década de 1940 a 1990). A temática aparecia como critério isolado, e a ideia da *cor* como fio condutor da exposição encontrava, naquele arranjo, uma solução de difícil alcance.

A exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, por sua vez, tomou o critério racial como guia na seleção dos artistas, apresentando enfoque e argumento expositivo distintos daqueles mobilizados em *Diálogos Ausentes*. A começar pelos termos em uso: se em *Diálogos* as expressões *afro-brasileira* e *afrodescendente* apareciam como adjetivos sinônimos para designar um mesmo tipo de produção artística, expressando significados coincidentes, em

Territórios o conceito de arte afro-brasileira cedeu lugar à categoria *afrodescendente*. A substituição, pouco usual em mostras de temática similar (Conduru, 2007; Bispo, 2016), buscava lidar com a dificuldade de reunir artistas e obras de estilos, faturas, temas e épocas díspares num rótulo de significado historicamente fugidio (e em disputa) como o de arte afro-brasileira. A mostra evitava, assim, a tendência unificadora do termo – no sentido da pretensão em circunscrever um movimento ou escola artístico de difícil demarcação, dada a multiplicidade de peças e atores que abarca – em prol do amplo *afrodescendente* – termo que, dada sua aplicabilidade a contextos também extra-brasileiros, acaba por tornar-se, em certo sentido, “desterritorializado”. Conforme explicava o texto de apresentação da mostra:

A princípio, o que norteou a exposição foi o desejo de traçar uma narrativa sobre a presença dos artistas afrodescendentes na arte brasileira (...), uma história que supostamente explicitasse o desenvolvimento e as transformações dessa parcela da arte do país, suas peculiaridades, os pontos de contato entre um período e outro etc. Porém, com a análise das obras logo parece que a ascendência africana de seus produtores era o único fator a uni-las (Chiarelli, 2015).

Curada por Tadeu Chiarelli, *Territórios* foi organizada em três núcleos, ou “ilhas” que “explicitam períodos dessa ‘não-história’ da arte dos afrodescendentes no Brasil”. Sem a pretensão “de constituir qualquer narrativa que se estendesse coesa por todo o período aqui tratado” (*id.*), a exposição contou com obras de artistas negros de variadas épocas⁶², do século XVIII ao contemporâneo, independentemente dos motivos de suas obras, ligados ou não ao universo afro-brasileiro⁶³. Nas palavras de seu curador: “aqui não interessava discutir como o negro foi visto durante a história, mas como o artista afro em vários momentos da história do Brasil conseguiu, de

⁶² A seção intitulada *Matrizes europeias* reunia obras de Mestre Valentim, Emanuel Araújo, Octavio Araújo, Arthur Timótheo da Costa, João Timótheo da Costa, Estevão Silva, Benedito Jose Tobias, Maria Lídia Magliani, Antônio Bandeira, Miguelzinho Dutra, Firmino Monteiro, Heitor dos Prazeres, Genilson Soares e Rômmulo Vieira Conceição; em *Matrizes africanas*, reapareciam Emanuel Araújo e Octavio Araújo, com outras obras cotejadas a Rubem Valentim e Edival Ramosa; por fim, a seção *Matrizes contemporâneas* trazia Paulo Nazareth, Jaime Lauriano, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Flavio Cerqueira e, mais uma vez, Rômmulo Vieira Conceição.

⁶³ Desenvolvi alhures (Menezes Neto, 2016a; 2016b) uma reflexão mais detida sobre esse aspecto de *Territórios* e da organização de suas salas expositivas.

alguma maneira, se tornar agente dessa produção, e não modelo, figuração” (Chiarelli, 2016).

A mostra também rendia uma homenagem à produção plástica e ao papel de Emanuel Araújo na aquisição para a Pinacoteca da maioria das obras expostas. Único diretor negro da história da instituição (de 1992 a 2002), foi em sua gestão que o museu passou a incorporar obras de artistas negros em seu acervo de maneira deliberada e sistemática, “imprimi[ndo] à Pinacoteca um notável diferencial: hoje ela é o museu paulista com a maior presença de artistas brasileiros afrodescendentes, excetuando-se o Museu Afro Brasil, criado pelo próprio Araújo em 2004” (Chiarelli, 2015).

A referência à figura de Emanuel Araújo quando se trata de arte afro-brasileira é mesmo inescapável. Curador de um conjunto numeroso e expressivo de exposições sobre o tema, Araújo foi responsável por uma verdadeira retomada da questão, após um período de relativa hibernação. Suas mostras foram redefinindo de maneira firme o sentido de arte afro-brasileira, de modo a se tornarem incontornáveis para novos interessados, artistas e estudiosos. Elas culminariam na criação do Museu Afro Brasil, num processo que durou cerca de vinte anos de pesquisa, formação de uma grande coleção particular (que se converteria, em larga medida, no próprio acervo do MAB) e de negociações políticas. As três mostras que ainda há pouco comentávamos são todas elas tributárias, a suas maneiras, do cadenciamento de estudos e mostras que deram corpo ao Museu Afro Brasil. E ao emaranhado de histórias (afro-)brasileiras que ele se põe a contar.

Exposições enunciam histórias, traduzem narrativas a partir do arranjo de peças e imagens num dado espaço, (re)criando discursos a partir do que expõem, bem como do que ocultam. São acontecimentos de vida curta, impermanentes, cujos efeitos entretanto podem se prolongar para além de sua realização imediata. Seus temas, ideias e repercussão permanecem como referência no imaginário artístico, transformando-se em registro de um dado período, bem como em elemento a compor o acervo de exposições afins. Tornam-se, assim, *eventos* – no sentido que M. Sahlins emprega ao termo, “a relação entre um acontecimento e um dado sistema simbólico” (Sahlins, 2011 [1987], p. 191), “um acontecimento de significância” que se destaca num contexto cultural, ao mesmo tempo em que o modifica.

Neste capítulo, adentramos no terreno da classificação, por meios visual-

expositivos, de objetos e artistas afro-brasileiros, as proposições de algumas importantes exposições-evento ao tema, bem como as mudanças de sentido que o termo foi acumulando ao longo do tempo. Exposições e museus, com seus critérios de seleção, são não somente espaços de exibição de arte, mas também criadores de discursos sobre ela e fontes poderosas no estabelecimento de nomes, obras e estilos como característicos de certo tipo de produção e no mercado de arte. No caso do nosso tema, eles terão um papel fundamental na consolidação de modos de conceber e expor peças de arte afro-brasileira, imprimindo outros sentidos.

A polifonia contemporânea reúne entendimentos nem sempre afinados sobre o que seria, afinal, uma arte afro-brasileira. Comum a todos, entretanto, é a dívida para com os diferentes argumentos e linguagens mobilizados pelas exposições sobre o tema que lhes antecederam e, em certo sentido, pavimentaram caminho. Se Guimarães Rosa tem razão ao dizer que “tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois” (Rosa, 1985 [1967], p. 116), talvez valha a pena voltarmos algumas décadas na breve história das exposições-evento de arte afro-brasileira e perseguirmos, genealogicamente, suas realizações. Afinal, essa história não começa com a multiplicação contemporânea de mostras sobre o tema, nem com a fundação do Museu Afro Brasil, ainda que sua germinação tenha encontrado nesses acontecimentos seu marco reinaugural.

Começemos pelo começo.

2.2 “Um acontecimento artístico de nota”⁶⁴: a exposição de arte no I Congresso Afro-Brasileiro (1934)

Na década de 1930, assistiu-se a uma retomada consistente dos estudos africanistas e sobre a mestiçagem no Brasil. O clima político do governo de Getúlio Vargas, alimentado por um nacionalismo elogioso da miscigenação, favorecia e incentivava o desenvolvimento de pesquisas e eventos consagrados às temáticas afro-brasileiras. Nesse contexto, é publicado o clássico e controverso *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, obra que alçaria seu autor a um prestigioso patamar intelectual no país – e, posteriormente, no mundo colonial português. Já no ano seguinte ao lançamento do livro, esse mesmo intelectual pernambucano

⁶⁴ Assim se referiu o jornal *Diário de Pernambuco* (edição de 10 de novembro de 1934, p. 3) a respeito da “exposição de arte de assumptos afro-brasileiros” realizado no interior do I Congresso afro-brasileiro, no Recife.

organizaria o I Congresso Afro-Brasileiro (1934) que, tal como o livro, tratou de sublinhar as misturas, pontes e miscigenações entre negros e brancos como característica fundamental da nação. As separações, muros e desencontros sociais do racismo, fenômeno igualmente fundante do país, entretanto, foram merecedoras de menor atenção pelo olhar do pesquisador, preocupado em demonstrar, no plano da cultura mais que no da política, o quão africanizado foi o Brasil ao longo de sua história.

Controvérsias à parte, o fato é que o I Congresso foi um marco na história dos estudos afro-brasileiros. Sua segunda edição, em Salvador, seria planejada na sequência, em 1937, dessa vez por Edison Carneiro. Os dois eventos foram importantes na divulgação de trabalhos sobre questões raciais no país, além de estabelecer intercâmbio entre pesquisadores brasileiros e estrangeiros, como Arthur Ramos, Melville Herskovits, Donald Pierson e Roquette-Pinto, entre outros⁶⁵. Nenhum dos congressos trazia trabalhos que discutissem especificamente a arte afro-brasileira, embora alguns tenham tangenciado o tema⁶⁶. Sintomaticamente, ambos renderam homenagens a Nina Rodrigues, “professor da Faculdade de Medicina da Bahia que deu tão grande impulso aos estudos afro-brasileiros, impondo-se ao respeito dos africanologistas de toda a parte”, nas palavras de Freyre (1937, p. 352). Edison Carneiro, com mais veemência, relatou que a sessão especial dedicada a Rodrigues no encontro soteropolitano o tornava “então unanimemente reconhecido como pioneiro dos estudos africanos no Brasil” (Carneiro & Ferraz, 1940, p. 9).

No II Congresso, origem iorubana se consolidava com a ideia de uma África mais pura, incrustada e preservada no Brasil, conquanto expressões de demais povos e culturas africanos, tidas como “impuras”, seriam mais suscetíveis ao sincretismo⁶⁷. Quando já não se encontrariam plenamente “abrasileiradas” – a dizer, “desafricanizadas”. Esse equívoco e hierarquia encabeçada pelo ideal de pureza

⁶⁵ Para informações mais circunstanciadas sobre o 1º Congresso (Recife), ver: Freyre (org.), 1935; 1937. Sobre o 2º Congresso (Salvador), ver: *O Negro no Brasil*, 1940 (vários autores).

⁶⁶ Refiro-me aos artigos de Nair de Andrade, “Musicalidade do escravo negro no Brasil” e de Samuel Campello, “Fizeram os negros teatro no Brasil?” (In: Freyre, 1937).

⁶⁷ Para uma discussão ampliada sobre os ideais de “autenticidade” e “pureza” iorubanos, em contraste com as noções de “sincretismo” e “impureza”, maiormente creditadas aos aportes culturais de outras procedências africanas no Brasil, especialmente as de origem bantu, ver Dantas (1982; 1988). Ver também a crítica de Matory (1988), que expande o debate para uma dimensão transatlântica e sublinha o agenciamento dos Iorubas na valorização de seus próprios traços culturais no contexto africano e da diáspora, notadamente a partir da virada do século XIX para o XX. Sansone (2002), a seu turno, vai chamar a atenção para a reverberação dessa ideia nos sistemas religiosos afro-latinos e para os processos de etnogênese dos grupos originários da Costa da Mina, unificados sob a designação “Ioruba” na Bahia e “Lucumi” em Cuba.

iorubana soariam como um verdadeiro mantra no entendimento da arte afro-brasileira ao longo de todo o século XX, chegando aos nossos dias.

Já no Recife, curiosamente no interior do “velho Theatro Santa Izabel - do qual disse Joaquim Nabuco ‘aqui vencemos a batalha da abolição’” (Freyre, 1937, p. 348), sede do I Congresso, foi organizada uma exposição de “objectos de arte afro-brasileira - bichos de barro e de pau, cachimbos, figas, estandartes e bonecas de maracatu” (*ib.*, p. 50). “Sob a direcção de Cícero Dias, ajudado por Clarival Valladares, pela rainha de maracatu Albertina de Fleury e por Jarbas Pernambucano” (*id.*), essas peças foram expostas ao lado de “desenhos de negros, pinturas de mulatas, estudos de bahianas – alguns dos maiores pintores brasileiros: Lasar Segall, Portinari, Noemia, Di Cavalcanti, Santa Rosa, sem falar nos mestres de casa, o admirável grupo do Recife: Cícero Dias, Luis Jardim, Manoel Bandeira.” (*id.*).

Não só o cotejamento curatorial de telas *sobre* o negro postas ao lado de obras feitas *por* negros chama a atenção, nessa que provavelmente foi a primeira exposição de arte afro-brasileira realizada no país⁶⁸. Mas também a hierarquia que se estabeleceu entre as peças e artistas selecionadas – alguns objetos de autoria não-identificada, de feitura não acadêmica e oriundos de grupos culturais afro-pernambucanos, colocados em contraste com telas de artistas brancos renomados no país – é significativa. Como se a divisão entre uma suposta Arte maiúscula e outra de feição “popular” se espelhasse, homologamente, numa divisão implícita entre *artistas* brancos e *artesãos* negros. Os dilemas entre a forma, a autoria e o conteúdo como critérios definidores desse tipo de produção artística já se esboçava de maneira expositiva nesse I Congresso Afro-Brasileiro, organizada também para arrecadar recursos com a venda de telas dos artistas modernistas expostos.

De todo modo, tratou-se de um olhar ampliado sobre arte afro-brasileira, ao menos se tomarmos sua época como baliza de comparação. Apesar da confessa inspiração em Nina Rodrigues, as peças expostas não circunscreviam apenas as obras de cunho religioso, mas também obras com temática variada, conectadas a expressões culturais brasileiras com forte parentesco africano – como o maracatu, com seus estandartes e bonecas expostos no congresso do Recife. Nessa experiência inaugural de uma exposição de peças consideradas artísticas e afro-brasileiras, entre autoria,

⁶⁸ Sobre a qual, infelizmente, não dispomos de mais registros ou fotografias. A edição de 13 de novembro de 1934 do *Diário de Pernambuco* traz, em sua capa, uma fotografia da exposição com a legenda “aspecto da exposição de arte popular”. A baixa qualidade da imagem, entretanto, torna-a ilegível. Ver em: http://memoria.bn.br/pdf/029033/per029033_1934_00251.pdf

forma e conteúdo, foram mesmo os signos de referência negra veiculados nas obras o critério curatorial definitivo.

Digna de nota também é a procedência das obras selecionadas, identificadas como do terreno do *popular*. “Ao lado da exposição de pintura, haverá curiosa amostra de arte popular brasileira, que accuse influencia africana”, noticiava o *Diário de Pernambuco* (na edição de 11 de novembro de 1934, p. 2) a respeito da exposição do Congresso, numa fusão entre arte afro-brasileira e o difícil (e impreciso) conceito de arte popular. “Tem sido muito apreciada a exposição de arte do Congresso”, avaliou o mesmo periódico em matéria de capa (edição de 14 de novembro de 1934), “além dos objectos de arte popular afro-brasileira, como figas, bonecas e bichos de barros, estandartes de maracatu ha pinturas de Lacão (sic) Segall, destacando-se as cabeças de negras, trabalhos de Noemia, Di Cavalcanti, Santa Rosa, M. Bandeira, Cícero Dias, Helio Feijó (...)”. Uma mistura entre arte sem autoria (porque “popular”) e outra nominada (porque “erudita”). A subsunção da categoria arte afro-brasileira às noções de artefato, arte popular ou arte *naïf* – i.e., como algo à margem da história da arte oficial, que perdura ainda hoje em alguns círculos críticos e expositivos de arte –, já encontrava no congresso do Recife um incômodo precedente.

Em outro momento e contexto, a partir do fim da década de 1950, o mote do afro-brasileiro como sinônimo de popular vai reaparecer em exposições curadas por Lina Bo Bardi. O paralelo, entretanto, receberia tratamento estético, expositivo e conceitual diverso daquele realizado no congresso em Pernambuco.

2.3 O afro-brasileiro como popular: as exposições de Lina Bo Bardi (1950-1960)

“Qual o lugar ocupado na gradação (explícita, implícita ou ‘condescendente’), das Artes, pela assim chamada arte popular, espontânea ou primitiva?”, perguntava Lina Bo Bardi (1959), num exercício de revisão de hierarquias do campo das artes. Às voltas com os conceitos de povo e cultura popular, a arquiteta e curadora italiana propunha, com suas exposições multimídia, nuançar as distinções entre arte popular e erudita, entre arte e artesanato, dispensando a ambas dicotomias o mesmo tratamento expositivo. Dizia a pensadora a respeito:

O que é artesanato? A expressão de um tempo e de uma sociedade, um trabalhador que possui um capital mesmo modesto, que lhe permita trabalhar a matéria prima e vender o produto acabado, com o lucro material e satisfação espiritual, sendo o objeto projetado e executado por ele mesmo. O que é artesão, hoje? É um executor, um especialista sem capital, que empresta o próprio serviço a quem a ele oferece a matéria prima, seja dono ou cliente, e recebe um salário em troca do próprio trabalho de execução. É o assim chamado proletário. Que é a arte popular, quando verdadeira? É arte, com *A maiúsculo*.

(Bardi, 1958. Grifo do original)

Como o texto nos permite entrever, a inspiração gramsciana⁶⁹ que orienta seus pensamentos nos anos de 1950-60 conduzia-a a refletir e situar, no terreno pantanoso do popular, a arte brasileira para além das referências europeias, hegemônicas nos círculos dos museus, da crítica e da curadoria da época (qualquer semelhança com os dias correntes não será mera coincidência)⁷⁰. Seu olhar voltado para inteligências artísticas que escapassem aos cânones considerados eruditos viria a materializar-se em exposições como *Bahia no Ibirapuera* (co-curadoria de Lina Bo Bardi e Martins Gonçalves, realizada paralelamente à V Bienal de São Paulo, em 1959), *Mostra de Escultura Afro Brasileira* (Museu de Arte Moderna da Bahia, 1961), *Nordeste* (Solar do Unhão, Salvador, 1963) e *A Mão do Povo Brasileiro* (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1969), entre outras.

Lina Bardi foi também uma das primeiras curadoras a expor de maneira sistemática artistas mulheres e artistas negros, valorizando não só produtos que até então não pertenciam ao universo dos museus, mas também seus produtores. Exposições individuais de artistas acadêmicos e não acadêmicos como *Emanoel Araújo*, *Sônia Castro*, *João Alves*, *Agostinho Batista Freitas*, *Aginaldo Manuel dos*

⁶⁹ A respeito da influência das ideias de Antônio Gramsci no pensamento de Lina Bo Bardi sobre o “popular”, ver RUBINO, 2008.

⁷⁰ Os entendimentos de Lina Bo Bardi sobre o “popular” vão se alterando ao longo de novas reflexões da autora. Os principais textos em que se debruça sobre o tema, bem como suas revisões posteriores, como “Um balanço dezesseis anos depois”, “Discurso sobre a significação da palavra artesanato”, “Arte popular e pré-artesanato nordestino”, “A arte popular nunca é kitsch” e “Civilização do Nordeste” estão reunidos em Bardi, 1994.

Santos e Carrancas do Rio São Francisco, com obras do mestre Francisco Biquiba, todas realizadas ao longo do ano de 1961 no MAM-BA, são exemplos de seu posicionamento artística e politicamente inovador, bem como heterodoxo.

Algumas das obras, temas e autores selecionados por Lina Bardi vão adentrar o espaço do museu pela primeira vez a partir de suas exposições, ganhando relevância com a recorrência em que nelas aparecem, sempre em novos arranjos expográficos⁷¹. São referências como os ex-votos nordestinos, “descobertos” por Luís Saia no artigo que pudemos analisar no capítulo precedente, e que ganhariam destaque nas montagens de *Bahia no Ibirapuera*, de 1959 [imagem 19], *Nordeste*, de 1963 [imagem 20] e *A Mão do Povo Brasileiro*, de 1969 [imagens 21 e 22]. O mesmo ocorre com as carrancas e cabeças de proa dos barcos do rio São Francisco, expostas em diferentes arranjos em *Bahia no Ibirapuera* [imagem 23] e *Nordeste* [imagem 24], e com os objetos do candomblé [imagem 19] e vestimentas dos orixás, presentes em *Bahia no Ibirapuera* [imagens 25 e 26].

Imagem 19. Parede com ex-votos na exposição *Bahia no Ibirapuera* (1959). À direita, parede com insígnias dos orixás. Foto: Miroslav Jawrek.

⁷¹ E também em novos entendimentos conceituais. A respeito dos ex-votos, por exemplo, aos quais Lina Bardi atribuíra, em *Bahia*, qualidades especialmente artísticas, serão revistos em *Nordeste* como “objetos de uso, utensílios da vida cotidiana. Os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não como ‘esculturas’ (BARDI, 1994, p.33).

Imagem 20. Estante de ex-votos na exposição *Nordeste*, 1963. Foto: Armin Guthmann.
 Imagem 21. Ex-votos, crucifixo e tapeçarias em *A mão do povo brasileiro*, 1969. Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Imagem 22. Santos, crucifixos, ex-votos e tapeçarias em *A mão do povo brasileiro*, 1969. Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Imagem 23. Carrancas em *Bahia no Ibirapuera*, 1959. Foto: Miroslav Jawrek.
 Imagem 24. No plano inferior, carrancas e jangadas do rio São Francisco, pilões suspensos no ar e o Caboclo do 2 de Julho; no andar superior, potes de cerâmica e demais objetos arranjados em caixotes de feira em *Nordeste*, 1963. Foto: Armin Guthmann.

Imagem 25. Figuras de orixás, tapeçarias e estandartes; ao fundo, cortinas de algodão azul em *Bahia no Ibirapuera*, 1959. Foto: Miroslav Jawrek.

Imagem 26. Figuras dos orixás em *Bahia no Ibirapuera*, 1959; ao fundo, parede de ex-votos dispostos em forma de cruz. Foto: Miroslav Jawrek.

Entretanto, as hierarquias entre popular e erudito que Lina Bardi almejava embaralhar na expografia de suas mostras, dispensando a essas peças um tratamento similar ao de obras das Belas Artes – num arranjo oposto ao da exposição de arte afro-brasileira do I Congresso de 1934 –, paradoxalmente reapareciam nas considerações mais teóricas que lhes dedicava. Em matéria intitulada “Ex-votos do Nordeste”, publicada no primeiro volume da revista *Habitat*, dirigida e editada por Lina Bardi (1950, p. 72. Grifos meus), por exemplo, a consideração dessas peças nordestinas como uma produção “inconsciente”, fruto de uma “causalidade” (e não de uma intensão e criatividade propriamente artísticas de seus executores) é reveladora desse paradoxo:

Trata-se de uma retratística fora do comum, certamente *não provida de uma consciência da arte*, mas da *causalidade* a que chegam durante o trabalho, fruto de poesia e de fantasia. Há quem veja nesses ex-votos, mais literatura que na realidade exista, há quem queira ir além do artista; isto se verificou também quando da descoberta da *arte negra*. Mas é sempre interessante observar estes fatos.

A nota lembra de perto o argumento de Luís Saia (1944), para quem os ex-votos expressariam uma produção genuinamente nacional, pautada na repetição de faturas atavicamente transmitidas ao longo de gerações. Lina Bardi de fato apoiou-se na pesquisa de seu colega arquiteto na seleção dos ex-votos em suas exposições, coletados por Augusto Rodrigues em pequenas cidades e capelas do interior de Pernambuco (algumas também visitadas por Saia em sua Missão de Pesquisas Folclóricas pelo Norte e Nordeste quase duas décadas antes). A identificação desse material com a chamada “arte negra”, também considerada aqui mais como um “fruto da fantasia” do que “provida de uma consciência da arte”, muito provavelmente se derivou dessa bibliografia, indicada para leitura como um “documento de alto interesse” ao final deste mesmo artigo de Bardi (1950, p. 73).

Ainda em *Bahia no Ibirapuera*, uma série de pequenas figuras de cerâmica representando pessoas em situações cotidianas, animais e seres mitológicos, como sereias e monstros de rios, de origem sertaneja, receberiam consideração conceitual similar. Expostas numa vitrine elaborada por Lina Bardi para a mostra [imagens 27 e 28] e situada entre a parede de ex-votos, o painel de insígnias dos orixás e a parede com santos barrocos, esse conjunto de peças de arte não acadêmica, a maioria brinquedos para criança feitos de barro cru, aparecem na planta expográfica da mostra [imagem 29] sinalizadas como “arte afro-brasileira”. Lina Bardi não deixou maiores explicações quanto ao critério de seleção dessas peças – e não outras – como exemplos dessa categoria. Mas publicou em sua revista o que pensava sobre elas:

A cerâmica do Nordeste é sem dúvida a única manifestação do engenho e da *ingenuidade* do povo brasileiro, do povo que reside no interior e que se manifesta por meio de *sentimentos primitivos*. (...) O *caboclo ceramista* reproduz principalmente

os animais com quem ele vive, as cenas de caças, as cenas das vidas próprias das aldeias, porém sem subentendidos naturalistas ou de naturalismo convencional. (...) Ao compor suas estatuetas para deixá-las em seguida secar ao sol, *o artífice não raciocina, como nós pensamos*: há já tudo nele, a manifestação é *espontânea*, não precisa de esclarecimentos ou de reflexão. Ele *age inconscientemente*, traduzindo em formas e cores puras, algo que ele sempre possuiu, porque *herdou* de seus antigos. (Bardi, 1951, p. 71. Grifos meus)

O argumento é autoexplicativo: o *caboclo* ceramista não criou, mas *herdou* as formas e cores com que trabalha o barro, numa *reprodução* automática, *ingênua* e preñe de *sentimentos primitivos*. Ele “não raciocina como nós pensamos”, em resumo – numa formulação extemporânea da tese de Lévy-Brühl (2008 [1922]) sobre uma “mentalidade pré-lógica”, que “obedece à lei da participação” e, por isso, mimetiza o que vê, misturando cenário, bichos, coisas e pessoas numa relação de identidade contígua. A indicação racial do artífice como um “caboclo” que “reproduz os animais com que vive”, nesse sentido, não é fortuita; em verdade, reatualiza o argumento de Luís Saia (1944), este por sua vez inspirado em Mário de Andrade (1928), de que a arte genuinamente brasileira seria uma arte mestiça, e ademais feita por mestiços: “nós pensamos que a verdadeira arte brasileira é aquela dos primitivos, desde [Heitor] Dos Prazeres até [Maria Auxiliadora da] Silva e até os nossos ceramistas do Nordeste”, defendeu Bardi (1951, p. 71).

A equiparação de obras díspares, como as telas de Heitor dos Prazeres e as cerâmicas do sertão pernambucano, reunidas sob a designação comum de afro-brasileiras, aparece aqui estabelecida a partir de dois critérios cruzados: a suposta espontaneidade comum a seus executores e o fato destes serem todos afrodescendentes. Forma, mas também biografia, surgem então como os critérios classificatórios relevantes, num encadeamento de ideias que transforma “popular” (e um popular marcadamente nordestino) em “afro-brasileiro” – e vice-versa.

Imagem 27. À direita, vitrine de arte afro-brasileira; ao centro, imagem de Santo Antônio (não sinalizada na planta expográfica) em *Bahia no Ibirapuera*, 1959. Foto: Miroslav Javurek.

Imagem 28. Vitrine de arte afro-brasileira em *Bahia no Ibirapuera*, 1959. Ao fundo, no centro, parede com insígnias dos orixás; do lado direito, parede de ex-votos. Foto: Miroslav Jawrek.

Imagem 29. Planta expográfica de *Bahia no Ibirapuera*, 1959.

O Nordeste há muito ocupa um lugar central na ideia de África no Brasil, no discurso intelectual (Bastide, 1945; Freyre, 1937), no senso comum ou nas produções artísticas (Albuquerque Jr., 1985) que identificam o conjunto de tradições de origem africana dessa região como centro de referência negra do país. O terreno da arte afro-brasileira não escapa dessa identificação; em realidade, a reforça. Do conjunto de análises teóricas e de exposições voltadas à área, nota-se a expansão de símbolos, nomes e expressões culturais afro-nordestinas como índices de uma cultura afro-brasileira generalizada: o Nordeste como origem e destino do que haveria de mais legitimamente africano entre nós. E Lina Bardi exerceria papel fundamental na consolidação desse discurso, ao menos no terreno das exposições.

Além desse aspecto, que reiteradamente situa o Nordeste, mais especialmente a Bahia, como centro inescapável de “africanismos” no Brasil (Sansone, 2002) – desde os estudos de Nina Rodrigues e Manuel Querino, no começo do século XX, até as análises e exposições dos dias correntes –, o fato de Lina Bardi ter passado anos de sua carreira à frente do então Museu de Arte Popular⁷² de Salvador certamente contribuiu para sua identificação do afro-brasileiro, no geral, com a particularidade da produção nordestina não-acadêmica.

Embora no entendimento da curadora essas peças se subscrevessem ao popular, sem maiores preocupações conceituais quanto ao emprego do afro-brasileiro como segundo adjetivo, com o passar do tempo esse tipo de produção foi se tornando definitiva do que se entende hoje por este conceito. As contribuições da arquiteta italiana ao campo das artes afro-brasileiras não se esgotariam, entretanto, na seleção pioneira de objetos e nomes que viriam a se tornar referenciais nessa área, mas também no modo de expô-los. Atentemo-nos, por exemplo, às similitudes entre o arranjo dos ex-votos em *Bahia no Ibirapuera* [imagem 19] e no Museu Afro Brasil [imagem 9]. Ou, ainda, no uso do espaço nessas exposições, com obras quase ao alcance da mão dos visitantes, em cavaletes, caixotes, paredes e demais suportes heterodoxos em substituição aos tradicionais *displays* de vidro. Bem como a prática expográfica ancorada na estética do acúmulo, da proliferação de imagens e objetos, sem brecha para o vazio. Quem quer que tenha visitado o Museu Afro Brasil reconhecerá a influência nem sempre anunciada, mas presente, da mão de Lina Bardi.

⁷² Entre os trabalhos desenvolvidos por Lina Bardi na Bahia, além do Museu de Arte Popular, os projetos arquitetônicos do Solar do Unhão e da Casa do Benin são dois feitos dignos de nota.

E de seu anseio em dessacralizar hierarquias entre peças de arte, atribuindo a um pilão de madeira e a uma tela modernista um mesmo grau de visibilidade e importância.

Esse efeito é reforçado com a disposição horizontal de obras de diferentes períodos, origens, formas, materiais e status, todas cotejadas num mesmo espaço expositivo. Esse tipo de arranjo que permite ao visitante leituras e associações múltiplas entre as obras, privilegiando um diálogo temático entre elas, a partir do qual também paralelismos formais acabam por emergir, será retrabalhado e ampliado por Araújo, consolidando um modo referencial de exposição dessas peças.

O apoio nos estudos antropológicos e históricos para a alocação das peças, de modo a realçar-lhes o uso e significados mais próximos de seus locais de origem sem abdicar de suas dimensões artísticas, é outra característica da curadoria de Lina Bardi que repercutiria nas exposições posteriores de arte afro-brasileira. Tal modo de expor vai distanciar-se das abordagens mais presentes em museus etnológicos, nos quais a repetição linear de peças semelhantes sugere um nexos evolutivo, reduzindo suas potencialidades artísticas à dimensão da utilidade prática. A cenografia proposta por Lina Bardi, ao revés, conferia uma estetização às peças, realçando particularidades e conferindo-lhes novo status. A repetição de peças similares parecia antes servir a uma ideia de monumentalidade, dispondo peças do dia-a-dia ou que auferem de pouco reconhecimento como objetos de arte em paredes de grande extensão (como ex-votos, carrancas, colheres de pau, peças de artesanato de barro etc.).

Esse impulso criativo, entretanto, seria abalado pelos eventos políticos de abril de 1964. Com o golpe militar daquele ano, a trajetória da curadora e suas linhas de pesquisa e exposição foram duramente alterados. A montagem da mostra *Nordeste* em Roma (Itália) seria censurada pelo governo brasileiro, que via na exibição daquelas peças um caráter subversivo e contrário à imagem que o país almejava projetar de si mesmo. “O agravamento das tensões estruturais do país que culminaram nos acontecimentos de abril de 1964 refletiram-se também nas atividades culturais” (Bardi, 1967, p. I), comentava a curadora poucos anos depois da reviravolta política que sacudira o país, refletindo sobre os anos que antecederam o golpe e em sua experiência interrompida à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia.

O conjunto de exposições realizadas entre os anos de 1950-60, entretanto, daria a Lina Bardi o substrato para a montagem de *A mão do povo brasileiro*, exposição temporária que inaugurou o novo prédio do MASP na Avenida Paulista, em 1968. Num contexto político repressivo, a mostra expunha carrancas, ex-votos,

materiais descartados – como papelão, embalagens usadas de alumínio e restos de madeira –, transformados pela criatividade artística “popular” ao lado de tradicionais nomes da arte europeia que compõem o acervo do referido museu.

O golpe civil-militar de 1964 acabou por revelar-se como uma reviravolta também cultural. Lina Bardi não seria, entretanto, a única a ter suas aproximações com o campo das artes afro-brasileiras afetadas pelo vento conservador que se instalava no país. O quase desaparecimento das iniciativas voltadas à área ao longo dos anos do regime de exceção se manifestou também, e entre outros, na perseguição do regime militar ao movimento negro⁷³ e em atos contínuos de censura que culminariam na interrupção de outra importante instituição em curso: o Museu de Arte Negra (MAN).

Idealizado por Abdias Nascimento, o projeto do MAN não circunscrevia a ideia de afro-brasilidade ao terreno do popular, mas ampliava-lhe o escopo. E como as ideias da arquiteta italiana, projetaria artistas e traços culturais negros que viriam a se tornar referências da área.

2.4 “A arte como um processo de luta”⁷⁴: Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra

Artista plástico, poeta, ator, dramaturgo, professor, escritor e político, Abdias Nascimento foi um homem de muitas facetas e ocupações⁷⁵. Nome importante da história do movimento negro no Brasil, foi ele também o primeiro intelectual a articular publicamente o tema da arte afro-brasileira como ferramenta político-artística de militância antirracista: “arte negra é precisamente a prática da libertação negra - reflexão e ação, ação e reflexão - em todos os níveis e instantes da existência humana” (Nascimento, 1976, p. 180), defendia. Leitor de autores como Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Mário Barata e Clarival do Prado Valladares, suas ideias e ações na área da “arte negro-africana na diáspora”⁷⁶ (id., p. 181) buscavam criticar e alargar as contribuições desses analistas, dirigindo-as a uma leitura militante sobre o

⁷³ A esse respeito, ver documento “Perseguição à população e movimento negros”, publicado pela Comissão da Verdade do Estado de São Paulo.

⁷⁴ Nascimento, 1981, p. 60.

⁷⁵ A respeito da biografia intelectual e militante de Nascimento, ver Macedo, 2005; Guimarães, 2006; Custódio, 2012, entre outros.

⁷⁶ Abdias utilizou este e outros variados termos como sinônimos: “arte negra” (Nascimento, 1976), “arte da diáspora negra” (Nascimento, 1981), “arte negra na diáspora” (id.) e, especialmente nos textos escritos durante seu exílio nos EUA, “arte afro-brasileira” (Nascimento, 1976).

tema, num contexto marcado por um ativismo negro que se renovava (Domingues, 2008). “Teoriza-se entre nós uma cultura mestiça, mas se pratica, como válido e dominante, o padrão cultural branco-europeu” (Nascimento, 1968b, p. 43), denunciava. Se para aqueles teóricos a produção da arte afro-brasileira era um campo de investigação intelectual, para Nascimento essa era uma área não só “boa para pensar”, mas sobretudo “boa para agir”, parafraseando a clássica expressão de Lévi-Strauss.

“Os sucessos da pintura e da escultura obtidos por artistas de origem africana não devem permanecer como um assunto esotérico, só conhecido dos especialistas de arte, em geral estudiosos brancos”, afirmava (Nascimento, 2002 [1980], p. 146). Uma arte a serviço de uma luta, portanto. E também, apostava, uma expressão dela.

É desse espírito de “reflexão e ação, ação e reflexão” proposto por Nascimento que surge o Museu de Arte Negra (MAN), primeira iniciativa museológica do país “destinada à promoção da arte do negro – *e da arte de outros povos influenciados por ele* – (...) como um processo de integração étnica e estética.” (Nascimento, 2002 [1980], p. 146. Grifo meu). Criado no âmbito do 1º Congresso do Negro Brasileiro (1950), evento organizado pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), outro importante marco institucional desenvolvido por Nascimento, o projeto do MAN visava pôr em prática as ideias debatidas no Congresso, “aliando à face acadêmica do conclave o senso dinâmico e normativo que conduz a resultados práticos” (Nascimento, 1950, p. 1). A esse respeito, afirmou o autor, sublinhando a importância dos estudos dedicados à área na configuração do MAN:

Minha decisão de organizar o Museu de Arte Negra aconteceu durante a realização do 1º Congresso do Negro Brasileiro que o TEN promoveu no Rio em 1950, ao discutir-se a tese de Mário Barata sobre *A escultura de origem africana no Brasil*. Reconhecendo que ‘O negro realizou na África e em parte na Oceania uma das mais impressionantes obras plásticas humanas’, o autor embrenhou-se pelas áreas geográficas e culturais africanas de onde vieram escravos para construir este nosso país.

(Nascimento, 1968b, p. 43).

O projeto, porém, encontrou seguidas barreiras para a sua realização, nunca chegando o museu ter uma sede própria. Concorreram para seu insucesso uma série de fatores, entre os quais o desincentivo das agências governamentais de promoção da cultura, que viam com desconfiança as iniciativas dos movimentos negros⁷⁷.

As reações negativas ao concurso de artes plásticas sobre o tema “Cristo Negro”, idealizado pelo sociólogo Guerreiro Ramos e promovido pelo TEN em 1955 como parte do projeto do MAN, são ilustrativas em alguma medida desse contexto de racismo institucional. “Está prestes a ser aberta ao público uma exposição de pintura que reúne em si a blasfêmia e o sacrilégio, aliados ao mau gosto. É o Cristo Negro”, afirmou a colunista Alice Linhares Uruguay na seção de Artes Plásticas do *Jornal do Brasil* (edição de 26 de junho de 1955). “Aqui não existe racismo. A ideia de um Cristo de cor é, em si, capciosa (...). Essa exposição que se anuncia deveria ser proibida como altamente subversiva. (...) As autoridades eclesiásticas devem, quanto antes, tomar providências para impedir a realização desse atentado feito à Religião e às Artes.” (*id.*).

Imagem 30. Djanira da Motta e Silva, *Cristo na Coluna*, 1955. Acervo Ipeafro. Reprodução em P/B.

As providências, entretanto, não foram tomadas, e o concurso e mostra subsequente ocorreram naquele ano de 1955, no bojo da realização do 36º Congresso Eucarístico Internacional, que também tomava lugar no Rio de Janeiro. Cerca de cem obras foram inscritas, das quais 52 telas selecionadas para a exposição montada no

⁷⁷ Após perseguição das instâncias governamentais, o TEN foi dissolvido em 1961; dez anos antes, a peça *Sortilégio – o mistério negro*, escrita por Nascimento para o TEN em 1951, havia sido alvo de censura direta do governo. A peça só viria a ser montada seis anos depois, em 1957.

salão do Ministério da Educação da antiga capital federal. A pintora Djanira da Mota e Silva venceu o concurso com seu “Cristo na coluna” [imagem 30], em que representa Jesus tal como um escravizado, martirizado num pelourinho no Centro Histórico de Salvador. Várias das obras selecionadas foram posteriormente incorporadas ao acervo do MAN, que começava então a se constituir nesse contexto.

O acervo do MAN é polivalente, com obras de variados formatos e estilos, provenientes de artistas negros e brancos, brasileiros e estrangeiros – como, aliás, a eleição da artista merecedora do prêmio principal do concurso, uma pintora branca em cujas telas se expressam manifestações culturais e personagens negros, já revela. Constituído inicialmente pela coleção particular do próprio Abdias Nascimento, o acervo do MAN foi crescendo e incluindo obras de artistas já consagrados e outros pouco conhecidos, como Agnaldo Manoel dos Santos, Emanuel Araújo, Cleo Novarro, Aldemir Martins, Agênor, Lito Cavalcanti, Otávio Araújo, José de Dóme, Lúcia Fraga, Julia Van Roger, Heitor dos Prazeres, Solano Trindade, Tunga, Santa Rosa, Carlos Scliar, Yêdamaria, Israel Pedrosa, Flávio de Carvalho e Calasans Neto. A maioria das obras dessas artistas, muitos dos quais reaparecerão em exposições ulteriores dedicados à arte afro-brasileira, tematiza aspectos culturais de origem negra no Brasil.

Embora o MAN também tivesse por objetivo dar visibilidade a artistas negros escamoteados das narrativas e espaços tradicionais da arte, naquele momento importava menos a origem racial dos artistas do que a expressão de temas negros em suas obras como critério de composição de seu acervo. Apesar do tom combativo do discurso e práticas do TEN, o espírito de “integração étnica e estética”, mais que o de construção de um espaço exclusivamente negro, presidia as ações e debates do MAN. Se no terreno do teatro e da política, o critério racial de participação era reivindicado por Nascimento como uma bandeira estética e militante, o mesmo não ocorria na configuração do Museu de Arte Negra. “Nosso museu abriga obras de pretos, de brancos, de amarelos, dos homens de todas as raças e nacionalidades. Importam aqueles valores estéticos que só a raça ou a vivência dos valores da raça negra conferem à obra”, explicava Nascimento (1968a, p. 21), sem maiores detalhes sobre quais valores seriam esses e de que modo pessoas não-negras os vivenciariam.

Nos escritos que dedicou ao tema, contudo, Nascimento adota um entendimento mais circunscrito à raça na definição de arte afro-brasileira. Para ele, essa área se definiria pela ascendência negra do artista, articulada à temática das

obras, especialmente aproximada a motivos e signos do universo do candomblé. Entendido como “a fonte da resistência cultural e o berço da arte afro-brasileira” (Nascimento, 1976 p. 176), a religião do candomblé assumiria um protagonismo a um só tempo matricial e revolucionário na concepção de Nascimento (1981, p. 53)⁷⁸:

A religião afro-brasileira permaneceu o berço e a inspiração da arte criada pelos africanos e seus descendentes no Brasil. (...) O candomblé forneceu ao artista afro-brasileiro um meio de resistir, de preservar em seu coração (...) aquela força física e espiritual com que a Mãe África o marcou: seus marcos indelévels de amor e identidade.

Arriscando uma leitura por vezes romanceada e funcionalista ao papel do candomblé no desenvolvimento da arte afro-brasileira, Nascimento vai atribuir à religião o ponto “onde a continuidade existencial da vida africana é recapturada [no Brasil]” (*id.*), servindo de inspiração estética, temática e política: “[os orixás] são a base da luta pela libertação”, dizia (Nascimento, 1981, p. 63). Numa postura mais radicalizada, Nascimento afirmaria também que somente “ao alcançar as raízes das imagens e símbolos [do candomblé], estaremos criando uma arte verdadeiramente significativa no sentido cultural, oposta a uma arte negra manifestada apenas no nível do folclore, uma arte cuja negritude estaria apenas na superficialidade da cor epidérmica” (*id.*).

Cabe também sublinhar que a defesa de Nascimento por uma arte negra para além da “superficialidade da cor epidérmica”, naquele momento político, não se restringia à sua concepção sobre a área. Seu posicionamento defendia não apenas o critério temático, mas uma temática engajada. “Onde estão os artistas negros representativos, desde uma perspectiva cultural afro-brasileira?” (Nascimento, 1976). O tom dos textos de Nascimento não deixa dúvidas que, por detrás da defesa do candomblé como o tema definitivo da arte afro-brasileira, o autor buscava propriamente dar relevância ao que de mais africano identificava no país. “Mais

⁷⁸ No original, em inglês: “*They [orixás] are the basis of a struggle for liberation*”; “*Candomblé marks the point where the existential continuity of African life is recaptured*” e “*Afro-brazilian religion remained the cradle and the inspiration of the art created by Africans and their descendants in Brazil. (...) Candomblé provided the Afro-Brazilian artist with a means of resisting, of preserving in his heart (...) that physical and spiritual strength with which Mother Africa branded him: her indelible stamps of love and identity*”. Tradução minha.

africano”, nesse contexto, era sinônimo de “menos branqueado”, menos tocado por atributos de origem europeia. A definição temático-estética de uma arte afro-brasileira “representativa” era, então, lastreada no candomblé como epítome de uma África conservada no Brasil.

Tal compreensão de Nascimento respondia, também, a um episódio recém-ocorrido que tumultuara o então incipiente campo expositivo das artes afro-brasileiras: a controversa escolha da delegação do Brasil para o segundo *World Black and African Festival of Arts and Culture* (FESTAC), ocorrido em Lagos (Nigéria) no ano de 1977. O momento ecoava a polêmica ocorrida anos antes, na eleição dos representantes do país na 1ª edição do festival, então denominado *Festival Mondial des Arts Nègres* (FESMAN), realizada em 1966, em Dacar (Senegal). Em ambos momentos, Nascimento se posicionou contra as escolhas do governo brasileiro, mais especificamente em oposição a Clarival do Prado Valladares, responsável por conduzir os processos de escolha da delegação do país na duas edições: em 1966, como membro do júri e coordenador da divisão de artes plásticas, e em 1977, como coordenador geral.

A religião dos orixás iria justamente embasar o pensamento e ação de Nascimento nesse contexto, que a elege como antípoda da concepção assimilacionista de Valladares. Tratava-se de crítica direta aos critérios de “desafricanização” e “integração” que regiam as escolhas do governo brasileiro nas mostras em Dakar e Lagos. Aos olhos de Nascimento, a delegação selecionada buscava dar provas do Brasil como uma democracia racial nos eventos realizados na África: “o Departamento [Cultural do Ministério do Exterior] manteve longe de Dacar aqueles que poderiam, talvez, enegrecer em demasia nossa contribuição artística ‘integrada’”, provocou à época (Nascimento, 1966).

Evento de caráter continental, o Festival abrigou delegações de artistas e intelectuais negros de todo o continente africano e países da diáspora, entre os quais o Brasil. Embebido das ideias da *Négritude* e do Pan-Africanismo⁷⁹, a edição de 1966,

⁷⁹ O pan-africanismo foi um movimento complexo, iniciado na segunda metade do século XIX por pensadores africano-americanos e caribenhos e com enorme repercussão no continente africano. W. E. Du Bois e Sylvester Williams são dois dos seus mais conhecidos porta-vozes. O movimento da *Négritude*, por sua vez, foi primordialmente impulsionado por intelectuais afro-caribenhos francófonos, também com grande impacto no continente africano, especialmente nos processos de descolonização e independências nacionais. Aimé Césaire e Franz Fanon foram seus mais conhecidos expoentes. Nas palavras de Nascimento: “Ele é - o Museu de Arte Negra - uma resultante da teoria da *Négritude*. Esta, a *Négritude*, implica uma visão de arte e de vida - costumes, história, crenças, estética - enfim, um complexo de valores a serem resgatados após quatro séculos de existência na opressão, secundarizados

organizada pelo primeiro presidente eleito do Senegal recém-independente, Léopold Sedar Senghor, com o apoio da UNESCO, foi evento em que pela primeira vez se reuniu expoentes da literatura, teatro, música, cinema, dança e artes visuais negros. Tratava-se de uma iniciativa celebradora das obras que os negros, fossem africanos ou na diáspora, dispuseram ao mundo, contrariando as interpretações coloniais comumente denegatórias do seu valor artístico. No discurso de abertura do evento, Senghor (*apud* CEAO, 1966) exultou uma dimensão universal da arte negra, defendendo também uma certa especificidade artística, baseada na suposta unidade de dimensões tanto genéticas quanto sociais dos afrodescendentes:

Sermos nós mesmos, cultivando nossos valores próprios, tais como os encontramos nas fontes da Arte Negra: aqueles situados além da unidade profunda do gênero humano, porque nascidos de fatores biológicos, geográficos e históricos e que constituem a marca da nossa originalidade no pensamento, no sentimento e na ação. Sermos nós mesmos, não sem contribuições alheias, mas não por procuração e sim pelo nosso próprio esforço pessoal, em suma, por nós mesmos.

A edição seguinte, em 1977, ocorreu em contexto político diverso ao do evento em Dacar. Organizado pelo recém-empossado Olusegun Obasanjo, então à frente da junta militar que governou a Nigéria depois da guerra civil que levou ao golpe militar de 1976, o FESTAC visava reforçar a ambição política de unidade africana, na rabeira dos processos de descolonização portuguesa do continente (Angola, Moçambique, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, por exemplo, haviam declarado suas independências apenas dois anos antes, em 1975). Com mais razão, o discurso anticolonialista apareceu com força na edição da Nigéria, que também contou com apoio da UNESCO.

quer no continente africano, ou em terras da América e Europa. Conforme sábia definição de Léopold Sedar Senghor, é na obra de arte que o negro africano melhor exprime sua cultura” (Nascimento, 1968a, p. 21). Appiah (1997 [1992]) pondera que ambos movimentos, em que pesem suas diferenças, se pautavam numa conceituação da África como uma unidade e, por conseguinte, dos africanos como um só povo. A sustentação dessa uniformidade africana, em ambas perspectivas, se realizaria pelo viés da unicidade racial. Para uma olhar mais detido sobre a relação entre o TEN e esses movimentos, ver Munanga, 2016.

Entre as atividades do Festival, uma série de colóquios foram organizados, visando uma discussão ampla que envolvesse o estado das artes negras no mundo. Nomes como a estadunidense Eileen Southern e o nigeriano Babs Fafunwa foram enviados como palestrantes e representantes da intelectualidade negra de seus respectivos. O Brasil, por sua vez, enviou como palestrante o crítico Clarival do Prado Valladares. E, junto a ele, uma delegação que, ao menos em seus termos, corroborasse a ideia de um país que teria sofrido influências culturais africanas, mas que tratou de inventar algo próprio, distintivo e devidamente *desafricanizado*:

O espetáculo do Brasil foi cuidadosamente preparado, com meses de antecedência. Desde o início, os representantes brasileiros haviam tomado a decisão de demonstrar em Dacar a sobrevivência da cultura africana no Brasil e a sua transformação dentro do novo contexto. Foram excluídas, deliberadamente, as manifestações artísticas e as danças rituais que, transplantadas da África para o Brasil, guardam ainda hoje fortes características africanas e resistem, de algum modo, à assimilação e à integração. Pretendeu-se, assim, dar uma ideia de como o Brasil, a partir das raízes africanas da sua cultura, pode criar uma maneira própria de expressar-se, sem desmentir ou negar as suas origens, mas sem com elas confundir-se.

(CEAO, 1966, p. 179. Grifo meu)

Defensor de uma perspectiva da aculturação e sincretismo no trato da arte afro-brasileira, e elogiosa de uma mestiçagem positiva, à maneira de Gilberto Freyre (1933), Valladares fez também valer as ideias de sobrevivência e assimilação nos critérios de seleção dos representantes do país nos eventos de Dacar e Lagos. Restam dúvidas se o efeito foi atingido, numa delegação que incluía nomes como a ialorixá baiana Olga do Alaketu, a sambista Clementina de Jesus, o capoeirista Mestre Pastinha e, nas artes plásticas, Agnaldo Manuel dos Santos, Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, para citarmos apenas o evento de 1966⁸⁰. De todo modo, o objetivo era

⁸⁰ Na edição de 1977, os artistas plásticos representantes do Brasil foram: Boaventura Silva Filho, Emanuel Araújo, Francisco Guarany, Geraldo Telles de Araújo, Hélio de Souza Oliveira, José de

claro: mostrar uma imagem festiva e conciliatória do país. Um Brasil em que negros e brancos comungassem de uma cultura comum, sem espaço para denúncias ou tensões.

Tal perspectiva rendeu fortes críticas a Valladares por parte de Abdias Nascimento, que via em seus conceitos de pretensão analítica da arte afro-brasileira um caráter elitista e euro-centrado, uma “manifestação parcial da ideologia da brancura [que] se torna de vez em quando paternalística” (Nascimento, 1976, p. 178): “já estão fartamente desmoralizadas as conotações domesticadoras que, na prática, assumem certos conceitos sociológicos como os de “mobilidade social”, “aculturação” e “assimilação””, retrucou (Nascimento, 1966).

Com as críticas de Nascimento, os argumentos supostamente neutros, porque considerados *científicos*, de Clarival do Prado Valladares e alguns dos analistas que examinamos no primeiro capítulo, como Nina Rodrigues e Artur Ramos, são contestados em seu caráter também *político*. E nos pressupostos raciais que carregam. Referindo-se especificamente a Valladares, Nascimento (1977, p. 179. Grifos do original) ainda escreveria:

Eis o tipo de raciocínio etnocentrista da mentalidade européia, que força o artista negro combater a opressão que ainda nos carimba de *folklore*, de *pitoresco*; que nos primitiviza; que nos analisa porque somos ‘curiosidades’, algo exóticas. E ultimamente até nos *arcaiza* o comportamento!

Foi a exata direção desse raciocínio que forneceu o critério ordenador da representação brasileira no FESTAC '77. Fato que demonstra a ausência de qualquer mudança na repetição do critério usado por ocasião do I Festival em Dacar, 1966. Decisões sobre que artistas e quais obras seriam enviadas a Dacar, foram feitas por uma comissão nomeada pelo Ministério das Relações Exteriores, órgão cujo racismo é secular e ostensivo. Órgão riobrancamente composto rigorosamente só de brancos. O mesmo aconteceu agora com este segundo Festival a ser em breve realizado em Lagos: os artistas e intelectuais negros não exerceram nenhum papel quando as

decisões foram tomadas. (Negro de alma branca, marionete do grupo branco dominante, não conta.) Numa repetição tediosa, os afrobrasileiros foram submetidos à condição de objetos, e as regras, as normas, e as seleções, as definições, estiveram a cargo de outros.

Sua indignação, expressa em cartas, artigos e discursos (Nascimento, 1966; 1976; 1977), tinha seus fundamentos. Na edição de Dacar, em 1966, o governo brasileiro havia excluído a apresentação da peça *Além do Rio* (uma adaptação de Medeia, de Eurípides), feita pelo dramaturgo Agostinho Olavo para o TEN especialmente para o FESMAN, sob a alegação de que se tratava de um espetáculo não-representativo da cultura nacional.

Este caso foi denunciado por Nascimento na “Carta Aberta ao Primeiro Festival Mundial de Arte Negras” (Nascimento, 1966), apresentado durante os colóquios em Dacar. O documento foi também lido pelo deputado Hamilton Nogueira na Câmara dos Deputados em Brasília, em abril de 1966, e publicado na revista *Tempo Brasileiro* naquele mesmo ano. Diante do debate gerado nos colóquios do FESMAN a partir da leitura da Carta, uma versão em francês e inglês foi publicada na sequência do evento na prestigiosa revista pan-africanista *Présence Africaine*⁸¹.

Considerada o primeiro manifesto internacional a denunciar a farsa da democracia racial brasileira⁸², a Carta denunciava o caráter “paternalista” do governo no trato da questão da arte afro-brasileira. Atento às estratégias de um discurso oficial de caráter integracionista, que reservava espaços autorizados à participação de artistas negros e cancelava apenas alguns temas considerados pertinentes a uma arte negra de origem brasileira, Nascimento (1966, s.p) não poupou críticas à “absoluta

⁸¹ Fundada pelo filósofo senegalês Alioune Dipo em 1947, na França, a revista *Présence Africaine* foi um importante veículo de divulgação das ideias panafricanistas. Atualmente, é dirigida por Christiane Diop.

⁸² A esse respeito, Carlos Moore afirma que “com este documento, pela primeira vez se abriu uma importante brecha ideológica e acadêmica com relação à natureza intrínseca da sociedade brasileira e do governo no poder no Brasil. Por extensão, também se abriu um espaço de análise crítica das estruturas sócio-raciais das sociedades latino-americanas e das práticas eurocêntricas de seus governos. Até então, poucas e débeis eram as opiniões que contrariavam a visão comparativa dominante, pela qual as sociedades latino-americanas eram consideradas paraísos raciais, enquanto a sociedade norte-americana era enxergada como verdadeiro inferno racial” (Moore, 2002). No âmbito doméstico, Florestan Fernandes defendera sua tese *A integração do negro na sociedade de classes* como requisito para a titularidade da cadeira de Sociologia I na USP apenas dois anos antes da Carta de Nascimento. A tese do sociólogo, de circulação mais fechada aos círculos acadêmicos na época, denunciava a democracia racial como um mito. Ver Fernandes, 1965.

marginalização e desprezo aos militantes dessa mesma arte” pela organização conduzida pelo Itamaraty:

É o caso de se perguntar: por que, a prevalecer tal critério, o Brasil enviou uma delegação a Dacar? Para demonstrar a branquificação do negro? Para a casta itamaratiana não há negros nem negritude entre nós. (...) No documento [do Itamaraty], o negro do nosso tempo só existe ao nível do samba, capoeira, cozinha baiana. Uma senzala melhorada.

Nos anos seguintes, em resposta à participação brasileira no evento de Dacar, Nascimento organizaria a primeira exposição do acervo do MAN nas dependências do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, então sob a direção de Ricardo Cravo Albin. A exposição, realizada em 1968, era parte do programa do MIS em comemoração aos oitenta anos da abolição da escravidão, que contou também com sessões de lançamento do livro de Nascimento, *O negro revoltado* (1968), e de Martin Luther King Jr., *Porque não podemos esperar* (*Why we can't wait*, 1964), além da exibição do filme *Gangazumba* (1964), de Cacá Diegues.

Para Nascimento, a ocasião foi uma oportunidade para expor o acervo que vinha montando. Os dezoito anos que separaram a concepção do MAN (1950) da primeira exposição de seu acervo⁸³ restam sintomáticos da dificuldade em se criar, naquele contexto de repressão política e social, um espaço destinado à arte afro-brasileira. “A ausência de liberdade e de garantias para um trabalho desse tipo, derivado do reforço repressivo de fins de 1968, me conduziram aos Estados Unidos desde aquela data, e com isto o Museu de Arte Negra, como também o Teatro Experimental do Negro, como instituições visíveis, deixaram de existir”, afirmou Nascimento (2002 [1980], p. 146).

Após a montagem dessa exposição solo do acervo do MAN, Abdias viajaria aos Estados Unidos com uma bolsa de estudos concedida pela Fairfield Foundation, com duração prevista de dois meses. Seu retorno, entretanto, é adiado por mais de

⁸³ As obras reunidas ao longo desse período continuaram sob a guarda de Nascimento, vindo posteriormente a fazer parte do acervo do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), instituição fundada por ele em 1981, na sua volta ao Brasil.

uma década, num proclamado autoexílio que duraria até 1981⁸⁴. Outro projeto de museu voltado ao tema afro-brasileiro só viria a lograr visibilidade e realização no período de distensão do regime, com acervo, concepção e objetivos, entretanto, bastante distintos daqueles que haviam animado o projeto de Nascimento. Trata-se do Museu Afro-Brasileiro, localizado em Salvador, sobre o qual nos debruçamos na seção seguinte.

2.5 O Museu Afro-Brasileiro: “um museu para mostrar a cultura negra na Bahia”

“Laroyê!”, exclamou Graça Teixeira⁸⁵, diretora do Museu Afro-Brasileiro, na abertura da Roda de Conversa comemorativa dos dois anos da exposição *Exu: outras faces*, convocada pela instituição para 21 de janeiro de 2015. A saudação a Exu dava início à atividade, que reuniu cerca de quarenta pessoas, a maioria de jovens estudantes negros, homens e mulheres. Alguns usavam adereços típicos de “povo de santo”, como turbantes na cabeça, colares e guias de contas no pescoço e contreguns no braço. A presença de autoridades religiosas no público, como a Mãe Preta de Oxaguiã e o Pai André de Ogum, reforçava o que parecia evidente ao primeiro golpe do olhar: aquele era um público de origem e interesse específicos, composta por alguns especialistas no assunto em pauta. À mesa dos palestrantes (coberta por um tecido de estamparia africana), os três curadores da exposição: o Prof. Dr. Emanuel Roque Soares⁸⁶, a Profa. Dra. Joseania Freitas, e o museólogo Antônio Marcos Passos – todos negros⁸⁷. Na parede atrás deles, seis dos principais personagens que

⁸⁴ Para uma análise a respeito do período de Nascimento nos EUA e a construção de uma imagem militante no exílio auto imposto, ver Custodio, 2012.

⁸⁵ Maria das Graças Teixeira é professora do Departamento de Museologia da FFCH-UFBA e desde 2011 dirige o Museu Afro-Brasileiro.

⁸⁶ Emanuel Roque Soares é filósofo, doutor em Educação pela Universidade Federal do Ceará e autor da tese *As vinte e uma faces de Exu na filosofia afrodescendente da educação: imagens, discursos e narrativas* (2008). Joseania Freitas é pedagoga, mestra em Educação pela Universidade Federal da Bahia e autora da dissertação *Museu do Ilê Aiyê: um espaço de memória e etnicidade* (1996). Antônio Marcos Passos é museólogo, mestre em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia e autor da dissertação *Bordejós, Tensões e Resistências: A Patrimonialização do Saveiro Sombra da Lua* (2014).

⁸⁷ Pai André de Ogum, do terreiro Ilê Ooni Ogunjá Axé Omi (Salvador), que participou na montagem da exposição, também integrou a mesa de palestrantes ao final do evento. Ex-funcionário do Mafro e do MAB, Pai André relatou em sua fala algumas curiosas aproximações entre os dois museus – como o ato, relativamente comum no Mafro, de visitantes passarem apressados pelas salas de exibição de *Exu: outras faces* em direção à sala Carybé e, no caso do MAB, de alguns visitantes contornarem o espaço de exibição das vestimentas e ferramentas dos orixás, evitando-os em direção às peças não-religiosas do acervo exposto. Em ambos, a maioria dessas ocorrências é fruto da escolha de professores, em

terminavam de compor a cena: Babá Abaolá, Exu, Ogum, Oxóssi, Omolu e Nanã, esculpidos na madeira em dimensões agigantadas pelas mãos de Carybé⁸⁸.

Como uma espécie de cenário que faz as vezes de personagem, as representações dessas seis entidades se impunham sobre a sala, disputando a atenção com o telão onde se projetavam imagens e textos dos palestrantes. Dispostos lado a lado, de modo a encobrir quase a totalidade da parede, essas entidades do panteão iorubano abrem a sequência de outros 21 painéis com representações de orixás⁸⁹ que ocupam as paredes do último espaço expositivo do Mafro – a “Sala Carybé”, que abrigou a roda de conversa daquele dia.

Aquele era um evento singular. Não só pela composição majoritariamente negra da mesa de palestrantes e do público, pouco usual em instituições museológicas e galerias no Brasil, em cujos cubos brancos circulam majoritariamente pessoas com tons de pele que pouco contrastam com as paredes. Mas também pelo tema que inspirava a exposição e, em decorrência, o evento organizado naquele dia. Exu, o orixá mensageiro “que influencia o movimento das coisas e das pessoas seja nas artes, nos corpos, nas línguas, nas tecnologias, nas escritas, nos caminhos e nas continuidades”, segundo texto descritivo da mostra, era ali, no interior do museu, comentado, debatido, representado e, de certo modo, também cultuado. O motivo que dava corpo àquela roda de conversa também concorria para a singularidade do evento: prevista para durar dois meses e meio, a exposição já ia completando dois anos em cartaz. “Exu parece que não quer sair”, gracejou a diretora do museu em sua fala de abertura, trazendo a vontade teimosa do orixá como uma das causas, ao lado das diversas dificuldades do museu – entre as quais, e principalmente, a falta de recursos que o acomete – para a montagem de novas exposições temporárias.

A mostra devotada a Exu abrigou obras de materiais, suportes, formas e artistas diversos. Obras do acervo do Mafro – como a escultura em ferro de Exu

especial neopentecostais, em evitar falar dos orixás com seus alunos na visita aos museus. Ouvi o mesmo tipo de relato dos educadores do MAB com quem travei contato ao longo dessa pesquisa.

⁸⁸ Discutimos um desses painéis, *Nanã*, na Introdução.

⁸⁹ Obedecendo a sequência de apresentação do xirê, ritualmente definida nos terreiros de candomblé, os 27 painéis de Carybé estão dispostos na seguinte ordem: parede 1: Babá Abaolá - Exu - Ogum - Oxóssi - Omolu - Nanã / parede 2: Axabó- Orixá Okô- Ifá - Ibeji - Obá - Otin – Oxaguian - Onilé / parede 3: Oxalufan - Yemanjá - Ewá - Iansan- Oxun - Oxumarê / parede 4: Iyami Oxorongá - Ibualama - Logun Edé - Ossaniyn - Rôko - Xangô – Bayanni. A maioria dos deuses representados são orixás ou qualidades (tipos, caminhos) de orixás – como Ibualama e Otin, qualidades de Oxóssi, ou Oxaguian e Oxalufan, qualidades de Oxalá. Há também outras entidades do panteão afro-brasileiro, como Babá Abaolá, relacionado ao culto dos Eguns e Iyami Oxorongá, relacionada ao culto ancestral, especialmente nos rituais Geledé. Mantive a grafia dos nomes das entidades tal como empregada por Carybé.

(1975) [imagem 31], esculpida pelo ferreiro-artista Agnaldo Silva da Costa Ferreira, conhecido artesão da cidade de Cachoeira (BA); e a estatueta de Exu em barro cozido (s/d) [imagem 32], de autoria do também cachoeirano Cândido Xavier – dividiam espaço com instalações e obras comissionadas para a mostra – como a tela “Artes em Exu”, de Hans Peter Gudman, e “Tecnologias em movimento”, de Alessandra Igbó⁹⁰.

O argumento curatorial se desenvolveu pelo cotejamento de peças esteticamente díspares mas tematicamente afins, de artistas negros, brancos, “populares” e contemporâneos. Lá estavam os símbolos tradicionalmente atribuídos ao orixá, representados em diferentes suportes e estilos: tridentes, obós, moedas, chaves, guias de contas, falos, rodas, galo, fãrofa de dendê e garrafa de cachaça, além do predomínio das cores preta e vermelha. A exposição pretendia atuar na “desconstrução da imagem diabolizada de Exu (...), contribuindo para a construção do respeito às religiões de matriz africana”, segundo panfleto de divulgação da Roda de Conversa. As “outras faces” a que o título da mostra fazia referência.

Imagem 31. Agnaldo Silva da Costa Ferreira, *Exu* (1975). Ferro.
Imagem 32. Cândido Xavier, *Exu* (s/d). Barro cozido policromado.

O enunciado não era retórico. Ocupando duas salas do Mafro destinadas a exposições temporárias, *Exu: outras faces* havia sido concebida para ser montada no interior do Terreiro São Jorge Filho da Gomeia, mais conhecido como Terreiro de Mãe Mirinha de Portão, em referência à sua fundadora e ao bairro em que se encontra, na cidade de Lauro de Freitas⁹¹. Mas o projeto cresceu, indo ocupar as paredes do Mafro. Em realidade, conforme contou o idealizador da exposição, o museólogo

⁹⁰ Para uma descrição e análise mais detalhadas da exposição, ver Freitas & Cunha, 2014.

⁹¹ Portão é o segundo bairro mais populoso da cidade de Lauro de Freitas, localizada na região metropolitana de Salvador.

Antônio Marcos Passos, também ogã⁹² do referido terreiro, sua ideia inicial era uma exposição temática dedicada ao orixá Iansã. Foi somente em conversa com sua mãe-de-santo, que o aconselhou a fazer antes uma mostra dedicada a Exu, aquele que detém “o privilégio das primeiras homenagens” (Prandi, 2001, p. 82), que a exposição mudou o tema inicialmente proposto.

Esse “detalhe” da história da exposição, a princípio marginal, indicava porém uma política institucional do Mafro de maior alcance: o trânsito de peças, cosmologias, diálogos e ideias entre o museu e associações negras da cidade, especialmente (mas não só) os terreiros de candomblé mais antigos. A saudação a Exu que abriu o debate, a presença expressiva de devotos do candomblé entre os palestrantes e no público, a apresentação das obras obedecendo à sequência prescrita do xirê, bem como a citação à teimosia do orixá homenageado, que “parecia não querer sair” dali, vinham confirmar o que seria uma vocação antiga do museu. A de constituir-se como um espaço de referência da cultura afro-baiana, sediando peças de arte e objetos etnográficos, mas também palestras, rodas de conversa, defesas de teses, desfiles de moda afro, lançamentos de livro etc.

De toda maneira, aquele evento, com participação ativa de sujeitos negros na sua concepção e realização, demonstrava um engajamento político distinto do espírito que regeu a fundação do museu.

A partir de hoje, Salvador passa a contar com mais um museu. Trata-se do Museu Afro-Brasileiro, que será inaugurado com a presença do ministro das Relações Exteriores, Saraiva Guerreiro, além de embaixadores de países africanos. Funcionará no prédio da antiga Faculdade de Medicina, no Terreiro [de Jesus], reúne cerca de 800 peças que ficarão em exposição permanente. Além disso, o MAB, que faz parte do CEAO, terá outras atividades como exposições temporárias, filmes, mostras de dança e música, poesia, etc. (Góes, 1982)

Foi dessa maneira que o jornal *Tribuna da Bahia*, em sua edição do dia 06 de

⁹² No candomblé, ogã é o título atribuído aos homens iniciados que não entram em transe, responsáveis por uma série de funções no culto, como o toque dos atabaques, execução sacrificial de animais etc. É um cargo de alta posição na hierarquia de uma casa de candomblé.

janeiro de 1982, noticiou a abertura do Mafro. A matéria, assinada por Maria de Fátima Góes, trazia ainda informações sobre o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO)⁹³, os processos de fundação do museu, comentários sobre sua temática e acervo, num tom entusiasta a respeito da nova instituição. Além de três fotografias ilustrativas [imagem 33]. A maior delas, ao centro e ocupando metade da página da matéria, retratava a imponente fachada da sede do novo museu; abaixo dela, outras duas menores: à esquerda, uma cena da inauguração, à direita, detalhes de peças do acervo, em que se vê colares de conta, potes de cerâmica e parte de uma vestimenta de palha, provavelmente da vitrine dedicada ao orixá Obaluayê⁹⁴.

Fundado em 1974, o Mafro foi fruto de uma cooperação inédita entre o CEAO, o Ministério das Relações Exteriores, a Universidade Federal da Bahia, Embaixadas de países africanos, o Governo do Estado da Bahia e a Prefeitura de Salvador. Era um tipo totalmente original de convênio para criação de um Programa de Cooperação Cultural entre Brasil e países africanos, e em cujo escopo se previa, entre outras iniciativas, a criação de um museu⁹⁵. O momento era oportuno e reunia uma série de condicionantes distintos daqueles enfrentados por Abdias Nascimento e seu malogrado Museu de Arte Negra, quase trinta anos antes. Mas a instituição enfrentou dificuldades assemelhadas, especialmente no tom das manifestações contrárias à sua instalação.

Um aspecto importante a reter é que no período de fundação do Mafro, por conta de uma série de fatores – entre os quais a lenta abertura política do regime militar em meados dos anos 1970 –, observou-se uma retomada das ações públicas do movimento negro (Domingues, 2008), atestada pelo nascimento de novos grupos e associações. É em 1974, mesmo ano da fundação do Mafro, que surge o Ilê Aiyê, por exemplo, também em Salvador. Com postura bastante militante em favor da causa negra, o primeiro bloco afro do país provocou escândalo à alta sociedade baiana com

⁹³ Criado em 1959 pelo professor Jorge Agostinho da Silva, o Centro de Estudos Afro-Orientais é um órgão de pesquisa da Universidade Federal da Bahia. Voltaremos a ele mais adiante.

⁹⁴ O cotejamento das fotografias, dispostas de modo a engrandecer o edifício-sede, formava uma composição curiosa que pede comentário. Na foto que captura a parte externa do prédio, três sujeitos negros que caminham pelo Terreiro de Jesus acabam, sem querer, por roubar a cena. Embora apequenados pelo ângulo em *contra-plongée* que o fotógrafo (não identificado) optou para clicar a fachada, esses três homens dão movimento a uma foto de resto estática: da pesada arquitetura do prédio aos carros brancos estacionados à sua frente, nada se move. Na cena, nenhum dos três sujeitos parece dar muita atenção ao prédio do novo museu “para mostrar sua cultura negra na Bahia”: um deles olha para a esquerda, outro para a direita, e o terceiro fita a câmera ao mesmo tempo em que dá as costas às portas do museu que aparecem fechadas atrás deles – literal e também metaforicamente.

⁹⁵ Vide documento “Programa de Cooperação Cultural Entre o Brasil e Países Africanos”. In: *Revista Afro-Ásia*, n.12, 1976, p. 247-251.

seus espaços exclusivos para negros, uma estética afro-inspirada e músicas de valorização da beleza, cultura e história afro-brasileiras (Pinho, 2010).

TRIBUNA DA BAHIA 06-01-1982

Um museu para mostrar a cultura negra na Bahia

A partir de hoje, Salvador passa a contar com mais um museu. Trata-se do Museu Afro-Brasileiro, que será inaugurado com a presença do ministro das Relações Exteriores, Saraiva Guerreiro, além de embaixadores de países africanos. Funcionará no prédio da antiga Faculdade de Medicina, no Terreiro, reúne cerca de 800 peças que ficarão em exposição permanente. Além disso, o MAB, que faz parte do Centro de Estudos Afro-Orientais, terá outras atividades como exposições temporárias, filmes, mostras de dança e música, poesia, etc. Por Maria de Fátima Góes

A inauguração oficial será feita com a presença de embaixadores de países africanos e do ministro Saraiva Guerreiro. Mas, desde a semana passada, quando a imprensa teve o primeiro acesso ao espaço, o Museu Afro-Brasileiro já está aberto ao público. Há, ali, uma sala com algumas peças em exposição na sala de entrada. Há também uma biblioteca.

Na verdade, a história do Museu Afro-Brasileiro tem início em 1974, ocasião em que foi criado um programa de cooperação cultural entre a Bahia e países africanos para o desenvolvimento de Estudos Afro-Orientais, através de convênios entre o Ministério das Relações Exteriores, MEC, Governo do Estado, Prefeitura de Salvador e UFRB.

O projeto visa à implantação de projetos de ensino, pesquisa e extensão de atividades para a população de origem africana, entre eles, a África e para uma melhor compreensão das expressões culturais africanas. No Brasil, essas atividades são desenvolvidas a critério de um museu afro-brasileiro em Salvador.

ACERVO

A criação do Museu Afro-Brasileiro, como também o local, o antigo prédio da Faculdade de Medicina, que data de fins do século passado, fica no Terreiro de Jesus, e é uma das primeiras Faculdades de Medicina Brasileira e a Faculdade de Medicina da Bahia. O prédio da UFRB, que foi transferido para o prédio mais moderno em outro local, fica no bairro de Ondina.

Antes em 1974, foi assinado um convênio entre a Universidade e o Conselho de Patrimônio Histórico e Cultural da Bahia, pelo qual a UFRB, responsável pelo prédio, cedeu o espaço para o Museu Afro-Brasileiro.

A primeira sala, que será inaugurada hoje, contém de cerca de 200 peças em exposição permanente. São 200 metros quadrados, divididos em quatro setores, com as peças expostas em uma sala com temperatura de 18 metros quadrados e a de 18 metros quadrados.

O projeto de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O projeto de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

A fachada do sede do novo museu (antiga Faculdade de Medicina). Nas fotos menores, cena da inauguração e detalhe de acervo.

compartilhando as principais áreas e histórias culturais locais. Um projeto de pesquisa, desenvolvido pelo Museu Afro-Brasileiro, em parceria com o Centro de Estudos Afro-Orientais, visa a investigar a história da cultura afro-brasileira em Salvador.

Salvo a fachada da Usina do Aço, a direita, do EAO, os projetos de trabalho incluem exposições sobre a peça. Segundo o diretor, toda a obra montada no Museu Afro-Brasileiro, com o apoio do Centro de Estudos Afro-Orientais, será exposta no Museu Afro-Brasileiro.

Além disso, o MAB, que faz parte do Centro de Estudos Afro-Orientais, terá outras atividades como exposições temporárias, filmes, mostras de dança e música, poesia, etc. Por Maria de Fátima Góes

O acervo do Museu Afro-Brasileiro contém cerca de 800 peças, que ficarão em exposição permanente. Além disso, o MAB, que faz parte do Centro de Estudos Afro-Orientais, terá outras atividades como exposições temporárias, filmes, mostras de dança e música, poesia, etc. Por Maria de Fátima Góes

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro. O trabalho de montagem do Museu Afro-Brasileiro é de autoria de Pierre Vergin, um historiador francês, que chegou à Bahia em 1974, para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro.

E também, passada uma década de regime militar, o governo do general Ernesto Geisel (1974-1979) assinalava para uma mudança na política externa dos generais que lhe antecederam⁹⁶, até então caracterizada pela relação de proximidade com os EUA e desmonte da orientação em direção à África que havia motivado a “Política Externa Independente” dos governos Jânio Quadros e João Goulart (1961-1964)⁹⁷. Com uma estratégia diplomática que se afirmava “pragmática, responsável e ecumênica”, Geisel (*apud* Castro & Castro, 2009) buscou dar “prioridade especial para as relações com nossos vizinhos d’aquém e d’além mar, da América Latina e da África”. Era o começo de uma reaproximação oficial do país com o continente africano. E o CEAQ, que desde sua criação em 1959 vinha se consolidando como uma “espécie de posto avançado do Itamaraty nas relações com os países africanos e asiáticos” (Sandes, 2010, p. 139) ganhava maior relevância política naquele cenário, atuando nesse novo contexto como o principal entreposto cultural entre Brasil e África.

É nesse cenário de mudança gradual da orientação política da diplomacia brasileira, do acúmulo de estudos e pesquisas sobre a temática afro-brasileira no âmbito do CEAQ, e do fortalecimento do movimento negro que surge o Mafro. “O museu quando foi criado, ele teve uma aceitação muito grande da comunidade, e recebeu doações espontâneas das associações de capoeira, os trajes de orixás dos terreiros...”, disse Maria Emília Neves, numa conversa a respeito da relação entre o museu e as associações negras da cidade naquele período⁹⁸. “Os terreiros procuraram contribuir, queriam doar as coisas para o museu, uma relação de confiança (...) porque viam no museu uma possibilidade de guardar o acervo deles, como o local certo pra isso”.

As peças doadas pelos candomblés, blocos afro, grupos de maculelê e capoeira, entre outras associações negras da cidade, viriam a compor o núcleo de objetos do “segundo eixo temático [do Mafro, que] engloba a cultura afro-brasileira, sendo composto por quatro coleções: Capoeira, Blocos Afros e Folguedos, Artes Plásticas e Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira”⁹⁹. O “primeiro eixo” do acervo, centrado na coleção de peças africanas, por sua vez, começou a ser montado

⁹⁶ A esse respeito, ver Saraiva, 1996; Rosi, 2010.

⁹⁷ A esse respeito, ver Quadros, 1961; Dantas, 1962; Manzur, 2014.

⁹⁸ Em entrevista gentilmente concedida em 23 de outubro de 2015, nas dependências do Mafro (Salvador - BA). Maria Emília Neves é museóloga, ingressou via concurso no Mafro em 1997. Ela é atualmente a funcionária com maior tempo de serviço dedicado ao museu.

⁹⁹ Descrição retirada do site do Mafro: <http://www.ceao.ufba.br/mafro>

antes mesmo da fundação do Mafro, com a chegada das primeiras peças doadas pelas Embaixadas da República Democrática do Congo, de Angola, Nigéria, Guiné-Bissau, Senegal e Benin ao CEAO¹⁰⁰. Além das cópias em gesso de dez esculturas de arte tradicional africana enviadas pelo Museu Real da África Central, de Tervuren (Bélgica).

Imagem 34. Mapa político da África (desatualizado) com a indicação de proveniência das peças africanas do acervo do Mafro. Fonte: Museu Afro-Brasileiro.

O acervo foi sendo ampliado, na década de 1970, com as compras de peças africanas por Pierre Verger, uma série de máscaras, esculturas, jogos, tecidos e demais objetos negociados para o museu¹⁰¹.

Essa reunião de esforços e aspectos favoráveis e presentes naquela conjuntura que marcou a fundação do Mafro encontraria, entretanto, barreiras de difícil transposição. Concebido como parte de uma série de iniciativas de projeção e de divulgação de uma imagem favorável e positiva do Brasil na África, além de explorar a concretização de uma curiosidade geral da sociedade baiana sobre suas relações

¹⁰⁰ As doações ficaram reduzidas aos países que tinham uma tradição histórica maior com o Brasil, com preponderância da África Ocidental. Não houve contato com países das regiões norte, oriental ou sul do continente africano, à exceção do Quênia.

¹⁰¹ Data desse mesmo período a compra de peças de arte africana, por parte de Marianno Carneiro da Cunha, para o acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (Salum & Ceravolo, 1993). Como demonstra Angela Lühning (1999), em 1974 o Ministério das Relações Exteriores financiou viagens de Pierre Verger para a África, com o objetivo de compra de peças para o Mafro. Entre 1976 e 1979, Verger atuou como professor visitante na Universidade de Ifé, na Nigéria, em contato com Marianno Carneiro da Cunha, que também fazia suas pesquisas no país e havia atuado, também como professor visitante, na mesma universidade pouco antes de Verger. O fato da pesquisa de ambos se concentrar na região da África Ocidental, especialmente na Nigéria e no Benin, certamente contribuiu para a preponderância iorubana das peças do acervo que ia se constituindo. Além do Museu Afro-Brasileiro (Salvador, Brasil) e do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (São Paulo, Brasil), Verger e Cunha também colaboraram em parceria para o *Musée d'Histoire d'Ouidah* (Benin).

históricas com o continente africano, o Mafro passaria por uma “hibernação compulsória” (*A Tarde*, 29/06/1981). Mais de oito anos separaram sua fundação e a efetivação de sua abertura, marcados por preconceitos de toda ordem e disputas acirradas. A começar pelo local de sua sede.

“Ali bem perto, no Terreiro de Jesus, ergue-se a Faculdade de Medicina e nela igualmente se ensina a curar doenças, a cuidar de enfermos. Além de outras matérias: da retórica ao soneto e suspeitas teorias”. Assim o escritor Jorge Amado, em seu *Tenda dos Milagres* (2016 [1969]), referiu-se ao prédio da antiga Faculdade de Medicina da Bahia, onde dois anos depois se instalaria o Mafro¹⁰², despertando a oposição de parte significativa da classe médica baiana.

Inaugurado em 1912, o prédio de estilo eclético ocupou o mesmo local do casarão anterior, que abrigara a Escola de Cirurgia da Bahia, ao lado da Catedral Basílica no Terreiro de Jesus – com o simbolismo que essa antiga praça enseja, ladeado pela Praça da Sé e à porta da região do Pelourinho. Em pleno Centro Histórico, no coração do território “projetado discursivamente para ser o marco referencial da cultura baiana” (Santos, 2012), o Mafro ocupa uma pequena parte desse prédio de muitas camadas de significação e história. O papel simbólico do Centro Histórico na projeção de uma certa ideia de afrobaianidade é há muito conhecido. “Os documentos locais sobre a importância do Centro Histórico não deixam dúvidas sobre este papel simbólico do Pelourinho na representação da Cidade de Salvador e da ‘Idéia de Bahia’”, argumenta Osmundo de Araujo Pinho (1998, p. 261) a respeito. Vale lembrar que, já à época, a região era objeto de intenso discurso identitário da “baianidade” por parte do Governo do Estado, num processo que culminou no tombamento do Centro Histórico como Patrimônio Mundial pela UNESCO em 1981, um ano antes da abertura do Mafro.

A homologia entre o objetivo do museu em “mostrar as influências culturais africanas no Brasil bem como a influência brasileira na cultura africana”, como definiu Yêda Pessoa de Castro (*apud* Góes, 1982), e o significado culturalmente

¹⁰² As “suspeitas teorias”, mencionadas pelo escritor, referiam-se às teses do professor Nilo Argolo, antagonista do romance que, dividido entre o ofício de médico e de teórico da degenerescência da mestiçagem, significa uma espécie de alter ego literário do médico Nina Rodrigues. No romance, o autor o opõe ao protagonista Pedro Archanjo que, com suas teses de exaltação da cultura e da participação negra na construção do país, em defesa da mestiçagem como um processo positivo, ecoava as ideias e traços de personalidade de Manuel Querino, “rival” de Rodrigues na vida real que inspirou a literatura amadiana (Reis, 2008). Contrastado com a pequena gráfica “Tenda dos Milagres”, o prédio-sede do Mafro aparece no livro com uma fama suspeitada.

atribuído a seu entorno como a região chave de territorialização da “baianidade” (Pinho, 1999; Santos, 2005a) pareciam justificar, *per se*, a escolha do prédio como sede do Mafro. Na cidade que concentra o maior percentual de população negra fora da África, soava “natural” que um museu com tais objetivos se instalasse no marco zero de sua fundação¹⁰³. Essa não foi, entretanto, a interpretação da diretoria da Faculdade de Medicina à época. Como escreveu o médico Raymundo de Almeida Gouveia (*apud* Tribuna da Bahia, 1974. Grifos no original), então diretor do Instituto Bahiano de História da Medicina e Ciências Afins (IBHM):

Considero que haverá verdadeira profanação, sobretudo, se amanhã, como será possível, o Museu do Negro servir de abrigo às práticas do candomblé, hoje já *sofisticado e alterado* por aproveitadores e improvisados etnólogos. O futuro pedirá conta aos responsáveis.

Em resposta, Guilherme Castro (*apud* Tribuna da Bahia, 1974), então diretor do CEAO, contra-argumentou que

a continuidade histórica do grande acontecimento cultural que foi a criação da Primeira Escola de Medicina e Cirurgia do Brasil não será quebrada pela instalação no seu antigo prédio, hoje desocupado, de uma instituição cultural, de nível e responsabilidade universitárias, como o Museu do Negro (...). Foi nessa Escola que se iniciaram, e tem sido mantidos até hoje os estudos africanos no Brasil, primeiro com Nina Rodrigues, depois com Artur Ramos e hoje, com Estácio de Lima e Thales de Azevedo (todos médicos e africanistas). (...) Quanto à conclusão do professor Raymundo de Almeida Gouveia, de que será possível o Museu Afro-Brasileiro “vir a servir de abrigo às práticas de candomblé”, creio ser desnecessário informar que não está dentro das atividades de um museu o exercício de

¹⁰³ O Terreiro de Jesus foi onde Tomé de Souza, 1º Governador-Geral das colônias portuguesas na América, determinou em 1551 que se instalasse a sede do governo colonial, fazendo edificar uma série de edifícios, como a Casa da Câmara, a Igreja Matriz, a casa do governador e o Colégio dos Jesuítas, que viria a ocupar o primeiro prédio a ocupar o terreno onde hoje se encontra o Mafro.

práticas religiosas, como é o candomblé, que para isto tem local próprio, conhecido vulgarmente por “terreiro”. Concorro, contudo, com o diretor do IBHM quando diz que tal significará “verdadeira profanação” (...) profanação da religião e não do prédio.

Poucos meses após a troca pública de farpas entre os diretores do IBHM e do CEAO, Pierre Verger (*apud* Matos, 2012, p. 97) escreve uma carta a Rubens Ricúpero (datada de 11 de dezembro de 1974), à época diplomata do Ministério das Relações Exteriores, descrevendo um quadro pouco otimista:

Eu esperava ter alguma coisa de concreto a vos dizer sobre o Museu Afro- Brasileiro, mas não é ainda o caso (...). O local do Museu (Ex-Escola de Medicina) é bastante contestado pelo corpo médico que vê este Museu como um tipo de profanação do que foi o Templo da Medicina na Bahia. O orçamento do Museu ainda será votado e o “acervo” a ser constituído integralmente.

Somente em 1980, com a mudança na direção da reitoria da UFBA e um conjunto de esforços e condições propícias, a disputa é encerrada e firma-se o acordo que estabeleceria a instalação do Mafro nas dependências do prédio da Faculdade de Medicina¹⁰⁴. Entretanto, as controvérsias resultariam, além do adiamento da abertura do Mafro, uma diminuição significativa do espaço do prédio inicialmente acordado para a instalação do museu. E, em decorrência, a necessidade de reformulação de seu projeto.

O plano inicial do Mafro, elaborado por Pierre Verger, concebia um projeto ousado, com a ocupação da totalidade do prédio do “Templo da Medicina”, um

¹⁰⁴ No ano seguinte, um grupo de pesquisadores – contando com nomes como Jacira Oswald, Pierre Verger e Graziela Amorim, se reúne sob a supervisão de Guilherme de Souza e Castro, presidente do grupo, e Yêda Pessoa de Castro, diretora do CEAO – organiza o “Módulo Inicial” do Mafro, com o intuito de realizar uma série de atividades para ocupar o espaço do museu no prédio. São exemplo as exposições “Orixás - Baía do Benin - Bahia de Todos os Santos” (junho de 1981), com fotos de Verger e desenhos de Carybé e “Da Senzala ao Sobrado”, com fotos de Pierre Verger (julho de 1981), além de lançamento de livros, realização de eventos oficiais da UFBA etc. Para mais informações, ver Afro-Ásia, 1983; Sandes, 2010.

acervo multifacetado de 5.000 peças, incluindo obras de diferentes estilos e sociedades oriundas de boa parte do continente africano e peças afro-brasileiras de acervos de todo o país (Cunha, 2006; Sandes, 2010; Matos, 2012), nunca adquiridas. Devido a uma série de dificuldades, entretanto, esse primeiro plano não chegou a ser executado, cabendo à museóloga Jacira Oswald adaptá-lo à restrição de espaço imposta pelas negociações com a diretoria do IBHM.

Contando com a colaboração de Pierre Verger, Yêda Pessoa de Castro, Graziela Ferreira Amorim e outros pesquisadores do CEAO, a montagem de Jacira Oswald teve que adaptar um projeto de 11.000m² de espaço expositivo para uma área de 1.000 m², menos de 10% do acordo inicial. A redução de espaço implicou, consequentemente, na redução do próprio museu – em escopo, ambição, temáticas, recursos e também, em certa medida, importância político-cultural. Em termos de composição do acervo, uma das consequências mais significativas foi a restrição das áreas do continente africano representadas no Mafro, restringidas basicamente à região da África Ocidental, com especial concentração de materiais de origem iorubana.

A expografia desse segundo momento do Mafro – em realidade, a primeira feição de sua montagem pública – se estruturou então em quatro núcleos.

Imagem 35. Plano do Museu Afro-Brasileiro (1982 a 1997).

Na **Sala do Fazer** (salas 1 e 2 na imagem 35), uma reunião de peças africanas relacionadas a tecnologias de trabalho – cerâmica, metalurgia, tecelagem – e a técnicas em geral, como penteados, fabricação de instrumentos musicais, máscaras, esculturas etc. [imagem 36]. Com uma proposta educativa, esta sala apresentava referências sobre o papel dos africanos no domínio do trabalho para além do lugar-comum da mão-de-obra escravizada, fazendo incidir mais nas

contribuições técnicas e intelectuais dos povos que para cá vieram do que na imagem do trabalho braçal e mecânico. No ano seguinte, foram adicionados à sala objetos afro-brasileiros da capoeira e maculelê – discos, berimbaus, indumentária, instrumentos –, tidos como prolongamentos brasileiros de certos modos de fazer africanos.

Imagem 36. Vista geral da Sala do Fazer, s/d. Sem autoria especificada.

Imagem 37. Vitrines 16 – Exu, 17 – Ogum e 18 – Gu, à entrada da Sala do Crer, s/d. Sem autoria especificada. Fonte: Documentos do Museu Afro-Brasileiro.

O segundo espaço do museu abrigava a **Sala do Crer** (salas 3A e 3B). À sua entrada, três vitrines – a primeira dedicada ao orixá Exu, a segunda ao orixá Ogum, e a terceira ao vodum Gu¹⁰⁵ [imagem 37] – davam as boas-vindas aos visitantes com objetos rituais, diferentes representações das entidades em ferro e madeira, insígnias e ferramentas acompanhadas de fotografias de contexto, de

¹⁰⁵ “Vodum” é a designação genérica aplicada aos deuses cultuados entre os grupos ewe-fon (situados majoritariamente nos atuais países Togo e Benin). Os símbolos, ferramentas, roupas, insígnias e cores heráldicas associadas aos voduns, embora guardem similitudes com os orixás cultuados pelos iorubá, têm características e significados próprios. No caso de Gu, um vodum de origem Fon cujo mito remete à origem da forja do ferro, indispensável para o desenvolvimento da agricultura e da guerra, o paralelismo mais próximo é com Ogum, orixá iorubano cujos desígnios são também relacionados ao metal, à guerra e ao desenvolvimento das tecnologias.

autoria de Pierre Verger¹⁰⁶.

A sequência das vitrines obedecia à ordem prescrita do xirê¹⁰⁷, sendo seguida por outros displays com vestimentas de orixás e demais entidades dos panteões afro-brasileiros, como caboclos, voduns e inquices¹⁰⁸. Pelos registros fotográficos da época¹⁰⁹, nota-se que o acúmulo funcionava como ordenamento do espaço, numa apresentação que primava pelo cotejamento de peças similares feitas no Brasil e na África, de modo a ressaltar-se-lhes as continuidades estilísticas, iconográficas e cosmológicas. A vitrine com os Oxê Xangô serializados [imagem 38] serve de bom exemplo. Ela expõe também o misto de museu de arte e museu etnográfico que ordena o Mafro desde sua abertura – com as séries profusas de objetos afins que caracterizam esse tipo de espaço (Clifford, 1988; Price, 2000 [1989]; Stocking Jr., 1985).

Imagem 38. Vitrine 27 – Xangô, s/d. Sem autoria especificada.

Imagem 39. Vista da Sala da Memória, s.d. Sem autoria especificada. Fonte: Documentos do Museu Afro-Brasileiro.

O terceiro núcleo, a **Sala da Memória** (salas 4A e 4B), funcionava como uma extensão da anterior. Nela, cadeiras e objetos de arte decorativa dos terreiros, indumentárias de mães e pais-de-santo, fotografias dos principais chefes religiosos

¹⁰⁶ Essa não era uma exclusividade dessas vitrines ou sala. Nessa primeira montagem, a maioria das peças vinha acompanhada de fotografias de Pierre Verger, nas quais se via os objetos em uso e peças semelhantes em contexto africano e afro-brasileiro. Parte dessa proposta de cotejamento objetos-fotos permanece na configuração atual do museu.

¹⁰⁷ Ver nota 89.

¹⁰⁸ “Caboclo” é a designação genérica de entidades ancestrais indígenas cultuados na umbanda e em candomblés, especialmente aqueles de nação Angola. “Inquice”, a seu turno, é a designação aplicada aos deuses da cosmologia dos povos bantu (situados majoritariamente nos atuais Congo-Brazzaville, Angola e República Democrática do Congo), cultuados nas nações de candomblé Angola e Congo/Angola.

¹⁰⁹ Agradeço a Maria Emília Neves e Graça Teixeira pelo acesso concedido às fotografias do acervo documental do Mafro, bem como suas explicações detalhadas sobre a composição de cada sala nos diferentes momentos do museu.

afro-baianos, tecidos, instrumentos musicais e objetos de afoxés e blocos afros da cidade disputavam espaço nas paredes e vitrines. Ao centro, uma cadeira de madeira ricamente trabalhada e, sobre ela, uma coroa dourada dependurada do teto, formava um híbrido de altar e trono real, em referência aos terreiros de candomblé e ao orixá Xangô [imagem 39];

Por fim, a **Sala Carybé**, com os 27 painéis de madeira com representações dos Orixás [imagem 40], acompanhados por um cartaz com reproduções das aquarelas que simbolizam os mesmos deuses, também de Carybé, e pequenos textos explicativos sobre eles.

Imagem 40. Vista da Sala Carybé, s.d. Autoria desconhecida.

Imagem 41. Detalhe dos painéis Oxalufan, Yemanjá, Ewá. Fotografia do autor.

A sala, organizada como um *grand finale* do circuito expositivo do museu, funciona(va) também como uma síntese ilustrativa das teses da dupla Verger-Cunha

que tramaram o Mafro¹¹⁰. Começando com peças de procedência africana, passando pela religião como centro ordenador das experiências envolvendo África (mais especificamente a Ocidental) e Brasil (mais especificamente a Bahia), o museu encerra(va) o percurso com os painéis de Carybé. Como que lhes atribuindo um estatuto de representante da reelaboração brasileira de materiais africanos.

A centralidade dessas obras no argumento expositivo do recém criado Mafro não passou despercebida para outros comentadores da época. “O painel de Carybé [é] seguramente uma das mais bonitas peças do museu. Tanto é que uma sala foi reservada especialmente para abrigá-la”, comentou Maria de Fátima Góes em sua matéria na *Tribuna da Bahia*, de 06 de janeiro de 1982. “Argentino de nascimento, mas de vivência baiana, Carybé tem-se mostrado profundamente ligado à arte negra”, completava. Curioso que a expressão *arte negra*, tal como empregada pela jornalista, veiculava o mesmo sentido que o Mafro atribuía ao termo. Sendo esse um “museu etnográfico”, nas palavras de Yêda Pessoa de Castro (*apud* Góes, 1982) com objetivo de “apresentar obras de artistas cuja *temática* tenha *inspiração* africana ou afro-brasileira”, o sentido da expressão ali empregada seguia os critérios definidores do museu. O da *forma* (presente na seção “etnográfica” do Mafro, que conferia uma espacialidade visual às interpretações de Cunha (1983)) e o do *tema*, manifesto especialmente, mas não só, pela Sala Carybé. O critério da *autoria* negra não se colocava ali, naquele contexto, como uma questão pertinente – apesar do paradoxo sutilmente expresso na necessidade sempre presente de incluir o “mas de vivência baiana” para justificar a associação do argentino Carybé à arte afro-brasileira.

O primeiro evento realizado no Mafro foi a exposição *Orixás - Baía do Benin - Bahia de Todos os Santos*, ainda em seu “Módulo Inicial”, nos anos que se interpuseram entre sua fundação, em 1974, e sua abertura, em 1982. Aberta em 30 de junho de 1981¹¹¹, com fotografias de Pierre Verger e reproduções de desenhos de Carybé, a exposição inaugural do “museu do negro”, trazia já todos os elementos que

¹¹⁰ Embora com interesses e metodologias distintos, as abordagens de Verger e Cunha se irmanavam no tocante à busca de similaridades entre Brasil e África, especialmente entre aspectos culturais afro-baianos e iorubanos. Exemplo significativo de tal encontro é a exposição de fotografias intitulada “Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benin”, aberta em 28 de julho 1981 no “Módulo Inicial” do Mafro. Com fotos de Verger e textos de Marianno e Manuela Carneiro da Cunha, a exposição visava realçar tais similitudes no plano arquitetônico, e viraria livro em 1985, publicado com o mesmo título pela Editora Nobel e Edusp.

¹¹¹ Paralelamente à exposição, ocorreram neste mesmo dia o lançamento dos livros *Análise Antropológica e Cultural dos Nomes de Família na Bahia*, de Eliane Azevedo e *Negros da minha infância*, de Mário Souto Maior; e das edições de n. 8 e 9 da série *Ensaio e Pesquisas*, publicada pelo CEAQ (Jornal da Bahia, edição de 28 de junho de 1981).

orientariam a organização do Mafro. E, por extensão e consequência, a concepção de arte afro-brasileira que ali se gestava: a predominância do critério temático, mais especificamente do universo religioso que envolve o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos. Era a *iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, título do livro de Carybé (1980) que inspirou a exposição, que definiria o cerne conceitual, estético, temático e cultural da arte afro-brasileira que se institucionalizava com a criação do Mafro. Importava pouco, ao menos para aquele contexto de início dos anos 1980, que tais orientações viessem de autores que não compartilhavam o estatuto de *afro* nem o de *brasileiros*. Dois estrangeiros brancos que, não obstante, se inscreveriam como nomes fundamentais para as artes afro-brasileiras e sua institucionalização. Ironias da história, quem sabe...

A apresentação do acervo nesse arranjo de quatro salas duraria de 1982 ao final do anos 1990, quando o Mafro passa por uma reforma de seu espaço físico (entre 1997 e 1999) e tem sua museografia remodelada. Dessa vez, coube ao historiador Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha implementar o novo plano expositivo, elaborado pela antropóloga Marta Heloísa Leuba Salum. O desafio era adaptar a disposição das obras num espaço que sofreria nova redução, visto que a diretoria da Faculdade de Medicina, outra vez, impunha dificuldades à permanência do Mafro no prédio.

Àquela altura, o rumor era da saída do museu do edifício e sua transferência para a Casa do Benin (Tribuna da Bahia, edição de 08/01/1999). Ao menos era esse o interesse expresso da Faculdade de Medicina, que pretendia fazer uma ampla reforma no prédio e, assim, expulsar o Mafro. “A comissão de acompanhamento das obras de recuperação do antigo prédio da Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, encaminhou ofício ao professor José Antônio de Almeida Souza, diretor da Famed, protestando contra a permanência do Museu Afro”, afirmou o médico José Augusto Berbert em seu artigo “Comissão quer museu fora da antiga Faculdade de Medicina”, publicado na edição de 14 de abril de 1999 do jornal *A Tarde*. “O protesto foi assinado por todos os membros da Comissão (...). A situação é de revolta (...). Todos estão decididos a dissolver a própria comissão se o Museu Afro voltar a ali funcionar, o que descaracterizaria totalmente o velho prédio do Terreiro”, concluiu.

A matéria causou indignação à equipe do CEAO, recebendo resposta no dia

seguinte de seu diretor, a antropólogo Jeferson Bacelar¹¹² (1999, s.p): “O Museu, o único exclusivamente Afro-Brasileiro do país, por seu magnífico acervo, por representar uma expressiva mostra da história do negro na África e no Brasil e por se constituir em grande patrimônio simbólico do povo negro, merece respeito”. O debate se arrastaria pelos meses seguintes, com a publicação de novos artigos jornalísticos e trocas públicas de farpas, de lado a lado.

O Mafro, entretanto, saiu vitorioso da disputa e se manteve no prédio. Em contrapartida, acabou perdendo mais um pedaço de seu já comprometido espaço: durante os cinco primeiros anos de sua reabertura, as salas 4A e 4B ficaram sob uso exclusivo da Faculdade de Medicina¹¹³, interrompendo o percurso do museu. Terminados os imbróglis e disputas, o Mafro é enfim reinaugurado em 1999 com uma nova expografia e organização das salas. “O acervo, apesar de focar relações Brasil-África, determina um posicionamento antropológico e etno-histórico”, defendia Salum (1997, p. 74) em sua proposta museológica para o Mafro. Organizada pelo cruzamento dos critérios *regional* e *estilístico* das peças do acervo, a nova exposição permanente (agora chamada “de longa duração”) dispunha as peças africanas “em módulos espaciais distintos dos reservados aos objetos de uso ou feitura afro-brasileira por excelência – como os “objetos de culto” dos candomblés afro-baianos” (*ib.*, p. 75).

Imagem 42. Plano do Museu Afro-Brasileiro (1999 a 2013).

Nas salas 1 e 2, reservadas à apresentação de objetos da chamada **Cultura**

¹¹² Jeferson Bacelar é doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (2003). Atualmente, é coordenador do Centro de Estudos Afro-Orientais, já tendo ocupado o mesmo cargo, e de diretor do Mafro, por outros períodos anteriormente.

¹¹³ “Para instalação da Associação dos ex-alunos da Medicina, mas [a sala] nunca foi usada nem aberta”, segundo contou-me Maria Emília Neves, em entrevista gentilmente concedida em 23 de outubro de 2015, nas dependências do Mafro.

material africana, se dispunham os módulos de metalurgia, tecelagem, adornos, cerâmica, máscaras, esculturas jogos e instrumentos musicais. À entrada, uma sequência de mapas – físico, da África anterior e posterior à colonização europeia, da configuração contemporânea do continente e do tráfico transatlântico, e mapa indicativo da procedência das peças africanas do acervo. Na sequência, eram apresentadas peças dos **Reinos Bantos e do Reino do Benin** representativas das relações de poder, sistemas religiosos, vida cotidiana, e tecnologias dessas regiões africanas, as que mais destinaram pessoas escravizadas para o Brasil.

Religiosidade afro-brasileira era o tema da terceira sala. Com informações sobre o tráfico negreiro e aportes de regiões do continente africano de onde se originaram as diferentes nações de candomblé surgidas na diáspora, a sala expunha insígnias, ferramentas, bonecas e roupas dos orixás, ao lado de fotografias de autoridades religiosas locais.

Por fim, a **Sala Carybé**, única a ter preservada a configuração original, com os 27 painéis representando orixás.

As mudanças levadas a cabo nessa remodelação do espaço expositivo deram um aspecto menos *etnográfico* ao museu, substituindo vitrines de objetos serializados por novos displays, com peças mais individualizadas e representativas da região étnico-geográfica, estilo e função de sua procedência. “Não só na parte de expografia, a parte de mobiliário, tudo tudo tudo foi completamente modificado”, comentou Maria Emília Neves¹¹⁴. “Era quase um gabinete de curiosidades isso aí, imagine, com tudo exposto. (...) Por exemplo, você tem uma coleção de vinte oxês de Xangô; você não precisa expor os vinte. A ideia não é essa. Mas tudo ficava em exposição. Tinha uma vitrine para cada orixá”.

Manteve-se inalterada, porém, a divisão do museu em dois eixos: o primeiro, à frente, com peças de origem africana, seguido pelo de origem afro-brasileira. A coleção africana, composta por 486 peças¹¹⁵, totaliza 45% do acervo total do Mafro, com peças de 14 contextos culturais distintos: iorubá, igbo, bini, fon, akan-ashanti, wolof, bobo, kongo, tchokwe, luba, kuba, ndengese, lulua e turkana (Sandes, 2010).

A coleção afro-brasileira, com suas 602 peças, foi dividida por sua vez em

¹¹⁴ Em entrevista gentilmente concedida em 23 de outubro de 2015, nas dependências do Mafro (Salvador - BA).

¹¹⁵ O acervo do Mafro é composto por 1088 peças, a maioria doadas pelas Embaixadas africanas, artistas e grupos culturais do Estado. O museu conta ainda com outras 104 peças, emprestadas por diferentes pessoas e instituições, para ficarem a seu cargo. Para mais informação, ver Cunha, 2006; Sandes, 2010.

quatro categorias: objetos de **Capoeira** (50 objetos), **Blocos Afros e Folgedos** (72 objetos); **Artes Plásticas** (59 objetos)¹¹⁶; e **Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira** (421 objetos, totalizando 70% dessa coleção e cerca de 40% de todo o acervo do Mafro). Os números confirmam a preponderância das religiões afro-brasileiras na composição do museu. Também a origem das peças dessa coleção, todas de procedência baiana, reafirmam a tendência de fazer coincidir o universo cultural-religioso afro-baiano com o universo afro-brasileiro como um todo¹¹⁷.

Imagem 43. Plano do Museu Afro-Brasileiro (momento atual).

A configuração atual do Mafro segue basicamente o plano de 1999, porém com uma significativa redução do espaço para a exposição de longa duração. E, conseqüentemente, uma redução também do acervo exposto. Mantidas a composição do acervo e sua divisão em dois eixos básicos – África e Afro-Brasil, nessa ordem de

¹¹⁶ “Essa não é exatamente uma coleção”, explicou-me Graça Teixeira (comunicação pessoal, em 27 de março de 2017), referindo-se às obras que, ao não se encaixarem nas demais categorias que compõem esse segundo eixo, foram provisoriamente reunidas sob essa rubrica. Trata-se maiormente de obras doadas por artistas após o encerramento de exposições temporárias em que haviam figurado, e por algumas outras personalidades doadoras. Conta com obras de artistas negros e brancos, não necessariamente com motivos afro-brasileiros em seus temas: Ailton Kleber, Djalma dos Santos, Emanuel Araújo, Francisco Santos, Hélio de Oliveira, Ivan Oliveira, J. Ferreira, J. Figueredo, Luiz Fernando Seixas, Magalhaes Aguiar, Manoel do Bonfim, Paulo Soares, Sônia Rangel, Terciliano Jr. e Vanda Vaz são alguns dos artistas que integram essa categoria.

¹¹⁷ O contexto cultural soteropolitano mais que o do estado da Bahia, para ser mais preciso. Das doações recebidas pelo Mafro, 85% das peças vieram de associações e terreiros de Salvador; apenas 3% delas são oriundas da cidade de Muritiba, 6%, de Cachoeira; e outros 6% de Lauro de Freitas. Em termos de procedência religiosa, os números são ainda mais concentrados na experiência do candomblé baiano: não figura, na coleção do Mafro, peças de outras tradições religiosas de matriz africana – como a umbanda, o catolicismo popular, de características conhecidamente sincréticas, ou expressões procedentes de outros estados, como o Xangô pernambucano, o Tambor de Mina ou o Batuque gaúcho. Mesmo em relação ao universo dos candomblés baianos, o maior número dos terreiros doadores são de nação Ketu (onze no total), acompanhados de seis casas de nação Angola e outras três de tradição Jeje – quase todos fundados antes de 1950, conformando uma concentração também geracional das peças. (Sandes, 2010).

apresentação –, a organização das salas foi bastante alterada. Desde 2013¹¹⁸, as salas 1, 2, 4A e 4B foram esvaziadas e redefinidas como espaços para exposições temporárias. Na impossibilidade de ocupar outras salas do prédio, o que acarretava dificuldades para a montagem de novas exposições, a professora Graça Teixeira, coordenadora do museu, implementou um novo plano expográfico, rearranjando a distribuição das peças

As salas 1 e 2, que antes abrigavam as peças de **Cultura material africana** e dos **Reinos Bantos e do Reino do Benin**, vêm recebendo desde 2013 apenas exposições temporárias. São exemplo as mostras *Kiebé-Kiebé* (2013), *Exu: outras faces* (2013), *O MAFRO pela vida*, *Contra o Genocídio da Juventude Negra* (2015), *Mulher, a força que move o mundo*, individual da artista plástica caribenha Ayeola Moore (2015), *Mestre Duda: xilogravuras* (2016); *Imagens da Ancestralidade em Tramas da Pele*, da artista Aislane Nobre (2016), e *Terciliano Jr. - A matriz africana em arte* (2016).

Imagem 44. Painel *Reinos Africanos* acompanhado de peças africanas do acervo do Mafro.

Imagem 45. À esquerda, móvel com objetos de cerâmica; acima dele, fotografias de contexto de Pierre Verger; ao centro e à esquerda, dois móveis com réplicas em gesso de esculturas do acervo do Museu de Tervuren. Fotografia do autor.

¹¹⁸ Data também do ano de 2013 a mudança institucional do Mafro como núcleo de pesquisa da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, deixando de ser uma seção do CEAO.

A sala 3, antes ocupada pelo módulo de **religiosidade afro-brasileira**, passou a ser a primeira sala da exposição de longa duração, abrigando agora parte do acervo de peças africanas. À sua entrada (sala 3A), o visitante se defronta com um painel intitulado “Reinos Africanos”, contendo informações sobre as cabeças de bronze de Ifé (atual Benin) e a técnica da cera perdida, utilizada em sua confecção. Uma réplica em bronze de uma *Cabeça de Obá*, um *Sino Panigan* iorubá, em ferro, e uma escultura em bronze intitulada *Tocador de tambor*, da etnia Bini (do Reino do Benin, atual Nigéria), integram o display a que o painel faz referência [imagem 44]. À sua frente, outra combinação de painel e display, agora relativos à Cerâmica: potes, vasos e outras olarias, de autoria de Adamou Waidi e Vincent Kinhoué¹¹⁹ e compradas por Pierre Verger, são acompanhadas de informações sobre as cerâmicas de Nok e fotos de contexto realizadas também por Verger [imagem 45].

Essa sequência, que opera como “abre-alas” da exposição de longa duração do museu, segue à risca o ordenamento proposto por Marianno Carneiro da Cunha em seu artigo “Arte afro-brasileira” (1983): a disposição de peças de metalurgia e olaria oeste-africanas (mais especificamente dos atuais Benin e Nigéria), remetendo aos bronzes de Ifé e às cerâmicas de Nok, evocam uma origem longínqua, no tempo e no espaço, das peças de arte afro-brasileira. O argumento teórico de Cunha, da sucessão de transformações da forma – das peças arqueológicas de Ifé e Nok, datadas do século XII d.C., cujas faturas fundamentais teriam se transmitido aos artistas e artesãos iorubás e, com o tráfico negreiro, aportados no Brasil – é reforçado, no Mafro, por um argumento expográfico de mesma linha. Integram também essa antessala as réplicas em gesso de esculturas Ndengese, Luba, Kongo, Benalulua e Tchokwe (etnias reunidas sob a designação genérica *bantu*¹²⁰), todas originalmente trabalhadas em madeira e parte do acervo do Museu Real da África Central (Tervuren, Bélgica)¹²¹.

Adiante, a sala 3B expõe mapas do continente africano (físico, pré-colonial,

¹¹⁹ Artistas de Porto Novo e Abomey, Benin, respectivamente, ambos da etnia *Fon*. Diferentemente da maioria dos museus que dispõem de peças de arte tradicional africanas em seus acervos, usualmente identificadas apenas pelo grupo étnico de origem (Price, 1996), as peças de origem africana do acervo do Mafro estão também identificadas pelos seus autores individuais (à exceção das esculturas doadas pelo Museu de Tervuren).

¹²⁰ Ver nota 108.

¹²¹ Criado em pleno colonialismo belga na África, conhecido pelo grau de violência e crueldade com as populações locais (Hochschild, 1997), o Museu de Tervuren é uma das maiores e mais criticadas instituições museológicas europeias de tipo “etnográfico”. As críticas decoloniais à composição de seu acervo, pautado em sucessivos espólios e meios pouco legítimos de confisco de peças, e à expografia de suas salas expositivas, evocadora de um saudosismo acrítico dos tempos coloniais, concorreram como fatores importantes para seu constrangimento e subsequente fechamento. Atualmente, encontra-se fechado para renovação desde dezembro de 2013, com previsão de reabertura em 2018.

colonial, das rotas de tráfico escravista e de localização da origem das obras do acervo do Mafro), painéis informativos sobre Metalurgia, Jogos, Instrumentos musicais, Esculturas e Máscaras, Tecelagem, Roupas e Penteados – os mesmos da expografia de 1999, acompanhados de fotografias de contexto¹²² [imagens 46 e 47].

Imagem 46. Vista geral da sala 3B do Mafro, s.d. Autoria desconhecida.

Imagem 47. Exemplo de fotografia de contexto. Simon Akali, *Espada de Gu* e *Escultura de Gu* (s.d., ferro). Entre as duas, reprodução de uma fotografia de Pierre Verger (1948).

Imagem 48. Sequência de máscaras gueledé em três estágios de confecção: do bloco de madeira pouco alterado, primeiras marcas de entalhamento ao resultado final, com a madeira policromada. Atualmente localizadas na sala 3B, essas peças figuravam na antiga Sala do Fazer do Mafro.

¹²² À exceção das fotos de penteados afro-brasileiros, realizadas pelo fotógrafo Bauer Sá, as imagens de contexto, clicadas na África e no Brasil, são de autoria de Pierre Verger.

Por fim, a **Sala Carybé** manteve-se inalterada. Composta pelos 27 painéis de Carybé, a sala final do museu é atualmente o único espaço dedicado à exposição do eixo afro-brasileiro de seu acervo. As demais peças dessa categoria – roupas e insígnias dos orixás, caboclos, inquices e voduns, materiais e fotografias de lideranças religiosas afro-baianas, instrumentos musicais, obras da seção de artes plásticas, objetos de capoeiras, maculelês, blocos afro e folguedos – que antes ocupavam a sala central do museu, encontram-se em sua reserva técnica.

Ao menos desde 2013, para quem visita a exposição de longa duração do Mafro sem ter conhecido suas configurações anteriores, Carybé é o único artista a representar uma produção material e artística afro-brasileira, ao lado das fotografias de contexto de Pierre Verger. Marcada pela ausência de outras expressões, objetos ou artistas representativos da área, a atual exposição de longa duração do Mafro não conta com obras de artistas brasileiros, afrodescendentes ou não. Da sala com os objetos africanos, o visitante é encaminhado para os painéis do artista argentino, operando, assim, um salto temporal, geográfico e temático em seu percurso. E, do ponto de vista da autoria, um salto também racial.

“Esse é um museu da fartura: ‘farta’ tudo”, respondeu-me a diretora Graça Teixeira, de modo bem-humorado, às perguntas que lhe fiz sobre as lacunas do museu. Seu comentário, entre o humor e a denúncia, aponta também para outra sorte de problemas da instituição: a falta de recursos e de investimento em sua estrutura. De dimensões modestas, esse museu universitário conta com uma equipe enxuta de funcionários e estagiários, carece de regimento interno e é acometido por um financiamento escasso. Os recursos obtidos pela bilheteria e contribuições pontuais da UFBA (como materiais de escritório, limpeza, manutenção etc.) com dificuldade dão conta de receber propriamente os cerca de 20 mil visitantes que passam anualmente pelo museu.

Nem todos esses problemas, evidentemente, são de responsabilidade do Mafro ou podem ser resolvidos pela atuação de sua diretoria. O histórico de dificuldades que o atravessam desde sua fundação, impondo-lhe sucessivas reduções de espaço, acervo e escopo, atestam para pensamentos e atitudes racistas como causas principais das muitas ausências que acometem o museu. O interesse diminuto por parte dos poderes públicos em assegurar um museu afro-brasileiro de dimensões correspondentes à importância do tema na cidade do Salvador confirma essa ideia.

“De certa forma, é um acervo desprezado, não muito valorizado. Como se não

fosse arte, como se não fosse importante”, disse Maria Emília Neves¹²³, referindo-se ao denominador comum por detrás dos diferentes entraves na trajetória do Mafro. Essa desvalorização, contudo, não atinge apenas este museu em especial. De interesse maiormente etnológico, e por vezes vistos quase como folclóricos, os museus que surgiram após o Mafro¹²⁴ apresentam maneiras diversas de lidar com a memória e a produção cultural afro-brasileira, nem sempre positivas. Imagens do negro atreladas à escravidão, sevícia, trabalho e sexualização do corpo são ainda as mais recorrentes, ao lado de associações com a dança, música, esportes e culinária (Bittencourt, 2008; Cunha, 2006; Lody, 2005; Santos, 2004; N.F.I. da Silva, 2013). Houve, evidentemente, exposições e museus que se excetuaram a essa tônica. No capítulo seguinte, nos dedicamos a analisar alguns deles.

¹²³ Em entrevista gentilmente concedida em 23 de outubro de 2015, nas dependências do Mafro (Salvador - BA).

¹²⁴ Ver nota 13.

CAPÍTULO 3. Confirmação: exposições e museus de arte afro-brasileira (II)

O centenário da abolição da escravidão, com as comemorações inerentes a um evento dessa magnitude, nos permite concretizar um antigo projeto: enfocar as influências recíprocas entre a África e o Brasil, através de uma grande exposição multimídia. (...) É um projeto antigo, que Verger e eu acalentamos desde 1959 – mostrar a arte e o sangue negro do Brasil. É a alma deste país...

(Lina Bo Bardi, 1988 *apud* Ribeiro, 2015)

O que sucederá – ponhamos por hipótese – se um grupo de pesquisadores recensear criteriosamente a produção da mão, do cérebro e da alma negras na construção da civilização brasileira, *exibindo como negro quem negro foi?* Não só tornará o negro irremediavelmente visível, alçando-o a representante do país, ao lado do branco, como contribuirá para uma nova definição do Brasil, convincente para as gerações atuais e mais adequada ao nosso ingresso no século XXI.

(Nelson Rufino, 1988. Grifo do original.)

O ano de 1988 foi dessas datas infrequentes na história do Brasil, ao menos no que tange ao volume de discussões e debates em torno do papel da África na arte e “cultura brasileira” – com as aspas que tal expressão necessariamente enseja. Capitaneados pelo mote dos cem anos da abolição jurídica da escravidão no país, diversos eventos foram realizados Brasil afora, entre espetáculos, filmes, concertos, livros, moedas comemorativas, selos, peças de teatro, mostras e missa de ação de graças, boa parte promovida pelas agências governamentais brasileiras, mas não só (Schwarcz, 1990). A maioria dos eventos buscava reconhecer e celebrar as manifestações culturais de origem africana, realçando a contribuição negra no campo da religiosidade, culinária, costumes e festas populares; ao passo em que, na mesma medida, dedicavam pouco espaço para temas candentes e ruidosos que pudessem

estragar a festa cívica. As consequências inacabadas da escravidão, como as enormes e historicamente persistentes desigualdades entre brancos e negros no país, tiveram espaço reduzido nos atos governamentais.

Por outro lado, esse foi também um ano de forte denúncia da “farsa da abolição” pelo movimento negro que, ensejado pela data redonda, se reorganizava em novas frentes de ação e militância (Domingues, 2008). Marchas, debates e protestos foram convocados, colocando na agenda política de discussões daquele ano simbólico os temas indesejáveis que as comemorações oficiais buscavam desviar. Naquele ano “como nunca, em meio à onda inesperada de eventos celebratórios e passeatas de protesto, dramatizou-se, em cena aberta, a lógica das relações raciais no Brasil e seu jogo ágil em revelar e ocultar questões indesejáveis que ameaçavam entrar em pauta de forma definitiva”, como descreveu Hollanda (2003). Pondo em evidência o papel dos próprios escravizados e abolicionistas negros nos embates que desembocariam na Lei Áurea, o movimento negro destronava a Princesa Isabel como protagonista da abolição, substituindo-a pela figura de Zumbi dos Palmares. Assim, a partir daquele ano de 1988, o 13 de maio era trocado pelo 20 de novembro como data magna de referência negra no país; o dia da assinatura da Lei Áurea cedia espaço para a data de morte de Zumbi.

No bojo desses eventos, comemorações e dilemas, duas grandes exposições, que vieram a se tornar históricas, foram montadas na cidade de São Paulo¹²⁵: *África Negra*, no Museu de Arte de São Paulo (MASP)¹²⁶, com curadoria de Lina Bo Bardi (1914-1992) e Pierre Verger (1902-1996); e *A mão afro-brasileira*, com curadoria de Emanuel Araújo e Carlos Eugênio Marcondes Moura, realizada no Museu de Arte Moderna (MAM-SP). As citações que fazem as vezes de epígrafe a esse capítulo referem-se respectivamente a essas duas exposições. E também sintetizam as diferentes motivações que deram corpo a elas, apontando para uma mudança

¹²⁵ Outras exposições comemorativas foram montadas naquele ano, como *Afrikamérica*, no SESC Pompeia (organizada por Raquel Rolnik, Godofredo Copque e Mariana Milanez); as exposições de fotografia e artes plásticas do “II Perfil da Literatura Negra”, organizadas no Centro Cultural São Paulo; o conjunto de exposições “Mitos e ritos africanos”, organizado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo com obras de Tereza D’Amico, “Artistas plásticos de Angola” e “A consciência negra”, com obras de um artista negro, Octávio Araújo, e demais artistas de outras procedências que tematizam aspectos afro-brasileiros em suas obras, como Sergio Ferro Pereira, Cândido Portinari, Lívio Abramo, Rodolfo Bernardelli, Clóvis Graciano, Karl Heinz Hansen, Manoel Joaquim Martins, Alfredo Olini e Darcy Penteado; entre outras.

¹²⁶ *África Negra* foi organizada em dois locais: na então recém inaugurada Casa do Benin, em Salvador, e no MASP, em São Paulo, com propósitos complementares. Nas palavras de Pierre Verger, “para efeitos práticos, a mostra fará uma distinção entre a arte erudita, concentrada no MASP, e a arte popular [beninense], destinada à Casa do Benin”.

determinante sobre o conceito e modos de exposição de arte afro-brasileira, que ganhava naquele ano contornos políticos mais evidentes.

Embora as duas mostras tivessem como pano de fundo o desafio de realçar os aportes dos africanos e de seus descendentes na constituição da *alma* artística do Brasil, suas maneiras de enfrentá-lo seguiam estratégias distintas. A exposição de Lina Bardi e Pierre Verger buscava “enfocar as influências recíprocas entre a África e o Brasil”, sublinhando o quão devedor o país é de sua matriz africana. Tratava-se de uma espécie de releitura expositiva, por assim dizer, do argumento central de *Fluxo e Refluxo* (Verger, 1987), sublinhando a aproximação entre as duas costas do Atlântico. Para tanto, os organizadores se valeram de peças de arte tradicional africana, 36 delas proveniente da coleção do *Musée de l’Homme* de Paris, e outras 50 de colecionadores brasileiros, especialmente dos acervos de Pierre Verger e Carybé. Fotografias do próprio Verger e tecidos africanos complementavam a cenografia em formato circular, à maneira das rodas de xirê dos terreiros de candomblé (imagem 49).

Imagem 49. Exposição *África Negra*, de Lina Bo Bardi e Pierre Verger, realizada no MASP em 1988.

Ao fundo e pendurados estão os tecidos africanos que complementavam o arranjo expográfico da mostra no subsolo do museu; no mezanino, fotografias de P. Verger. Foto: Luiz Hossaka. Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo.

O projeto inicial dessa exposição – datada de 1959 e à época denominada *O Negro no Brasil / O Brasil na África*, mas nunca realizada – previa incluir uma seção brasileira, mas a montagem de 1988 não contou com artistas nacionais ou objetos de arte afro-brasileira. “Vinte e treis [sic] anos depois foi-me pedido de montar na Casa do Benin minha Exposição África-Bahia, Pierre Verger se ocupando disto. Aceitei, veja bem, do meu lado: nada de Abolição ou coisas parecidas, era o meu programa do

Unhão, reduzido”, explicou a curadora Lina Bardi (em carta para Roberto Pinho, s.d.), afastando da mostra de 1988 referências ao acontecimento centenário ao qual aquele ano se referia.

A mostra de Emanuel Araújo e Carlos Moura, a seu turno, tinha por enfoque tomar a autoria negra brasileira como guia expositivo. Tratava-se de “exibir como negro quem negro foi”, como sintetizou o historiador Joel Rufino em seu “Prefácio” à primeira edição de *A mão afro-brasileira - significado da contribuição artística e histórica* (1988), livro que apresenta a pesquisa iconográfica e documental que originou a exposição homônima. Espécie de inventário que mapeia e registra artistas negros do século XVIII ao XX nas diversas áreas da arte – arquitetura, música, literatura, teatro, dança e, principalmente, artes plásticas – o livro (e exposição) elencam pioneiramente nomes já conhecidos à época, como o Aleijadinho e Rubem Valentim. Mas também outros nomes negros apagados, esquecidos, branqueados ou deixados anônimos na história oficial das artes no país, como os pintores Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896) e Francisco Xavier Carneiro (1765-1840).

“Buscar indícios da contribuição cultural do negro e dos seus descendentes às nossas artes”, assim Emanuel Araújo (1988 p. 9) definiu o mote da exposição, reunindo obras de arte de variadas procedências, estilos e épocas. “A pesquisa varreu arquivos, bibliotecas, publicações, à procura de personagens escondidos pela poeira de histórias mal contadas ou pelo ‘branqueamento’ comum a todo personagem que ascende socialmente no Brasil”, explicou o curador (Araújo, 2000, p. 42). Varreu também o acervo privado de Araújo: colecionador de arte afro-brasileira (uma categoria que ele próprio ajudou a construir, atrelada à composição de sua própria coleção), a maioria das obras presentes nessa exposição era parte integrante de seu patrimônio pessoal.

Além dos objetos de arte feitos por mãos afro-brasileiras, o que ali se expunha eram também seus produtores, realçando a “participação do homem negro e mestiço na formação da cultura nacional” (*ib.*, 1988, p. 9), fossem suas obras alusivas à África ou não, quer nos signos ou na forma. Estava lançado um programa expositivo duradouro de visibilidade e inclusão de artistas negros na pálida história da arte brasileira, afinado a um movimento internacional, à época ainda incipiente, de revisão dos modos marcadamente masculinos, europeizados e coloniais de se contar a história (Bhabha, 1998; Butler, 2003; Hall, 2013; McClintock, 2010) – inclusive, e talvez especialmente, a da arte.

Apesar das diferenças de concepção e escopo, as duas mostras tinham também pontos de contato. A fusão de mídias, a ausência de sinalizadores ou divisões estritas por gênero ou suporte material das obras, a não-linearidade temporal do arranjo expositivo, permitindo ao visitante elaborar comparações imprevistas entre as obras expostas, são algumas das características que aproximavam os dois eventos¹²⁷.

Suas diferenças, por outro lado, sinalizavam dois polos de uma discussão antiga nas exposições realizadas no país devotadas aos aportes africanos nas artes nacionais. Quais os efeitos – políticos, éticos e estéticos – de mostras sobre a presença negra na arte que não contam necessariamente com a presença de artistas negros? Inversamente, quais os impactos – políticos, éticos e estéticos – de mostras sobre artistas negros para a reflexão sobre a presença negra na arte?

Esse conjunto de questões, que vinha se formulando de maneira intermitente e difusa desde ao menos os anos 1950 com a tentativa de implementação do Museu de Arte Negra, ganhava com *A mão afro-brasileira* um novo fôlego e sistematicidade. Era também um novo contexto, em que a demanda e conquista de direitos civis e de promoção da diversidade começavam a ganhar a agenda política do país. A série de exposições posteriores que dela, de alguma forma, se derivaram, ratifica seu caráter inaugural. Ao lançar pela primeira vez no país uma mostra extensa só com obras de artistas negros¹²⁸, Emanuel Araújo (1988b) redirecionava o debate sobre arte afro-

¹²⁷ Essas são também características recorrentes em demais exposições tanto de Lina Bo Bardi quanto de Emanuel Araújo, reveladoras de influências curatoriais consistentes entre eles. Araújo, que trabalhou com Lina Bardi no início de sua carreira para a exposição *Civilização do Nordeste* (1963, no MAM-BA), desenvolveu um programa autoral próprio, não obstante os vários pontos de contato com o programa de Bardi. A própria *A mão afro-brasileira* de Araújo, em que pese seus muitos pontos de ineditismo, é claramente devedora de outra exposição de Lina Bo Bardi, *A mão do povo brasileiro* (1969) – e para além da evidente inspiração do nome. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

¹²⁸ Por certo, embora rarefeitas, houve exposições anteriores compostas só de obras de artistas negros no país. Nenhuma, entretanto, com a dimensão e variedades temporal, geográfica e estilística de *A mão afro-brasileira*. A maioria das experiências anteriores foi de mostras individuais – como as organizadas por Lina Bardi na Bahia, citadas no capítulo 2; a individual de Rubem Valentim na Galeria Oxumaré (Salvador), em 1954; a de Octávio Araújo, realizada no MASP em 1972; ou a de Maria Lúcia Magliani na Pinacoteca, em 1982, para citar apenas algumas emblemáticas. Houve, ainda, montagens coletivas, em geral curtas e de escopo delimitado, como a *Exposição afro-brasileira de artes plásticas*, montada no MASP em 1973. Com 83 obras de cerca de duas dezenas de artistas negros ligados ao Centro de Cultura Solano Trindade, na Casa Verde (SP), essa mostra ocupou por apenas cinco dias o subsolo do museu e foi alvo de fortes críticas dos próprios artistas expostos, que o acusavam de negligência com as obras e atraso na montagem. “Ninguém nos deu uma explicação até o momento e estamos esperando uma justificativa para essa atitude, que somente pode ser explicada pelo fato de pela primeira vez um negro expor suas obras no MASP”, lamentou Raquel Kabinda em matéria intitulada “Artistas negros contra o MASP” (Folha de São Paulo, 08 de maio de 1973). A resposta de Piero Bardi, diretor do MASP à época, veio no dia seguinte em matéria no mesmo jornal: “O problema, como a senhorita Raquel Kabinda apresentou, ou seja, racismo, não existe nem nunca existiu neste museu. O problema foi do nível das obras ora apresentadas. Foi a pior exposição que fiz, nos 26 anos que dirijo o museu”.

brasileira para novos questionamentos: “não existiria hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criativa e poderosa influência do negro”, explicou à época.

Afinal, para além das alterações sobre forma e conteúdo étnico-raciais, quais diferenças de impacto político e balanço possível entre uma concepção expositiva que toma o negro primordialmente como sujeito (autoria) e não só como objeto (tema)? Nesse capítulo, nos debruçaremos sobre uma série de exposições organizadas por Emanuel Araújo que culminariam, anos depois, na criação do Museu Afro Brasil, importe marco institucional no campo das artes afro-brasileiras. Vamos a elas.

3.1 As exposições de Emanuel Araújo: “arte afro-brasileira existe e não existe”

Antes da mostra de 1988, Emanuel Araújo havia se aproximado do tema afro-brasileiro ao realizar a curadoria de *Bahia-África-Bahia* (1983), exposição de fotografias de Pierre Verger (acompanhadas de alguns objetos de arte religiosa afro-brasileira, que lhes serviam de cenografia de contexto) realizada no período em que dirigiu o Museu de Arte da Bahia (1981-1983). Mas foi *A mão afro-brasileira* que catapultaria Araújo, que já gozava de certa visibilidade como ex-diretor do MAM-BA e de reconhecimento pela sua produção artística, para uma projeção de escala nacional. Quatro anos depois da exposição, Araújo foi nomeado diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, por dois mandatos (de 1992 a 2002). Nesse período, Araújo implementou, com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, um processo de restauro e revitalização do prédio do museu, dado que ajudou a ampliar e diversificar o público visitante (a exposição de esculturas de Auguste Rodin, em 1995, por exemplo, levou cerca de 150 mil pessoas em 38 dias à Pinacoteca). O primeiro – e, até o momento, único – diretor negro da instituição.

Dono de um humor ácido e frequentemente descrito como de gênio forte e temperamento explosivo, Emanuel Araújo é um sujeito de muitas atuações: curador, artista, colecionador de arte, pesquisador e também diretor de museu. Sua figura é inseparável dos entendimentos e visibilidade correntes sobre arte afro-brasileira, por vezes se confundindo com eles. Dependentes um em relação ao outro, como se tivessem se construído mutuamente, autor e tema se impõem como dupla para qualquer pesquisador que se debruce sobre a área.

Primeiro de onze irmãos, Araújo nasceu na cidade de Santo Amaro da

Purificação, no Recôncavo Baiano, em 1940, mudando-se para Salvador no começo da década de 1960, ao ingressar na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Data também desse período suas primeiras participações em exposições individuais e coletivas¹²⁹. E os primeiros trabalhos em museus: com Lina Bo Bardi na exposição *Civilização do Nordeste* (1963), no Museu de Arte Moderna da Bahia; no Museu Regional de Feira de Santana, criado por Assis Chateaubriand e inaugurado em 1967; e como diretor do Museu de Arte da Bahia (1981-1983)¹³⁰.

Conta o curador que foi a partir de sua visita ao *World Black and African Festival of Arts and Culture* (FESTAC), na Nigéria (1977), que sua extensa coleção de obras de arte africana, afro-brasileira e de imagens do negro começou a tomar corpo. “Voltei à África em 1987, a mando do presidente José Sarney, em um encontro em Dacar, pois estavam pensando em refazer o FESTAC. Ali nasceu a ideia de *A mão afro-brasileira*”, explicou (Araújo, 2014). O contato com ativistas afro-americanos e a vivência no bairro afro-americano do Harlem, na Nova York dos anos 1980, também contribuíram para a formação artístico-política de Araújo. Doravante, a ponte entre (um certo) Brasil e (uma certa) África seria um marco constante ao longo de mais de três décadas de atividade curatorial. “Foi necessário colecionar aquilo que aparecia como curiosidade no mundo das artes: a origem étnica dos artistas brasileiros ou a produção específica de artistas negros”, justificou (Araújo, 2010, p. 103).

Sua coleção, que vai ganhando ritmo ao ritmo da organização de novas exposições, foi com o tempo como que se confundindo com elas. O efeito é circular: à medida em que peças de sua coleção vão sendo arranjadas de diferentes maneiras em novas exposições de (ou sobre) arte afro-brasileira, vai-se estabelecendo com elas uma espécie de gramática comum do campo, com artistas e obras de seu acervo que, pela reincidência em mostras, vão se tornando referências da área.

O entendimento de Araújo sobre arte afro-brasileira, contudo, não é estático: vai mudando com o tempo, agregando sentidos e ambivalências. Sua prática curatorial se baseia em diferentes concepções do conceito – centrada nos objetos de uso litúrgico (à maneira de Marianno Carneiro da Cunha), na forma das obras (à de

¹²⁹ Para uma retrospectiva das exposições em que Araújo participou, bem como análises mais desenvolvidas sobre sua produção e carreira artísticas, ver Preston & Araújo, 1987; Klintowitz, 1981; Farias, 2008 e Souza, 2009.

¹³⁰ Durante esse período, Emanuel Araújo organizou as exposições: *Inauguração do Museu de Arte da Bahia* (1981); *A Coleção de Odorico Tavares* (1982); *400 anos do Mosteiro de São Bento* (1982); *Obra Seleta de Clarival Valladares* (1983); *Via Crucis – Raimundo Oliveira* (1983); *Escola Baiana de Pintura* (1983); *Bahia–África–Bahia* (1983); e *80 anos de Os Sertões de Euclides da Cunha* (1983).

George Preston) e/ou na temática de signos e personagens afro-brasileiros. Todas guiadas, entretanto, pelo critério racial como norte argumentativo, ainda que nem sempre exclusivo:

O que eu denomino de arte afro-brasileira é aquela manifestação que de certa forma sai fora de uma questão eurocêntrica. Como o Rubem Valentim, que está com um pé na geometria, mas a geometria dele está muito próxima de signos baianos. Nem são africanos, são baianos. A Rosana Paulino com aquela ideia de apropriar os patuás e botar fotos de família, dos seus ancestrais. E por aí vai. Há vários artistas. *Não só negros, mas artistas brancos também. Eu diria que Carybé é um artista afro-brasileiro.* Porque toda a produção dele está dirigida para registrar essa cultura. Mas no registro tem uma invenção dele ali dentro e ela está ligada à questão afro-brasileira. (Araújo *apud* Souza, 2009, p. 197-8. Grifos meus.)

Essa definição de Araújo é já uma formulação distinta do argumento que havia elaborado em *A mão afro-brasileira* onze anos antes. E que viria ainda a modificar-se com as exposições e anos seguintes. Ao ser indagado com a questão “*O que é arte afro-brasileira?*” em entrevista a Oswaldo Faustino em 2014, Araújo fornece uma formulação levemente distinta:

Há tempos, eu pensava nessa questão da afro-brasilidade nas artes. Hoje já não penso mais. Acho que, dentro de algumas características em que nasça uma obra, ela pode ser ou pode não ser. Alguns artistas tem vínculo profundo com a questão das africanidades, até por instinto, ou por competência, por reflexão ou raciocínio, como Rubem Valentim. Outros, por compromisso étnico estético, como Mestre Didi, Agnaldo Manoel dos Santos, ou como Maurino Araújo, de Minas Gerais, fortemente influenciado por Aleijadinho, mas que acrescentou na sua obra expressionista muito de África. Então

esses artistas são exemplos, mas não quer dizer que outros tenham que ser afro-brasileiros em sua arte. O que seria afro-brasilidade, afinal? (...) João Alves, Júlio Martins da Silva e Madalena Santos Reinbolt, *a despeito de serem intuitivos*, são também afro-brasileiros *não só pela cor da sua pele*, mas porque eles acrescentaram a suas obras aspectos íntimos e lúdicos de suas origens. Isso explica muitos artistas que estão aí”. (Araújo *apud* Faustino, 2014, s.p)

E prossegue:

Acho que um pouco é isso: a arte afro-brasileira existe e não existe. Ela existe através desses exemplos que são quase que históricos hoje em dia, mas não se pode negar que um Estevão Silva, que é um pintor acadêmico, clássico, filho de escravos, e muitos outros artistas, como Manoel da Cunha que ele próprio foi escravo, deixassem transparecer na sua obra alguma coisa ligada à África. Porque a África que nós conhecemos é inventada para a gente. Não é uma África real, que está do lado de lá do Atlântico. Estevão Silva tem uma cor quente e a gente pode atribuir a ele alguns aspectos, *além da sua própria origem*. Mas isso não quer dizer que a arte dele seja afro-brasileira. É uma arte quente de um artista negro, com características de sua própria vivência. (*ib.* Grifos meus.)

Essa flutuação de sentidos sobre o que, afinal, configuraria uma arte afro-brasileira segundo Araújo, se torna mais clara à medida em que nos debruçarmos sobre os artistas, obras e autores mobilizados em suas exposições. Mais do que em suas entrevistas e artigos dedicados à questão, é nas exposições que o conceito ganha corpo e movimento mais robustos. Afinal, o contexto de suas mostras, evidentemente, é afro-brasileiro, mas todas elas, como veremos, visavam também lançar questões mais amplas sobre arte e história no Brasil, conjugando preocupações estéticas e políticas num arranjo original. Tomemos *A mão afro-brasileira* como exemplo, dedicando-lhe uma visada mais detida antes de analisarmos as mostras de Araújo que

lhe sucederam – e as mudanças de entendimento do conceito operadas em cada uma delas.

Fruto de uma pesquisa ampla sobre a presença autoral de artistas negros em expressões artísticas do país ao longo de quase quatro séculos, *A mão afro-brasileira* foi uma exposição superlativa. Ambiciosa, a mostra reuniu obras de arte sacra, barroca, acadêmica, “popular”, moderna e contemporânea. Realizadas em códigos ocidentais de arte (como Mestre Valentim e Arthur Timótheo da Costa), em cânones africanos retrabalhados no Brasil (Agnaldo Manuel dos Santos e arte religiosa afro-brasileira), ou ainda em diferentes arranjos de tradições e estilos (Rubem Valentim e Rosana Paulino), as obras foram distribuídas em quatro núcleos articulados: 1. *O barroco e o rococó*; 2. *O século XIX – A academia e os acadêmicos*; 3. *A herança africana e as artes de origem popular*; e 4. *Arte contemporânea*.

A divisão, que demarcava uma espécie de tratado ampliado da história da autoria negra na arte brasileira, buscava mapear e resgatar a contribuição artística de mãos afro-brasileiras para a construção do país. E para isso se valeu das análises e obras teóricas de boa parte dos autores que viemos comentamos nos capítulos precedentes. A referência a Mariano Carneiro da Cunha, por exemplo, vem destacada na frase de abertura do texto de apresentação no *folder* da exposição, assinado por Emanuel Araújo (1988b): “Mariano Carneiro da Cunha, esse grande antropólogo que tão cedo perdemos, considera definitiva a presença do negro nas nossas artes e também é dele a referência que encontramos sobre o domínio que os africanos vindos para o Brasil exerciam sobre a escultura em madeira e a metalurgia”. O livro que acompanhou a exposição reserva referências ao pioneirismo da pesquisa de Nina Rodrigues, aos ex-votos estudados por Luís Saia (expostos na mostra), às análises de Mário Barata e aos artistas afro-brasileiros elencados por Clarival do Prado Valladares. Vale notar ainda que os marcos temporais adotados na mostra são similares àqueles propostos por Arthur Ramos em seu *O Negro na Civilização Brasileira* (1971): na citação de artistas negros relevantes para as artes nacionais, o autor também os havia classificado em quatro blocos – “Colônia”, “Academia Imperial de Belas Artes”, “Modernismo” e “Arte Popular”. Índice do fluxo conceitual entre teóricos e curadores da área, e também do caráter enciclopédico e documental de uma exposição assentada nessas bases.

Imagem 50. Cartaz da exposição *A mão afro-brasileira*: módulo *O Barroco e o Rococó*, com destaque para o forro da nave central da Igreja de São Miguel de Cajuru (MG), de Joaquim José da Natividade.

Imagem 51. Cartaz da exposição *A mão afro-brasileira*: módulo *O século XIX*, com destaque para natureza-morta (1981), de Estêvão Silva.

Imagem 52. Cartaz da exposição *A mão afro-brasileira*: módulo *Arte Popular*, com destaque para escultura de Agnaldo Manuel dos Santos.

Imagem 53. Cartaz da exposição *A mão afro-brasileira*: módulo *Arte Contemporânea*, com destaque para escultura de Rubem Valentim.

Mas se os termos classificatórios da exposição guardavam influência de Ramos, em diálogo com os aportes dos demais autores, a inspiração a orientar o espírito mais político de *A mão afro-brasileira*, por assim dizer, parece ter se fundamentado a partir de outro conhecido analista. “Eu havia estudado com o Manoel Querino, intelectual baiano, pioneiro nessa questão de artistas negros e baianos. Ele escreveu sobre arte religiosa, comida, o africano como colonizador”, comentou Emanuel Araújo em entrevista a Adriano Pedrosa (2014, s.p), questionado sobre a origem da motivação para *A mão afro-brasileira*. A referência a Querino, além de (auto-)situar Araújo numa dada linhagem alternativa da história da arte cuja genealogia remontaria aos escritos do intelectual baiano, parece justificar-se do ponto de vista do argumento curatorial da exposição. O cotejamento de artistas negros de

distintas procedências e técnicas, além da inclusão de obras reconhecidas como “de arte”, mas também “de ofício”, são indicativos da inspiração em Querino. E implicavam, em consequência, na reanálise dos critérios de inclusão de obras e artistas na escrita de uma história nacional das artes. Objetivo que seria interpelado nas mostras subsequentes organizadas por Araújo ao retomar e ampliar a pesquisa de *A mão afro-brasileira*.

Vozes da Diáspora é uma delas. Montada na Pinacoteca de São Paulo de 26 de novembro de 1992 a 20 de janeiro de 1993, foi a primeira de uma série de mostras ao redor do tema afro-brasileiro que Araújo organizaria como diretor da instituição. Aqui, o critério racial também orientou a seleção das obras e artistas. Mas, diferentemente da mostra anterior, este não foi um traço exclusivo, que buscou também incluir artistas de outras procedências raciais que tenham tematizado as relações Brasil-África em suas obras.

Imagem 54. Cartaz da Exposição *Vozes da Diáspora*: núcleo *Pintores negros do século XIX*, com uma fotografia de Emmanuel Zamor em destaque (autoria não identificada).

Imagem 55. Cartaz da Exposição *Vozes da Diáspora*: *Altars Emblemáticos de Rubem Valentim*, com uma escultura do artista destacada.

Imagem 56. Cartaz da Exposição *Vozes da Diáspora*: *O inconsciente revelado – Agnaldo Manoel dos Santos*, com destaque para uma escultura do artista homenageado.

Imagem 57. Cartaz da Exposição *Vozes da Diáspora*: *Brasil África Brasil, Pierre Verger - 90 anos*, com Mãe Senhora no Ilê Axé Opô Afonxá em destaque, num registro feito por Pierre Verger.

A exposição se constituiu assim a partir de uma combinação de mostras anteriores de Araújo com alguns elementos novos – movimento curatorial que lhe é característico –, resultando numa divisão em cinco núcleos. Ou, mais propriamente, em cinco exposições articuladas numa só: *Pintores negros do século XIX* reuniu obras de Antônio Firmino Monteiro, João Timótheo da Costa, Arthur Timótheo da Costa,

Antônio Rafael Bandeira e Estêvão Silva, pintores negros que atuaram na Academia Imperial de Belas Artes, além do baiano Emmanuel Zamor; *Altare emblemáticos de Rubem Valentim* e *O inconsciente revelado – Agnaldo Manoel dos Santos* (co-curadoria de Clarival do Prado Valladares), por sua vez, renderam homenagem aos dois artistas baianos, apresentando cerca de 50 esculturas do primeiro e 34 do segundo em dois núcleos separados, mas comunicantes.

Os termos lembram de perto as conclusões das pesquisas de Mário de Andrade e Luís Saia sobre o Aleijadinho e os ex-votos que discutimos no capítulo 1, bem como ao tratamento que Lina Bardi dedicou ao mesmo material. Atribuindo uma criatividade ativa à produção do escultor mineiro (matizada pela sua condição de “mulato”) e uma recepção passiva de cânones ao trabalho dos escultores nordestinos, essas teses controversas como que se atualizavam no arranjo dissonante entre Valentim e Agnaldo em *Vozes da Diáspora*. O primeiro, considerado erudito, e o segundo, “inconsciente”.

Para além dessas considerações sobre as várias “formas” da arte afro-brasileira, o argumento da exposição, tomada como um todo, guardava outras ambiguidades. Nos demais núcleos que lhe davam corpo, *Brasil África Brasil – Pierre Verger 90 anos* (uma releitura de *Bahia – África – Bahia*, organizada por Araújo em 1983 no MAM-BA) e *Mantra de Oxalá* (espaço que abrigou a instalação homônima de Regina Vater [imagem 58]), os critérios da autoria e forma afro-brasileiras que guiavam os demais núcleos sediam espaço para o critério temático ao incluir dois artistas brancos cuja visualidade das obras, contudo, remonta a temas afro-brasileiros, especialmente os religiosos de matriz iorubana.

Imagem 58. Regina Vater, *Mantra para Oxalá*, 1992. Instalação com bandeiras de organza branca suspensas em fios de nylon com a frase “Oxalá que Dê Bom Tempo” em branco. 1000 x 800 cm.

Essa conjunção de artistas negros e brancos aproximados por recortes

temáticos, sem retirar a centralidade da afro-ascendência da seleção e horizonte argumentativo, caracterizaria doravante o movimento curatorial de Araújo a respeito do tema afro-brasileiro. Se *A mão afro-brasileira* convidava à reflexão sobre os processos de invisibilidade de artistas negros nos debates sobre história e exposições de arte, num manifesto expositivo que tomava a biografia como critério norteador exclusivo, em *Vozes da Diáspora* Araújo imprimiria outra complexidade ao argumento ao incluir a produção artística de origem negra no mesmo patamar das obras de artistas de outras procedências. Esse movimento curatorial (e posicionamento político), que visava não restringir a produção afro-brasileira a um segmento isolado, mas antes incluí-la nos cânones oficiais e numa história mais ampla da arte, seria reforçado nas suas mostras posteriores. “Embora me recuse a dizer a cor da pele, penso nela como fundamento e como princípio”, explicou (Araújo, 2014, s.p).

Foi esse o caso de *Herdeiros da Noite*, exposição que sequenciou *Vozes da Diáspora*. Montada na Pinacoteca de São Paulo, de 3 de dezembro de 1994 a 15 de janeiro de 1995¹³¹, *Herdeiros da Noite* foi organizada em comemoração aos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares. O subtítulo da mostra, *Fragmentos do Imaginário Negro*, é revelador de seu escopo: reunir pedaços de expressões artísticas negras que formariam parte de um todo maior, como peças de um quebra-cabeça unidas por um imaginário comum. A proposição buscava encontrar unidade nas produções de artistas negros, inspirada nas teses de George Preston¹³² sobre uma suposta arte neo-africana desenvolvida na diáspora. Nas palavras do curador:

Os Herdeiros da Noite apontava para a busca de uma estética vista por outros cânones que não os tradicionais da arte ocidental e permitia que ela fosse vislumbrada pelo viés da ancestralidade, esse halo que permanece no inconsciente coletivo e pelo qual o artista negro se torna a um só tempo o grande receptor e o maior executor de cânones que remontam à arte paleoafricana ou se refletem na arte neo-africana na diáspora. Aquela exposição fundamentava-se sobretudo nos cânones codificados pelo Prof. George Preston, da City

¹³¹ Após a Pinacoteca, a exposição foi também montada em Belo Horizonte e Brasília.

¹³² Sobre a tese de George Preston, ver nota 39.

University of New York, através das ‘teorias da não construção, redução, frontalidade e repetição das formas primárias’ (...). (Araújo, 2000, p. 43)

Termo por vezes de difícil definição, “ancestralidade” atuava ali como conceito norteador da mostra, de modo a aproximar, formal e tematicamente, obras de estilos, épocas e suportes diferentes. A leitura de Araújo da tese de Preston, que fundamentou a ideia de “halo ancestral”, repousava então numa ideia de transmissão inconsciente de formas africanas, que se manifestariam nos artistas negros da diáspora – interpretados como “receptores” e “executores” ao mesmo tempo de uma tradição canônica não-europeia, repassada racialmente através dos séculos, mas que não obstaría a participação de incluindo artistas não-negros na mostra.

“Nesse projeto, procuramos refletir de um modo global sobre a diáspora africana no Novo Mundo, confrontando não mais as diferentes vertentes da arte afro-brasileira, mas colocando-as em diálogo diretamente com outras vozes afro-americanas na arte dos Estados Unidos e das Antilhas”, comentou Araújo (2010, p. 109.). Esculturas e máscaras de arte tradicional africana (com especial destaque para aquelas de matriz iorubana, mas não só) foram assim cotejadas a uma sala de ex-votos e outros objetos de teor etnográfico, seguida por *Parede da Memória*, instalação de Rosana Paulino [imagem 60]. Esculturas de Mestre Didi e objetos afro-religiosos do ferreiro-artista José Adário dos Santos, trasladados de sua oficina especializada em demandas de instrumentos litúrgicos das casas de candomblé para o espaço do museu, completavam o mosaico expositivo, que contou com obras de Agnaldo Manoel dos Santos, Rubem Valentim, Maurino Araújo, Hélio de Oliveira, Edival Ramosa, o próprio Emanuel Araújo e os norte-americanos George Preston e Colin Chase – todos negros, recorrentes no percurso curatorial de Araújo.

Compunham ainda o conjunto trabalhos de artistas não-negros que dialogavam com o tema mais amplo, como as fotografias de Madalena Schwartz, Lamberto Scipione e de Pierre Verger, sem retirar a centralidade do critério da autoria negra da seleção curatorial. Vídeos e músicas completavam o espaço expositivo.

Imagem 59. Cartaz da exposição *Os Herdeiros da Noite – Fragmentos do Imaginário Negro*, com uma máscara Lipiko dos Makonde (Moçambique, s/d.) em destaque.

Imagem 60. Rosana Paulino, *Parede da Memória* (detalhe), 1994. Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela. 724 x 173,5 cm.

O percurso e argumento da mostra buscavam assim costurar um elo que unisse todas essas expressões, ressaltando-se-lhes certa continuidade plástica inspirada (ou, em seus termos, herdada) em cânones africanos. Como se uma obra se complementasse com as demais que lhe ladeavam, os visitantes eram convidados a investigar a “repetição das formas primárias”, buscando ecos das máscaras africanas nas xilogravuras de Hélio de Oliveira, nos santos de nó-de-pinho do interior de São Paulo¹³³ ou nas “riscaduras brasileiras” de Rubem Valentim. E as formas destes nos trabalhos dos demais artistas, num ritmo que tomava signos e referências às religiões de matriz africana, especialmente do candomblé baiano, como compasso estruturador da mostra, guiada pela ideia de *permanência*.

Organizada numa sequência não-linear, a mostra tomava a estatuária africana tradicional como origem das obras realizadas na diáspora, especialmente perceptíveis 1) nos objetos de culto (José Adário dos Santos, Mestre Didi, bandeiras rituais), 2) na arte dita popular (santos de nó-de-pinho, Agnaldo Manuel dos Santos, Maurino Araújo), 3) nos artistas que tematizam com frequência temas afro-brasileiros (Rubem Valentim, Hélio de Oliveira), 4) e naqueles que só ocasionalmente o abordam (Genilson Soares, Emanuel Araújo).

A inspiração buscava conciliar o argumento etno-formalista de George Preston sobre arte paleoafricana com o esquema classificatório proposto por Marianno

¹³³ Santos de nó-de-pinho são pequeninas estatuetas de santos (principalmente Santo Antônio) feitas em nó-de-pinho e usadas como amuletos por africanos e seus descendentes na região do Vale do Paraíba, especialmente durante o século XIX. Há também versões, mais raras, feitas em osso e metal. A fatura de sua confecção, afirmam os especialistas, guarda parentesco formal com a estatuária afro-católica do antigo reino do Congo. Sobre esse assunto, ver: Ramos Neto, 1995; Lemos, 1997; Souza, 2001.

Carneiro da Cunha (1983) para arte afro-brasileira, com quatro categorias baseadas no cruzamento dos critérios de africanidade da forma e no tema das obras. Tratava-se de uma articulação de contrários. Embora ambos autores tivessem baseado suas teses na ideia de continuidade estilística, Preston apostava na ancestralidade como princípio explicativo da transmissão geracional de convenções plásticas, enquanto Cunha investia na socialização como causa.

Essa interpretação da arte afro-brasileira como um seguimento religioso, não necessariamente ritualístico mas maiormente centrado no caráter litúrgico das peças, calcado em cânones africanos retrabalhados na diáspora (perspectiva inspirada em Cunha) e retransmitidos através das gerações de artistas afrodescendentes (adendo inspirado em Preston), seria reforçada em *Arte e Religiosidade no Brasil – Heranças africanas*, mostra organizada por Araújo na sequência de *Os Herdeiros da Noite*¹³⁴.

Fazendo referência às teses de George Preston, Clarival do Prado Valladares, Luís Saia e Nina Rodrigues, *Arte e Religiosidade no Brasil* trazia novamente a ideia de *herança*, centrada dessa vez especificamente no material religioso. Montada no pavilhão Manoel da Nóbrega, onde hoje funciona o Museu Afro Brasil – e que à época servia como sede temporária da Pinacoteca de São Paulo, cujo prédio passava por reforma – a exposição ficou aberta à visitação de 08 de novembro a 07 de dezembro de 1997.

Imagem 61. Capa do catálogo *Arte e Religiosidade Afro-Brasileira* (1994), organizada por Emanuel Araújo por ocasião da 46ª Feira do Livro de Frankfurt, com escultura de Agnaldo Manoel dos Santos em destaque.

¹³⁴ Entre as duas mostras, Araújo organizou também duas exposições monográficas ao redor da arte afro-brasileira, ambas em 1996: *Fotografias de Eustáquio Neves e Bahia África Bahia. Pierre Verger*; além de *Antologia da Fotografia Africana*, em diálogo com as duas.

Versão expandida de mostra quase homônima, *Arte e Religiosidade Afro-Brasileira*, organizada por Araújo em 1994 para o pavilhão brasileiro na 46ª Feira do Livro de Frankfurt, *Arte e Religiosidade no Brasil* propunha realizar “uma arqueologia da produção afro-brasileira” de modo a demonstrar como traços da arte “paleo-africana” ainda se encontrariam vivos em certa produção local. Nas palavras do curador:

Embora os artistas aqui presentes representem apenas a produção do último quartel do século XX, buscou-se um tema que abarcasse *produções arcaicas* e se fundamentasse, sobretudo, nos *símbolos e signos da religião afro-brasileira*. Essa foi a grande geradora das imagens transformadas em linguagens. (...) Teorias da não construção, redução, frontalidade e repetição generalizada das formas primárias servem para explicar a produção de alguns artistas contemporâneos como Rubem Valentim, Ronaldo Rego, Agnaldo Manoel dos Santos. (...) Verificamos que a *permanência* da estética africana percorre exemplos tão próximos da expressão popular quanto da erudita

(Araújo, 1994, p. 43-44. Grifos meus)

O recurso a um contraste entre popular e erudito, reaproximados por um elo ancestral que perpassaria artistas negros dos dois polos de expressão artística, não era novo na trajetória curatorial de Araújo. Tampouco o foco na produção de teor religioso ou os artistas selecionados. Mas essas recorrências ganhavam na mostra uma nova interpretação, operando como ilustração do “fenômeno da continuidade da presença africana na diáspora” (*ib.*, p. 46). Assim, os santos de nó-de-pinho do Vale do Paraíba (SP) foram novamente expostos, ao lado de máscaras de cazumbá e de bumba-meu-boi (manifestações culturais do Maranhão cuja parafernália guarda parentesco formal com certa produção tradicional africana de máscaras), das cavalcadas de Pirenópolis (Goiás), esculturas de Agnaldo Manoel dos Santos, dos tradicionais ex-votos nordestinos e das carrancas de Mestre Biquiba.

Esculturas de santos católicos negros (São Benedito, Santo Antônio de Categeró, Santa Efigênia), balangandãs e joias de crioula¹³⁵, máscaras gueledé, estatuárias de ibejis e oxês xangô – com exemplares africanos e afro-brasileiros de cada um dos três últimos – completavam a primeira seção dessa mostra, voltada às “produções arcaicas”. Nela, ainda, reproduções de documentos históricos, plantas de navios negreiros, aquarelas de Carlos Julião, Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, além de desenhos de Jacques Etienne Arago, serviam de imagens de contexto.

A expografia, que operava pela busca de similitudes formais e temáticas entre as obras, recuperava nesse processo alguns tópicos abordados pelos teóricos e críticos da área, apresentando-os visualmente na mostra. Esse é o exemplo do parentesco observado por Roger Bastide entre os pontos-riscados de umbanda e as ferramentas de ferro retorcido do candomblé (por sua vez derivadas da metalurgia oeste-africana) [imagens 62 e 63], em artigo justamente denominado *Ensaio de uma estética afro-brasileira* (1948-9), e que comparecia também nessa exposição.

Imagem 62. Pontos riscados de umbanda (Fonte: Araújo, 1994).

Imagem 63. José Adário dos Santos, Exus em ferro batido, século XX. Acervo Museu Afro Brasil.

Das ferramentas e insígnias de orixás, destinadas ao uso litúrgico (Mário Proença, José Adário dos Santos), roupas de Egunguns feitas para dançar no terreiro (Domingos Daniel de Paula) a obras de arte contemporânea de inspiração religiosa, a

¹³⁵ Joias de crioula são braceletes, colares, berloques e outros acessórios de ourivesaria feitas e usadas pela população negra, liberta ou escravizada, especialmente durante o século XVIII no Brasil. Com influências africanas, europeias e islâmicas, afirmam os especialistas, essas joias eram símbolo de poder e magia. Em termos formais, podem ser consideradas um produto brasileiro, sem paralelos equivalentes em outros contextos. A esse respeito, ver: Cunha & Milz, 2012.

mostra contou com peças de Mestre Didi, Rubem Valentim, Hélio Oliveira, Eneida Assunção Sanches, Genilson Soares, Aurelino dos Santos e Waldeloir Rego – para citar apenas os artistas negros, que integravam quase a totalidade do time convocado.

Dois outros núcleos complementavam a exposição: *Cosmologias e Altares*, com instalações em grande escala inspiradas na estética dos pejis e altares das religiões afro-brasileiras; e, ao lado, uma seção dedicada à fotografia, com registros de Pierre Verger, Eustáquio Neves, Adenor Gondim, Lamberto Scipioni e Luiz Paulo Lima – todos orbitando em torno das ideias de permanência e tradição, que se sobrepunham à diversidade formal dos artistas.

Imagem 64. Cartaz da exposição *Arte e Religiosidade no Brasil*: Luiz Paulo Lima.

Imagem 65. Cartaz da exposição *Arte e Religiosidade no Brasil*: Eustáquio Neves.

Imagem 66. Cartaz da exposição *Arte e Religiosidade no Brasil*: Adenor Gondim.

Imagem 67. Cartaz da exposição *Arte e Religiosidade no Brasil*: Lamberto Scipioni.

Imagem 68. Cartaz da exposição *Arte e Religiosidade no Brasil*: seção *Cosmologias e Altares*.

“Todo esse universo heterogêneo cantava em uníssono, revelando uma só e poderosa herança”, argumentou Araújo (2000, p. 43). Essa interpretação pautada na ideias de herança e ancestralidade como elo unificador de experiências e trajetórias artísticas diversas, forte em *Arte e Religiosidade no Brasil*, não perduraria na trajetória subsequente do curador, sendo matizada nas mostras posteriores. A

comemoração dos 500 anos do “descobrimento” do Brasil no ano 2000 veio a calhar como contexto ideal para um novo projeto, que começava envolto em controvérsias.

3.2 Mostra do Redescobrimento (2000)

O quinto centenário da chegada dos portugueses na América ensejou eventos comemorativos país afora, e também muito protesto. Tal como no centenário da abolição, os festejos oficiais capricharam na pompa, transformando a ocasião num espetáculo cívico de gosto por vezes duvidoso. Mandou-se cunhar moedas e selos especiais, construir réplica de uma das caravelas cabralinas (uma delas acabou por naufragar antes do começo da festa), instalou-se grandes relógios em forma de totem nos principais pontos turísticos do país para marcar a contagem regressiva da chegada da grande data. O conjunto faustoso de celebrações não foi capaz, contudo, de afastar as contestações políticas que se espalharam com pólvora. Nem de escamotear os temas candentes que uma tal data inevitavelmente traz para a ordem do dia. Discussões sobre genocídio dos povos indígenas, exploração da terra e demais recursos naturais, violências do escravismo que edificou o projeto colonial português, concentração fundiária, a histórica má distribuição de renda do país, entre outros tópicos não convidados para a festa ocuparam páginas de jornais e debates públicos, imprimindo um tom político ao clima festivo com que o Estado almejava vestir a data.

No campo das artes visuais, as tensões dessa linha tênue entre a celebração e a crítica dos quinhentos anos de invasão colonial se fariam especialmente sentir na organização de *Brasil +500 - Mostra do Redescobrimento*, a megaexposição que levou cerca de 2 milhões de pessoas às dependências do Parque do Ibirapuera (SP), entre 22 de abril (data do “descobrimento”) e 07 de setembro (data da independência do Brasil) do ano 2000¹³⁶. Com 60 mil metros quadrados de espaço expositivo, uma equipe de quase vinte curadores, com Nelson Aguilar à frente, e cerca de quinze mil obras espalhadas em treze módulos¹³⁷, a *Mostra* propunha apresentar “o panorama mais arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, abrangendo desde as grandes

¹³⁶ A *Mostra* teve montagens itinerantes (e reduzidas) nos anos seguintes em outras duas cidades brasileiras, São Luiz (MA) e Rio de Janeiro (RJ). Também excursionou para Argentina, Chile, Portugal, Reino Unido, França e EUA.

¹³⁷ A *Mostra* ocupou três edifícios no Parque do Ibirapuera: o Pavilhão da Bienal, a Oca e o Pavilhão Manoel de Nobrega, onde à época funcionava a Pinacoteca de São Paulo (enquanto sua sede passava por reforma) e hoje funciona o Museu Afro Brasil. Ocupou ainda o Cinecaverna, estrutura especialmente construída para a ocasião.

culturas pré-coloniais até a contemporaneidade” (Ferreira, 2000, p. 26). Foi a exposição de arte de maior dimensão e ambição até então realizada no país¹³⁸, em cujo arranjo geral a temática afro-brasileira foi merecedora de espaço próprio. Ou melhor, de dois espaços.

Emanoel Araújo concentrou uma série de responsabilidades para a *Mostra*: dos treze módulos que a compunham, três contaram com sua curadoria: *Carta de Pero Vaz Caminha* (em parceria com Fernando Antônio Baptista Pereira), *Arte Popular* (em parceria com Frederico Pernambuco de Mello) e *Negro de Corpo e Alma* (com Maria Lúcia Montes). Nenhum outro curador convidado assumiu número semelhante de módulos¹³⁹.

Como é característico de sua prática curatorial, as salas organizadas por Araújo não se separavam por divisões estanques, artistas presentes numa se repetiam noutra, seguindo com o argumento de cada núcleo. Assim, ex-votos e peças de Agnaldo Manoel dos Santos se encontravam tanto em *Arte Popular* quanto em *Negro de Corpo e Alma*, por exemplo. A mistura se avultava com o cotejamento dessas salas ao núcleo *Arte afro-brasileira*, sobre o qual nos debruçaremos a seguir. A repetição de artistas, como Agnaldo Manoel dos Santos, Mestre Didi e Rubem Valentim, bem como da própria temática entre esses dois núcleos, não passou despercebida aos visitantes e à crítica da época, desmunidos de dados suplementares que justificassem as sobreposições (Aguilar, 2000b; Schwarcz, 2000).

Afinal, a realização de duas exposições paralelas no interior do mesmo projeto, com temas e peças afins, seria mera circunstância ou decorrência de conceituações antagônicas sobre arte afro-brasileira? Que motivos justificariam a presença de dois módulos abordando arte e raça na *Mostra*? “A exposição pronta, os períodos determinados e vem Emanoel Araújo propor uma visão a contrapelo da História: *Negro de Corpo e Alma*”, escreveu Nelson Aguilar (2000a, p. 32) na

¹³⁸ Além da edição de catálogos ilustrados de cada módulo, dezenas de artigos, resenhas e críticas, estudos sobre a *Mostra do Redescobrimento* seguem sendo publicados, formando uma bibliografia considerável. A esse respeito, ver, entre outros Mota, 2000; Schwarcz, 2000; Souza, 2000; Quagliato, 2007; Folha de São Paulo, edição de 24/04/2000. Nessa seção, concentraremos a atenção aos tópicos mais propriamente relacionados ao tema afro-brasileiro abordados na *Mostra*.

¹³⁹ Os demais módulos e respectivos curadores: *Arqueologia* (Maria Cristina Mineiro Scatamacchia), *A Primeira Descoberta da América* (Walter Neves), *Artes Indígenas* (José Antônio Braga Fernandes Dias e Lúcia Hussak van Velthem), *Arte Barroca* (Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira), *Arte Afro-Brasileira* (Catherine Vanderhaeghe, François Neyt, Kabengele Munanga e Marta Heloísa Leuba Salum), *Arte do Século XIX* (Luciano Migliaccio), *Arte Moderna* (Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso), *Imagens do Inconsciente* (Luiz Carlos Mello e Nise da Silveira), *Arte Contemporânea* (Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso), e *Olhar Distante* (Jean Galard e Pedro Corrêa do Lago).

“Introdução” ao catálogo desta última, comentando o surgimento extemporâneo deste que foi o último núcleo a entrar no programa da *Mostra*.

O texto continua, indicando que o desdobramento de um primeiro módulo (*Arte Afro-Brasileira*) numa segunda exposição teria se dado menos em função de conceituações antagônicas propriamente ditas do que por disputas políticas no interior do circuito das artes afro-brasileiras:

No coro universal, surgem desarmonias, dissonâncias. Muda-se o sistema tonal, ignora-se o ruído ou expulsam-se os desafinados? Alguns artistas participantes de outros módulos *por motivos estéticos* aqui comparecem *com função nova*, para assinalar as brigas, os pactos, as reconciliações entre o corpo e a alma dos descendentes dos africanos.

(Aguilar, 2000a, p. 32. Grifos meus)

Brigas e dissonâncias que animariam as distintas perguntas que deram origem às duas propostas curatoriais. Que “função nova” *Negro de Corpo e Alma* pretendia extrair pela repetição de artistas presentes “por motivos estéticos” em *Arte Afro-Brasileira*? Indo além: numa área disputada e de conceituação pouco precisa, é viável separar motivações estéticas, como se fossem neutras, de suas funções políticas, novas ou velhas? Que histórias a prática curatorial pode contar por meio da seleção (e seu correlato ocultamento) de obras então consideradas afro-brasileiras? De que maneira essas escolhas incidiriam na consolidação de certos nomes e artistas como representantes dessa área, em detrimento de outras possibilidades?

3.2.1 Unindo as peças do quebra-cabeça: o módulo *Arte Afro-Brasileira*

Curado por Catherine Vanderhaeghe, François Neyt (para a seção de arte africana), Kabengele Munanga e Marta Heloísa Leuba Salum (para a seção de arte afro-brasileira) o módulo *Arte Afro-Brasileira* foi instalado no último andar do Pavilhão da Bienal, ao final do percurso sugerido pela curadoria geral da *Mostra*.

“Mais do que nunca desponta a questão sobre a unidade e a diversidade da arte africana em sua diáspora. Na tentativa de responder a essa indagação, constituiu-se o módulo afro-brasileiro na Mostra do Redescobrimento”, explicou Nelson Aguilar

(2000b, p. 30). Como numa rosácea, a expografia do módulo dispunham obras de arte tradicional africana no núcleo dessa produção, seguidas por peças de arte afro-brasileira consideradas *stricto sensu* (de uso afro-religioso e de origem “popular”) no raio do primeiro círculo e, na esfera mais ampliada, artistas influenciados por essa temática, com uma arte afro-brasileira considerada em seu sentido *lato*. Nas palavras de Kabengele Munanga (2000, p. 109):

Partindo de uma visão mais ampla, podemos imaginar e representar a arte afro-brasileira como um sistema fluido e aberto, que tem um centro, uma zona mediana ou intermediária e uma periferia. No centro do sistema situamos as origens africanas desta arte (...) Na zona intermediária do sistema, (...) situamos o nascimento da arte afro-brasileira, uma arte que, além das características africanas (...), integrou novos elementos e características devido aos contatos estabelecidos no Novo Mundo com outras culturas. (...) Aqui, salvo alguma exceções, nem sempre a matriz africana da obra e a origem étnica do artista se confundem. Na periferia do sistema, situamos obras e artistas que, sem reunir todos os atributos essenciais das artes africanas tradicionais, receberam algumas de suas influências, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico.

A cenografia, elaborada por Francisco Fanucci e Marcelo Carvalho Ferraz, reforçava o argumento: ao centro, num arranjo circular, foram dispostas cerca de 50 peças de arte tradicional africana [imagem 69], oriundas do Golfo do Benin, Angola e Congo, as regiões das quais o Brasil mais recebeu escravizados ao longo de sua história. “As relações existentes entre a costa africana e o Brasil a partir do século XVI guiaram nossa seleção de objetos: da foz do rio Congo ao lago Mai-Ndombe; de Angola às nascentes do rio Congo; o golfo do Benin”, explicaram Catherine Vanderhaeghe e François Neyt (2000, p. 37). Cortinas de seda em cores terrosas (simbolizando talvez o chão, a “origem”) e em formato esférico delimitavam essa primeira área, em cujo convexo foram dispostas obras de artistas brasileiros, agora sobre paredes de cor preta ou num chão coberto de areia branca [imagens 70, 71 e

72]. O contraste e gradação das cores como que buscava reforçar o argumento com que os curadores trabalharam o tema: o de “situar a questão da continuidade das formas artísticas plásticas africanas e o surgimento de uma linguagem plástica afro-brasileira” (Munanga, 2000, p. 102), visando “descobrir a africanidade presente ou escondida dessa arte” (*ib.*, p. 99).

“Continuidade”, “zonas intermediárias”, religião como eixo central e preponderância dos critérios iconográfico e simbólico fomentavam os argumentos conceituais do módulo, ecoando os termos propostos por Cunha (1983). As contribuições de outros analistas e críticos também foram convidadas pelos curadores para a tarefa de costurar um sentido unitário para a conceituação da mostra: “há três décadas, Clarival do Prado Valladares elegeu três artistas para compor a delegação que revelou à África a existência de uma arte afro-brasileira. Hoje Valentim, Agnaldo e Heitor ainda norteiam, como mestres criativos, a seleção desta mostra”, escreveu Salum (2000, p. 116), referindo-se aos artistas selecionados por Valladares para o 1º FESMAN¹⁴⁰.

Imagem 69. No interior do círculo formado por cortinas de seda, peças de arte africana tradicional oriundas do Golfo do Benin, Angola e Congo. Foto: Denise Andrade.

Imagem 70. Esculturas de Mestre Didi dispostas na parte externa do círculo formado por cortinas de seda. Foto: Denise Andrade.

¹⁴⁰ Ver capítulo 2.

“No princípio, estava a Bahia. Porque (...) para alguns brasileiros Bahia pode se confundir com África, apesar do mito de que a Bahia é que é ‘brasileira’”, prossegue a curadora em seu texto de apresentação do módulo (Salum, 2000, p. 119), justificando a preponderância de artistas desse estado na seleção curatorial. Como demonstravam os diálogos propostos na seção de arte afro-brasileira *lato sensu*, operando a partir do cotejamento de artistas a partir de quatro diretrizes: Heitor dos Prazeres e Pedro Paulo Leal representando uma tendência “*naïf*” da arte afro-brasileira; Agnaldo Manuel dos Santos, Mestre Didi e Emanuel Araújo, com obras ligadas ao universo religioso afro-baiano; Rubem Valentim e Niobe Xandó entre os “geométricos” e, por fim, Rosana Paulino e Ronaldo Rêgo representando a produção mais contemporânea.

Imagem 71. Esculturas de Agnaldo Manoel dos Santos na parte externa do círculo formado por cortinas de seda. Ao fundo, sobre a parede preta, telas de Heitor dos Prazeres. Foto: Denise Andrade.

Imagem 72. Esculturas de Emanuel Araújo (da série *Templo de Oxalá*) sobre chão de areia branca. Ao fundo, sobre a parede preta, telas de Heitor dos Prazeres. Foto: Denise Andrade.

“Nesta concepção, (...) não há como deixar de cometer algumas arbitrariedades no momento da escolha e da classificação sistemática das obras”, escreveu Munanga (p. 109). A falta na literatura especializada de uma definição unitária sobre as fronteiras de sentido de arte afro-brasileira certamente contribuiu na estratégia de aproximar artistas díspares sob um mesmo rótulo: “sabemos que uma mostra como esta nunca será o bastante para contemplar a variedade de tendências e enfoques que a conceituação de ‘arte afro-brasileira’ adquiriu”, explicou Salum (2000, p. 115). Aguilar (2000b, p. 30) foi mais incisivo: “começamos por unir as peças do quebra-cabeça da arte brasileira. Sofremos um desmentido após o outro, ao tentar singularizar esse módulo”. Lacuna que incitou os curadores-pesquisadores a formular, eles mesmos, novas definições para o termo.

Assim, defendendo uma concepção alargada de arte afro-brasileira, sem tomar autoria, forma ou conteúdo como critérios exclusivos ou excludentes, Salum apostou numa formulação que amalgamava todos eles. Em suas palavras:

A ‘arte afro-brasileira’ é antes de mais nada contemporânea: ganhou nome neste século XX e passou a ser reconhecida como qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a *estética* e a *religiosidade* africanas tradicionais e, de outro, os *cenários socioculturais do negro* no Brasil. Trata-se da *cultura material dos segmentos negros* no Brasil, das obras representativas da *cultura popular* de origem africana, das *releituras da arte africana tradicional*.

(Salum, 2000, p. 113. Grifos meus)

Em formulação similar, Munanga (2000, p. 107) defendeu que:

Embora saibamos que qualquer tentativa de definição seria sempre provisória, tendo em vista o caráter dinâmico de qualquer arte, concordamos, contudo, que alguns postulados básicos têm de ser colocados para que esta arte, que constitui um grande capítulo à parte dentro da arte brasileira, possa merecer e conservar seu atributo e qualitativo de ‘afro’. Entre

eles podemos mencionar a *forma* ou o *estilo*; as cores e seu *simbolismo*; a *temática*; a *iconografia* e as fontes de inspiração, todos harmoniosamente articulados através do domínio de uma técnica capaz de dar corpo e existência a uma obra de arte autêntica. (...) Para que uma obra de arte possa ter uma identidade afro-brasileira, penso que não deveria reunir concomitantemente todos os postulados e características acima referidos. Basta que um ou outro entre os mais relevantes (*forma* e *tema*) seja integrado com regularidade no conjunto da obra e que lhe confira uma verdadeira autenticidade. (...) Excluir uma ou outra deste módulo, em nome de uma arte afro-brasileira autêntica que não seríamos capazes de delimitar nitidamente, uma obra que, além da origem étnica do artista, integraria no mesmo corpo todas as características acima evocadas, seria ignorar as ambiguidades da sociedade brasileira, sociedade na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada têm a ver com as leis da ‘pureza’.

Essas conceituações de arte afro-brasileira pareciam propor um balanço entre estética afro-religiosa, releitura de faturas africanas (forma), motivos da cultura e sociabilidade afro-brasileiras (tema) e a produção de uma “cultura material dos segmentos negros” (autoria) como pedaços de um amplo mosaico. Um programa que buscava deslocar o peso da autoria como critério de definição, acusando-lhe de um “purismo” pouco afeito à realidade miscigenada do Brasil. Artistas negros cujas obras não acusassem africanismos iconográficos ou simbólicos – como os pintores do século XIX, caros ao argumento de *A Mão Afro-Brasileira* de Araújo (1988), por exemplo – escapavam da definição.

O foco da exposição, de todo modo, não era mesmo a biografia. E, nesse sentido, o módulo *Arte afro-brasileira*, que buscava “articular harmoniosamente” as variadas vertentes de leitura sobre essa área, se distanciava de modo deliberado dos termos que tornaram conhecida a trajetória curatorial de Emanuel Araújo. A ambição era demarcar a diferença entre “os politicamente ‘negros’ e historicamente ‘afro-

brasileiros””, nas palavras de Munanga (*ib.*, p. 109). A referência, evidentemente, se dirigia ao módulo *Negro de Corpo e Alma* que, nas palavras de Nelson Aguilar (2000c, p. 27), curador-geral da *Mostra do Redescobrimento*, “tom[ou] um partido bastante diferente de *Arte afro-brasileira* (...), adquir[indo] um caráter de militância, um protesto indefinido, uma capacidade de deixar a questão em aberto que assusta o visitante acostumado ao esquema tese-antítese-síntese.”

3.2.2 Exposição-tese-museu: o módulo *Negro de Corpo e Alma*

“Esse trabalho foi, antes de mais nada, um canto de amor ao povo negro. Negro da África. Negro das Américas. Negro do Caribe e da América do Norte. Negro da Europa e da Oceania. Mas, sobretudo, negro do Brasil, a quem dedicamos aquele momento, ao celebrarmos os 500 anos de nossa cultura”. Assim Araújo (2010, p. 112) definiu seu módulo na *Mostra do Redescobrimento* (com Maria Lúcia Montes como curadora assistente). Síntese das suas abordagens curatoriais sobre o tema afro-brasileiro, *Negro de Corpo e Alma* foi uma exposição de proporções faraônicas. Por meio da compilação de pedaços, inspirações, ideias, obras e artistas recorrentes em suas montagens, Araújo dilatou a pesquisa iniciada em *A mão afro-brasileira* e ampliada nas mostras subsequentes, oferecendo nesta exposição novas abordagens sobre o tema.

Como “pontos que se cruzam e criam novos campos de pesquisa” (Araújo, 2014, s.p), perspectivas sobre esse tipo de produção, acionadas por Araújo ao longo de sua trajetória curatorial – das mais assimilacionistas (Valladares, 1968) às enfáticas de uma continuidade diaspórica nas Américas (Preston & Araújo, 1987), das centradas no tema e forma (Cunha, 1983) àquelas focadas na biografia (Araújo, 1996) –, foram novamente convidadas para, numa espécie de bricolagem visual, traçar um levantamento sobre a presença negra na arte brasileira. Aqui importava pôr em relação o negro como autor e o negro como tema. Em suas palavras:

Esta exposição encerra um conjunto de aproximações que vimos realizando nestes últimos 15 anos sobre o negro no Brasil. O que assim se propõe é uma grande discussão sobre as relações raciais em nosso país, no sentido de detectar os

padrões que determinaram, ao longo dessa história, a convivência entre brancos e negros no Brasil.

(Araújo, 2000, p. 42-44)

A “grande discussão” se fez valer também de grande ambição e de um grande espaço expositivo. Concentrando o maior número de peças expostas entre os módulos da *Mostra do Redescobrimento* e, em consequência, o catálogo mais volumoso da exposição, *Negro de Corpo e Alma* reuniu obras e artistas díspares, mas articulados em torno de um tema comum. E também amplo: telas consagradas, objetos do cotidiano, instrumentos musicais e litúrgicos, aquarelas de viajantes europeus, joias, adornos, recortes de jornais, caricaturas, fotografos do século XIX ao XX, artistas do séc. XVIII aos contemporâneos, negros ou não, foram cotejados de modo a tratar das representações dos negros na arte. “Tendo como proposta trabalhar com as formas de representação do negro no Brasil”, explicou Araújo (*ib.*, p. 44. Grifo do original), “esta exposição pretende[u] assim, antes de mais nada, *desconstruir um imaginário* que (...) atuou de maneira poderosa na criação dos estereótipos nos quais se alicerça o discurso do preconceito que até hoje marca a identificação do negro em nosso país”.

Imagem 73. Vista geral de uma das salas de *Negro de Corpo e Alma*. Na parede azul à esquerda, aquarelas de Jean Baptiste-Debret. Ao centro, escultura *Alegoria à Lei do Ventre Livre*, de A. D. Bressae (século XIX); ao fundo, na parede, reprodução ampliada da planta de um navio negreiro, *Storing slaves on a Trans-Atlantic transport ship with four slave decks*, desenhada em 1822 por Thomas Clarkson. Foto: Denise Andrade.

Nessa mostra, a seleção e disposição do material apresentado, visando provocar reflexões de cunho social mais amplas a partir do arranjo expositivo, atingiu o tom mais eminentemente político entre as exposições até então realizadas por Araújo. Autoria, forma, tema, procedência regional e expressão artística se

sobrepunham, sem delimitações rígidas, como critérios da curadoria para abordar esse imaginário nacional que ora inclui, ora renega, os aportes culturais, sociais e estéticos de origem africana.

Embora a exposição, nas palavras de Araújo, “não se proponha a levantar nenhuma bandeira ideológica mas, ao contrário, refletir de forma sistemática sobre o modo como a presença do negro foi absorvida na sociedade brasileira” (id.), na prática *Negro de Corpo e Alma* foi organizada como uma (controversa) tese sobre relações raciais, arte e identidade nacional. E, como toda tese, esta também buscava defender uma perspectiva sobre um conjunto de objetos que, apesar da enunciação de neutralidade, é sempre posicionada.

Sua hipótese diretriz era a da existência de uma relação de homologia entre a arena social e o campo da arte, marcados ambos por uma mestiçagem cultural que conviveria dialética e perversamente com um *apartheid* sócio-racial. O corpo negro e referentes culturais afro-brasileiros, ao mesmo tempo que exaltados no país como parte de sua identidade, nem sempre encontram tratamento equivalente na sua representação em obras, nem no reconhecimento da contribuição de artistas negros à formação da arte do país. Por quê?

A tese é provocativa, e de certo modo mimetizava o próprio escopo da *Mostra*: realizar um amplo panorama sobre a arte brasileira, atravessando suas fases, escolas e tendências. Com o adendo (onde residia sua novidade) de realçar o que haveria de negro nessa produção, em termos de autoria mas também de temática.

Ao investigar as ideias, modos de apresentação e de representação (“um certo imaginário”) do negro na arte e outros produtos culturais, a exposição interrogava, por derivação, as próprias ideias, modos de apresentação e de representação do país, para si mesmo e para o olhar adventício. Não à toa, a metáfora da visão como um sentido treinado, constituído pelo ambiente que parece enganosamente apenas se deixar observar, atuaria na organização do espaço (ou da tese, se preferirmos), sugerindo um percurso labiríntico dividido em três núcleos (ou capítulos) contíguos:

1) O primeiro deles, *Olhar o Corpo*, convidava o visitante a refletir sobre convenções visuais no modo de retratar o corpo negro na arte, elaboradas ao longo de séculos. Tratava-se de analisar estereótipos poderosos, frequentemente construídos a partir de perspectivas exotizantes, de sexualização das mulheres negras, atributivas de uma força física descomunal e ameaçadora no caso dos homens, e em retóricas reincidentes de subordinação, escravidão, sevícia e trabalho. Este núcleo procurava,

assim, “identificar, através de imagens e de documentos de época, as formas do imaginário que constroem a figura do negro enquanto *outro*, quase sempre incapazes de aceitá-lo em sua diferença” (*ib.*, p. 48), e para tanto se valeu de registros de viajantes estrangeiros e nacionais. Conhecidas aquarelas da *Voyage Pittoresque e Historique au Brésil* (1834), de Jean-Baptiste Debret, desenhos de Johann Moritz Rugendas, Thomas Ender, Joaquim Lopes de Barro e Carlos Julião foram aproximadas a litografias e fotos de Victor Frond, Marc Ferrez e Christiano Jr., ladeados por objetos do cotidiano, bibelôs, cartões postais, bonecas, cartazes publicitários e mais um vasto conjunto de peças em que o negro aparece retratado como “tipo”, “objeto de ciência” ou com sua humanidade reduzida à condição de escravo;

2) *Olhar a Si Mesmo*, a seu turno, buscava contrastar essa perspectiva ao tomar os modos como “o negro vê o negro e o retrata” (*ib.*, p. 49) como fio condutor da seleção e arranjo das obras. Se *Olhar o Corpo* funcionava como uma tese lastreada em documentos históricos, *Olhar a Si Mesmo* atuava como uma antítese pautada em imagens desviantes, exceções às regras de figuração do corpo negro. Retratos, autorretratos e imagens enaltecedoras – e por isso mesmo rarefeitas – de negros constituíam esse que foi o mais conciso dos núcleos do módulo, composto por obras de autoria negra em sua maioria. Nomes afro-brasileiros do Barroco e Rococó, como Aleijadinho, Mestre Valentim e Mestre Ataíde, foram postos lado a lado com pintores negros do Oitocentos, como Arthur Timótheo da Costa, Rafael Pinto Bandeira, Benedito José Tobias e José Teófilo de Jesus. A seção contava com fotografias de perfis e famílias negras realizadas por Militão Augusto de Azevedo, um dos poucos registros fotográficos do século XIX em que a representação dos negros por vezes escapava das convenções mais comuns de obediência e inferioridade.

Imagem 74. Anjos barrocos em Negro de Corpo e Alma. Foto: Denise Andrade.

3) *Sentir a Alma*, terceiro e mais volumoso dos núcleos, ocupando cerca de 70% do espaço expositivo, funcionava como uma síntese do argumento introduzido nos demais espaços. Também uma síntese da própria trajetória curatorial de Araújo. A atenção à autoria negra, a busca por indícios de faturas africanas em obras afro-brasileiras (com foco nos objetos litúrgicos e “populares”), as convenções de representação do negro na arte, a centralidade dos objetos religiosos no processo de reinvenção africana na diáspora... Todos esses argumentos, reincidentemente ensaiados por Araújo em mostras anteriores, reapareciam em *Sentir a Alma* como partes-chave na montagem final do mosaico, as “considerações finais” da tese, por assim dizer. “Aqui, são explorados os momentos em que, burlando o controle, rompido o cerco físico e mental que encerra o negro em estigmas do corpo, a *herança africana* procura abrir um caminho de expressão na cultura e nas artes brasileiras”, sintetizou Araújo (ib., p. 50. Grifos meus).

Imagem 75. Galeria de retratos de personalidades negras em *Negro de Corpo e Alma*. Foto: Denise Andrade.

Partindo da religião como arena privilegiada e inaugural, de *Sentir a Alma* seguia com uma amostragem de peças do Barroco, de artistas negros do século XIX, dos Modernismos brasileiros (especialmente do cenário paulista), passando por expressões da arte dita popular “à poderosa afirmação da herança africana na estatutária de corte arcaico de Agnaldo Manoel dos Santos, no trabalho de Mestre Didi, entre a arte e o objeto ritual, ou no sofisticado construtivismo de Rubem Valentim” (Araújo, 2000, p. 53); e pelos “artistas que, independentemente de sua origem, incorporariam enfim esse imaginário negro, na obra de um Mário Cravo, um

Ronaldo Rego, um Carybé” (*ib.*). Como *grand finale*, uma seção reunindo Heitor dos Prazeres, Otávio Araújo, Maurino Araújo, Hédio de Oliveira e Pedro Paulo Leal, entre outros, com obras tematicamente ligadas ou não ao universo cultural afro-brasileiro.

O foco no terreno da religiosidade, que abria o núcleo, seguia de perto o argumento trabalhado em *Arte e Religiosidade no Brasil*. Orientado pela ideia de herança, retomou os santos de nó-de-pinho, santos negros católicos, vestimentas e adornos do candomblé, iconografias de festas populares de origem negra (como as festas para Nossa Senhora do Rosário, Congadas e maracatus), referências às irmandades religiosas de homens pretos, balangandãs e joias de crioula, oxês Xangô, Ibejis e máscaras Gueledé.

Já os artistas negros do Barroco e do séc. XIX, que já haviam figurado em *Olhar o Corpo* e *Olhar a Si Mesmo*, retornavam nesse núcleo acompanhados de outros colegas, como o Frei Jesuíno do Monte Carmelo, Antônio Firmino Monteiro, Emmanuel Zamor e João Timótheo da Costa. Aqui, importava realçar o que de subjetivo e original haveria se infiltrado numa produção de autoria negra pautada em cânones europeu, de onde o destaque concedido a dois artistas emblemáticos: o Aleijadinho e Estêvão Silva.

Recuperando os argumentos de Mário de Andrade (1928), o Aleijadinho reaparecia nesse núcleo como prova de uma deformação afro-brasileira original do material lusitano; ao passo que as naturezas-mortas de Estêvão Silva, com a “exuberância de sua cor, o colorido quente e intenso” (Araújo, 2000, p. 52), eram interpretadas como “expressão de sua alma negra” (*ib.*). Numa atualização da leitura de Gonzaga Duque-Estrada (1888) pelos óculos das teses de George Preston, Araújo (2000, p. 52. Grifo meu) aplicava a ideia de uma *emergência inconsciente* de faturas nessas obras:

E não seria o caso de se ver nesse estilo sem leveza e transições, nessas cores planas e vibrantes com que pinta suas naturezas-mortas, (...) precisamente a emergência *inconsciente* de uma outra percepção do fato criador, de uma outra estética que distribui diversamente planos, cores, formas, espaços, como tão bem analisou George Preston em relação aos cânones da arte africana?

A arte moderna, por sua vez, tema de um módulo próprio no interior da *Mostra do Redescobrimento*, foi também abordada em *Sentir a Alma*, mas a partir das ambiguidades sobre os modos de apresentação do corpo negro. De um lado, como defendeu Araújo (*ib.*, p. 52), esse foi o “movimento pelo qual se redescobre e valoriza a herança mestiça do nosso barroco colonial e, com ela, a marca de nossa especificidade e autenticidade”, numa reformulação algo nacionalista das ideias de Mário de Andrade (1928). De outro, a verve ambígua do modernismo que, ao considerar o afro-brasileiro como nacional, teria acabado por incorrer no reforço de convenções perversas sobre sua representação:

enquanto expressões culturais de origem afro-brasileira são transformadas em símbolo de identidade nacional, pouco falta para que a *representação plástica do negro*, nas obras de uma Tarsila do Amaral, um Portinari, e mesmo de um Lasar Segall, recaia nos estereótipos que sempre fixaram essa imagem através de um olhar exotizador sobre o corpo negro, longe da força que revelaria a verdadeira expressão de sua alma

(Araújo, 2000, p. 53. Grifo do original)

Tal aproximação entre artistas com referenciais diversos, organizados num percurso que buscava defender uma ampla tese sobre relações raciais e processos de nacionalização de símbolos culturais de origem negra, evidentemente partia de pressupostos e almejava provocar efeitos distintos daqueles que deram fôlego à proposta do módulo *Arte Afro-Brasileira*. O questionamento e desafio que deram origem a *Negro de corpo e alma* pareciam assim dizer menos respeito a uma desavença conceitual com o módulo correlato do que buscar, no interior da *Mostra do Redescobrimento*, um espaço voltado à discussão sobre o racismo que subjaz o desconhecimento, do público em geral e do circuito artístico brasileiro em particular, das contribuições do negro na conformação das artes nacionais.

Nesse sentido, é bastante sintomático que o Museu Afro Brasil, idealizado por Araújo e inaugurado quatro anos depois da *Mostra do Redescobrimento* (e dois após deixar a diretoria da Pinacoteca de São Paulo), tenha sido erigido no interior do mesmo pavilhão de *Negro de corpo e alma*, e com uma coleção inaugural composta por um número expressivo de obras nela expostas. As 1.100 peças oriundas do acervo

peçoal de Araújo, com a fundação do MAB, se misturavam numa zona de difícil demarcação entre público e privado. Mesmo o argumento central da mostra, buscando sintetizar visualmente um discurso tanto de valorização da contribuição do negro nas artes quanto de denúncia do racismo das instituições de arte e da sociedade brasileira, de certo modo antecipava o plano do museu, construído em bases conceituais semelhantes¹⁴¹.

“O projeto de criação do Museu Afro Brasil começou com a exibição de minha coleção na FIESP em 2003, quando o Secretário Municipal da Cultura, Celso Frateschi, e a prefeita Marta Suplicy viram e levantaram a possibilidade de abrigar a coleção num museu”, comentou Araújo (2015, p. 154), num artigo recente em que narra sua própria trajetória curatorial¹⁴². A exposição referida pelo curador é *Negras Memórias, Memórias de Negros - o Imaginário Luso-Afro-Brasileiro e a Herança da Escravidão*, organizada pouco depois de *Negro de corpo e alma* como uma espécie de prévia do Museu Afro Brasil¹⁴³. Montada no Centro Cultural da sede da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo entre 25 de fevereiro a 29 de junho de 2003, *Negras Memórias* foi uma edição revista e ampliada da mostra quase homônima, intitulada *Para Nunca Esquecer: Negras Memórias, Memórias de Negros* e organizada um ano antes no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, entre 20 de novembro de 2001 (dia da consciência negra) e 03 de março de 2002.

Entre a montagem carioca e a paulista, não só o nome foi alterado, com a sintomática inclusão do “lusó” no título, como também o número de peças quase duplicou. Nesse meio tempo, Araújo deixaria a diretoria da Pinacoteca de São Paulo e começaria a pôr em marcha o projeto do Museu Afro Brasil – que, à época, recebeu a denominação provisória, justamente, de “Museu Luso Afro Brasil”.

Negras Memórias reuniu cerca de mil obras da coleção pessoal de Araújo, a maioria delas tendo sido exposta nas várias mostras que curou ao longo dos anos

¹⁴¹ Esse plano, por sua vez, teve sua primeira formulação ainda no começo dos anos 1990, quando Araújo, então diretor da Pinacoteca de São Paulo, almejou criar o “Museu do Imaginário do Povo Brasileiro” (no prédio onde hoje funciona a *Estação Pinacoteca*). O projeto deste museu, entretanto, não chegou a se concretizar.

¹⁴² Publicado numa edição temática da revista *Critical Interventions* sobre “Afro-Brazilian Art”. No original, em inglês: “The project to create the Museu Afro Brasil began with an exhibition of my collection at FIESP in 2003 where the Secretary of Culture of the city, Celso Frateschi, and the mayor, Marta Suplicy (2001-2005), saw it and raised the possibility of housing the collection in a museum”.

¹⁴³ Antes de *Negras memórias*, Araújo organizou também, dentro do tema afro-brasileiro: *Rubem Valentim. Artista da Luz*, na Pinacoteca, e *Brazil: Body & Soul*, no Guggenheim Museum (New York), com co-curadoria de Edward J. Sullivan, Germano Celant, J. Zugazagoitia, N. Aguilar e M. Mariano, ambas em 2001.

1990. Ali reapareceram obras já marcantes de suas exposições, como naturezas-mortas de Estêvão Silva e outros pintores negros do século XIX, máscaras tradicionais africanas, esculturas verticalizadas de Mestre Didi e Rubem Valentim, fotografias de Pierre Verger, os altares de *Arte e Religiosidade no Brasil* (1997), aquarelas de Jean-Baptiste Debret, fotógrafos do século XIX, obras de artistas “populares”, ex-votos e objetos litúrgicos afro-brasileiros, entre outras peças reincidentes.

O argumento retomava os tópicos principais de *Negro de Corpo e Alma*: rever a memória (“imaginário”) sobre o negro no Brasil, seus modos de representação e apreensão pela sociedade nacional, e ao mesmo passo realçar a memória dos negros do Brasil (“herança”), sua representatividade no conjunto de produções culturais, históricas e artísticas. “A exposição não questiona a pele do artista. É uma celebração do caráter sincrético do brasileiro”, comentou Araújo à época (*apud* Folha de São Paulo, edição de 20 de novembro de 2001). “Não queremos dizer que somos africanos. Brancos, negros e mestiços, somos brasileiros. Este é um país mestiço. (...) Isso tudo só posso chamar de o grande melê nacional”, emendou.

Também os aspectos cenográficos seguiam as características típicas de sua curadoria: paredes coloridas, percursos sinuosos sem direção predeterminada, a opção por uma estética do acúmulo, o cotejamento de obras de suportes variados mas aproximadas por motivos similares, o cruzamento das artes plásticas com outros domínios artísticos. A “novidade”, por assim dizer, residia na disposição das peças em áreas temáticas mais delimitadas: uma seção dedicada a religião, outra às artes plásticas, outra ainda ao tema da escravidão e trabalho, e por aí adiante. Áreas e obras que, já no ano seguinte, seriam remontadas quase como tal no Museu Afro Brasil, dando origem a núcleos expositivos articulados em torno dos mesmos recortes.

Roubavam a atenção do visitante os retratos de personalidades negras brasileiras na exposição. Apresentadas de maneira dispersa e intermitente nas exposições anteriores, essas fotos eram ali reunidas numa só galeria, e em número ampliado. Personalidades pouco conhecidas, branqueadas ou escamoteadas dos livros de história do país figuravam nessa seção ao lado de nomes ilustres, agrupando referências como Machado de Assis, Luís Gama, Mãe Menininha do Gantois e Ruth de Souza.

A proposta desta galeria em “exibir como negro quem negro foi”, para relembrarmos a frase de Rufino (1988) que serviu de mote a *A mão afro-brasileira* (e

de epígrafe para este capítulo), condensava uma ideia forte que perpassou todas as mostras de Araújo. A de realçar a participação do negro em todos os campos de formação do país, sublinhar os processos de idas e vindas pelos quais o africano escravizado ia se tornando afro-brasileiro, ao passo em que a sociedade brasileira, especularmente, ia se africanizando em seus costumes, língua, festas, religião, artes e mentalidade. Eis o “melê nacional” que Araújo quis abordar em *Negras memórias*, reafirmando a necessidade de retificar a origem negra de símbolos e práticas tornados nacionais à custa das ideias de desafricanização e branqueamento. Em suas palavras:

Penso na ambiguidade desta nossa história de que são vítimas os negros, numa sociedade que os exclui dos benefícios da vida social, mas que, no entanto, consome os deuses do candomblé, a música, a dança, a comida, a festa, todas as festas de negros, esquecida de suas origens. E penso também em como, em vez de registrar simplesmente o fracasso dos negros frente às tantas e inumeráveis injustiças sofridas, esta história termina por registrar a sua vitória e a sua vingança, em tudo o que eles foram capazes de fazer para incorporar-se à cultura brasileira. Uma cultura que guarda, através de sua história, um rastro profundo de negros africanos e brasileiros, mulatos e cafuzos, construtores silenciosos de nossa identidade. E não se pode dizer que não houve afetividade ou cumplicidade nessa relação. A mestiçagem é a maior prova dessa história de pura sedução, da sedução suscitada pela diferença, que ameaça e atrai, mas acaba sendo incorporada como convívio tenso e sedutor, em todos os momentos da nossa vida. Tudo isso é memória. Tudo isso faz parte da nossa história. Uma história escamoteada que já não poderá mais ficar esquecida pela história oficial.

(Araújo, 2004, p. 250)

Essa visão fomentaria, nos anos seguintes, as bases conceituais do Museu Afro Brasil e sua “missão de desconstruir os estereótipos, as imagens deturpadas e expressões ambíguas sobre personagens e fatos históricos relativos ao negro” (Araújo, 2010, p. 103). A tacada decisiva de Araújo na consolidação de um modo particular de

conceituar e expor arte afro-brasileira, um museu que se converteria na principal referência da área no Brasil do início do século XXI.

3.3 Museu Afro Brasil

Não são os museus os templos nos quais sacrifícios são feitos para se pedir desculpas por tanta destruição, como se quiséssemos de repente parar de destruir e estivéssemos começando o culto indefinido de conservar, proteger, reparar?

(Bruno Latour, 2008, p. 11)

O Museu Afro Brasil, criado em 2004 na sequência de uma série de exposições de Araújo, nasceu num contexto de transformações políticas e cultural-institucionais significativas no Brasil. Em verdade, ao menos desde a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, realizada na cidade de Durban (África do Sul), em 2001, durante o último ano de mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso, o país havia se comprometido internacionalmente a adotar medidas reparadoras no tocante às desigualdades raciais. O fórum de Durban, com 400 delegados brasileiros, entre ativistas e quadros do Governo Federal, teve impactos contundentes em nossa política interna. Esse cenário lançaria as bases de criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), em 2003 durante o primeiro mandato de Luís Inácio Lula da Silva, e das políticas afirmativas (como a de cotas de ingresso nas universidades e em concursos públicos), punitivas (de caráter antirracista) e valorizadoras (como a lei 10.639, de 2003, que estabelecia a obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira).

É nesse caldo de mudanças e ampliação da agenda dos direitos civis, de acúmulo de discussões sobre identidade, representação e representatividade das populações afro-brasileiras, que o MAB encontraria terreno para sua implantação. O alinhamento desses fatores conjunturais fornecia um momento propício para a consecução de “uma história que nunca se materializou de fato como visualidade museológica” (Araújo, 2006a, p. 11). A presença oficial de Lula na cerimônia de inauguração do museu, no dia 23 de outubro de 2004, é indício da importância de dimensão nacional que aquele momento representava.

Ao articular diferentes objetivos – de valorização, denúncia e reparação – o MAB se configura a um só tempo um museu histórico, etnográfico e de arte. Pretende, assim, segundo o documento *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva* (2006), espécie de manifesto fundador da instituição,

unir História, Memória, Cultura e Contemporaneidade, entrelaçando essas vertentes num só discurso, para narrar uma heroica saga africana, desde antes da trágica epopeia da escravidão até os nossos dias, incluindo todas as contribuições possíveis, os legados, participações, revoltas, gritos e sussurros que tiveram lugar no Brasil e no circuito das sociedades afro-atlânticas” (Araújo, 2006a, p. 12).

Nesse mesmo documento, o MAB é descrito como “um museu da diáspora”, “um museu histórico que fala das origens, mas atento a identificar na ancestralidade a dinâmica de uma cultura que se renova mesmo na exclusão”, “museu de arte, passada e presente”, “um centro de referência da memória negra” e “sobretudo, (...) um museu contemporâneo, em que o negro de hoje pode se reconhecer” (*ib.*, *passim*).

Localizado no Parque Ibirapuera, em São Paulo, no Pavilhão Manuel da Nóbrega¹⁴⁴, o MAB foi oficialmente instituído pelo Decreto Municipal nº 44.816/2004, durante gestão da prefeita Marta Suplicy, e concebido por uma equipe multidisciplinar de profissionais afins à área, entre artistas, antropólogos, museólogos, pedagogos e historiadores. Sob a condução de Emanuel Araújo, seu Diretor-Curador até os dias atuais, a implantação do museu contou com recursos da Petrobrás, incentivos da lei Rouanet (Lei Federal de Incentivo à Cultura, nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) e fundos do Ministério da Cultura. Atualmente, se configura juridicamente como uma Organização Social de Cultura, administrado pela Associação Museu Afro Brasil (entidade privada) e mantido com recursos públicos da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

¹⁴⁴ Projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer nos anos 1950, o Pavilhão Manuel da Nóbrega (inicialmente denominado Pavilhão das Nações) foi construído para as comemorações do IV Centenário de São Paulo, junto aos demais prédios do conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera. Antes de abrigar o MAB, o edifício de 11.000m² foi sede da Prefeitura de São Paulo (entre 1961 e 1991) e sede temporária da Pinacoteca a partir de 2002.

Seu acervo está composto por 6.225 obras, sendo 3.177 pertencentes à coleção de Emanuel Araújo e as 3.048 restantes, ao próprio museu (parte delas foi doada ou emprestada, em regime de comodato, pelo próprio Araújo)¹⁴⁵. O espaço do museu é dividido em dois andares, sendo o primeiro dedicado às exposições temporárias¹⁴⁶ e o segundo, à exposição de longa duração, sobre a qual concentraremos nossos esforços nessa análise. Integram ainda a biblioteca Carolina Maria de Jesus (com cerca de 12.000 títulos), o teatro Ruth de Souza, escritórios administrativos e uma lojinha no piso térreo.

Imagem 76. Planta baixa do piso superior do Museu Afro Brasil.

Ao adentrar o segundo andar do Pavilhão, o visitante é apresentado a uma profusão de telas, esculturas, objetos do cotidiano, máscaras, instalações, fotografias e alguns breves textos. À primeira vista, esse arranjo de objetos parece não seguir uma lógica clara de organização; um olhar mais detido e as visitas sucessivas ao museu, entretanto, vão deixando transparecer as linhas de classificação.

A exposição de longa duração é dividida em seis núcleos temáticos, organizados de modo contíguo no espaço expositivo e delimitados por cores ao invés de salas, contando a seguinte repartição de obras:

1. *África: diversidade e permanência*, com 548 obras;
2. *Trabalho e Escravidão*, com 341 obras;
3. *Religiosidade afro-brasileira*, com 1135 obras;

¹⁴⁵ Dados extraídos de Museu Afro Brasil, 2013. Os números variam em função da dinâmica expositiva do museu ao longo do ano.

¹⁴⁶ Ao longo desses treze anos, o MAB realizou um número expressivo de exposições temporárias: entre 2004 e 2015, foram mais de 180, num ritmo bastante acelerado. Essas exposições foram custeadas pelo orçamento previsto nos Contratos de Gestão assinados com a Secretaria de Cultura (disponíveis para consulta no *website* do museu) e também por meio da captação de recurso por leis de incentivo, editais e prêmios, parcerias institucionais e por recursos próprios de artistas e colecionadores.

4. *Sagrado e profano*, com 444 obras;
5. *História e Memória*, com 46 obras; e
6. *Artes Plásticas: a mão afro-brasileira*, com 861 obras, subdivididas entre arte contemporânea (253), arte do século XIX (112), arte do século XVIII (68) e arte “popular” (428).

Tal divisão, contudo, está longe de ser rígida e definitiva: objetos que hoje figuram num núcleo podem amanhã, inesperadamente, aparecer noutro. Sobretudo nas “fronteiras” entre os núcleos, as cores e conceitos se interpenetram de maneira mais evidente, sugerindo leituras relacionais entre obras. Como o *Oxóssi* (década de 1990) de Carybé e a reprodução de *Rua Direita* (c. 1835), aquarela de Johann Moritz Rugendas, estabelecendo conexões entre os núcleos *Religiosidade afro-brasileiras* e *Trabalho e Escravidão* [imagens 77 e 78].

Ademais, no MAB as obras não seguem uma ordem cronológica, nem sempre estão arranjados por afinidades estéticas tradicionais, como de costume se encontra em estratégias museológicas que privilegiam o agrupamento por autor, linguagens artísticas e/ou proveniência regional. Aqui, são os nexos semânticos que se podem extrair da proximidade entre uma parede de ex-votos nordestinos e uma instalação contemporânea de Nelson Leiner (*O Cortejo*, 2009), por exemplo, que dirigem a lógica expositiva, superpondo tempos, temas e formas de expressão [imagem 79].

Tal ecletismo é marca característica da curadoria de Emanuel Araújo. Com cores fortes e contrastantes, o espaço é repartido por painéis em formas oblíquas, propondo percursos (e perspectivas) variantes. Não há direção ou ordem de visita: pode-se caminhar pela exposição a partir de várias entradas e esquinas, sem um início, meio ou fim predeterminados. Corredores, paredes, teto (e mesmo chão) milimetricamente preenchidos ajudam a conformar esse espaço cheio de diagonais, no qual não sobra lugar para o vazio. Uma arquitetura que, como bem observou Souza (2009), lembra de perto o jogo de contrastes de luz e movimento que a produção escultórica de Araújo também propõe, com suas conhecidas reentrâncias e efeitos de preenchimento/vazio.

Imagem 77. Johann Mortiz Rugendas, *Rua Direita* (Rio de Janeiro, c. 1835). Reprodução.
Imagem 78. Carybé, *Oxóssi* (Salvador, década de 1990). Madeira e Couro. Acervo MAB.

Imagem 79. Nelson Leiner, *O Cortejo* (2009). Instalação posicionada à frente da parede de ex-votos, núcleo *Religiosidades afro-brasileiras*. À direita, detalhe da instalação.

Imagem 80. *Baobá* (s.d), de Emanuel Araújo. Madeira pintada. Acervo MAB. Fotografia do autor.

Para entender esse expografia, aparentemente refratária ao ordenamento mas, na verdade, tecida por lógicas e nós nem sempre evidentes, não se pode perder de vista que Emanuel Araújo, seu principal idealizador, é a um só tempo curador, artista e colecionador. É preciso ler a exposição de longa duração do MAB a partir desse olhar triplamente articulado, portanto: do colecionador, que adquire e sistematiza seus objetos a partir de preocupações e princípios subjetivos; do curador, que lhes atribui afinidades e novas possibilidades de apreciação a partir de rearranjos; e do artista, que cria suas peças em diálogo com outros autores e obras.

Pois se é a estrutura geral de uma coleção que lhe imprime singularidade, e não os seus objetos particulares, também no caso do MAB é a própria exposição, antes de tudo e tomada como um conjunto, a grande obra do museu a ser visitada. “O que encontramos aqui reunido é a expressão de uma mentalidade. Duas vezes o artista se expressa. Uma vez através de sua obra, e outra através das obras dos outros. Com objetos, objetiva seu mundo”, sublinhou Hugo Loetscher (1997, p. 69). A observação, feita sobre o arranjo da coleção particular de Emanuel Araújo em sua residência, é extensível à disposição do acervo do MAB, espécie de segunda casa sua.

Uma lógica, portanto, distante do modelo “cubo branco”, da leitura sequencial e individualizante das obras de arte, separadas por focos de luz e relativamente distantes umas das outras, como em boa parte dos museus de arte desde fins do século XIX. No MAB, esculturas de gesso do Padre Cícero, dessas que se encontram em qualquer loja de *souvenires* em Juazeiro do Norte (CE), são cotejadas a santos negros barrocos do século XVIII [imagens 81 e 82]. Esse tipo de ambiente, que exige do visitante uma atenção sobre o objeto que inclua necessariamente seu contexto, fornece mais de uma narrativa e construção de sentido sobre a coleção, conformando uma bricolagem – o próprio museu – composta por várias peças.

O acervo do museu, que teve sua composição sextuplicada ao longo de treze anos de existência, vem demandando novas formulações expositivas com o passar do tempo. A feição atual da exposição de longa duração, sobre a qual dedicamos os parágrafos seguintes, é distinta de sua aparência no momento de inauguração, em 2004. Também o argumento curatorial de divisão em núcleos sofreu modificações nesse período; nos deteremos aqui em sua configuração mais recente (2017).

Imagem 81. Em sentido horário, esculturas em gesso de Padre Cícero, parede de ex-votos, santos negros barrocos e santos de nó de pinho.

Imagem 82. Vista do setor “catolicismo popular” no núcleo *Religiosidade afro-brasileira*

Imagem 83. Painel recortado ao meio com a reprodução de *Baobab* (s.d), de Catenacci.

Imagem 84. Vista do MAB em 2005, com o painel do *Baobab* ao fundo e à esquerda, e a instalação *Navio Negroiro*, à direita. Fotografia de Nelson Kon.

O núcleo *África: diversidade e permanência* talvez sugira um bom começo de percurso. Apontando para a África como origem histórico-cultural comum às demais manifestações artísticas e plásticas afro-brasileiras, esse núcleo apresenta máscaras,

mapas, fotografias e artefatos de origem africana de 38 diferentes grupos étnicos (com concentração de objetos da África Ocidental). As peças são dispostas na parte externa de quatro paredes, as únicas em todo o espaço expositivo a delimitar uma sala. À sua entrada, um painel cortado verticalmente ao meio reproduz o *Baobab*, desenho de Catenacci (s.d) [imagens 83 e 84] originalmente gravado em metal. Uma referência à “árvore do esquecimento”, símbolo sádico do tráfico negreiro, ao redor da qual os escravizados deveriam passar nove vezes, se homens, e sete vezes, se mulheres, antes de entrar nos navios negreiros, numa espécie de rito simbólico e torturante de despersonalização e apagamento de suas referências culturais e geográficas.

Ao atravessar o painel, o visitante adentra uma sala fechada e menos iluminada, onde uma carcaça de madeira em forma de barco indicia um navio negreiro, numa apresentação áspera e arestada [imagem 85]. Ao seu redor, correntes e objetos de tortura, poesias abolicionistas, reproduções de imagens relacionadas aos tumbeiros e quilombos, antigas e contemporâneas, além de ouro e búzios (moedas da época) complementam a instalação. Um vídeo com imagens do acervo do museu relacionadas à escravidão e outras informações sobre o tráfico transatlântico ampliam o tom de desconforto, causado por uma opção cênica que parece guardar parentesco com os projetos expositivos dos museus do Holocausto.

Imagem 85. Instalação *Navio Negreiro*. Ao fundo, à direita, o verso do painel recortado com o *Baobab*. Foto: Nelson Kon, 2011.

As imagens e utensílios de sevícia e suplicio associadas à escravidão são diminutas no museu; para acessá-las é preciso entrar nessa sala mais escura. O

discurso é claro: ao migrarem de maneira forçada aos portos brasileiros, os africanos trouxeram consigo mais do que sua força de trabalho; a história da escravidão não se reduz à retórica dos castigos.

Carregaram também tecnologias, saberes, padrões estéticos, princípios filosóficos, preceitos religiosos. Esse é um dado importante, pois como lembra Alberto da Costa e Silva (2009, p. 43), “embora o Brasil tenha sido, até a metade do século XIX, o país fora da África que mais relações teve com aquele continente, nele não conseguia ver mais do que uma fonte de mão de obra escrava”, ignorando que lá viviam e de lá provinham objetos de notável qualidade estética, além de outras contribuições.

É ao redor dessa sala que estão dispostas as máscaras, estatuetas e outros objetos de madeira, marfim ou bronze. Embora o acervo de arte africana do MAB não cubra a riqueza artístico-cultural do continente, a variedade de estilos ali presentes contribui para a suspeição de uma visão monolítica e homogeneizante sobre o continente. Ademais, essas peças aparecem contextualizadas à violência escravista que condicionou seu aparecimento no Brasil, como as gargalheiras e correntes ao redor da instalação, objetos que indiciam a violência colonial e ao mesmo tempo a insubmissão dos escravizados. Essa é uma maneira original de apresentação dos objetos de arte tradicional africana, no geral expostas em museus etnográficos, como o *British Museum* ou o *Musée du Louvre*, em redomas de vidro sem referência às histórias de espoliação e saque colonial por detrás delas.

Imagem 86. Paredes externas da instalação *Navio Negroiro*, com mapas históricos, aquarelas de Jean-Baptiste Debret, máscaras e estatuetas africanas. Em destaque nos displays: à esquerda, estatueta do povo Fang (Gabão, séc. XX); ao centro, máscara Mwana Pwo, dos Tchokwe (Angola, séc. XX); à direita, acima, máscara dos Lwena, e abaixo, máscara dos Tchokwe (Angola, 1960-70).

Como o nome do núcleo indica, essa *diversidade* de faturas e iconografias forneceu o substrato para sua *permanência* e transformação nas peças litúrgicas afro-brasileiras. Peças que lhes fazem vizinhança no espaço expositivo, na “fronteira” com o núcleo dedicado às religiões.

Um feixe de palhas-da-costa pendente à porta de acesso à sala do *Navio Negreiro* indica, à maneira dos terreiros de candomblé, a transição de um espaço profano para sagrado. O efeito é reforçado com a repetição do feixe de palhas na parede à frente, sob as ferramentas de orixá em ferro retorcido, de autoria do ferreiro-artista José Adário dos Santos [imagens 29 e 39]. A passagem anuncia que estamos no núcleo *Religiosidade afro-brasileira*, o mais extenso do museu.

Imagem 87. Vista do núcleo *Religiosidade afro-brasileira*. À esquerda, uma das portas de acesso à instalação *Navio Negreiro*, com feixe de palhas-da-costa e máscara Bobo Bwaba (Burkina Faso, séc. XX) acima; no primeiro plano, à direita, parede com reprodução de fotografia de P. Verger, feixe de palhas e, acima, instrumentos de orixás em ferro retorcido, de José Adário dos Santos (séc. XX).

E também o mais central no argumento curatorial: como uma espécie de coluna vertebral do espaço expositivo, ocupando-lhe todo o eixo ao meio [imagem 76], esse núcleo estabelece conexões entre todas as demais seções e temas. Como se as manifestações religiosas conduzissem e condensassem os caminhos de transformação do africano em afro-brasileiro, se espraiando para as demais áreas. O argumento não é novo no campo das artes afro-brasileiras, mas ganhou no MAB nova linguagem visual – em realidade, vem sendo definido e reforçado ao menos desde os escritos de Nina Rodrigues (1904), Mário Barata (1957), Arthur Ramos (1949) e Marianno Carneiro da Cunha (1983), sem esquecermos da centralidade que o fenômeno religioso também ocupa na expografia do Mafro.

Dão corpo a esse núcleo: vestimentas e instrumentos de orixás e Egunguns, fotografias e objetos de pais e mães-de-santo ilustres (em especial a Mãe Olga do Alaketu, famosa Iyalorixá do terreiro Ilê Maroíá Láji em Salvador, de quem não por acaso Emanuel Araújo é filho-de-santo [imagem 90]), instrumentos musicais e utensílios litúrgicos, contas, colares e guias, aquarelas de Carybé e fotografias de Pierre Verger, esculturas de santos, caboclos e encantados, entre outras peças correlatas.

Imagem 88. Vista do núcleo *Religiosidade afro-brasileira*: vestimentas e instrumentos litúrgicos de orixás (candomblé Ketu).

Essa heterogeneidade dos materiais é ordenada em função do tema, e se apresenta numa gradação bastante pautada nas ideias de “pureza” e “desafricanização” que foram se consolidando, entre intelectuais, exposições, museus e boa parte do senso comum, sobre as religiosidades afro-brasileiras. Ao longo do eixo, as peças são expostas numa sequência que se inicia com o candomblé de nação Ketu (tido como “mais africanizado”), passa pela umbanda (tida como “mais misturada”) e desemboca em referências afro-brasileiras do catolicismo popular (“mais desafricanizado”). Num percurso em linha reta que vai de um extremo supostamente “mais afro” a outro “mais brasileiro”, o núcleo inicia com um altar cenográfico dedicado ao orixá Xangô, com oxês oeste-africanos e afro-brasileiros similares [imagem 89]; segue em direção a uma instalação que ressoa um altar de umbanda, com uma profusão de imagens de entidades diversas [imagem 91]; e finaliza com os ex-votos nordestinos, santos de nó-de-pinho e esculturas de santos negros (como Santa Ifigênia e São Benedito) [imagens 81 e 82].

Imagem 89. *Altar ao Rei Xangô do Reino de Oyô*, instalação inspirada no terreiro Casa Branca do Engelho Velho (Salvador). Projeto de Emanuel Araújo; execução de Antônio Miranda. Ao lado, três atabaques de candomblé (na sequência: lé, rum e rumpi) com reprodução de fotografia de P. Verger de contexto, acima. Na imagem à direita, detalhe da instalação.

Imagem 90. Seção especial dedicada a Mãe Olga do Alaketu, no núcleo *Religiosidade afro-brasileira*. Em destaque, retrato de Dona Olga por Adenor Gondim (s.d), fotografias de Pierre Verger (ao centro) e vestimenta de Iansã de Dona Olga (autoria não especificada, séc. XX).

Imagem 91. Altar de umbanda (instalação, autoria não especificada).

Imagem 92. Painel dedicado a Exu. Frente: trecho de "Saudação a Exu" e fotografia da série *Larôyé* (Salvador, 2000), ambos de Mário Cravo Neto. Verso: Aldemir Martins, *Exu* (1966) e, abaixo, Sérgio Milliet, *Sem título* (s.d). Acima: esculturas de Exu em ferro retorcido (autoria não especificada, séc. XX). Lateral: Chico Tabibuia, *Exu Relógio* (s.d., escultura em madeira). Acervo MAB.

No meio do caminho, um painel dedicado a Exu [imagem 92] demarca a ponto de intersecção com o núcleo *Sagrado e Profano* que, por sua disposição no espaço, forma uma “encruzilhada” ao atravessar verticalmente o corredor das *Religiosidades*.

Imagem 93. Planta baixa do piso superior do Museu Afro Brasil, com núcleos *Religiosidade afro-brasileira* e *Sagrado e Profano* em destaque.

Esse é também o “ponto zero” da exposição de longa duração, situado no cruzamento das dimensões vertical e horizontal do segundo andar, conectando essas duas seções também ao núcleo *Trabalho e Escravidão*. Sua localização certamente não é casual: denota a importância de Exu na constituição das religiões afro-brasileiras, sua dupla dimensão de orixá do candomblé e entidade homônima da umbanda. Bem como sinaliza seu arquétipo travesso e responsável por estabelecer a ligação entre os deuses e os homens, servindo à expografia como nexo simbólico do dilatamento de signos sagrados nas festas populares afro-brasileiras.

No núcleo dedicado aos folguedos, reencontramos as máscaras de cazumbá, de bumba-meu-boi e das cavalcadas de Pirenópolis, que tinham sido apresentadas na exposição *Arte e Religiosidade no Brasil* (1997), ao lado de estandartes de maracatu, peças e alegorias de Congadas, Reisados e festas a Nossa Senhora do Rosário [imagens 94, 95 e 96]. Integram ainda referências a blocos carnavalescos negros, antigos e contemporâneos, ao frevo, samba e outras musicalidades afro-brasileiras.

Disposto ao lado do setor *Sagrado e profano* e ao de *Religiosidades*, o núcleo *Trabalho e Escravidão* enfoca a engenhosidade e tecnologias trazidas pelos escravizados, tais como técnicas e conhecimentos em ourivesaria, agricultura e manejo da madeira. Aqui, mais uma vez, o painel central dedicado a Exu tece conexões ao argumento curatorial, estreitando os núcleos ao aproximar as formas fálicas do “Exu Relógio” (s.d), de Chico Tabibuia, às de um pilão de madeira e “pães de açúcar” de metal (fôrmas cônicas, de largo uso no período colonial, para secagem do açúcar e posterior destilação da cachaça – bebida dedicada justamente a Exu).

Imagem 94. Visão do núcleo *Sagrado e profano*. Foto: Nelson Kon, 2011 (a configuração atual é bastante assemelhada).

Imagem 95. Máscara das Cavalhadas de Pirenópolis (GO). Papel-machê pintado. Acervo MAB.
Imagem 96. Vista do núcleo *Sagrado e profano*: ao centro, figuras do Clube Carnavalesco de Alegoria e Crítica O Homem da Meia-Noite (Olinda, PE); estandartes Bonachão de Beberibe (1994) e C.C.M Coqueirinho de Beberibe (1990) (Recife, PE), gola de Caboclo de Lança de Maracatu (s.d); à direita, carranca antropomórfica com figura de índia (s.d). Autorias não especificadas.

Imagem 97. Vista dos núcleos *Religiosidade afro-brasileira* e *Trabalho e Escravidão*. Em destaque: à esquerda, no primeiro plano, perfil de *Exu Relógio* (Chico Tabibuia, s.d); ao centro e ao fundo, pães de açúcar de metal em volta a estrutura com garrafas de cachaça; à direita, tela *Socando café* (1943), de Alípio Dutra, figurando um pilão em uso. Acervo MAB.

Ferramentas e utensílios associados ao trabalho, como cestarias para colheita e secagem do café, moinhos, acendedores de lampião e telhas, são apresentados nessa seção ao lado de fotografias e imagens históricas da escravidão e do pós-abolição lhes servindo de contexto [imagens 98 e 99].

Imagem 98. Vista do núcleo *Trabalho e Escravidão*. Em destaque, utensílios de madeira e metal para trabalho em engenho, com reprodução de aquarela de Jean-Baptiste Debret ao fundo.

Imagem 99. Exemplo de imagens de contexto no núcleo *Trabalho e Escravidão*: reprodução de *Escravos na colheita do café*, (c. 1882), fotografia de Marc Ferrez, junto a balaio e cesto de cipós.

Integra ainda o núcleo um corredor dedicado às amas-de-leite, um trabalho de feitiço doméstico, com fotografias ampliadas de algumas delas, como as conhecidas *cartes de visite* em que a escravizada Mônica aparece retratada.

Imagem 100. João Ferreira Villela, *Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica* (Recife, c. 1860). Coleção Francisco Rodrigues. Acervo Fundação Joaquim Nabuco - PE.

Imagem 101. Alberto Henschel, *Isabel Adelaide Leal Fernandes com a Ama-de-Leite Mônica* (Recife, c. 1860–1889). Coleção Francisco Rodrigues. Acervo Fundação Joaquim Nabuco - PE.

No epílogo ao segundo volume da coleção *História da vida privada no Brasil* (1997), o historiador Luís Felipe de Alencastro assim se refere à fotografia à esquerda:

O mistério dessa foto feita há 130 anos chega até nós. A imagem de uma união paradoxal mas admitida. Uma união fundada no amor presente e na violência pregressa. Na violência que fendeu a alma escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho de seu senhor. Quase todo o Brasil cabe nessa foto.

O registro, feito pelo fotógrafo João Ferreira Vilella por volta de 1860 em seu estúdio no Recife, retrata um menino ao lado de sua ama-de-leite. Dela sabemos pouco. Mas seu olhar frontal, que “remete às várias formas de reação à escravidão” (Cunha, 1988, p. 30), inquirindo a lente que buscava enquadrá-la na condição de coisa, permite-nos inferir, ou ao menos projetar, algumas de suas qualidades de caráter. Olhar certo, de afirmação de uma dignidade que se infiltra na imagem apesar do jogo perverso de sua representação como um personagem genérico, sem direito a sobrenome, contrastada à singularidade da figura de seu pequeno senhor, Augusto Gomes Leal – de quem sabemos o nome todo.

Encomendado pela família Gomes Leal, o retrato é uma *carte de visite*, “uma imagem de si [do senhor] que se exige ao fotógrafo” (*ib.*, p. 24), no formato “padrão que o senhor quer ter do escravo: o da ama de leite negra com a criança branca ao colo” (*ib.*, p. 30). Trajando roupas que lhe dão ar de um pequeno adulto, um herdeiro em formação, ele inclina seu corpo no dela, repousando a mão direita no antebraço e a cabeça, no seu ombro. Já Mônica, que aparece enfeitada com roupa pomposa e adornos que não são seus, de modo a exibir a riqueza de seus senhores, mantém uma postura firme, com a mão direita sobre o ventre de onde saiu seu próprio filho – a segunda criança da cena, à qual a foto alude sem mostrar. A relação dos dois, marcada pela ambiguidade da afeição e da violência – “ela era coisa sua, por amor e por direito de propriedade”, lembra Alencastro (*op. cit.*) –, presume “a história triste da separação da ama do seu filho natural. Uma história que não era contada, mas pressuposta” (Koutsoukos, 2006, p. 124).

Reproduzi-la no museu parece, nesses termos, ir ao encontro da proposta do MAB em contar outras histórias, apagadas mas pressupostas, da formação do Brasil. Trazendo à superfície a memória de personagens negros esquecidos ou marginalizados por uma “visão oficial escamoteadora, que insiste em minimizar a herança africana como matriz formadora de uma identidade nacional, ignorando uma

saga de mais de cinco séculos de história e de dez milhões de africanos triturados na construção deste país” (Araújo, 2006a, p. 12).

Esse mote, que orienta a exposição de longa duração, se concentra especialmente no núcleo *História e Memória*. A letra da canção “Uma história diferente” (1968), de Paulinho da Viola, reproduzida integralmente numa das paredes desse núcleo (e abaixo), condensa poeticamente os objetivos da seção:

A história desse negro

É um pouco diferente

Não tenho palavras

Pra dizer o que ele sente

Tudo aquilo que você ouviu

A respeito do que ele fez

Serve para ocultar a verdade

É melhor escutar outra vez

Foi um bravo no passado

Quando resistiu com valentia

Para se livrar do sofrimento

Que o cativo infligia

Apesar de toda a opressão

Soube conservar os seus valores

Imagem 102. Parede do núcleo História e Memória

Dando em todos os setores

Da nossa cultura

Sua contribuição

Guarda contigo

O que não é mais segredo

Que esse negro tem estórias, meu irmão

Pra fazer um novo enredo

Nesse núcleo, o “novo enredo” dessa “história um pouco diferente” é contado a partir de fotografias e telas retratando personalidades negras como Machado de Assis, Zezé Mota, Milton Santos e Grande Otelo, entre outros [imagem 103].

Margeando essa pinacoteca de retratos afro-brasileiros, de documentos e imagens relativos a movimentos de resistência à escravidão e à participação de populações afrodescendentes em frentes de batalha são dispostos em ordem cronológica.

Imagem 103. Parede expositiva do núcleo *História e Memória*. Foto: Henrique Luz.

Imagem 104. Autor desconhecida, *Retrato de Henrique Dias*, séc. XVII. Museu do Estado de PE.

Imagem 105. Vista do núcleo *História e Memória*: à esquerda e ao fundo, *Zumbi dos Palmares* (2008), escultura em fibra de vidro de Márcia Magno; à esquerda e à frente, Raphael Garcez, *A morte de Zumbi* (s.d), escultura em gesso, à frente da reprodução de *Zumbi* (1927), óleo sobre tela de Antônio Parreiras.

À direita, referências à Guerra do Paraguai.

Como uma linha do tempo, o visitante é apresentado a Henrique Dias e seu “Terço de Homens Pretos e Mulatos do Exército Patriota” das batalhas dos Guararapes (1648 e 1649), a Zumbi Palmares (séc. XVII), à Revolta dos Malês (1835), à participação de soldados negros da Guerra do Paraguai (1864-1870), abolicionistas negros de fins do XIX (como José do Patrocínio, André Rebouças e Luiz Gama), João Cândido e seus companheiros da Revolta da Chibata (1910), publicações da imprensa negra das primeiras décadas do pós-abolição, e por aí adiante [imagens 104 a 107].

Imagem 106. Fotografias da Revolta da Chibata (1910) com retratos dos líderes Manoel Gregório do Nascimento (esq.), Francisco Dias Martins (centro) e João Cândido (dir.) em destaque, acima.

Imagem 107. Exemplares de periódicos da imprensa negra de início do séc. XX. Edições de *O Menelick* e *A Voz da Raça*.

Esse encadeamento de personagens e eventos, formando uma longa narrativa de resistência e luta negras na história, embora questionável do ponto de vista do rigor historiográfico ao sugerir uma continuidade progressiva entre eventos apartados, parece buscar dar relevo à participação de afro-brasileiros nos diversos ramos da ciência, política, cultura e artes nacionais. Na organização espacial da exposição de longa duração, esse núcleo serve também de ligação entre as áreas que formam a seção *Artes Plásticas: a mão afro-brasileira*, conectando o setor de artes do século XVIII, XIX e começo do XX aos de arte “popular” e contemporânea [imagem 93].

Como a moldura de um quadro, o núcleo *Artes Plástica* margeia toda a exposição de longa duração, abrindo mais possibilidades de diálogo e aproximação entre temas e obras expostos ao longo de todo o espaço. Lá estão reproduções dos anjos mestiços de Frei Jesuíno do Monte Carmelo, referências e peças atribuídas ao Aleijadinho e a Mestre Valentim, os negros pintores da Academia Imperial de Belas Artes, como Benedito José Tobias e Estêvão Silva; os artistas ditos “populares” (maioria afrodescendente, mas não só) e artistas afro-brasileiros contemporâneos, como Rosana Paulino, Sidney Amaral, Flávio Cerqueira, Tiago Gualberto, Eustáquio Neves, Washington Silveira, Jorge dos Anjos, Almir Mavignier, Edival Ramosa, Rubem Valentim, Emanuel Araújo, Caetano Dias e Yedamaria, entre outros.

Imagem 108. Vista da seção Artes dos séculos XVIII e XIX. Foto: Nelson Kon, 2011.

Imagem 109. Acima: Réplica da cabeça do profeta Jonas, de Aleijadinho. Gesso e argamassa. Abaixo: Belmonte. *Retrato de Antônio Francisco Lisboa*, c. 1940-1947. Impressão sobre papel.

Imagem 110. Vista do núcleo *Artes Plásticas*: setores de Artes dos séc. XVIII e XIX e “Arte Popular”.

Imagem 111. Display do setor “Arte Popular”: cerâmicas do Vale do Jequiitinhonha (MG).

Imagem 112. Vista do núcleo *Artes Plásticas*, seção Arte Contemporânea. Destaque para obras de Rubem Valentim, Jorge dos Anjos, Genilson Soares e Edival Ramosa. Foto: Nelson Kon

Imagem 113. Parede expositiva dedicada a Meste Valentim, núcleo *Artes Plásticas*.

Imagem 114. Rosana Paulino, *O Baile* (s.d). Acervo MAB.

A linha narrativa, similar aos marcos temporais da exposição *A mão afro-brasileira* (1988), engloba obras de suportes e estilos diferentes, pintura, escultura, desenho e instalação. Não há separação por temas, as obras são separadas por autor. Aqui, é o critério da autoria afro-brasileira que guia a disposição das peças. Nesse núcleo, a opção pelo acúmulo – muitas obras de um mesmo artista reunidas numa só parede – parece querer validar uma produção artística, reafirmar trajetórias de nomes por vezes escamoteados da história da arte ou desconhecidos do público não especializado [imagem 115].

Imagem 115. Parede expositiva dedicada a Benedito José Tobias, seção *Pintores negros do séc. XIX*.

A abrangência temporal, com autores do século XVIII ao XXI, segue na mesma direção. A repetição serializada atua, assim, como um recurso discursivo que confirma existência, ao passo em que constrói, pela reiteração, convenções do *que seria* e de *quem faria* arte afro-brasileira. Também, nesse compasso, a *quem*

pertenceria: “para mim, o Museu Afro Brasil é um investimento, uma homenagem ao meu passado”, afirmou Emanuel Araújo em entrevista recente (2014, s.p).

A visão e acervo de Araújo, ao ganhar corpo e forma institucional com o Museu Afro Brasil, se constituíram assim em referenciais definitivos do que se entende hoje pelo conceito. Mais que isso: qual pêndulo que oscila entre considerações ora mais devotadas à autoria, ora à forma e ao tema, a exposição de longa duração do MAB transplanta e condensa, no plano expositivo, muitas das discussões acumuladas em livros e artigos sobre arte afro-brasileira ao longo do último século. Se apresentando como uma síntese aberta, direciona o acúmulo dessas interpretações para um discurso mais abertamente político, de reivindicação de um espaço museológico de grande porte para as artes e expressões culturais afro-brasileiras.

Há contradições nesse processo, contudo. O caráter enciclopédico do museu é uma delas, talvez a mais flagrante: “esse é um museu muito difícil” é uma avaliação recorrente entre visitantes¹⁴⁷. “Um museu que integre os anseios do negro jovem e pobre ao seu programa museológico, contribuindo para sua formação educacional e artística”, afirma Araújo (2006a, p. 13) a respeito dos objetivos do MAB. Mas os poucos textos de parede e a falta de sinalização de núcleos e de algumas obras colaboram para a dificuldade de leitura e entendimento da lógica expositiva. Um certo excesso de subjetividade curatorial que torna o museu pouco didático e, por consequência, menos acessível àqueles que pretende justamente atingir.

De todo modo, ao trazer à discussão o papel dos africanos e seus descendentes na formação do país, o MAB encaminha para uma reflexão necessária e muitas vezes silenciada sobre os processos de mestiçagem, de absorção e rejeição dos aportes africanos pela sociedade brasileira na constituição das artes, culturas e identidade nacionais. Reafirma assim, e por meio de recursos visuais, a tese de que falar do Brasil implica, necessária e inescapavelmente, em falar de um afro-Brasil, dada a participação decisiva do “africano como colonizador” do país, para abusarmos dos termos de Manuel Querino (1918). Nesse sentido, mais vale pensar o Museu Afro Brasil como um poderoso discurso sobre arte afro-brasileira e das relações entre Arte, África e Brasil, consolidado ao longo de treze anos de existência; mas não o único. O

¹⁴⁷ É também das frases que mais ouvi nas aulas, passeios com amigos e visitas guiadas que ministrei no MAB nos últimos anos. Desde 2015, venho conduzindo uma visita anual com jovens das periferias de São Paulo, em parceria com a ONG Ação Educativa. São, em sua maioria, adolescentes negros que vão pela primeira vez a um museu. Devo às suas perguntas muitas das reflexões aqui presentes.

relativo “boom” de exposições realizadas no país sobre a temática afro-brasileira nesse mesmo período, certamente devedor da experiência do Museu Afro Brasil, vem fomentando a ampliação dos debates sobre o tema, dando visibilidade a outros artistas afro-brasileiros, para além daqueles do repertório do MAB e, nesse processo, também gerando novas reflexões e dissidências. Segue atual, contudo, o objetivo do museu, aliás extensível como horizonte para toda instituição voltada à temática afro-brasileira; qual seja, a de se constituir como um espaço

capaz de colaborar na construção de um país mais justo e democrático, igualitário do ponto de vista social, aberto à pluralidade e ao reconhecimento da diversidade no plano cultural, mas também capaz de reatar os laços com a diáspora negra, promovendo trocas entre a tradição, a herança local e a inovação global

(Araújo, 2006a, p. 13).

De volta para o presente: algumas considerações finais

Ao longo dos capítulos que compõem essa dissertação, buscamos investigar a formação conceitual e institucional do que se convencionou chamar de arte afro-brasileira. De sentidos variados, pelo uso de críticos, acadêmicos e curadores, a expressão tem sido historicamente utilizada tanto num acepção restrita, para circunscrever um conjunto exclusivo de artistas afro-brasileiros, quanto aberto, definido não pelo fenótipo dos produtores, mas pelo “conteúdo afro-brasileiro” dos produtos, de modo a incluir artistas de outras procedências raciais.

Ao nos determos sobre algumas contribuições analíticas importantes na constituição do campo (capítulo 1) e nos argumentos das principais exposições e museus edificadas ao redor do termo (capítulos 2 e 3), foi ficando evidente que a multiplicidade de definições, variantes de acordo com interesses do momento e do pesquisador, por mais formalistas que se propusessem, ecoavam sussurros das discussões raciais de seus tempos. Pudemos verificar, por exemplo, como por um longo período as questões de cunho mais religioso e cultural informaram boa parte da crítica e produção de arte afro-brasileira, por vezes tratando-a como uma variante da “arte popular”, quando não *naïve*. Do conjunto analisado, depreende-se também como, ao menos até os anos 1980, esse conceito foi atrelado a um campo específico de estudos voltado à produção de objetos afro-religiosos, e, à exceção de casos pontuais, pouco acionado a questões de cunho identitário ou ativista. Essas alterações de sentido estiveram, como pudemos observar, à origem das formulações conceituais que deram corpo a mostras e instituições sobre o tema nas últimas três décadas.

Mas o que dizer do momento mais imediatamente contemporâneo, em que o tema parece adentrar de maneira sistemática o campo das reivindicações políticas, de forte crítica às orientações eurocêntricas da história da arte e das principais instituições museológicas do país? Que tipo de momento é esse em que a produção de artistas afro-brasileiros, historicamente escamoteada pelas instituições, curadores e críticos, começa a encontrar terreno e ganhar visibilidade em estabelecimentos de prestígio e em exposições cada vez mais numerosas? Em que medida a ampliação de espaços de circulação e visibilidade influi nos significados e efeitos políticos que suas obras podem eliciar? De que maneira há um processo de exotização das mesmas?

“Cada vez mais, as culturas ‘nacionais’ estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas”, afirma Homi Bhabha (2013, p. 26), gerando não apenas “histórias alternativas dos excluídos” mas, e principalmente, permitindo “a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência”. A reflexão do antropólogo indiano sobre a literatura “pós-colonial” parece-nos pertinente e extensível aos problemas que o conceito de arte afro-brasileira tem colocado à mesa nos debates mais recentes. Que histórias alternativas essa produção minoritária na arte tem produzido, que estratégias de resistência tem mobilizado? Quais seus principais atores, críticos e curadores? Que ideias sobre uma certa identidade negra tem acionado? Que relações entre história, memória e demandas do tempo atual tem articulado?

Façamos um breve exercício voltando para o registro que o fotógrafo João Ferreira Villela fez de *Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica*, no Recife da década de 1860 [imagem 100]. Mais de um século e meio depois dessa foto tornada icônica, na qual “quase todo o Brasil cabe” (Alencastro, 1997), Mônica ganharia outra representação. Dessa vez, pelas mãos do artista Sidney Amaral¹⁴⁸, numa proposta distinta daquela que imortalizou a imagem da ama. Afastada do menino que, por amor ou posse (talvez por ambos), invadia seu espaço afetivo na fotografia, Mônica reaparece sozinha em *Incômodo* (2014) [imagem 116], à esquerda do pelourinho em chamas em forma de fogueira vertical, no centro da tela. Portando um vestido terroso, similar ao tom de sua pele, com um tecido escarlate cobrindo-lhe o ombro direito, Mônia surge acompanhada de outros personagens, ilustres e anônimos – todos negros.

Comissionado para integrar uma exposição que se propunha discutir os processos de mestiçagem no Brasil e suas políticas de representação visual¹⁴⁹, o trabalho de Amaral articula cinco telas para contar outra versão, não-oficial, do antes (à esquerda), durante (ao centro) e depois (à direita) da abolição da escravatura. Realizado em aquarela – técnica bastante empregada pelos viajantes que estiveram no Brasil no século XIX, como Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, e que produziram uma iconografia fundamental sobre a escravidão –, esse trabalho propõe

¹⁴⁸ Nascido em 13 de maio de 1973, em São Paulo, Sidney Amaral graduou-se em Artes pela FAAP. Atuou como professor de escola pública e artista plástico. Morreu em 20 de maio de 2017, vítima de um tumor pancreático.

¹⁴⁹ Trata-se da exposição *Histórias Mestiças*, realizada no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo) de 15 de agosto a 05 de outubro de 2014, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz. A *carte de visite* em que Mônica aparece retratado também figurou na mostra.

uma espécie de contra-narrativa histórica. Uma releitura e reescrita da história em que, dessa vez, são os negros que assumem o protagonismo, saem da condição de objetos passivos, como na tela de Pedro Américo [imagem 117] que Amaral tomou por antípoda, para a de sujeitos ativos de sua própria história.

Imagem 116. Sidney Amaral, *Incômodo*, 2014. Aquarela, lápis e guache sobre papel Fabriano. Dois desenhos de 97 x 87 cm / dois desenhos de 52,5 x 47 cm / um desenho de 122 x 188 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Imagem 117. Pedro Américo, *A Libertação dos Escravos* (estudo), 1889. Óleo sobre tela, 140,5 x 200 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

“Uma história que não era contada, mas pressuposta”, como escreveu Koutsoukos (2006), e que ganharia uma linguagem plástica que prescinde justamente da diacronia, causando efeitos de superposição de personagens e tempos históricos num só plano sincrônico. O conjunto, composto por referências extraídas de outras

telas, desenhos e fotos, dá vida não só a Mônica, mas a outros personagens que viemos acompanhando ao longo das exposições e museus analisados, como os *Escravos na colheita do café*, registrados por Marc Ferrez [imagens 118 e 119], os abolicionistas negros José do Patrocínio, Luiz Gama e Chico da Matilde (o “Dragão do Mar”), que surgem em destaque na parte superior da tela, ao lado de Manoel Gregório do Nascimento [imagem 120].

Imagem 118. Marc Ferrez, *Escravos na colheita do café*, c. 1882. Rio de Janeiro, RJ
Acervo Instituto Moreira Salles. Coleção Gilberto Ferrez.
Imagem 119. Detalhe de *Incômodo*.

Imagem 120. Fotografias: autoria e datas desconhecidas. Centro: detalhe de *Incômodo*.

Essa colagem faz também reaparecer o Xangô capturado pela *rolleiflex* de Pierre Verger numa de suas viagens ao Benin [imagem 01]. Dessa vez, entretanto,

dançando em solo tupiniquim num xirê em formato circular, ao lado de outras personagens, todos com os olhos igualmente fechados, como num transe.

Amaral pintou sua própria filha no centro da tela, sentada sobre um brasão que servira de suporte a uma cruz agora caída – símbolo da cumplicidade da Igreja Católica com o projeto colonial português? –, enquanto calça sapatos (os únicos de toda a cena) que parecem maiores que seus pés. Se lembrarmos que o uso de calçados no Brasil era interdito aos escravizados, tendo se convertido em símbolo de liberdade pelos recém-libertos que logo tratavam de adquirir-los (Cunha, 1988), a aparente ingenuidade da cena adquire novos contornos.

Um olhar minucioso sobre a tela irá também reconhecer o rosto do próprio autor, posicionado ao lado de Emanuel Araújo, em meio aos personagens alinhados à esquerda da fogueira e logo abaixo da fotografia de Chico da Matilde. O que faz desse “retrato” de um momento chave do Brasil também um autorretrato seu, no qual se mesclam história de vida e história do país. “Toda história de nossa vida faz parte da história em geral”, já dizia Maurice Halbwachs (1950, p. 55), lembrando que toda “memória autobiográfica” se apoia em alguma medida numa “memória coletiva”.

Há, claro, outras tantas referências e personagens a serem “decifrados” nesse trabalho de Amaral. O interesse com essa breve e incompleta descrição é sublinhar um conjunto de características que lhe são próprias, antes de tudo, mas que identificamos como também expressivas de um tipo mais amplo de produção artística – à qual se filia e é aqui tomada como epítome. Trata-se de tendências estéticas próximas, repertório imagético compartilhado, posicionamentos políticos articulados e meios de entrada/circulação em instituições de arte assemelhados que perpassam boa parte da produção de artistas afro-brasileiros contemporâneos. Nomes como Rosana Paulino, Jaime Lauriano, Dalton Paula, Ayrson Heráclito e Paulo Nazareth – para citar apenas alguns de reconhecimento e inserção nos circuitos expositivos de arte – que, tal como Sidney Amaral fez com a *carte de visite*, vão também tomar de modo sistemático “imagens sobreviventes” (Didi-Huberman, 2002) de um passado não resolvido da escravidão no Brasil como referência para seus trabalhos. Imagens como as de Mônica, “transversais a qualquer recorte cronológico (...), que anacronizam o presente e o passado” (*ib.*, p. 87).

Esses artistas formam um conjunto diverso de interesses, com trabalhos executados em técnicas, suportes e motivos distintos, mas que comungam, ao que parece, de inspirações afins. Trabalham de maneira deliberada com um “modelo

cultural da história”, para retomarmos a expressão de Didi-Huberman (2002,: 27), “onde o tempo não mais seria calcado em estados biomórficos, mas se exprimiria por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados”. Os artistas acima citados formam, ademais, uma rede articulada de trocas, colaboração, amizade e influências mútuas, se encontrando regularmente em debates e apresentando conjuntamente seus trabalhos em muitas das exposições coletivas que vêm abordando o tema¹⁵⁰.

Do cotejamento de suas obras, podemos destacar várias traços comuns¹⁵¹: a realização de pesquisas sobre imagens de representação dos negros na história da arte do país; estratégias de subversão dos estereótipos visuais que representam reincidentemente corpos negros em situação de sevícia [imagens 121, 123, 127], de trabalho [imagens 125, 127], ou como objetos de ciência [imagem 129]; abordagens de dilemas do presente a partir do diálogo com imagens do passado, especialmente com obras dos artistas viajantes do século XIX e dos fotógrafos que realizaram trabalhos no Brasil nesse período [imagens 121, 123, 125, 127, 129]; predileção por temáticas de exploração colonial [imagens 131, 132, 133]; racismo institucional e identidade negra [imagens 134, 135, 136]; religiões de matriz africana [imagens 137, 138] e outros motivos do universo sociocultural afro-brasileiro.

Mas é no uso recorrente do corpo do próprio artista (ou de membros de sua família) como suporte ou tema da obra, em autorretratos, performances e foto-performances [imagens 121, 123, 127, 131, 133, 135, 136, 138] que parece residir uma especificidade dessa produção frente a experiências de colegas de outras procedências raciais que se interessam por temáticas parecidas. Por se tratarem de corpos negros, a reincidência dessa auto-representação nos trabalhos é também, quase inescapavelmente, um convite à reflexão sobre a presença rarefeita da representação desses corpos na história da arte. São, nesse sentido, não só corpos retratados, mas imagens de corpos em performance, na acepção que Marilyn Strathern (2014, p. 222) reserva ao termo: a de “imagens que tanto contêm quanto eliciam interpretações”, capazes de produzir efeitos na relação com o observador. Com o uso reiterado do corpo como suporte, questões de autoria, forma e conteúdo se fundem numa única materialidade.

¹⁵⁰ Para um listado de exposição e debates recentes, ver notas 57 e 58.

¹⁵¹ Não pretendemos subsumir toda a produção desses artistas a esses traços. Seus interesses são múltiplos e abordam questões outras. Essas características, contudo, são as que mais recorrentemente se apresentam em seus trabalhos.

Imagem 121. Sidney Amaral, *Gargalheira (quem falará por nós?)*, 2014. Aquarela e lápis sobre papel. 55 X 75 cm.

Imagem 122. Em diálogo com iconografias de escravizados usando gargalheira, por exemplo: *Iron collar for preventing the escape of slaves*, autoria e data desconhecidas. Disponível em <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-a259-a3d9-e040-e00a18064a99#>.

Imagem 123. Rosana Paulino. Sem título, da série *Bastidores*, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura - 30,0 cm diâmetro.

Imagem 124. Em diálogo com iconografias de escravizados usando máscaras de flandres, por exemplo: Jacques Etienne Arago, *Chatiment des esclaves (Brésil)* | Castigo de Escravos (Brasil), 1839. Litografia colorida à mão. Acervo Museu Afro Brasil.

Imagem 125. Dalton Paula, *A rede* (da série *Cosme e Damião*), 2016. Óleo sobre tela, 80 x 120 cm.
Imagem 126. Em diálogo com iconografias de escravizados sustentando liteiras, por exemplo: Jean-Baptiste Debret, *Retour, a la ville, d'un propriétaire de Chacra* | Regresso à cidade de um proprietário de chácara, c. 1820-1830. Aquarela.

Imagem 127. Paulo Nazareth, *Sem título* (da série *Para Venda*), 2011. Impressão fotográfica sobre papel algodão, 80 x 60 cm.

Imagem 128. Em diálogo com iconografias de perfis de escravizados, por exemplo: Jean-Baptiste Debret, *Masque de fer-blanc que l'on fait porter aux nègres qui ont la passion de manger de la terre* | Máscara que se usa nos negros que têm o hábito de comer terra, c. 1820-1830. Aquarela, 18,7 x 12,5cm. Acervo do Museu Castro Maya / IBRAM / MINC

Imagem 129. Rosana Paulino, *Assentamento* (detalhe da instalação), 2013. Técnica mista.

Imagem 130. Em diálogo com: Augusto Stahl, *Triptico somatológico, identificado como Mina Bari*, 1865. Coleção Fotográfica de Louis Agassiz, Série Raças Puras.

Imagem 131. Dalton Paula, *Coffee Black* (foto-performance), 2012. Foto: Heloá Fernandes

Imagem 132. Jaime Lauriano, *brasil: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural*, 2016. Desenho feito com pomba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis dermatográfico sobre algodão preto, 117 x 153 cm.

Imagem 133. Ayrson Heráclito, *Transmutação da Carne*, 2000. Registro de performance. Carne de charque e ferro de marcação de gado em chamas.

Imagem 134. Jaime Lauriano, *Indivíduos em atitude suspeita, em especial os de cor parda e negra* (da série *Autos de Resistência*), 2015. Entalhe em eucalipto de frases de racismo institucional, encontradas em comunicados oficiais e boletins de ocorrência, da Polícia Militar Brasileira. 30 x 90 x 3 cm.

Imagem 135. Sidney Amaral, *O estrangeiro*, 2012. Acrílica sobre tela.

Imagem 136. Paulo Nazareth, *Sem título*, do projeto *Notícias da América* (2011).

Imagem 137. Ayrson Heráclito, *Oxóssi* (da série *Bori*), 2010.

Imagem 138. Dalton Paula, *Tabuleiro* (foto-performance), 2013. 90 x 135 cm. Foto: Bruno Vilela.

Como num nexos que entrecruza arte, ativismo e militância antirracista, parte da produção de arte afro-brasileira mais contemporânea tem se caracterizado por um posicionamento politicamente engajado, situando as imagens como um campo de questionamento sobre a história e de atuação sobre o mundo social. Os discursos dos

artistas são sintomáticos nesse sentido: “o artista é um intelectual e tem de se posicionar. (...) Tento entender a História do país do ponto de vista negro e feminino”, diz a paulista Rosana Paulino (*apud* Pavam, 2016, s.p.). O goiano Dalton Paula (2011, p. 58), em tom similar, afirma que por meio de sua obra “consegui acalmar minha consciência e também pude assumir meu corpo negro, minha história. Discuto a minha condição de invisibilidade, reflito sobre a minha subjetividade, mas que também diz respeito a muitas outras pessoas, utilizo o pessoal como uma porta de entrada para o político”. O baiano Ayrson Heráclito (2016), por sua vez, vai dizer que sua “ação artística no mundo passou a ser de ativismo, onde as palavras, a mobilização, o discurso, fossem ditos através de rituais que nós herdamos. (...) Minha missão é exorcizar a história”. Sua inspiração é histórica, mas também matéria da atualidade – e com objetivo de atuar sobre ela.

Mais que uma crítica aos modos de escrita e institucionalização da arte no país, o que o engajamento de artistas afro-brasileiros mais contemporâneos tem suscitado parece ser também uma demanda de expansão desses dispositivos, de modo a fazer parte deles em condições mais equânimes. Seguindo ainda o pensamento de Bhabha (*op. cit.*, p. 29): se é verdade que “essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente”, resta-nos perguntar: para que projeções de futuro aponta essa arte de revisão do passado e crítica do presente? De que maneiras quer influir nos caminhos do mercado e da história da arte? E, nesse processo, como lida, interpreta e ajuda a conformar novos sentidos para o conceito de arte afro-brasileira? Pra que direções o encaminha?

Essas são hipóteses e impressões sobre uma dada produção afro-brasileira mais contemporânea, provisórias como todo pensamento sobre um objeto em construção. Trata-se mais de perguntas sobre o presente do que propriamente análises ou previsões. Essa produção é dinâmica e tem se transformado com rapidez nos últimos anos com o aparecimento de novos artistas, exposições e museus, com a criação de políticas públicas de fomento a produtores e artistas negros. Mas não obstante os avanços recentes (e não foram poucos), esse tipo de produção artística ainda segue à margem do circuito das artes nacionais. À semelhança de épocas passadas, se encontra num limiar entre o visível e oculto.

Mas se ainda podemos resgatar de Gombrich (1995 [1966], p. 618) a lição de que “*a história da arte só começa a fazer sentido quando vemos por que não o é*”, talvez o exercício de revisita crítica aos estudos e mostras mais antigas de arte afro-brasileira possa contribuir com uma questão importante à época e ainda cara às discussões contemporâneas. O aprendizado de que enquanto essa produção seguir pouco conhecida ou escamoteada, a história das artes como um todo no Brasil continuará em larga medida também inédita.

Bibliografia

ACUÑA, Maurício. *A ginga da nação: intelectuais na capoeira e capoeiristas intelectuais (1930-1969)*. São Paulo: Alameda, 2014.

AGUILAR, Nelson. “Negro de Corpo e Alma. Mostra do Redescobrimento”. In: _____(org). *Mostra do redescobrimento: Negro de corpo e alma*. Catálogo da exposição. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000a.

_____. “Arte Afro-Brasileira. Mostra do Redescobrimento”. In: _____(org). *Mostra do redescobrimento: Arte Afro-Brasileira*. Catálogo da exposição. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000b.

_____. “O ponto de chegada”. In: _____(org). *Mostra do redescobrimento: Arte Afro-Brasileira*. Catálogo da exposição. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000c.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

ALENCASTRO, Luis Felipe. (org.) “Epílogo”. In: *História da vida privada v. 2 - Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1969].

AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da. “Religiões afro-brasileiras e cultura nacional: uma etnografia em hipermídia”. In: *Caderno Pós Ciências Sociais*. v.3, n.6, jul/dez, São Luis, MA, 2006. pp 107-130.

ANDRADE, Mário de. “O Aleijadinho”. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2a ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975 [1928], pp. 13-46.

ANDREWS, Benny. “Is there a Black Aesthetic?”. In: *Art Papers*, Vol. 9, Issue 6, Nov/Dez. 1985.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai – A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1992].

ARAÚJO, Emanuel. “Introdução e Proposição”. In: _____(org). *A mão afro-brasileira*. São Paulo: Tenenge, 1988a.

_____. “Apresentação”. In: folder da exposição *A Mão Afro-Brasileira*, 1988b.

_____. (org.) *Agnaldo Manoel dos Santos. O inconsciente revelado*. Folder da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1992.

_____. (org.) *Afro-Brasilianische Kultur und Zeitgenössische Kunst = Art in Afro-Brazilian Religion = Arte e Religiosidade Afro-Brasileira*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

_____. “O negro e as artes no Brasil”. In: SCHWARCZ, L. M.; & QUEIROZ, R. (orgs.). *Raça e diversidade*. São Paulo, Edusp; Estação Ciência, 1996.

_____. “Negro de Corpo e Alma”. In: AGUILAR, Nelson (org.) *Mostra do redescobrimento: Negro de corpo e alma*. Catálogo da exposição. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. “Negras memórias, O imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão”. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, vol.18 n.50, p. 242-250. Jan./Apr. 2004. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100021.

_____. (org.) *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006a.

_____. (org.). *O universo mítico de Hector Julio Paride Bernabó, o baiano Carybé* Catálogo de Exposição. Museu Afro Brasil, 2006b.

_____. “O negro e as artes no Brasil”. In: _____(org). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2a. ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Museu Afro Brasil, 2010.

_____. “Emanoel Araújo, conhecedor de arte”. In: *Revista Brasileiros*, edição de 08 de setembro de 2014. Entrevista concedida a Adriano Pedrosa. Disponível em: <http://brasileros.com.br/2014/09/emanoel-araujo-conhecedor-de-arte/>.

_____. “Thirty Years of Afro-Brazilian Art”. In: *Critical Interventions*, 9:2, p. 149-155, 2015.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: Edusc, 2001.

BACELAR, Jeferson. “Museu deve permanecer no prédio do terreiro”. In: *Tribuna da Bahia*, Salvador: [s.n.], 23 abr. 1999. Disponível em: http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1999-04-23_ceao.pdf.

BARATA, Mário. “Arte Negra”. In: *Revista da Semana*, ano XLII, n. 20, 17 de maio de 1941.

_____. “A escultura de origem negra no Brasil”. In: ARAUJO, Emanoel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988 [1957]. pp. 183-191.

BARDI, Lina Bo. “Ex-votos do Nordeste”. In: *Habitat*, n. 1, outubro-dezembro de 1950.

_____. “Cerâmica do Nordeste”. In: *Habitat*, n. 2, janeiro-março de 1951.

_____. “Arte industrial”. In: *Diário de Notícias*, Salvador, 26 de outubro de 1958.

_____. “Apresentação”. In: *Bahia – Exposição no Parque do Ibirapuera – São Paulo – Brasil – 1959*. Folder de exposição. Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (ref. caixa 1, pasta 2), 1959..

_____. “Cinco anos entre os ‘Brancos’: o Museu de Arte Moderna da Bahia.”. In: *Mirante das Artes*, no. 6, I. São Paulo, novembro/ dezembro, 1967.

_____. *Tempos de grossura, o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1994.

_____. Carta de LBB a Roberto Pinho (manuscrito). Ref. no ILBPMB 1.917.3, s/d.

_____. “Projeto de exposição África Negra”. Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (ref. pasta n. 32, “Projeto 3”, s/d).

BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro: “Seção de Livros” de Empresa Gráfica “O Cruzeiro” S.A., 1945.

_____. “Ensaio de uma estética afro-brasileira”. In: *O Estado de São Paulo*, edições de 27/11/1948, 04/12/1948, 22/12/1948, 29/12/1948 e 04/01/1949.

_____. *O candomblé da Bahia - rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1958].

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção – a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERBERT, José Augusto. “Comissão quer museu fora da antiga Faculdade de Medicina”. In: *A Tarde*, 14 de abril de 1999a. Disponível em http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1999-04-14_ceao.pdf.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. “Beyond the Revealed Unconscious: Agnaldo Manoel dos Santos as the Protagonist of his Own Art”. In: *Critical Interventions*, 9:2, p.107-122, 2015.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva & SILVA, Renato Araújo da. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BISPO, Alexandre Araújo. “Afro mas brasileiros: memória, narrativa histórica e arte contemporânea”. In: *Revista O Menelick 2º Ato*, ano VI, edição Especial Artes Visuais, julho de 2016.

BITTENCOURT, José Neves. “As várias faces de um equívoco: observações sobre o caráter da informação e da representação nos Museus de história”. In: Magalhães, Aline M. & Bezerra, R. Z. (editores). *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: MHN, v. 40, 2008, pp. 189-220.

BITTENCOURT, Renata. *Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da costa de Carlos Chambelland*. Tese (Doutorado em História), IFCH-UNICAMP, 2005.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta sentimental e intelectual do Brasil*. São Paulo: Claroenigma, 2012.

BOTELHO, André & SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Esse enigma chamado Brasil: apresentação”. In: _____(org). *Um enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BRANDÃO, Gildo Marçal. *Linhagens do pensamento político brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2007.

BRAZIL, Étienne Ignace. “O fetichismo dos negros do Brasil”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t.74, parte 2, 1912. pp. 195-260.

BRITO, Luciana. “De Querino a Araújo: testemunho e resgate do artista negro na historiografia da arte brasileira”. In: *Cultura Visual*. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, n 8, 2 sem/2006, pp. 29-35.

BURNS, E. Bradford. “Manuel Querino’s Interpretation of the African Contribution to Brazil”. In: *The Journal of Negro History*, vol. LIX, n. 1, jan. 1974.

CALAÇA, Maria Cecília Félix. *O fenômeno da arte afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos* (tese). São Paulo: UNESP, 1999.

CANCELA, C.; MOUTINHO, L. & SIMÕES, J. (orgs.). *Raça, etnicidade, sexualidade e gênero em perspectiva comparada*. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

CÂNDIDO, Antônio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3a. ed. São Paulo : Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

CAMPOS, Maria José. *Arthur Ramos: luz e sombra na Antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

CARNEIRO, Edson & FERRAZ, Aydano do Couto. “Congresso afro-brasileiro da Bahia”. In: *O negro no Brasil. Trabalhos apresentados ao 2o Congresso afro-brasileiro, Bahia 11 a 20 de janeiro de 1937*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940. pp.5-11.

CARYBÉ. *Mural dos Orixás*. Apresentação e texto de Jorge Amado; introdução de Waldeloir Rego. Programação visual de Emanuel Araújo. Salvador: Raízes, 1979.
_____. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. São Paulo: Raízes, 1980.

CASTRO, Flávio Mendes de Oliveira & CASTRO, Francisco Mendes de Oliveira. *Dois séculos de história da organização do Itamaraty*. Volumes 1 e 2. Brasília: Fundação Alexandre do Gusmão, 2009. Disponível em: http://www.funag.gov.br/biblioteca/dmdocuments/Historia_da_org_do_itamaraty_vol_1.pdf; e em http://funag.gov.br/loja/download/561-1808-2008_-_Itamaraty_Dois_Seculos_de_Historia_Vol_2.pdf.

CHIARELLI, Tadeu. “Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira” (prefácio). In: GONZAGA DUQUE, Luís Estrada. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

_____. Entrevista concedida ao Canal Arte1, 18 de março de 2016. Disponível em <http://arte1.band.uol.com.br/historia-da-arte-em-revisao/>.

_____. Folder de exposição. Texto de apresentação da mostra *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, 2015.

CLEVELAND, Kimberly L. *Black art in Brazil - expressions of identity*. University Press of California, 2014.

CLIFFORD, James. “Histories of the tribal and the modern”. In: *The predicament of culture*. Cambridge: Harvard University Press., 1988.

COLI, Jorge. “Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais”. In: *Perspective*. Versões originais, publicadas online em 01/09/2014. Disponível em: <http://perspective.revues.org/554>.

COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO. “Perseguição à população e movimento negros”. São Paulo, Tomo II. Disponível em http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/downloads/I_Tomo_Parte_2_Perseguiçao-a-populacao-e-ao-movimento-negros.pdf.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2007.

_____. (org.). *Relicário multicolor. A coleção de cultos afro-brasileiros do Museu da Polícia Civil do estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Municipal José Bonifácio/ Museu da Polícia Civil do RJ/Instituto de Artes da UERJ, 2008a.

_____. “Araras Gregas”. In: 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008b. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_conduru.htm.

_____. “Negrum Multicolor: Arte, África e Brasil para além de raça e etnia”. In: *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 22, no 2, pp. 29-44, jul/dez 2009.

_____. “Ogum historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil”. In: *XXIX Colóquio CBHA*, 2009b.

CORRÊA, Mariza. *As Ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil*. Bragança Paulista: EDUSF, 1998.

CUNHA, Laura & MILZ, Thomas. *Jóias de Crioula*. São Paulo: Editora 3º Nome, 2012.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros estrangeiros. Os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “Olhar escravo, ser olhado”. In: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício, Org. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex-Libris, 1988, p.23-30.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. “Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições”. Tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

CUNHA, Marcelo N. Bernardo da.; NUNES, Eliane; SANDES, Juipurema A. Sarraf. “Nina Rodrigues e a Constituição do Campo da História da Arte Negra no Brasil”. In: *Gazeta Médica da Bahia*, 76 (Suplemento 2), p. 23-28, 2006. Disponível em: <http://www.gmbahia.ufba.br/index.php/gmbahia/article/viewFile/299/289>.

CUNHA, Marianno Carneiro da. “Arte afro-brasileira”. In: ZANINI, Walter (Ed.). *História geral da arte no Brasil*, vol. II. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

_____. *Da Senzala ao Sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim*. São Paulo: Nobel: EDUSP, 1985.

CUSTÓDIO, Túlio Augusto Samuel. *Construindo o (auto)exílio: Trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981*. Dissertação de Mestrado: Sociologia, USP, 2012.

CRENSHAW, Kimberle. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *University of Chicago Legal Forum*, 1989, pp.139-167.

CRUZ E SOUSA, João da. *Evocações*. Rio de Janeiro: Tip. Aldina, 1898.

DANTAS, Beatriz Góis. "Repensando a pureza nagô". In: *Religião e sociedade*, n. 8, jul. 1982. pp. 15-20.

_____. *Vovó nagô e papai branco*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DANTAS, San Tiago. *Política externa independente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Abu Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002

DOMINGUES, Petrônio. "Movimento negro brasileiro: história, tendências e dilemas contemporâneos". In: *Dimensões - Revista de História da Universidade Federal de Sergipe*. Vol. 21, 2008.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011 [1915].

ELTIS, David & RICHARDSON, David. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. New Haven, 2010.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas (org.). *Emanoel Araújo: autobiografia do gesto*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

FAUSTINO, Oswaldo. "Museu Afro Brasil: 10 anos de reinvenções das africanidades". In: *Revista O Menelick 2º Ato*. Disponível em: <http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/MUSEU-AFRO-BRASIL-10-ANOS/>

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1965.

FERREIRA, Edemar Cid. "Apresentação". In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: Arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

FOSTER, Hal. "O artista como Etnógrafo". In: *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, UFRJ, n.12, p. 136-151, 2005 [1995].

FREITAS, Joseania Miranda & CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. "Reflexões sobre a exposição temporária do MAFRO/UFBA - Exu: outras faces". In: *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 7 no 1*, 2014.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1933.

_____. (org.). *Estudos Afro-Brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro. Recife, 1934*. 1o volume. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.

_____. “O que foi o 1º Congresso Afro-brasileiro do Recife”. In: FREYRE, Gilberto (org.). *Novos Estudos Afro-Brasileiros: trabalhos apresentados ao 1o Congresso Afro-Brasileiro. Recife, 1934*. 2o tomo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. pp. 348-352.

_____. *Nordeste*. 5a. edição. Recife/Rio de Janeiro: José Olympio/FUNDARPE, 1985 [1937].

GELL, Alfred. “A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia”. In: *Concinnitas*, vol. 1, no. 8, 2005.

_____. “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”, In: *Arte e Ensaios*. No 8, 2001, p. 174-191.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001 [1993].

GÓES, Maria de Fátima. “Afro: um museu para mostrar a cultura negra na Bahia”. In: *Tribuna da Bahia*, Salvador: [s.n.], 6 jan. 1982. Disponível em: http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1982-01-06_ceao.pdf.

GOLDSTEIN, Ilana. *O Brasil Best-seller de Jorge Amado: Literatura e Identidade Nacional*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. São Paulo: FFLCH/USP, 2000.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1995, 16ª ed [1966].

GONZAGA DUQUE, Luís Estrada. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995 [1888].

_____. *Contemporâneos (Pintores e Escultores)*, Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

GONZALES, Lélia. “Racismo e sexism na cultura brasileira”. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. “Manoel Querino e a formação do ‘pensamento negro’ no Brasil, entre 1890 e 1920. Comunicação apresentada no 28o. Encontro Nacional da ANPOCS. Caxambu, outubro de 2004.

_____. *Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento*. Revista USP, n.68, p. 156-167, dezembro/fevereiro 2005-2006.

_____. “Raça, cor de pele e etnia”. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo, n. 20, pp. 265-71, 2011.

GOW, Peter. “Against the motion”. In: INGOLD, Tim (ed.). *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge, 1996, pp. 219-222.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990 [1950].

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 103-133.

HERKENHOFF, Paulo & CAMPOS, Marcelo. Folder de Exposição. Texto de apresentação da mostra *A Cor do Brasil*, 2016.

HOCHSCHILD, Adam. *O fantasma do rei Leopoldo; uma história de cobiça, terror e heroísmo na África central*. São Paulo. Cia das Letras. 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “A festa dos 100 anos”. In: *Revista Margens / Márgenes*, n. 03, junho de 2003.

hooks, bell. “Black Women Intellectuals”. In: WATKINS, Gloria & WEST, Cornel, *Breaking Bread - Insurgent Black Intellectual Life*. Boston South End Press, 1991.

KLINTOWITZ, Jacob. *O construtivismo afetivo de Emanuel Araújo*. Prefácio de Pietro Maria Bardi. Introdução de Clarival do Prado Valladares. São Paulo: Raízes: MWM Motores Diesel, 1981.

KOPYTOFF, Igor. “A biografia cultural das coisas: a mercantiização como processo:.. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Tradução Aghata Bacelar. Niterói: EDUFF, 2008 [1986].

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação de Multimeios. Campinas, SP: Unicamp, 2006.

LATOUR, Bruno. “O que é *iconoclash*? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?”. In: *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, Junho 2008.

LEMO, Carlos Alberto Cerqueira “O Santo Antônio de nó-de-pinho”, In: ARAÚJO, Emanuel (org.). *Arte e Religiosidade no Brasil - Heranças africanas*. Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997.

LEVI-STRAUSS, Claude. “O Desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América”. In: *Antropologia Estrutural*, São Paulo: Cosac & Naify, 2ª edição, 2008 [1958].

_____. *A via das máscaras*. Lisboa: Editorial Presença, 1979 [1975].

LÉVY-BRUHL, Lucien. *A mentalidade primitiva*, tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2008 [1922].

LEWIS, Samella S. *African American art and artists*. Berkeley: University of California Press, 2003.

LIMA, Diane. “Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras”. In: Site do Itaú Cultural,

2016. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/diálogosausentes_dianelima-rev_02.pdf.

LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2005.

LOETSCHER, Hugo. “A arte como patrimônio”. Tradução de Mariluz Losada. In: SANTOS, Joel Rufino (org.). *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*. Brasil: IPHAN, n. 25, 1997, pp. 63-69.

LUHNING, Angela. “Pierre Fatumbi Verger e sua obra”. In: *Afro-Ásia*, n. 21 e 22, 1999.

MACEDO, Márcio José. *Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado*. Dissertação de mestrado: Departamento de Sociologia, USP, 2005.

MANZUR, Tânia Maria P. G. “A Política Externa Independente (PEI): antecedentes, apogeu e declínio”. In: *Lua Nova*, São Paulo, 93: 169-199, 2014.

MARTI, Silas. “Mascaradas do Guerrilla Girls atacam machismo dos museus e vêm ao Brasil”. In: *Folha de São Paulo*, edição de 07 de agosto de 2017. Disponível em: <http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1907712-mascaradas-do-guerrilla-girls-atacam-machismo-dos-museus-e-vem-ao-brasil.shtml?cmpid=compfb#>.

MATORY, J. Lorand. “Yorubá: as rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950”. In: *Horizontes antropológicos*, v. 4, n. 9, 1998. pp. 263-292.

MATOS, Thiara Cerqueira. *Correspondências pessoais ajudam a criar instituições. Pierre Verger, o Museu Afro-Brasileiro e sua rede de colaboradores (1972-1976)*. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2012.

MENEZES NETO, Hélio Santos. “O lado negro da arte: sobre ‘Territórios - artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca’”. In: *Revista Carta Maior*, 31/01/2016a. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/O-lado-negro-da-arte-sobre-Territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-Pinacoteca-/39/35408>.

MENEZES NETO, Hélio Santos. “Arte negra / artes de negros: uma conversa entre forma, tema, autoria e cor em *Territórios*”. In: *Revista O Menelick 2º Ato*, ano VI, edição Especial Artes Visuais, julho de 2016b.

McCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MICELI, Sérgio. “Intelectuais brasileiros”. In: _____ (org.). *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. 2ª edição. São Paulo/Brasília: Anpocs/Sumaré/Capes, 1999, p. 109-147.

_____. *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MIGLIACCIO, Luciano. “Les Muses de Tijuca : Portugais et Français à Rio de Janeiro”. In: *Brésil(s)* [Online], 10 | 2016. Disponível em: <http://bresils.revues.org/205>.

MINTZ & PRICE. *O nascimento da cultura afro-americana. Uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas, UCAM, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais de Michel, Seigneur de Montaigne, Edition Nouvelle*. Paris: Hachette Livre-BNF, 2012 [1598].

MOORE, Carlos. “Abdias do Nascimento e o surgimento de um panafricanismo contemporâneo global”. In: NASCIMENTO, Abdias. *O Brasil na Mira do Pan-Africanismo*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2002, pp. 17-32.

MOTA, Denise. “Quem ganhou a briga foi o negro”, diz Araújo. In: *Folha de São Paulo* - Ilustrada, edição de 22 de fevereiro de 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2202200008.htm>.

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. “O negro na formação cultural do Brasil: tentativa de nominata e iconografia”. In: ARAUJO, Emanuel. (org.) *A mão afro-brasileira*. São Paulo: Tenengue, 1988.

_____. *A Travessia da Calunga Grande – Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)*. Edusp: São Paulo, 2012.

MOUTINHO, Laura. “Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes”. In: *Cadernos Pagu* (42), pp. 201-248, janeiro-junho de 2014.

MUNANGA, Kabengele. “Negritude Afro-Brasileira: Perspectivas e Dificuldades”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 33, p. 109-117, 1992.

_____. “Arte afro-brasileira: o que é, afinal?” In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: Arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. “Pan-Africanismo, Negritude e Teatro Experimental do Negro”. In: *Ilha – Revista de Antropologia* / Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. v. 18, número 1, 2016. Florianópolis: UFSC/PPGAS, 2016 – 313 pp.

NASCIMENTO, Abdias. “1o Congresso do Negro Brasileiro”, editorial da *Revista Quilombo*, [S.l.], v. 2 n. 5, p. 1, jan. 1950.

_____. “Carta Aberta ao Festival Mundial das Artes Negras”. In: *Tempo Brasileiro*, ano IV, número 9/10, abril-junho de 1966.

_____. “Open Letter to the First World Festival of Black Arts”. In: *Présence Africaine*, Paris, v. 30, n. 58, 1966.

_____. “Cultura e estética no Museu de Arte Negra”. In: *GAM: Galeria de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, no. 14: 21- 22, 1968a.

_____. “A arte negra: museu voltado para o futuro”. In: *GAM: Revista Galeria de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, n. 15, 1968b.

_____. “Arte afro-brasileira: um espírito libertador”. In: *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora paz e Terra, 1978. Primeira versão publicada em *Black Art: an International Quarterly*, New York, Outono, 1976.

_____. “Teatro negro brasileiro: uma conspícua ausência”. In: *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978. Publicado originalmente em *Afriscopes*, Lagos, Vol. 7, 1, Janeiro de 1977.

_____. “African Presence in Brazilian Art”. In: *Journal of African Civilizations* 3:2, novembro de 1981.

_____. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 2ª edição. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares/ OR Editor, 2002 [1980].

NUNES, Eliene. “Manuel Raymundo Querino: o primeiro historiador da arte baiana”. In: Revista Ohun, ano 3, n. 3, set. 2007, p. 237-261.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. “Maneirismo, Barroco e Rococó na arte religiosa e seus antecedentes europeus”. In: BARCINSKI, Fabiana Wernek (org.). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014.

PAULA, Dalton Oliveira de. Corpo silenciado. Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais Universidade Federal de Goiás. Goiânia: UFG, 2011.

PAULINO, Rosana & LIMA, Diane. Folder de Exposição. Texto de apresentação da *Mostra Diálogos Ausentes*, 2016.

PAVAM, Rosane. “Rosana Paulino expõe o racismo enraizado no Brasil”. In: *Carta Capital* [online], publicado em 11/10/2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/revista/922/rosana-paulino-expoe-o-racismo-enraizado-no-brasil>.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. “A utopia africana de Roger Bastide”. In: BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia – rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. “Bastide e Verger entre ‘áfricas’ e ‘brasis’: rotas entrelaçadas, imagens superpostas”. In: Revista IEB n51, mar./set. 2010 p. 41-66.

PINHO, Osmundo de Araújo. “Espaço, poder e relações raciais: o caso do centro histórico de Salvador”. In *Afro-Ásia*, 21-22 1998-1999, pp. 257-274.

_____. *O mundo negro: hermenêutica da reafirmação em Salvador*. Curitiba: Progressiva, 2010.

PRANDI, Reginaldo. “De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião”. In: *Revista USP - Depois de Cabral - Formação do Brasil*. São Paulo: USP, n. 01, mar./mai. de 1989.

_____. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRICE, Sally. “A arte dos povos sem história”. In: *Afro-Ásia*, n. 18, pp. 205-224, 1996.

_____. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000 [1989].

PRESTON, George Nelson & ARAÚJO, Emanuel. *Emanuel Araújo. Afrominimalista brasileiro*. São Paulo: MASP, 1987.

QUADROS, Jânio. “A nova política externa do Brasil”. In: *Revista Brasileira de Política Internacional*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 16, pp. 150-56 dez., 1961.

QUAGLIATO, Adriana Novaes. *Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca e Espetacularização*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2007.

QUERINO, Manuel. *Artistas Bahianos* - 2ª edição melhorada e cuidadosamente revista. Salvador: Oficinas da Empresa “A Bahia”, 1911.

_____. *As artes na Bahia: esboço de uma contribuição histórica*. Ed. Salvador: Oficinas do Diário da Bahia, 1913.

_____. “A raça africana e os seus costumes na Bahia”. In: *Anais do V Congresso de Geografia*, Salvador: Imprensa Oficial do Estado, v.2. 1916.

_____. “O colono preto como fator da civilização brasileira”, *Afro-Ásia*, n. 13. 1980 [1918], pp. 143-158.

_____. “Os homens de cor preta na História”. In: *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, n. 48, 1923. p. 353-363.

_____. *Os costumes africanos no Brasil*. 2ª ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 1988 [1938].

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934 [2ª edição: 1940].

_____. “Prefácio”. In: RODRIGUES, Nina (org.). *As Coletividades Anormais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1939, pp. 05-21.

_____. “Arte negra no Brasil”. Ilustrações: Santa Rosa. *Cultura*, Rio de Janeiro, ano I, n.2, jan./abr. 1949. pp.189-211.

_____. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1971. Coleção Arthur Ramos. Reedição.

_____. *A mestiçagem no Brasil*. [tradução de Waldir Freitas Oliveira da edição original francesa *Le métissage au Brésil*. Hermann et fils. Éditeurs. Paris, 1952]. Maceió: EDUFAL, 2004.

RAMOS NETO, Francisco de Castro. “Nó-de-pinho: imaginária católica afro-brasileira em São Paulo”. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). *Os Herdeiros da Noite*. Catálogo da Exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995.

REIS, João José. “Posfácio: Raça, política e história na tenda de Jorge”. In: AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1969].

RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Dissertação de Mestrado. Unicamp. Campinas, SP : [s.n.], 2015.

RICÚPERO, Bernardo (org.). *Sete lições sobre as interpretações do Brasil*. São Paulo: Alameda, 2007.

RODRIGUES, Nina. “As bellas artes nos colonos pretos do Brasil – a escultura”. In: *Revista Kosmos*, ano I, n. 8, Rio de Janeiro, agosto de 1904.

_____. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935 [1932].

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985 [1967].

ROSI, Bruno Gonçalves. “As relações Brasil-África no regime militar e na atualidade. Revista Conjuntura Austral”. In: *Revista Conjuntura Austral*, Vol. 2, no. 3-4 Dez.2010 – Mar.2011. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/ConjunturaAustral/article/view/17764/10935>.

RUBINO, Silvana. “Gramsci no museu, ou a arte popular no Solar do Unhão, Salvador, 1963-4”. 26a Reunião Brasileira de Antropologia. Junho 2008. Disponível em: http://www.abant.org.br/conteudo/ANAI/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/silvana%20rubino.pdf.

SAHLINS, Marshall. *Esperando Foucault, ainda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. _____ . *Ilhas de História*. 2a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011 [1987].

SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo, Brazil: Gaveta, 1944.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. “Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro”. In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 7: 71-86, 1997.

_____. “Cem anos de arte afro-brasileira”. In: AGUILAR, Nelson. *Mostra do redescobrimento / Arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

SALUM, M. H. L.; CERAVOLO, S. M. “Considerações sobre o perfil da coleção africana e afro-brasileira no MAE-USP”. In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 3: 167-185, 1993.

SANDES, Juipurema A. Sarraf. *O Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira*. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia, 2010.

SANSONE, Lívio. “Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX”. In: *Afro-Ásia*, v. 27, 2002. pp. 249-269.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder. A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. 1a. ed. Salvador: EDUFBA, 2005a.

_____. “De pardos disfarçados a brancos pouco claros: classificações raciais no Brasil dos séculos XVIII-XIX”. In: *Afro-Ásia*, 32, pp. 115-137, 2005b.

SANTOS, Joel Rufino. “Prefácio”. In: ARAUJO, Emanuel (org.) *A mão afro-brasileira*. São Paulo: Tenenge, 1988.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nãgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

_____. “Bimestre Didi: tradição e contemporaneidade”. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Catálogo da XXIII Bienal de São Paulo, Salas Especiais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, pp. 264 à 295, 1996.

_____. (org.). *Autos Coreográficos: Mestre Didi, 90 anos*. Salvador: Corrupio, 2007.

SANTOS, Jucélia Bispo dos. “Espaços públicos e construção de discursos: o Pelourinho como expressão da baianidade”. In: *Cordis*. Comunicação, Modernidade e Arquitetura, n. 8, jan./jun. pp. 175-212, 2012.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “Entre o tronco e os Atabaques: a representação do negro nos Museus Brasileiros”. In: *Colóquio Internacional Projeto UNESCO: 50 anos depois*, Salvador, 2004. Disponível em: <http://www.ceao.ufba.br/unesco/13paper-myrian.htm>.

SARAIVA, José Flávio Sombra. *O lugar da África: a dimensão atlântica da política externa brasileira de 1946 a nossos dias*. Brasília: Ed. UnB, 1996.

SCHWARCZ, Lilia M. “De festa também se vive: reflexões sobre o centenário da Abolição em São Paulo”. In: *Estudos Afro-asiáticos*, n. 18, p. 13-26, 1990.

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. “Um idioma local”. In: *Folha de São Paulo*, 12 de agosto de 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1208200002.htm>.

_____. “Quando a desigualdade é diferença: reflexões sobre antropologia criminal e mestiçagem na obra de Nina Rodrigues”. In: *Gazeta Médica da Bahia* ano 140, v. 76, supl. 2, dez. Salvador: UFBA, 2006.

_____. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. “Nina Rodrigues: um radical do pessimismo”. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Um enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. “Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco”. In: *História, Ciências, Saúde*, v.18, n.1, jan.-mar. Manguinhos, Rio de Janeiro: 2011, p. 225-242.

_____. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

_____. “Prefácio – Quando todos os caminhos levam de Belém a São Paulo e vice-versa”. In: CANCELA, C.; MOUTINHO, L. & SIMÕES, J. (orgs.). *Raça, etnicidade, sexualidade e gênero em perspectiva comparada*. São Paulo: Terceiro Nome, 2015b.

SCHWARCZ, Lilia M. & STARLING, Heloísa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Alberto da Costa. *O quadrado amarelo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

SILVA, Dilma de Melo. *Arte afro-brasileira: origens e desdobramentos* (tese). São Paulo: USP, 1989.

SILVA, Nelson Fernando Inocêncio da. *Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves. “Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira”. In: *Debates do NER*, ano 9, n. 13, p. 97-113, Jan./Jun. Porto Alegre, 2008.

_____. “Artes do Axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé”. In: *Ponto Urbe*. São Paulo: Revista do NAU, n.10, Ano 6, 2012.

SIMS, Lowery Stokes. “Collecting the art of African-americans at the Studio Museum in Harlem – positioning the ‘new’ from the perspective of the past”. In: ALTSCHULER, Bruce (org.). *Museums and Contemporary Art – Collecting the New*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

SOUZA, Laura de Mello e. “Invenções do Brasil”. In: *Folha de São Paulo*, edição de 12 de agosto de 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1208200001.htm>.

SOUZA, Marcelo d’Salete. *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, Marina de Mello e. “Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro”. In: *Tempo*, vol. 6, núm. 11, Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. Julho de 2001, pp. 171-188. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg11-12.pdf.

STOCKING Jr., George (org.). *Objects and Others (essays on museums and material culture)*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.

STRATHERN, Marilyn. “Artefatos da história: os eventos e a interpretação das imagens”. In: *O efeito etnográfico*. Tradução Iracema Dulley, Jamille Pinheiro e Luisa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

THOMPSON, Robert Farris. *Black Gods and Kings*. Los Angeles: UCLA Museum of Ethnic Arts, 1971.

_____. *Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011 [1984].

TIBÉRIO, Wilson. “Tibério, o pintor negro”. Entrevista concedida a Isaltino Veiga dos Santos. In: *Jornal Alvorada*. Ano II, São Paulo, novembro de 1946, n. 14.

ULISSES N., Rafael & MAGGIE, Yvonne. “Sorcery objects under institutional tutelage - Magic and power in ethnographic collections”. In: *Vibrant Virtual Brazilian Anthropology* [online], v.10 n.1, 2013. Disponível em: <http://www.vibrant.org.br/issues/v10n1/yvonne-maggie-ulisses-neves-rafael-sorcery-objects-under-institutional-tutelage/>.

URUGUAY, Alice Linhares. “Cristo negro”. In: *Jornal do Brasil*, Seção Artes Plásticas. Edição de 26 de junho de 1955. Disponível em: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/man-documentos/cristo-de-cor-2/>.

VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de Antropologia: o encontro entre Mário De Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss: 1935-1938*. São Paulo: Alameda, 2013.

VALLADARES, Clarival do Prado. “Agnaldo Manoel dos Santos - Origem e Revelação de um Escultor Primitivo”. In: *Afro-Asia*, n. 14, 1983 [1963].

_____. “O negro brasileiro nas artes plásticas”. In: *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. X, n.47, maio/jun. 1968. pp. 97-109.

_____. “A iconologia africana no Brasil”. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: Negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000 [1969], pp. 448- 450.

_____. “Aspectos da iconografia afro-brasileira”. In: *Brasileiro, Brasileiros* (curadoria de Emanuel Araújo). São Paulo: Museu Afro Brasil, 2004 [1976], pp. 112-129.

VANDERHAEGHE, Catherine & NEYT, François. “A Arte das cortes da África Negra no Brasil”. In: AGUILAR, Nelson (org.) *Mostra do redescobrimento: Arte Afro-Brasileira*. Catálogo da exposição. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

VÁRIOS AUTORES. *O negro no Brasil. Trabalhos apresentados ao 2o Congresso afro-brasileiro, Bahia 11 a 20 de janeiro de 1937*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.

VERGER, Pierre. *Fluxo e Refluxo (do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII ao XIX)*. Salvador: Editora Corrupio, 2002.

VIANA, Janaina Barros Silva. *Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2008.

Periódicos

AFRO-ÁSIA. “Programa de Cooperação Cultural Entre o Brasil e Países Africanos”. In: *Afro-Ásia*, n.12, 1976, p. 247-251.

_____. “Homenagem ao Museu Afro-Brasileiro”. In: *Afro-Ásia*, n. 14, 1983.

A TARDE. “Mostras e lançamentos nos 35 anos da UFBA”. In: *A Tarde*, Salvador: [s.n], edição de 1º de julho de 1981. Disponível em: http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1981-07-01_1.pdf.

_____. “Museu do negro começa com mostra de Verger”. In: *A Tarde*, Salvador: [s.n], edição de 29 de junho de 1981. Disponível em: <http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1981-06-29.pdf>.

CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS (CEAO). “Informações – 1º Festival Mundial de Artes Negras”. In: *Afro-Ásia*, n. 2 e 3, 1966. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20258/12809>.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, “1º Congresso Afro-Brasileiro”. In: *Jornal Diário de Pernambuco*, edição de 10 de novembro de 1934, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/029033/per029033_1934_00247.pdf.

_____. “1º Congresso Afro-Brasileiro”. In: *Jornal Diário de Pernambuco*, edição de 13 de novembro de 1934. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/029033/per029033_1934_00251.pdf.

_____. “1º Congresso Afro-Brasileiro”. In: *Jornal Diário de Pernambuco*, edição de 14 de novembro de 1934. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/029033/per029033_1934_00252.pdf.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Artistas negros contra o MASP”. In: *Folha de São Paulo*, edição de 08 de maio de 1973.

_____. “A resposta de Pietro Maria Bardi”. In: *Folha de São Paulo*, edição de 09 de maio de 1973.

_____. “Mostra do Redescobrimento é inaugurada em SP”. In: *Folha de São Paulo*, edição de 24 de abril de 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500mostra.htm>.

_____. “Consciência em preto-e-branco”. In: *Folha de São Paulo*, edição de 20 de novembro de 2001. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2011200118.htm>.

TRIBUNA DA BAHIA. “IBHM contra instalação de museu na ex-Faculdade de Medicina”. In: *Tribuna da Bahia*, edição de 08 de agosto de 1974.

_____. “Museu afro inicia atividades com expo”. In: *Jornal da Bahia*, Salvador: [s.n.], 28 jun. 1981. Disponível em: <http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1981-06-28.pdf>.

_____. “Museu afro pode ir para a Casa do Benin”. In: *Tribuna da Bahia*, edição de 08 de janeiro de 1999. Disponível em http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1999-01-08_ceao.pdf.

TRIBUNA DA IMPRENSA. “Se Cristo fosse prêto”. In: *Tribuna da Imprensa*, edição de 22 de julho de 1955. Disponível em: http://ipeafro.org.br/wp-content/uploads/2016/06/BR_IPEAFRO_MAN_DOC_06-7-11-13-1.pdf.

Websites e vídeos consultados

HERÁCLITO, Ayrson Heráclito. “Descender para transcender: descolonizando o conhecimento”. Palestra conferida no evento *AfroTranscendence*. São Paulo, 27 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/afroguerrilha/videos/1544256512256984/>

Museu Afro Brasil: <http://www.museuafrobrasil.org.br>.

Museu Afro-Brasileiro: <http://www.mafro.ceao.ufba.br>.

Slave Voyages -The Transatlantic Slave Trade Database: www.slavevoyages.org.