UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

BRUNA AMARO DOS SANTOS

**MUSEU-TERREIRO: O SAGRADO AFRO-BRASILEIRO EM UM
AMBIENTE MUSEOLÓGICO**

São Paulo

2018

Bruna Amaro dos Santos

Museu-Terreiro: o sagrado afro-brasileiro em um ambiente museológico

Dissertação apresentada ao *Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte* da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Artes, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Dilma de Melo Silva, na linha de pesquisa Metodologia de Epistemologia da Arte.

Universidade de São Paulo

São Paulo

2018

Banca Examinadora

Data: 14/06/2018

Prof.^a Dr.^a Dilma de Melo Silva
Universidade de São Paulo – USP

Prof.^a Dr.^a Renata Aparecida Felinto dos Santos
Universidade Regional do Cariri - URCA

Prof. Dr. Rosenilton Silva de Oliveira
Universidade de São Paulo - USP

Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva
Universidade de São Paulo – USP

Mesmo quando não sabemos bem para onde
vamos, sempre nos lembramos de onde
viemos.

(provérbio iorubá)

Às minhas avós, Donas Maria Teresa e Jaci, minhas origens.

Agô!

Agradecimentos

Em primeiro lugar, é preciso agradecer à minha orientadora, Dilma de Melo Silva, pelas contribuições realizadas ao longo do desenvolvimento deste trabalho e ao Capes-CNPq pelo suporte financeiro concedido para a realização da presente pesquisa.

Agradeço a todos os membros do Centro de Estudos de Religiosidades Contemporâneas e das Culturas Negras (CERNe-USP), ao realizarem leituras atentas, desde a estruturação do projeto de pesquisa que originou esta dissertação. E, pela mesma razão, agradeço imensamente ao professor Vagner Gonçalves da Silva pelos comentários e (des)orientações realizadas com muita atenção e afeto no caminho dos búzios pelo qual trilho hoje.

Este trabalho não seria possível sem a contribuição de todos os entrevistados, aos quais eu agradeço em especial por disporem de tempo e atenção para a realização desta pesquisa: Pedro das Dores Santos, Renata M. T. dos Santos Francisco, Jefferson dos Santos Ferreira, Ana Lúcia Lopes, Vagner Gonçalves da Silva e Antonio Paulino de Andrade, o Pai Toninho.

Agradeço aos meus grandes amigos de graduação do BLAV 2008 e do Instituto de Artes da UNESP, que hoje considero como integrantes de minha família expandida: Daniel Lie, Juliana dos Santos, Clarissa Ximenes, Carmen Garcia, Ana Druwe, Bárbara Richter, Paulo Delgado, Daniele Desierrê, Rebeca Chiarini, Leonardo Matsuhei e Viviane Tabach.

A todos os funcionários do Museu Afro Brasil pelos aprendizados apreendidos nos anos em que trabalhei na instituição. Mas agradeço em especial, aos meus companheiros do núcleo de Educação e de Orientação de Público.

Agradeço em especial à Juliana dos Santos e Daniel Lie por todo o apoio, e mais um pouco, no período de finalização deste trabalho. Vocês são meus irmãos, e meus anjos.

Ao Pedro, por não me abandonar em nenhum momento desde que nos conhecemos, em janeiro de 2011. E por ser mais que um companheiro nessa jornada louca que é a vida.

Às amigas Iara Coutinho, Gabriela Zuculin, Paula Pedroso e Valéria Pinheiro pelas conversas regadas a risadas e pelos afetos trocados em cada incentivo à produção deste trabalho.

Aos meus amigos do Bloco Nu Vuco Vuco por serem incríveis e me propiciarem uma vivência de corpo e alma em nossa musicalidade.

Agradeço aos meus pais, Eliana e Airton, às minhas irmãs Barbara e Eduarda, e à minha sobrinha Madú, pelo entendimento das minhas ausências e por sempre me acolherem em momentos em que o mundo parecia desabar. Amo vocês profundamente.

E por último, mas não menos importante, agradeço à todas as entidades que me ampararam e me amparam nessa caminhada. Asè!

Resumo

Este trabalho tem como objetivo, a partir das reflexões teóricas sobre arte e antropologia, realizar uma análise interpretativa sobre a construção e representação do sagrado afro-brasileiro em um dos núcleos expositivos do Museu Afro Brasil. A análise do ato expositivo e a pesquisa iconográfica em um dos núcleos do acervo permanente da instituição será utilizada como ponto de partida para pensarmos na presença do sagrado nesse ambiente, tendo como aspecto central de estudo a forma como se constrói e se manifesta o trabalho expográfico que fica a cargo, principalmente, do atual diretor e artista plástico Emanuel Araújo. Refletir sobre os artistas, objetos e símbolos presentes no núcleo Religiosidades Afro-brasileiras a partir de sua expografia nos ajudará a pontuar questões relevantes quanto aos fenômenos estético e religioso presentes em uma das categorias da arte afro-brasileira, assim como sobre as interpretações que se fazem desse encontro no espaço museológico pelos públicos que o frequentam, um campo ainda de abordagens latentes.

Palavras-chave: arte afro-brasileira; sagrado afro-brasileiro; museologia; exposição; curadoria.

Abstract

This work aims, from the theoretical reflections on art and anthropology, to create an interpretative analysis on the construction and representation of the Afro-Brazilian sacredness in one of the exhibition sectors of the Afro Brazil Museum. The analysis of the exhibition act and the iconographic research in one of the permanent collections of the institution, will be used as a starting point to think about the presence of the sacred in this environment, having as a central aspect of the study the way in which the exhibition display is constructed and manifests itself as an outcome, mainly, of the current director and visual artist Emanuel Araujo. To think the artists, objects and symbols present in the Afro-Brazilian Religiosities sector from their exhibition display will help us to point out relevant questions about the aesthetic and religious phenomena present in one of the categories of Afro-Brazilian Art, as well as on the interpretations that are being made with the encounters in the museum space by the attending audience, a field of latent and possible approaches.

Key-words: afro-brazilian art; sacred afro-brazilian; museology; exhibition; curatorship.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O museu particular do naturalista Ferrante Imperato, em Nápoles, conforme ilustração no frontispício do livro XXVIII de sua obra História Natural, 1599.....	23
Figura 2: Recorte de conjunto de imagens da internet com a busca de palavras Museu Afro Brasil Exposições, 2018.....	40
Figura 3: Recorte de conjunto de imagens da internet com a busca de palavras Emanuel Araujo Obras, 2018.....	41
Figura 4: Núcleo de Religiosidades Afro-Brasileiras.....	63
Figura 5: Mapa Tráfico Negreiro e Comércio Colonial - Séculos XVI-XIX.....	65
Figura 6: Vestimentas de Babá Egun.....	67
Figura 7: Vestimentas de Babá Egun.....	67
Figuras 8: Reprodução do Poste Central da Casa Branca do Engenho Velho no Museu Afro Brasil.....	68
Figura 9: Poste Central da Casa Branca do Engenho Velho, Ilê Axé Iyá Nassô Oká.....	68
Figura 10: “Altar de Oxalá: o orixá Funfun”, Emanuel Araujo, 2010. Museu Histórico Nacional.....	69
Figura 11: Assentamento de Xangô.....	70
Figura 12: Assentamento de Xangô.....	70
Figura 13: Instrumentos da Orquestra Sacra Afro-brasileira.....	71

Figura 14:Atabaques no barracão do terreiro de Pai Toninho D'Oxum.....	71
Figura 15: Vestimentas de Orixás.....	72
Figura 16: Vestimenta de Xangô.....	73
Figura 17: Vestimenta de Iansã.....	73
Figura 18: Vestimenta de Ogum.....	73
Figura 19: Vestimenta de Ossaim.....	73
Figura 20: Vestimenta de Oxóssi.....	73
Figura 21: Vestimenta de Oxalá.....	74
Figura 22: Vestimenta de Iemanjá.....	74
Figura 23: Vestimenta de Nanã.....	74
Figura 24: Vestimenta de Oxumarê.....	74
Figura 25: Vestimenta de Obaluaiê.....	74
Figura 26: Vestimenta de Oxum.....	74
Figura 27: Vestimenta de Logunedé.....	74
Figura 28: Cadeira Dom José - Usada como trono de Agûê Oxóssi, século XIX, e Ferramentas de Santo de José Adário dos Santos.....	75
Figura 29: Mariô na entrada do barracão do Ilê Asê Omo Osê Igba Alatan, o terreiro de Pai Toninho D'Oxum.....	76

Figura 30: Reproduções de fotografias de Madalena Schwartz de Dona Olga de Alaketu, e a vestimenta de Iansã da Ialorixá.....	77
Figura 31: Reproduções de fotografias de Madalena Schwartz de Dona Olga de Alaketu, e a vestimenta de Iansã da Ialorixá.....	77
Figura 32: Atabaques, Ferramentas de Orixás de José Adário dos Santos e da Coleção de Mestre Didi.....	78
Figura 33: Instalação Peji, espaço externo.....	80
Figura 34: Olhar aproximado para o Peji.....	81
Figura 35: Instalação Peji, espaço interno.....	81
Figura 36: Peji interno, Zé Pilintra.....	82
Figura 37: Peji interno, Pombagira.....	82
Figura 38: São Jorge: estatuetas, pinturas e relevos.....	83
Figura 39: São Jorge, estatuetas.....	83
Figura 40: Iemanjás e Janaínas.....	84
Figura 41: Iemanjás.....	84
Figura 42: Saudação a Exu.....	85
Figura 43: Exus.....	85
Figura 44: Fios de conta, Carybés e Vergers.....	86

Figura 45: Reproduções obras de Carybé e de Verger.....	86
Figura 46: Obra “O Cortejo”, de Nelson Leirner.....	87
Figura 47: Exposição A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa – Sincretismos.....	88
Figura 48: Emanuel Araujo, Roberto Okinaka e Pai Toninho em seu terreiro.....	89
Figura 49: Entrada da loja Flora Xangô na época da exposição.....	89
Figura 50: Assentamento de Oxóssi em construção.....	90
Figura 51: Assentamento de Ogum em construção.....	90
Figura 52: Visita com grupo no núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras.....	99
Figura 53: Visita com grupo no núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras.....	99
Figura 54: Visita com grupo no núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras.....	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1.MUSEU-MUSEU.....	20
1.1. Um recorte museológico: as primeiras instituições museais.....	27
1.2. Museu: a tradicional e a nova museologia no contexto curatorial de Emanuel Araujo.....	31
1.2.1. Museu Tradicional e a Nova Museologia.....	32
1.2.2. Objetos não-ocidentais em museus ocidentais.....	35
1.2.3. Como se expressa a narrativa curatorial de Emanuel Araujo?.....	38
2. MUSEU-TERREIRO.....	49
2.1. Arte afro-brasileira pela perspectiva do sagrado.....	49
2.2. (Re)construção estética do sagrado afro-brasileiro: uma análise descritiva e interpretativa.....	53
2.2.1. A vinda: África-Brasil.....	64
2.2.2. Ancestralidade e a comunicação com o sagrado.....	66
2.2.3. A (re)construção - O candomblé e suas divindades.....	71
2.2.4. O espaço de culto e suas sacerdotisas e sacerdotes.....	75
2.2.5. A materialização do Axé - As ferramentas de santo.....	78
2.2.6. O segredo - O peji.....	80
2.2.7. As aproximações - Macumba e Catolicismo.....	82
2.2.8. Exu - O início, o fim e o meio.....	84
2.2.9. O sagrado afro-brasileiro na arte.....	86
2.3. A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa – Sincretismos.....	87
3. MUSEU E AGENTES.....	92
3.1. A ideia de representatividade.....	92
3.2. Práticas de mediação no núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras.....	98

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
---------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107
---------------------------------	-----

Introdução

“Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju
O filho perguntou pro pai:
"Onde é que tá o meu avô
O meu avô, onde é que tá?"¹

O Museu Afro Brasil foi criado em 2004 a partir da iniciativa e da coleção particular do artista plástico Emanuel Araújo (1940-). Está localizado no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, no "Pavilhão Padre Manuel da Nóbrega" – edifício integrante do conjunto arquitetônico do parque projetado por Oscar Niemeyer na década de 1950 para a ocasião das atividades oficiais de comemoração do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1953. Como consta em seu Plano Museológico, o museu tem como objetivo promover o reconhecimento, valorização, preservação e difusão da arte, da história e da memória cultural brasileira, tendo como referência a presença luso, afro-brasileira, indígena e africana. Seu espaço expositivo divide-se em duas partes, exposição de longa duração e temporárias. O foco de análise da presente dissertação é o núcleo destinado às religiosidades afro-brasileiras, um dos eixos temáticos que compõe a exposição de longa duração que está dividida em: África - Diversidade e Permanência, Trabalho e Escravidão, O Sagrado e o Profano, História e Memória, Artes Plásticas - A Mão Afro-Brasileira, e Religiosidades Afro-Brasileiras.

Trata-se de um espaço extremamente relevante para o desenvolvimento de pesquisas que pensem sobre os ambientes museológicos, visto que é uma das poucas instituições que focam na valorização da participação afro-brasileira no processo de formação do povo brasileiro. Além disso, conta com o maior acervo da América Latina destinado às narrativas afro-diaspóricas.

O objetivo geral da pesquisa é compreender os meios pelos quais se materializam e são expostos objetos, obras e elementos relacionados ao sagrado afro-brasileiro em ambientes museológicos. As questões conceituais circunscritas no objetivo determinam os objetivos específicos, e para que se possa compreender a presença e a (re)construção desses elementos no espaço expográfico é necessária a pesquisa em profundidade sobre os sistemas em questão e seus agentes. Mostra-se imprescindível, portanto, uma abertura às complexidades inerentes

¹ (GIL, 1977) Trecho de música Babá Alapalá de Gilberto Gil no álbum Refavela.

ao campo artístico e às relações sociais que envolvem a representação estética das religiões afro-brasileiras fora do seu espaço de culto.

Feitas tais colocações que apontam para a relevância do Museu Afro Brasil como um objeto de estudo e a necessidade de se pensar sobre a presença do sagrado afro-brasileiro nos ambientes museológicos, apresentarei a questão principal da presente pesquisa: **Como se dá a (re)construção e representação do sagrado afro-brasileiro no espaço expositivo do Museu Afro-Brasil?**

A partir desse questionamento é possível apresentar outras questões mais específicas: Quais as lógicas de construção, os motivos e associações utilizados para essa ambientação e presença dos elementos estéticos das religiões afro-brasileiras? Quais as narrativas criadas pelo trabalho curatorial e expográfico? Como se deu o processo histórico de constituição do Museu Afro-Brasil? Diante de produções que dialogam diretamente com elementos das religiosidades afro-brasileiras, como críticos, curadores, pesquisadores e educadores assumem o papel de contar a história da memória, arte e cultura da população afro-brasileira a partir de uma perspectiva não-ocidental e arraigada de referenciais europeus? Qual a dimensão do sagrado afro-brasileiro está exposta no núcleo que se propõe a discutir as religiosidades? E qual é a interação do público com essa presença do sagrado? Quais as estratégias utilizadas pelo Museu Afro Brasil na mediação dos temas e assuntos correlatos às religiões afro-brasileiras? Quais os objetos e artistas expostos presentes neste núcleo? Quais as possibilidades de leituras dos objetos considerados como artísticos ao lado de outros do cotidiano dos terreiros se o pensarmos como polifônicos? Eles podem sugerir muito mais do que a legenda ou o contexto museológico sugerem?

É a partir de questões como essas que a dissertação proposta objetiva se debruçar e pontuar as características dessa visão sobre a cultura e a arte dos povos de ascendência africana, em diálogo com as teorias da arte e da antropologia, enfatizando as relações concretas que se engendram em torno da presença do sagrado afro-brasileiro em ambientes museológicos, e da construção de uma noção de arte afro-brasileira em que, em uma de suas classificações, obras e artistas diretamente relacionados aos cultos afro-brasileiros são inscritos. Para isso, é preciso colocar no centro da análise as diferentes relações que se estabelecem com cada um dos agentes (pesquisadores, curadores, teóricos, adeptos e artistas que trabalham com o tema) envolvidos nesse processo de atribuição de significados sobre as artes não-ocidentais.

Nesse sentido, a pesquisa de campo e a análise interpretativa foram organizadas segundo os métodos de descrição densa tal como proposta por Clifford Geertz (1978), que considera a cultura como uma rede de significados hierarquizados e a antropologia uma ciência interpretativa que busca não apenas registrar os fatos, mas interpretá-los tendo como ponto de partida a interpretação que os próprios agentes da cultura fazem de suas ações. Interpretar é, portanto, buscar os significados contidos em seus atos, ritos, performances, e não apenas descrevê-los. Para compreensão do presente objeto de análise se faz necessário o uso da multidisciplinaridade se pensarmos que a circulação desses objetos entre o sistema religioso e o artístico tem estreita relação entre religiosidade, arte e antropologia. Tanto a história da arte quanto as demais ciências humanas são atributos importantes para se compreender um objeto dentro desse espaço expositivo e, por isso, foram mobilizados, ao longo do processo, as ideias de autores desses campos de estudos, de forma a balizar teoricamente a pesquisa.

Neste momento, as hipóteses iniciais da pesquisa podem ser apresentadas. A primeira hipótese de trabalho refere-se ao caráter tenso que a curadoria proposta por Emanuel Araujo suscita com base nas teorias sobre os museus tradicionais e sobre a nova museologia. Se por muito tempo a exposição de objetos litúrgicos pertencentes às religiões afro-brasileiras no Brasil ocorria pela perspectiva dos museus tradicionais, a nova museologia pretende substituir a orientação linear, universal e autoritária dessas instituições - que durante séculos determinaram um espaço restrito para as artes dos grupos não hegemônicos² - para compreender quão múltipla pode ser a representação de um fato, de uma proposta expositiva, e da história. Espera-se que o processo de pesquisa demonstre que o Museu Afro Brasil possui uma curadoria que apresenta aspectos desses dois modelos de museu e, por isso, torna-se um contexto de análise importante e significativo.

A segunda hipótese de trabalho é a de que o trabalho curatorial de Emanuel Araujo se encerra por gerar uma experiência sacralizante por meio da exposição de objetos e obras relacionados ao contexto das religiões afro-brasileiras expostos, principalmente, no núcleo destinado às religiosidades.

² O estudo de Jorge Coli, *O que é Arte?* (1981), procurando uma definição sobre arte na sociedade ocidental, 2 define que é de suma importância compreender que arte não é um objeto fechado em si, mas um fenômeno que faz parte de um sistema que lhe atribui significados. “A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração, etc.” (COLI, 1981, p. 12). A obra de arte depende do artista, do crítico, do curador, do marchand, da instituição museológica e do público para que possa ser definida como tal. Esse circuito, sempre repleto de tensões, é responsável por lhe conferir o estatuto de arte. Desse modo, talvez o uso desses dispositivos possa nos ajudar também nas definições da arte afro-brasileira.

Com estes objetivos a pesquisa foi desenvolvida com base em pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, pesquisa de campo realizada no Museu Afro Brasil e realização de entrevistas com agentes ligados ao museu ou às discussões pertinentes ao sagrado afro-brasileiro. São estes: Pedro das Dores Santos (líder da equipe de orientação de público do Museu Afro Brasil); Renata M. T. dos Santos Francisco (assistente do Núcleo de Educação); Jefferson dos Santos Ferreira (educador do Museu Afro Brasil); Ana Lucia Lopes (coordenadora de planejamento curatorial do Museu Afro Brasil); Antonio Paulino de Andrade (pai de santo do terreiro Ilê Asè Omo Osè Igba Alatan); e Vagner Gonçalves da Silva (antropólogo, pesquisador e membro do Comitê Interdisciplinar de Implementação do Museu Afro Brasil).

Para tal, a dissertação foi dividida em 3 capítulos e uma conclusão. O primeiro capítulo “Museu-Museu” inicia apresentando um histórico e contextualização da experiência de museus antigos (século XIX) e outros mais recentes (século XX), com o propósito de aproximação do universo de conceitos que perpassam o museu em relação à arte de origem não-ocidental, e também trata sobre as instituições museológicas brasileiras, em especial, o Museu Afro Brasil com foco na análise do trabalho curatorial de Emanuel Araujo. Por sua vez, o segundo capítulo, “Museu-Terreiro”, propõe uma análise descritiva e interpretativa de um dos núcleos expositivos - Núcleo Religiosidades Afro-brasileiras - do Museu Afro Brasil. A proposta é pensar nas dinâmicas de (re)construção de uma estética relacionada às religiões afro-brasileiras dentro do espaço museológico. Nesse sentido, o capítulo abordará as categorias que classificam os artistas e suas produções expostas, assim como a narrativa construída a partir da disposição destas. O terceiro capítulo “Museu e Agentes” foca na análise dos relatos dos agentes. Em conclusão, apresentarei as considerações finais com base nas principais reflexões desenvolvidas no âmbito deste trabalho.

Por fim, é importante ressaltar que este trabalho resulta de parte da minha experiência como educadora do museu entre os anos de 2015 e 2016 e como adepta do candomblé. Acredito que tais elementos são mobilizados o tempo inteiro durante a pesquisa. Conforme aponta Geertz (1989), os significados atribuídos pelo antropólogo aos significados coletados em primeira mão serão sempre uma interpretação da interpretação, e, nesse ponto, a experiência como educadora no Museu Afro Brasil e como adepta do candomblé, se refletirá em parte na análise interpretativa por ora proposta.

Capítulo 1 - Museu-Museu

“(...) todo objeto transforma alguma coisa.”

(BAUDRILLARD, 2008, p.10)

Neste capítulo, o objetivo é contextualizar o processo histórico de formação dos primeiros museus que ocorreram na Europa com o intuito de relacionar tal discussão com a formação dos espaços museológicos brasileiros, em especial, o Museu Afro Brasil. Por muitos anos, aprendemos na escola que a história só começava com o advento da linguagem escrita, o que já foi contestado por diversos historiadores atuais que argumentaram que as sociedades que não desenvolveram escrita também possuem uma memória e, portanto, produções simbólicas que assumem significados expressivos (HAMPATÉ BÂ, 2010). Nesse sentido, é interessante notar que a palavra museu está intimamente ligada à questão da oralidade. A palavra museu vem do vocábulo grego *mouseion* - e, tardiamente, em latim, *museum* -, um espaço dedicado ao templo das musas, que, na mitologia grega, eram filhas de Zeus com Mnemosine. Esta última era considerada a divindade responsável pela preservação das histórias e dos mitos anteriores à introdução da escrita nesse território, ou seja, era a deusa da memória. Na Grécia, o *mouseion*³, ou casa das musas, era uma mistura de templo e instituição de pesquisa, voltado sobretudo para o saber filosófico, como relata o historiador Junito de Souza Brandão (1993, p. 202 apud CASTRO, 2009, p. 37-38).

O *mouseion* grego era um prédio localizado em Atenas, destinado aos eruditos que cultivavam poesia, música, estudos filosóficos e apreciavam exposições de artes, constituindo-se em uma irmandade religiosa dedicada a meditações sob a inspiração das Musas, divindades de memória absoluta, que, com corais regidos por sua mãe, alegravam o coração dos deuses e dos homens, trazendo-lhes paz para o pensamento criar, o corpo descansar e a memória serenar as inquietações.

No entanto, o acúmulo e a preservação de bens que registram o passado não se delimita apenas à uma antiguidade grega. Da mesma forma que Mnemosine representa a preservação do passado por meio da oralidade para os gregos, a tradição oral também é utilizada como forma

³ Entretanto, é pertinente acrescentarmos que, no século III a.c., a palavra *mouseion* também foi utilizada para designar “um conjunto de edifícios construídos por Ptolomeu Filadelfo em seu palácio de Alexandria. Tratava-se dum complexo que compreendia a famosa biblioteca, um anfiteatro, um observatório, salas de trabalho e de estudo, um jardim botânico e uma coleção zoológica. Sabe-se por outro lado que já no século V a. C. se dava o nome de pinacoteca (*pinakothéke*) a uma das alas dos Propileus da Acrópole de Atenas, e Pausânias conta que nela se guardavam pinturas de Polignoto de Tasos e de outros artistas” (ROJAS & CRESPIÁN & TRALLERO, 1979, p. 24). Como demonstrado, observa-se que o termo museu remete a duas concepções diferentes dessa instituição na Antiguidade, sendo que o termo pinacoteca é o mais próximo da instituição museu que analisamos no presente.

de transmissão de conhecimentos milenares, realizados, ainda hoje, de “boca a ouvido, de mestre a discípulo” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167) para diversas sociedades ameríndias e africanas (HAMPATÉ BÂ, 2010).

A produção de objetos e a formação de coleções destes povos como registros da atividade humana são tão antigas quanto as tradições orais. A memória também se guarda a partir dos objetos, e estes, como testemunhos de fatos passados, guardam significados diversos, dependendo do contexto em que se inserem. Segundo a historiadora Marlene Suano (1986), a formação de coleções de objetos e “‘coisas’ daqui e dali retrata, ao mesmo tempo: a realidade e a história de uma parte do mundo, na qual ela foi formada; e a realidade ou a história daquela pessoa ou sociedade que a coletou e a transformou em ‘coleção’” (p. 12).

Aqui temos um primeiro desdobramento significativo importante, uma vez que, dessa tensão entre a oralidade e os objetos, temos um predomínio do segundo sobre o primeiro na constituição dos espaços museológicos. Essa vontade de recolher pedaços de um mundo pode ser lida como um desejo de compreensão daquilo que por diferentes motivos se quer manter, preservar e fazer parte. Porém, a historiografia nos mostra que o colecionismo expressa também relações de poder. Como exemplo estão as coleções romanas (século II. a.C.) que, para além de demonstrações de riqueza e “beleza”, tinham por fim último explicitar o poderio e a força dos inimigos que foram submetidos pelo ainda mais poderoso Império Romano (SUANO, 1986, p. 13). Processo semelhante ao ocorrido, caminhando séculos à frente, com os “Bronzes do Benim” - centenas de placas de latão retangulares datadas dos séculos XVI e XVII, retratando figuras proeminentes e outros aspectos da vida cerimonial na corte real, que foram pilhadas pelo Império Britânico na expedição punitiva ao Benim⁴, grande estado africano do período pré-colonial da moderna Nigéria, em 1897 (MEREDITH, 2017). Hoje, essas peças estão expostas em diversos museus da Europa, entre eles, o British Museum.

Diversos processos e fatos históricos estão ligados ao processo de criação e gênese dos museus e, por isso, serão mencionados ao longo do capítulo para que se possa entender a complexidade deste debate. Sabe-se que os limites deste trabalho não permitirão que todos os pontos dessa discussão sejam aprofundados e o foco recairá sobre a importância desse processo para a análise do Museu Afro Brasil. Acredito que o objeto da presente pesquisa guarde

⁴ Para saber mais sobre a expansão do Império Britânico no final do século XIX e a sua relação com a expedição punitiva ao Benim em 1897, ver mais em: MEREDITH, Martin. O destino da África: cinco mil anos de riquezas, ganâncias e desafios, 2017.

elementos significativos dos museus chamados tradicionais e também dos museus modernos, tal como será explicitado no decorrer das próximas páginas.

Ao longo dos séculos XV a XVIII ocorreram complexos processos da expansão marítima que conduziram à consolidação de impérios coloniais europeus. As coleções principescas do início desse período - muitas transformadas em museus - continham, inicialmente, manuscritos, pedras preciosas, livros, instrumentos óticos, astronômicos e musicais, relíquias que esses nobres obtinham de todas as partes do mundo. Nesse sentido, o colecionismo retrata o poder das culturas dominantes, refletindo uma perspectiva ocidental sobre a história e o mundo que é presente também nos museus.

Tal período de expansão dos europeus pelo mundo coincidiu com o que é conhecido na história como o movimento cultural, econômico e político, chamado de Renascimento. Nesse momento, ocorre a divulgação de certos manuscritos gregos e romanos em poderio de povos árabes e a revelação de estátuas e vasos romanos durante escavações na Itália. Tais objetos passam a merecer grande interesse por parte dos colecionadores e crescem as escavações em busca de tesouros do passado. O Renascimento marca o interesse pela Antiguidade, sobretudo pela sua arte, filosofia e literatura que, de certa forma, estão retratadas nesses objetos (SUANO, 1986). Uma grande afinidade com o classicismo greco-romano passa então a imperar nas sociedades europeias, tal como apresentado por Ana Lúcia Siaines de Castro (2009):

O período renascentista vem a ser marcado, dentre outros fatores, pelo resgate a cultura helênica despertado após a fusão dos manuscritos dos filósofos gregos que chegam à Europa por intermédio dos mouros ocupantes da Espanha. O momento político-econômico é propício ao florescimento do Humanismo, corrente filosófica e literária que se orientava no sentido de recuperar ou imitar os modelos artísticos, literários e científicos da Antiguidade greco-latina, considerada exemplo de afirmação de independência do espírito humano (p. 46-47).

Além do poder da nobreza, outra instituição social que foi importante para o processo de constituição dos museus na Europa foi a Igreja Católica. A Igreja detinha, por meio de seus mosteiros e de sua influência nas universidades, o monopólio sobre a educação e também o poder de determinar, por meio da censura, quais seriam os saberes oficiais⁵.

⁵ Como mostra Israel (2009): “Desde a reforma e a Contrarreforma até o início do séc. XVIII, as universidades da Europa e a vida universitária expandiram-se de forma mais dramática em quase todos os lugares, levadas pelos dois maiores impulsos da época – a confessionalização e a burocratização do Estado monárquico. Grupos muito maiores de jovens educados em Teologia e em Direito eram necessários mais do que nunca para mover o crescente aparato da Igreja e do Estado” (p. 167). Tal afirmação mostra essa forte relação existente entre a Igreja e a produção de conhecimento.

O papado criou no Vaticano o modelo *antiquarium* para a classificação das coleções e, nos palácios, as famílias nobres organizavam salas especiais, os *cabinets de curiosités*, para expor seus tesouros (CASTRO, 2009, p. 41). Estas coleções privadas da elite estavam repletas de “excentricidades, desde espécimes naturais raras a artefatos exóticos capturados em incursões ao desconhecido” (OLIVEIRA; LEITE, 2014, p.49), práticas comuns à nobreza em seus projetos de exploração colonial. Os objetos etnográficos e arqueológicos trazidos pelos nobres serviam como forma de reafirmar a sua autoridade, uma vez que a conquista de objetos incomuns e “exóticos” denotava poder, afirmando o testemunho e a força daquele que tinha sido capaz de trazer esses objetos para o seu próprio país. Um exemplo desse processo pode ser observado na **Figura 1**, que retrata o museu particular do farmacêutico e naturalista Ferrante Imperato⁶:

Figura 1: O museu particular do naturalista Ferrante Imperato, em Nápoles, conforme ilustração no frontispício do livro XXVIII de sua obra *História Natural*, 1599. FONTE: SUANO, 1986, p. 17.

⁶ Ferrante Imperato realizou investigações sobre anfíbios e répteis no final do século XVI ao início do século XVII. Seu museu foi um espaço onde promoveu o naturalismo baseado em experimentações e observações diretas, e se tornou a principal atração para os cientistas e viajantes cultos. Obteve celebridade através de sua obra “*Historia Naturale*”, publicada em 1599, consistindo em 28 volumes e ilustrada com a sua própria coleção de investigação. Esta publicação deu origem a um famoso catálogo, que continha amostras de conchas, pássaros, criaturas do mar, além de fósseis, argilas, minérios metálicos, mármore e espécies de rochas (FELIZARDO, 2010, p. 86).

Tal museu particular constitui um exemplo no qual prevalecem características do que Castro (2009) chama de **feição enciclopédica**. A categorização da breve introdução à gênese museológica apresentada nesta parte do trabalho apoia-se nos estudos dessa museóloga (CASTRO, 2009) que, em sua obra “O Museu do Sagrado ao Segredo”, divide o processo, pelo qual os museus ocidentais passaram até tornarem-se o que são hoje, em duas facetas: a feição enciclopédica e a feição institucional. Segundo a autora (2009), a feição enciclopédica caracterizar-se-ia pela exposição de diversos objetos que refletem o mundo conhecido até então, a partir da criação de categorias.

Esse momento também possui relações com o período histórico do Iluminismo⁷, ocorrido entre o final do 7 século XVII e o começo do XVIII, dado que se observa a cristalização de uma determinada função social do museu: expor objetos que documentassem o passado, o presente e celebrassem a ciência e a historiografia oficiais (SUANO, 1986, p. 23).

Com o processo de transformação intelectual provocado pelo Iluminismo, particularmente na França do século XVIII, a Enciclopédia torna-se referência e influência em seu tempo e nos anos subseqüentes, bem como para o desenvolvimento filosófico e científico que ocorreria por todo o século XIX. Evidencia-se, a partir desse momento, um conflito maior entre os saberes teológicos/dogmáticos e o conhecimento científico nascente, tal como defendido pelos iluministas.

O movimento enciclopédico marcaria de forma indelével o processo constitutivo museológico que começava a se estruturar desde o final do século XVIII. Em vez de uma acumulação desordenada de objetos, inicia-se a prática classificatória de princípios cronológicos que favoreceriam levantamentos sistemáticos (CASTRO, 2009, p. 40).

Num período de muitas pesquisas e onde um dos eixos do pensamento era o de lançar luz sobre o desconhecido e organizá-lo a partir das ideias de progresso e universalismo, iniciam-se a divisão por categorias e a hierarquização das peças expostas nesses ambientes. Esse exercício de domínio sobre o desconhecido a partir das categorizações reflete o conhecimento científico da época, por meio do qual o homem buscava dominar a natureza para melhor

⁷ É importante ressaltarmos que o Iluminismo não pode ser descrito apenas como um breve período da humanidade, mas como o ápice de um processo histórico que se relaciona fortemente com a experiência da modernidade, e que vem à tona no século XVIII. Tal momento expressa uma série de lutas pela defesa da liberdade de pensamento, contra o pensamento eclesiástico e a dominação das cortes, e que se expressou em conflitos entre os próprios pensadores iluministas (ISRAEL, 2009. p. 41 e 48-49).

entender o mundo, tentando libertar-se da tirania dos dogmas religiosos e de suas fundamentações doutrinárias.

No final do século XVIII, com as mudanças que se deram nos pilares sociais, políticos e econômicos dessas sociedades europeias, que se completa a acepção moderna de museu e aparece o que Castro (2009) chama de **feição institucional**. Nesse ponto, é válido partirmos da origem etimológica da palavra instituição, que vem do latim *instituere*, cujo significado é estabelecer, instituir, dispor, regular, ordenar. Como ferramentas para o exercício da reflexão sobre o processo de institucionalização dos museus iremos apresentar brevemente o conceito dos autores Peter L. Berger e Thomas Luckmann (1978).

De acordo com Berger e Luckmann (1978, p. 79), a instituição social seria entendida e vinculada às ações dos atores sociais, sendo habitualizadas e reconhecidas por todos os integrantes de determinado grupo social. Sendo assim, a ideia de institucionalização vincula-se ao grupo social e aos agentes.

Dessa forma, no âmbito deste estudo é importante percebermos que o conjunto das determinações sociais atravessa a instituição museal, ou seja, o museu atua sobre a estrutura de determinações sociais. Nesse sentido, para Castro (2009):

O conceito de instituição inscreve-se como instrumento de análise das contradições sociais, a ênfase da questão volta-se sobre a ocorrência institucional manifestar-se por meio de comportamentos e modos de pensamento, diferenciando-se das relações de produção. Esses comportamentos e modos de pensar não são oriundos de uma psicologia individual, mas, sobretudo, coletiva e grupal (p. 43).

Conforme apontado, a feição institucional dos museus irá sobressair no momento histórico seguinte. A inquietação social e as pressões políticas vividas na Europa no final do século XVIII irrompem em diversos movimentos revolucionários que contestavam o poder da nobreza e da igreja, fator decisivo para a abertura ampla e irrestrita das grandes coleções. Um marco para esse período foi a Revolução Francesa que resultou na transformação do museu em um local destinado à esfera pública. Esse processo de institucionalização do museu atenderia perfeitamente às ambições burguesas em se firmar como classe dominante. No cerne desse movimento social, por todo o século XIX e primeira metade do XX, são criados os maiores e mais importantes museus da Europa, sejam de perfil artístico, histórico ou científico (CASTRO, 2009).

Toda essa discussão, como salienta Suano (1986), mostra a importância da discussão sobre a distinção “entre o significado de coleções ‘abertas ao público’ e o verdadeiro sentido de uma instituição a serviço do público” (p. 22), pois em grande parte de sua história, os museus foram espaços restritos de fruição particular de obras e artefatos.

O processo de institucionalização dos espaços museológicos levou a criação de diversos museus que foram abertos ao público em geral. Entre estes, o British Museum, localizado em Londres, é inaugurado em 1753, a partir da compra realizada pelo parlamento inglês da coleção de Sir Hans Sloane⁸. Em 1783, o Palácio de Belvedere, em Viena, abre suas 8 portas à sociedade e expõe a coleção do príncipe Eugénio de Saboia. E, em 1793, o Museu do Louvre, localizado em Paris, é aberto com a finalidade de educar os franceses segundo os valores clássicos e princípios revolucionários. No caso do Museu do Louvre, uma de suas galerias, Apolo, já estava aberta desde 1681 para estudantes e artistas. (CASTRO, 2009, p. 49). Entretanto, mais relevante que marcar um princípio desse fenômeno de abertura do museu, é compreender que o século XIX é o despontar do museu como uma instituição destinada ao público geral e não mais a grupos restritos da sociedade.

Dentro dos diversos paradigmas do museu é nítida a sua vinculação à uma perspectiva ocidental sobre a história e o mundo, visto que os princípios expansionistas que motivaram as potências europeias a dominarem novos continentes influem na exportação do modelo museológico para as colônias. O desenvolvimento das instituições museais a partir do século XIX no mundo derivam, então, do fenômeno colonialista europeu, que impôs aos não-europeus seu método de análise dos patrimônios culturais (ROJAS & Crespán & Trallero, 1979).

A discussão sobre o processo de institucionalização dos museus é vasta, apresentando um processo histórico extremamente complexo. No entanto, conforme mencionado, o objetivo da presente pesquisa é discutir os espaços museológicos brasileiros, em especial, o Museu Afro Brasil e, por isso, a exposição dessa discussão se restringiu a apresentação das ideias de Suano (1986) e Castro (2009). Sendo assim, o foco recairá, a partir deste momento, na caracterização e discussão sobre o desenvolvimento dos primeiros museus brasileiros, estabelecimentos

⁸ Sir Hans Sloane era médico de profissão e após a sua primeira viagem à Jamaica passa a colecionar espécimes de plantas, bem como animais e, como eram consideradas no período, curiosidades. Sua coleção cresce com as numerosas compras realizadas por meio de viajantes e colonos ao redor do Império Britânico, indo da América do Norte e Central ao sul e leste da Ásia, e com a absorção de coleções de outros colecionadores. Chegou a coletar mais de 71.000 itens que deixou como testamento à nação, o que deu origem a coleção fundadora do British Museum. FONTE: http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history/sir_hans_sloane.aspx

dedicados à pesquisa etnográfica e ao estudo das ciências naturais. É importante enfatizar que o período de criação desses museus, que remontam à segunda metade do século XIX e primeira do XX, foi denominado pelo antropólogo e etnólogo William Sturtevant (1969) como *the Museum Period*. Tal categorização também é utilizada pela historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz (1989; 1993; 2005) para discutir o tema e em seus estudos me apoio para construir as reflexões do subcapítulo a seguir.

1.1. Um recorte museológico brasileiro: as primeiras instituições museais

“O trajeto da ciência é, pois, homólogo ao ciclo da sociedade, que, por sua vez, tem a mesma curvatura do indivíduo que elabora as ideias transformando-as em teorias.”

(DA MATTA, 1983, p. 09)

A instalação e o desenvolvimento dos primeiros estabelecimentos científicos brasileiros⁹ estão vinculados à vinda da família e corte real portuguesa em 1808, quando os 9 exércitos de Napoleão Bonaparte invadem Portugal, obrigando D. João VI, sua família e sua corte (nobres, artistas e subalternos) a partirem para o Brasil. Segundo Schwarcz (1989; 1993; 2005), as instituições museais no Brasil tiveram como modelo em suas configurações iniciais os museus europeus, tendo seu processo de formação e instauração no século XIX. Tais instituições europeias tinham suas bases nas máximas do evolucionismo social, repassando esses mesmos propósitos às instituições brasileiras recém-criadas. O evolucionismo é marcado por uma corrente de ideias que contribui para o processo de hierarquização de culturas, na medida em que subsiste a ideia de que a sociedade ocidental europeia é mais evoluída que as outras sociedades e, portanto, um estágio avançado da evolução social. De acordo com Schwarcz (1989), as noções de civilização e de progresso eram objetivos a serem alcançados, estando em conformidade com esse ideário evolucionista:

Civilização e progresso, os termos privilegiados da época, eram entendidos não enquanto conceitos específicos de uma determinada sociedade ocidental, mas enquanto modelos universais: a civilização representava a grande meta a ser alcançada, enquanto o progresso era entendido como único e obrigatório. (p. 80).

De acordo com o paradigma da época, em que a ideia de evolução se prestava a diversas utilizações e desdobramentos, alguns antropólogos, como Lewis Henry Morgan e Edward

⁹ No qual, além dos Institutos Históricos e Geográficos, se inserem os museus.

Burnett Tylor¹⁰, buscaram “aplicar a noção de evolução ao fenômeno da cultura, hierarquizando as culturas a partir da maior simplicidade ou complexidade de suas instituições” (SCHWARCZ, 1989, p. 80).

Opondo-se, portanto, à visão humanista, os teóricos das raças partiam de três proposições básicas: a primeira tese afirmava a realidade das raças, estabelecendo que existiria entre esses agrupamentos humanos a mesma distância encontrada entre o asno e o cavalo; a segunda instituiu uma *continuidade entre caracteres físicos e morais, determinando que a divisão do mundo entre raças corresponderia a uma divisão entre culturas*; um terceiro aspecto apontava para a predominância do grupo “racio-cultural” ou étnico no comportamento do sujeito, conformando-se enquanto uma doutrina da psicologia coletiva, hostil à ideia do arbítrio do indivíduo” (SCHWARCZ, 2005, p. 118, grifos meus).

Os primeiros museus representaram a penetração de um saber frenológico e craniométrico entre nós, com cientistas que tinham como parâmetro a Biologia, tecendo considerações e paralelos entre o fenômeno cultural e o desenvolvimento racial. A perspectiva ocidental dessas instituições refletia o paradigma da época e teriam suas orientações divididas entre museus de ciência - onde concentravam-se estudos da fauna, populações não-ocidentais e sua produção material - e museus comemorativos - que se propunham a zelar pela guarda da memória nacional exibindo obras de arte com ilustrações dessa história. De acordo com Schwarcz (1993), a museologia do século XIX trazia, portanto, um legado que reverbera nas discussões sobre o assunto até os dias atuais. De um lado, temos museus científicos que estão baseados em exposições funcionais que visam constituir-se como espaços de ensino e pesquisa, sendo um dos primeiros centros desse gênero, ainda que de caráter não estritamente antropológico, o já citado British Museum. De outro, temos museus comemorativos que focam na dimensão artística, pensados como espaços de exposição de objetos para a admiração dos diferentes públicos, por exemplo, o também citado Museu do Louvre (SCHWARCZ, 1993).

Nesse sentido, as primeiras instituições museais brasileiras refletiram essa premissa e cumpriram papéis específicos. Irei destacar brevemente a partir de agora uma das instituições culturais que merecem um registro específico como inaugurante de uma prática museológica e como um dos órgãos que representariam a formação de uma “classe ilustrada nacional” (SCHWARCZ, 1993, p. 24).

Fundado mediante o decreto de 6 de julho de 1818 por iniciativa de d. João VI, o Museu Nacional foi nossa primeira instituição científica, e tinha como função “estimular os estudos de

¹⁰ Para um aprofundamento desses autores vide Morgan (1980) e Tylor (1958).

botânica e zoologia no local” (SCHWARCZ, 1993, p. 92). A doação de uma pequena coleção composta por peças de arte, objetos de mineralogia, artefatos indígenas, animais empalhados e outros produtos naturais do monarca português está intimamente ligada à fundação do museu, instituição constituinte do pacote de medidas culturais implementadas por ele no período¹¹.

Segundo Schwarcz (1993), o Museu Nacional vincula-se à vertente etnológica e científica que vinha de fora, juntamente com outras casas museais abertas ao longo do século XIX no Brasil, e implantaria uma sistematização museológica vinculada a pesquisa, divulgação e disseminação da informação científica produzida pelo museu. No entanto, é a partir das administrações de Ladislau Netto (1874-93) e de João Batista de Lacerda (1895-1915) que o museu começa a se estruturar segundo os moldes dos grandes centros europeu. Nesse período, temos a criação da revista trimestral *Archivos do Museu Nacional*, que seria o instrumento de permuta e comunicação com os museus do estrangeiro. Em sua primeira publicação, de 1876, das 44 personalidades homenageadas, apenas 3 eram brasileiras, evidenciando uma característica bastante comum às publicações dos museus nacionais: o debate e o contato privilegiado com o exterior (SCHWARCZ, 1993).

Nas publicações da revista do museu no período nota-se o baixo número de artigos voltados para a área de antropologia, perto dos publicados pelas áreas de ciências naturais e zoologia, de acordo com Schwarcz (1993). Ainda segundo a autora (1993), estes ensaios de antropologia apresentavam análises sobretudo físicas e pautadas em modelos de craniometria. Pelo recorte que os artigos apresentavam, depreende-se que a perspectiva do museu para a área de antropologia referia-se a ela como um ramo das ciências naturais. Essa visão se refletiu no primeiro curso de antropologia oferecido no país, ministrado por Lacerda em 1887 no Museu Nacional, que teve como programa a análise da anatomia humana. Em um de seus artigos sobre os índios Botocudos, Lacerda afirmava que existia uma inexorável diferença entre os homens a partir dos caracteres físicos das populações. Conhecedor dos métodos da antropologia física, o trabalho de Lacerda e de seus colegas de geração era demarcado pelas teorias do darwinismo social, que condenavam o cruzamento e a mestiçagem¹². Tais entendimentos refletiriam na

¹¹ Neste pacote de medidas insere-se a criação da: Imprensa Régia (1808), que imprime a *Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro jornal a circular no país; da Biblioteca Real (1810), cujo o acervo provinha da Biblioteca D’Ajuda, organizada por D. José I; e do Arquivo Real (1838), onde os documentos reais eram reunidos (CASTRO, 2009).

¹² Como afirma Schwarcz (2011), “o darwinismo social estava presente no Brasil desde o final dos anos 1870 e pressupunha a correlação fixa entre características biológicas, traços culturais ou sociais. Pautado numa leitura específica (e não autorizada) do livro de Darwin, o modelo ganhou, no Brasil, grandes seguidores, como Silvio Romero e Nina Rodrigues.

formatação do curso e nas narrativas que seriam expressas no interior do Museu Nacional: como um ramo da biologia, afastada das teorias sociológicas ou filosóficas.

Essa perspectiva se estenderia à construção e à organização de outros estabelecimentos do período. O Museu Paulista, fundado em 1895, sob a direção de Herman von Ihering até 1916, também teve a sua estrutura montada nas bases de “um saber evolutivo, classificatório e pautado no modelo das ciências biológicas” (SCHWARCZ, 1993, p. 103). Da mesma forma, o Museu Paraense, fundado em 1871, passou a trabalhar com o desenvolvimento das ciências naturais e da etnologia do Pará e da Amazônia, a partir da gestão do zoólogo Emilio Goeldi que assume a direção da instituição em 1893.

Neste trabalho, o objetivo é refletir, principalmente, sobre os museus e suas relações com a modernidade. Dessa forma, não será aprofundada a discussão sobre as relações do evolucionismo no contexto do ideário dos primeiros museus brasileiros. No entanto, é importante ressaltar essas relações, na medida em que elas estão ligadas às primeiras narrativas museais elaboradas no Brasil.

A breve introdução quanto a formação das instituições museais brasileiras nos permite abordar, com maior embasamento, as diferenças entre o Museu Tradicional e a Nova Museologia. Apresentarei a seguir as principais características destes dois conceitos, tal como retratado na obra de alguns autores que discutem o tema (ROJAS & Crespán & Trallero, 1979; Bottallo, 1995; Hooper-Greenhill, 1997, 1998; Fernández, 1999, 2010). De forma geral, o Museu Tradicional é vinculado às ideias de arcaico, conservador e autoritário, enquanto que a Nova Museologia seria moderna revolucionário e democrática. É importante ressaltar que o uso destes conceitos mostra perspectivas diferentes em relação às instituições museais, porém, isso não se refere a diferentes momentos históricos, mas sim a dois modelos de análise da realidade que se fazem presentes na atualidade. Após apresentar uma reflexão sobre estes dois conceitos, analisarei as características da curadoria de Emanuel Araujo buscando compreender em que pontos ela se insere no paradigma museológico apresentado.

1.2. Museus: a Tradicional e a Nova Museologia no contexto curatorial de Emanuel Araujo

Conforme demonstrado até aqui, o caminho a percorrer para que se possa analisar as narrativas que se inserem no contexto do núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras, do Museu Afro Brasil, pode ser sinuoso e instigante, tal como na construção de uma tapeçaria, utilizando uma metáfora recorrente.

Nas primeiras partes deste capítulo, me dediquei à uma contextualização histórica da conjuntura de formação dos museus ocidentais, o que pode ser visto como a disposição inicial dos fios em frente ao tear. As referências teóricas expostas ajudaram a pensar sobre as possíveis bases de formação dos primeiros museus brasileiros, e a continuidade de algumas dessas vertentes teóricas presentes na museologia contemporânea serão melhor analisadas neste momento. A partir daqui os fios passarão a se entrelaçar, buscando que se façam mais nítidas as figuras que compõem essa tapeçaria. Dessa forma, irei tratar do trabalho de Emanuel Araujo enquanto curador do Museu Afro Brasil.

Um dos trabalhos importantes utilizados para a construção deste trabalho foi a dissertação de Marcelo de Salette Souza (2009), *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo*. Nele, o autor (2009) parte da leitura das exposições que Emanuel organizou durante a sua trajetória enquanto artista, curador e diretor de instituições como o Museu de Arte da Bahia (1981-83), Pinacoteca do Estado de São Paulo (1992-2002) e Museu Afro Brasil (desde 2004), para desenvolver uma reflexão sobre o universo de conceitos no contexto expositivo do artista, um espaço privilegiado na compreensão da efetivação da visualidade e representação da população negra na sociedade brasileira (SOUZA, 2009).

Para que a primeira hipótese deste trabalho apresentada na introdução possa se fazer inteligível, é necessária uma aproximação dos conceitos de Museu Tradicional e da Nova Museologia. A partir desse exercício encontraremos pontos de intersecção destes dois conceitos nas características curatoriais de Emanuel Araujo. Como o Museu Afro Brasil é um dos locais em que o trabalho do artista e curador se realiza de maneira longa e por apresentar exposições com proximidades e objetos de arte do continente africano, o debate sobre a configuração do museu ocidental e o seu modo de ver a arte não-ocidental é fundamental para a compreensão desse contexto.

1.2.1. Museu tradicional e Nova Museologia

Se no século XIX a ciência tornou-se modelo para a classificação dos objetos dentro do museu, a etnologia e a antropologia, portanto, seriam as ciências utilizadas para os estudos destes e das “sociedades primitivas” ali representadas. Ao contrário dos *cabinets de curiosités* das casas dinásticas dos séculos anteriores, os museus etnológicos da segunda metade do século XIX, em vez de satisfazer a mera curiosidade do observador com a exposição de objetos exóticos, definiram a ampliação do conhecimento científico como objeto principal dos museus e como razão do impulso colecionador, características fundantes para o conceito de Museu Tradicional.

Esse formato europeu, importado por nós na construção e estruturação de nossas instituições, legitimou um poderio afirmador e selecionador do que seria “digno de ser considerado como cultura” (BOTTALLO, 1995, p. 283). Fruto de um projeto de construção de uma cultura nacional baseada no mito da homogeneidade cultural, neste modelo “tradicional”, longamente utilizado como norma para o desenvolvimento dos museus, a função de conservar era superior à de democratizar e tornar a coleção acessível. Se a história sempre foi um terreno de disputa e conseguir escrevê-la, sinal de domínio, os museus têm grande participação nesse processo (HOOPER-GREENHILL, 1998). A representação museológica é, portanto, construída por quem detém o poder econômico, cultural e político.

O Museu Tradicional apresenta, então, como características essenciais uma postura linear, hierárquica e autoritária, estruturas que marcaram o seu princípio. Segundo essa perspectiva, um único caminho de desenvolvimento e compreensão da história é possível. Conservar essa visão factual da cultura e, portanto, da ação museológica, não é possível apenas com ferramentas científicas, mas sim com estruturas de poder que validam a história a partir do foco dominante. Nesse sentido, Hughes de Varine-Bohan, ex-diretor do ICOM (Conselho Internacional dos Museus), afirma que:

(...) não podemos esquecer o fato de um museu ser sempre a função e o reflexo da classe social que o cria. Neste sentido pode afirmar-se que um museu que exprima a complexidade da sociedade de que faz parte não pode existir. É por este motivo que surge a necessidade de criar um novo conceito de museu em que cada indivíduo possa encontrar os elementos básicos para seu desenvolvimento enquanto ser humano e membro duma sociedade muito complexa como a atual (apud ROJAS & CRESPIÁN & TRALLERO, 1979, p. 79-81).

É a partir de meados do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, que diversos estudiosos começaram a apontar para uma outra forma de compreender as narrativas produzidas pelas instituições museológicas. As revoluções, os avanços tecnológicos e as transformações no campo político, econômico e social trouxeram uma nova configuração aos museus, que passaram a servir também a grupos socialmente marginalizados em busca de direitos e afirmação identitária. Na Europa, no pós Segunda Guerra Mundial “governos, associações profissionais e outros setores sociais revisam a função e o papel dos museus, em uma sociedade em constantes e profundas mudanças, impulsionando uma série de sugestões para melhorar seu serviço ao público” (FERNÁNDEZ, p. 74, 2010, tradução minha).

Apoiada nessa característica, a “prática museológica e suas várias formas de estruturar o pensamento na área trouxeram à tona propostas de museus que rompem com o museu tradicional, seja em termos de abordagem do fenômeno museológico ou na sua organicidade” (BOTTALLO, 1995, p. 285).

A denominação Nova Museologia surge no início dos anos 1980, e desde então vem sido utilizada com significados variados e definições distintas, segundo os diversos autores que a trabalharam. A mesa redonda realizada em Santiago do Chile em 1972, o primeiro *Atelier international des écomusées et nouvelles muséologies*, celebrado em Québec em 1984, e a criação em Lisboa do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), em 1985, são marcos importantes para os debates de renovação da abordagem museológica. Pensar sobre o que é um museu e qual é a sua função social são as questões fundadoras deste movimento (FERNÁNDEZ, 2010). Segundo Leroux-Dhys, um novo grupo de museólogos passam então a “refletir sobre o futuro de uma instituição chamada para ser o centro da vida cultural do amanhã, a partir da conservação de um patrimônio voltado a ser vivo e não enfermo em mausoléus inacessíveis para a maioria” (1989, p. 66-7 apud FERNÁNDEZ, 2010, p.25, tradução minha).

O aprofundamento das questões de interdisciplinaridade e a perspectiva de uma reflexão crítica sobre a área serão essenciais na estruturação desse novo conceito em museu. A investigação e a interpretação passam a assumir um papel importante no contexto museológico. O objetivo da museologia transfere-se então para o desenvolvimento comunitário e espera-se que ela passe a se manifestar na sociedade de forma global, com preocupações que englobem as questões sociais, culturais e econômicas. Como Fernández (2010) bem sintetiza:

Juntamente com a abertura e o questionamento prévio do museu e de suas funções patrimoniais em nossa sociedade, destaca-se a busca e a investigação de uma nova linguagem, o esforço para alcançar uma nova tipologia viva e participativa para a comunidade, de acordo com a natureza de instituição privilegiada que é, de conservação, análise e difusão de testemunhos naturais e culturais originais. Por esta razão, e de acordo com sua especialidade, tem a obrigação de ser ao mesmo tempo que um conservatório de espécies ou um banco de bens, um instrumento especial para a primeira educação e permanente por meio da aproximação ao concreto, e, até mesmo - herança sem dúvida do espírito de 68 -, um instrumento de desenvolvimento controlado da economia e um lugar cultural acessível para todos (p.26, tradução minha).

É importante compreendermos, no entanto, que a Nova Museologia se constitui em um processo histórico lento e gradual, motivado por fatores distintos que, combinados ou não, convergiram no sentido de romper com o paradigma do Museu Tradicional. Nesse sentido, os avanços mais recentes em Museologia têm buscado agregar contribuições das várias teorias e práticas desenvolvidas ao longo do século XX e XXI. A museologia contemporânea vem sendo definida a partir de novas reflexões relativas, para além da democratização dos museus, à debates identitários, a questionamentos sobre representação e a validade de discursos hegemônicos. Diante disso, os discursos e curadorias dos espaços museológicos vem se alterando, criando-se estratégias de aproximação não só com o público, mas com as comunidades envolvidas a eles.

Contextualizado dois dos paradigmas que envolvem os estudos museológicos, Museologia Tradicional e Nova Museologia, parto para uma reflexão quanto aos objetos de origem não-ocidental, mais especificamente aos que pertencem às culturas materiais e arte africana¹³, expostos em museus ocidentais. Para tal reflexão utilizarei os escritos de Kabengele Munanga (2004), Marta Heloísa Leuba Salum (1999, 2014) e Sally Price (2000).

¹³ É importante ressaltar, como sintetiza Salum (1999), que “a expressão arte africana é, queiramos ou não, um reducionismo inventado por estrangeiros, mas que está cristalizada entre nós, relativa a toda produção material estética da África produzida antes e durante a colonização, até meados do século XX, trazida à Europa por viajantes, missionários e administradores coloniais”.

1.2.2. Objetos não-ocidentais em museus ocidentais

A exposição de objetos¹⁴ que perfazem as culturas materiais africanas fora de seus contextos de origem está inserida na discussão da construção dos primeiros museus europeus, particulares e públicos, que se deram ao longo do período compreendido entre os séculos XV ao XX (SALUM, 1999). Este período histórico remonta a um intenso contato entre os povos europeus e os povos africanos, marcado por relações de poder e de dominação. No século XV, ocorre o início dos projetos colonialistas europeus na América que utilizaram, em diversos países, a mão de obra escrava e negra oriunda dos países africanos. Por sua vez, a partir do século XIX, com a falência dos projetos coloniais e a proclamação da independência em diversos países da América Latina, ainda que essa dependência tenha sido relativa¹⁵, os países africanos viveram uma nova onda de dominação europeia, conhecida como o Imperialismo na África.

Os objetos coletados pelos povos europeus nesses contextos de dominação foram desconsiderados enquanto representantes da arte negro-africana em sua sofisticação e profundidade de usos e sentidos ao serem expostos nos museus europeus. Essa produção foi classificada como “primitiva”, assim como os povos que a produziram, com base nas lentes evolucionistas e darwinistas que localizavam o europeu no vértice da pirâmide do desenvolvimento humano e da História (SALUM, 1999). Como mostra Munanga (2004), a produção artística negro-africana desse período foi considerada pertencente ao que se chamava de fase infantil pelo uso das formas figurativas, mas que poderia evoluir e chegar em uma fase adulta, ou seja, conseguir representar uma arte intelectual geométrica e abstrata, semelhante às formas de arte desenvolvidas pela Europa “civilizada”.

Sendo assim, entre os séculos XV e boa parte do XX, diversas estatuetas e outros objetos rituais africanos foram incorporados em coleções europeias, a partir de processos exploratórios e pilhagens, e expostos em vitrines de antiquários e museus sem, no entanto, um aprofundamento sobre as diferentes e complexas dimensões que os permeavam. Tais objetos

¹⁴ Ao longo deste trabalho as palavras objeto, peça, obra, arte e artefato aparecerão de maneira indiscriminada entendendo as limitações deste trabalho quanto a uma discussão sobre o ideia e agência que cada uma delas permitiria aprofundar.

¹⁵ A proclamação da independência em diversos países da América Latina não significou necessariamente em um rompimento com o processo de dominação europeu.

detinham significados que remontavam aos seus usos ancestrais, rituais, sociais, privados, públicos, estéticos, entre outros sentidos. Salum (1999) comenta sobre essa complexidade:

Uma estátua não representa, normalmente, um Homem, mas um Ser Humano integral, que tem uma parte física e espiritual - do passado e do futuro. Tem, por isso, um lado sagrado, ligado às forças da Natureza e do Universo. Uma máscara ou uma estátua concentram forças inerentes do próprio material de que são constituídas, ou que comportam em seu interior ou superfície, além de sua própria força estética. Elas não têm, portanto, uma função meramente formal (*on-line*).

Ainda segundo a autora (SALUM, 2014), o período de 1980 a 2010 foi marcado por uma intensificação nos questionamentos sobre o modelo colonialista presente nas exposições e desenvolvimento de reflexões sobre as abordagens dadas às artes do continente africano, muito marcadas por esse olhar eurocêntrico e, até mesmo, evolucionista. Esse debate teve como propulsores as exposições *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (realizada no MoMA, Nova York, em 1984), e *Magiciens de la Terre* (organizada no Centro Pompidou, Paris, em 1989). Enquanto a primeira, *Primitivism in Twentieth Century Art*, tinha como intenção propor a discussão de arte e apontar que as produções de África e Oceania fora de seus contextos originais perdiam sentido, o que resultou em uma proposição expográfica das peças fortemente etnocêntrica, a segunda, *Magiciens de la Terre*, ao reunir no mesmo local peças de culturas não-ocidentais e obras ocidentais, mais especificamente europeias, propunha uma autonomia contemplativa, ao inserir esses objetos em um mesmo patamar expressivo. Contudo, estas duas exposições são marcos de um debate que não está encerrado, e que ainda suscita muitas reflexões. Visto que nenhuma cultura se cristaliza, ou se enrijece, esse debate continuará refletindo nas formas como pretendemos contar nossas histórias a partir de registros do que produzimos.

A arte chamada de “primitiva”¹⁶ pelos grupos hegemônicos, serão expostas com base em algumas opções principais, segundo Price (2000). Tais exposições tenderiam a apresentar os objetos como obras de arte, limitando as informações referentes a autoria e origem das peças, o que a autora classifica como posição formalista; ou como artefatos etnográficos, exacerbando a quantidade de informações quanto à origem geográfica, manufatura, função e significado, ou seja, a sua posição etnológica. Por esse ângulo, não é de se estranhar, ainda segundo a autora,

¹⁶ O termo “arte primitiva” é usado com reservas neste estudo e na obra de Price. No ocidente, a “arte primitiva” é, em muitos casos, vista como um fenômeno fora do território ocidental, protagonizada por povos situados em locais longínquos e produto de uma tradição que nega a individualidade do artista. Essa perspectiva está impregnada dos instrumentos da filosofia positivista do século XIX que serviram de base teórica à colonização da África e Oriente, subjugando povos a um modelo único de progresso (PRICE, 2000).

que um mesmo objeto possua baixo valor de mercado se entendido como um artefato etnográfico e um alto valor de mercado se visto como uma obra de arte exposta em um museu. Como mostra Price (2000):

O *continuum* que vai de artefato etnográfico a objeto de arte está claramente associado, na mente das pessoas, a uma escala de valor monetário crescente e a um deslocamento daquilo que serve como base de avaliação do objeto, do funcional (no seu sentido mais amplo) para o estético; em termos de sua apresentação, tudo isso está relacionado a uma contextualização escrita de caráter cada vez mais criptográfico (p. 123).

Além disso, no segundo caso, a própria disposição espacial desse objeto torna-se privilegiada, uma peculiaridade que remete ao “cubo branco” de museus recentes. Num exercício de síntese, o “cubo branco” é um modelo modernista de arquitetura de espaços que tem por objetivo oferecer à arte um pano de fundo isento-limpo, branco, livre de excessos, ornamentos e efeitos. Como afirma O’Doherty (2007), é uma “criação comercial, estética e tecnológica” (p.90) e “geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria dá acesso” (p. 91). O objeto etnográfico tem o seu status modificado no momento em que é exposto como obra de arte, perdendo a sua contextualização antropológica e passando a ser considerado capaz de “sustentar-se puramente pelo seu próprio mérito estético” (PRICE, 2000, p. 126). O mesmo objeto que, em sua exposição como objeto etnográfico, apresentava em sua legenda uma espécie de lauda, trazendo informações gerais de origem, de uso, sobre o grupo a que pertence, passa a conter poucas informações ou, até mesmo, apenas os dados do dono-comprador da peça.

De acordo com Price (2000), essas duas possibilidades de análise dos objetos de povos não-ocidentais, a etnográfica-etnológica e a estética-formalista possuem, no entanto, base ocidental, visto que, ao serem expostas em ambientes museológicos ou galerias, reproduzem uma forma de classificar a arte não europeia a partir de métodos de análise europeus.

Outro ponto importante é pensar sobre o anonimato dos artistas produtores desses objetos nos espaços museológicos. Cabe citar novamente Price (2000):

Na compreensão Ocidental das coisas, uma obra originada fora das Grandes Tradições (ocidentais) deve ter sido criada por uma personagem sem nome que representa sua comunidade e cuja arte respeita os ditames de tradições antiquíssimas (PRICE, 2000, p. 87).

Essa compreensão de artista anônimo e do universo de tradições antigas para compreender a arte de África tem sido utilizada em museus ocidentais desde os primeiros

contatos entre essas culturas. Assim sendo, não se sabe quase nada sobre as circunstâncias específicas do processo de elaboração dessas obras e os seus contextos expressivos.

Conforme já citado, de acordo Price (2000), ambas posições de tentativa de compreensão desses objetos de arte não-ocidentais, a formalista e a etnológica, são ineficientes. A autora (2000) acredita que tanto a contextualização histórica, social e cultural, quanto o reconhecimento estético são relevantes para a compreensão da arte de povos tradicionais de África e Oriente. Sendo assim, é necessário estudar a iconografia desses povos e artistas, assim como conhecer suas vozes.

Os museus no ocidente e suas respectivas coleções de arte africana podem apresentar um complexo jogo de representação e construção de narrativas relativas ao modo de ver as culturas e as artes não-ocidentais. Nesse ponto, o pensamento pós-colonial, ao questionar o colonialismo teórico dos grandes centros e reconhecer a fala e lugar de grupos silenciados pelo poder hegemônico, tem servido a trabalhos curatoriais que consideram a perspectiva do outro.

1.2.3. Como se expressa a narrativa curatorial de Emanuel Araujo?

Nesta última parte do primeiro capítulo retomarei alguns pontos referentes às características do Museu Tradicional e da Nova Museologia que participam da narrativa curatorial de Emanuel Araujo no Museu Afro Brasil. Parto do trabalho de Souza (2009) que identificou conceitos recorrentes ao longo das exposições de Araujo: poética do acúmulo; exotismo; memória e reconhecimento; ambiguidade; e ancestralidade. A partir daqui o objetivo será investigar como estes conceitos refletem a presença de dois dos paradigmas museológicos tratados durante o capítulo. Além disso, buscarei refletir sobre a trajetória curatorial de Emanuel Araujo, em suas relações com a sua vida de artista.

O primeiro conceito proposto por Souza (2009), diz respeito à **poética do acúmulo**, que perpassa contextos históricos e artísticos sobre a prática expositiva já apresentados no início deste capítulo. De acordo com essa perspectiva, o acúmulo de obras num mesmo espaço era parte de um modo específico de compreender a exposição no século XIX. Tal modo trazia proximidades com a (des)organização dos *cabinets de curiosités*. Dessa forma:

(...) as coleções antigas *acumulavam* as peças sem a mínima ordem. Nas gravuras e pinturas do século XVI ao XVIII, podem ver-se quadros pendurados a cobrir

totalmente as paredes, uns ao lado dos outros, misturados com toda a espécie de objetos. Este tipo de representação foi regra geral até meados do século XIX (...). Em 1799 adoptou-se a ordenação cronológica, ainda que se tenha continuado a utilizar a mesma *mistura* de pinturas, esculturas e objetos vários. Em 1810 uma nova ordenação apresentava as pinturas *isoladamente*, mas ainda em 1851 os grandes pintores do Renascimento italiano eram apresentados em filas duplas no Salon Carré do Louvre (ROJAS & Crespán & Trallero, 1979, p. 42, grifos meus).

Esse método expositivo sofre alterações a partir de fins do século XIX e início do XX com as transformações dos museus. Como discorre Souza (2009), “torna-se comum o museu de arte moderna apresentar obras numa leitura linear e sequencial. Neles, as obras são separadas por uma distância considerável, compondo um espaço mais arejado que privilegia a horizontalidade” (p. 83-84).

O grande número de obras expostas na exposição de longa duração do Museu Afro Brasil, aproximadamente 7.000, apresentam-se aos primeiros olhares de visitantes como uma imensidão, até que as narrativas dos núcleos expositivos passem a agir. A construção do espaço por Emanuel não expressa um formato moderno de museu, *à la* “cubo branco”. Pelo contrário, de acordo com Souza (2009), a poética do acúmulo em seu trabalho é uma forma de compor a exposição. Novamente, como aponta Souza (2009):

O seu excesso de obras é uma forma de realizar a crítica de arte num espaço onde a eleição de vários objetos – e a relação entre eles – é o mote central. A sua exposição não acontece apenas pela leitura linear e horizontal, mas também por uma narrativa vertical e diagonal. Isso é diferente da concepção do museu moderno, que preza pela escolha de poucos objetos dispostos horizontalmente (p. 84-85).

No entanto, Vagner Gonçalves da Silva, antropólogo que participou do Comitê Interdisciplinar de Implementação do Museu Afro Brasil, em entrevista concedida para a presente pesquisadora aponta para a existência de um caráter dúbio deste acúmulo quanto a mediação das obras no acervo:

Me parece que o Emanuel procura muito estabelecer uma relação sem mediação. Ele acha que muitas vezes a própria identificação da peça, às vezes, pode ser uma explicação, pode conduzir uma certa leitura intermediada entre o espectador e aquela peça. Às vezes eu acho que isso tem efeitos positivos, que é produzir esse efeito meio catártico da pessoa diante de todo aquele *acúmulo de coisas* mas que muitas vezes me parece que também tem o efeito da própria ideia barroca: que você só adquire um certo significado se você se mantém à uma certa distância. Se você chega muito perto, você não consegue ter uma visão de conjunto (SILVA, 2018, grifos meus).

O mesmo comentário foi realizado por Jefferson dos Santos Ferreira, educador do museu no período da entrevista: “Essa expografia em seis núcleos eu acho que por um lado

possibilita fazer um trabalho educativo talvez mais centrado, apesar de haver vários pontos negativos também. Talvez, um deles seja a *concentração de obras nesses núcleos*” (FERREIRA, 2018, grifos meus).

A arquitetura das exposições articula-se com a trajetória do artista ao trazer elementos do seu trabalho para as expografias. Na construção das exposições, Emanuel faz das paredes, teto e piso, partes complementares aos objetos expostos. As cores das paredes ganham especial atenção pela vibração que emanam ao conjunto, sendo as primárias muito presentes nestas composições. Essas características podem ser vistas nas gravuras e relevos presentes no trabalho de Emanuel Araújo como artista, trazendo as informações em camadas que privilegiam a cor pura que serve como uma moldura para a obra. Nessas camadas, diferentes leituras podem ser feitas a partir da disposição dos objetos. Tais pontos de contato entre o trabalho de Emanuel Araújo como curador e como artista podem ser observados nas **Figura 2** e **Figura 3** que mostram, respectivamente, imagens dos núcleos expositivos do Museu Afro Brasil e imagens de suas obras artísticas. Na exposição de longa duração podemos reconhecer um tema comum a partir das cores utilizadas para diferenciar os núcleos expositivos: como o amarelo para “Festas: Sagrado e Profano”; verde para “Trabalho e Escravidão”; e magenta, para o núcleo de “História e Memória”.

Figura 2: Recorte de conjunto de imagens da internet com a busca de palavras Museu Afro Brasil Exposições, 2018. FONTE: Google Imagens, 2018.

Figura 3: Recorte de conjunto de imagens da internet com a busca de palavras Manoel Araújo Obras, 2018.
 FONTE: Google Imagens, 2018.

Contudo, apesar de uma expografia que se aproxima de alguns elementos que remetem ao Museu Tradicional, em que ocorre o acúmulo de obras, a maneira como Manoel trabalha esse excesso explicita “uma oportunidade singular de comparar histórias e obras que dificilmente são apresentados em conjunto” (SOUZA, 2009, p. 85). Sobre essa característica, cabe citar Lopes (2018), que também cedeu uma entrevista para este trabalho:

Essa estética do acúmulo existe exatamente para chamar a atenção para aquilo que a singularidade não quer deixar ver. E aí fica singular pelo acúmulo. Essa é uma outra característica importante que ele utiliza quando necessário. Ele não usa a estética do acúmulo pra tudo. Tem momentos que é fundamental, ele sabe utilizar. E tem exposições que não tem, a estética do acúmulo não aparece. Depende da exposição (LOPES, 2018, grifos meus).

Essa preocupação com os objetos, seus autores e suas histórias, reflete uma das características da Nova Museologia, onde “a cultura dos ‘deixados de lado’, ‘esquecidos’ e ‘oprimidos’ tornou-se o campo de escolha dos ‘novos museus’” (FERNÁNDEZ, 1999, p. 106, tradução minha). Nesse sentido, relacionado a essas preocupações, discutir a experiência dos povos historicamente marginalizados pela cultura hegemônica é parte relevante para essa orientação museológica e também para o trabalho de Manoel Araújo. De acordo com o curador do museu em artigo escrito para o site do Museu Afro Brasil, um dos objetivos do museu é o de “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” (online).

A arquitetura de Oscar Niemeyer, arquiteto responsável pelo projeto onde o museu está localizado, tem como uma de suas características formais o uso de elementos geométricos que sintetizam o desenho total do edifício. No caso do Museu Afro Brasil, localizado no Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega no parque do Ibirapuera em São Paulo, o espaço em que a expografia foi organizada é o de um prédio retangular alongado. Este formato, segundo Rojas & Crespán & Trallero (1979), remontaria a uma circulação linear, que, em museus tradicionais, é resultado de uma organização cronológica das peças expostas.

As plantas clássicas (galeria concebida como edifício retangular alongado e a derivada do átrio antigo, em que quatro galerias rodeiam um quadrilátero central que pode ser coberto) impõem um percurso e uma ordem ao visitante, o que permite expor as peças de acordo com uma sequência histórica ou uma coerência estilística, ou projetar comparações entre grupos de obras com um objetivo didático que exige que os visitantes circulem num sentido previsto (p. 39).

Contudo, apesar da arquitetura do edifício do Museu Afro Brasil remeter às plantas clássicas, onde existe a possibilidade de uma abordagem expográfica aproximada a uma das características do Museu Tradicional, a maneira como é construída a expografia de Emanuel Araujo rompe com esse possível determinismo. A expografia da exposição de longa duração torna possível uma livre circulação do visitante, podendo este escolher um itinerário próprio a partir da organização dos núcleos expositivos.

Outro conceito apresentado por Souza (2009) é o de **exotismo**, que se refere aos sentidos em que os objetos de arte ou culturas afro-brasileiras são apresentados no museu. O exótico é um elemento contido na história dos museus há muito tempo, e estava presente também na forma de pensar os *cabinets de curiosités*, ao revelar um modo específico de ver a cultura de outros povos. Segundo o pesquisador (2009):

(...) o museu foi uma instituição relevante na mediação da imagem dos povos da América, África e Oriente para a Europa. Ele se tornou um espaço específico onde era possível ver o que é “próprio” daquelas culturas. Criou relações entre povos, exacerbando diferenças e, além disso, construindo diferenças (p. 87).

No decorrer da história, a noção de exotismo passou por mudanças ao assumir, a partir do século XIX, critérios mais científicos. O foco dos *cabinets de curiosités*, que antes se direcionava ao diferente, com estes novos critérios da ciência, passam para “a perspectiva de

que o outro deve ser tema de estudo para compreensão ampla do mundo” (SOUZA, 2009, p. 87).

Souza (2009) trabalha este conceito a partir das exposições de Emanuel, algumas realizadas antes mesmo da criação do Museu Afro Brasil, como “Negro de Corpo e Alma”, integrante do conjunto de exposições da Mostra do Redescobrimento (2000). Nesta exposição, na área “Olhar o Outro”, o artista e curador teria se preocupado em discutir o exotismo tanto do antigo *cabinets de curiosités* como do olhar mais científico do século XIX. Nesse período histórico, a ausência de uma imagem que ilustrasse o imaginário do europeu sobre o novo continente, resultou em diversos trabalhos de artistas estrangeiros sobre “o novo mundo”. É claro, no entanto, que a perspectiva construída e retratada nestes trabalhos foi a europeia. Por sua vez, com a área destinada a “Olhar o Outro”, Emanuel procurou caminhos diferentes para o entendimento do negro, buscando:

(...) identificar, através de imagens e documentos de época, as formas do imaginário que constroem a figura do negro enquanto *outro*, quase sempre incapazes de aceitá-lo em sua diferença. Um imaginário que, antes de ser brasileiro, é essencialmente europeu, e que ganha forma através de um *olhar exotizador*. (...) No Brasil, prolongando a visão europeia, é este mesmo imaginário que se reflete no olhar dos viajantes (Emanuel Araujo apud NEGRO DE CORPO E ALMA, 2000, p. 48, grifos meus).

Sendo o exotismo um elemento que deturpa o sentido do objeto de arte afro-brasileira no museu, se nota como Araujo buscou desviar-se desse problema na exposição “Negro de Corpo e Alma”. Contudo, deslizos podem ocorrer nesses processos. Numa análise atenta dos objetos expostos na exposição de longa duração do Museu Afro Brasil é notável o completo anonimato quanto a autoria de algumas obras ou ausência de identificação de peças em núcleos específicos: como o de “Áfricas: Diversidade e Permanências”, o de “Festas: Sagrado e profano” e o de “Religiosidades Afro-brasileiras”. Esse anonimato no caso do núcleo de Áfricas, como já foi visto em Price (2000), denuncia a continuidade de uma prática que tem sido utilizada em museus ocidentais desde os primeiros contatos com essas culturas.

O conceito **memória e reconhecimento** diz respeito à importância social das exposições sobre arte afro-brasileira. Na construção dessa narrativa, Emanuel apresenta e representa esse grupo étnico-racial para além do museu. Souza (2009) desenvolve a discussão a partir das ideias de autores como Menezes (1992) e Taylor (1993) sobre as noções de memória e a sua importância no trabalho expográfico, visto que ela é “uma construção de identidade a partir de um protagonista no presente” (p. 90).

Na abertura do já citado texto “Museu Afro Brasil: Um Conceito em Perspectiva”, Emanuel Araujo ressalta a importância da memória para a construção das bases de um grupo ao afirmar que “A criação do Museu Afro Brasil se concretizou como resultado de mais de duas décadas de pesquisas e exposições exibindo *como negro quem negro foi e quem negro é no Brasil*, de séculos passados aos dias atuais” (online, grifos meus).

Vista como uma ferramenta de fortalecimento da identidade dos grupos que a reivindicam politicamente e da construção de uma história própria, a memória vincula-se a ideia de reconhecimento. Segundo Taylor (1993):

A tese é que a *nossa identidade é moldada em parte pelo reconhecimento ou falta dele*; muitas vezes, também, pelo falso reconhecimento dos outros, e assim, um indivíduo ou um grupo de pessoas pode sofrer um dano real, uma deformação autêntica se o povo ou a sociedade que o rodeia lhe mostrar, como reflexo, um quadro limitador, ou degradante ou desprezível de si mesmo. Falso reconhecimento ou falta de reconhecimento pode causar danos, pode ser uma forma de opressão que aprisiona alguém de forma falsa, deformada e reduzida (apud SOUZA, 2009, p. 90, tradução minha, grifos meus).

Nesse sentido, o reconhecimento de uma identidade cultural ocorre nas esferas social, individual e coletiva, a partir da memória de um grupo. Como aponta, Souza (2009):

“o reconhecimento é a exigência que os grupos organizados fazem para serem vistos como uma entidade unificada, com memória e objetivos comuns, a fim de obterem legitimidade e força num campo simbólico de representações sociais” (p. 91).

A memória e o reconhecimento são características dos critérios expositivos e curatoriais de Emanuel Araujo ao criar um museu que tem como objetivo “registrar, preservar e argumentar a partir do olhar e da experiência do negro na formação da identidade brasileira” (online). Sendo assim, um dos núcleos expositivos da exposição de longa duração intitula-se “História e Memória”, e nele estão expostas obras e informações relativas às personagens históricas de diversas áreas e que colaboraram e colaboram para a construção de uma identidade nacional. O Museu Afro Brasil é um “centro de referência da memória negra”, nas palavras de Emanuel Araujo (2006) no que diz respeito ao reconhecimento dessas personagens que, por muito tempo, estiveram no anonimato. Diante disso, Renata M. T. dos Santos Francisco, auxiliar do núcleo de Educação do museu no período em que cedeu entrevista para este trabalho, argumenta sobre a facilidade em trabalhar questões de representatividade diante do acervo e da expografia de Araujo:

Acho que durante as nossas mediações, a gente parte muito desse discurso de que este museu pretende contar e pensar a história do Brasil a partir da população negra, dos

africanos que foram trazidos para o Brasil. E eu acho que essa expografia tenta trazer isso de forma que valorize essa contribuição, essa participação da população africana e da população negra. [...] O mais relevante nesse trabalho dele é justamente nos propiciar isso, essa possibilidade de forma muito tranquila (FRANCISCO, 2018).

Conceito que permeia a proposta curatorial de Emanuel Araujo como um todo, a memória funciona como uma costura entre as figuras históricas e os temas expostos no museu, voltando à metáfora da tapeçaria que utilizei no início deste subcapítulo. Uma linha grossa e evidente que une partes transformando indivíduos em um coletivo. O que Emanuel Araujo constrói, pensando nos temas que apresenta em suas curadorias, é uma memória de arte afro-brasileira¹⁷ ao apresentar a produção de diversos artistas em conjunto. Essa proposta formulada a partir de um recorte específico, no caso a produção sob as temáticas e artistas negros na história do Brasil, possibilita que a memória deste grupo seja reconhecida como tal na esfera pública, assim como também nas artes plásticas.

Neste ponto, a trajetória de Araujo interferirá agudamente na construção desta memória. Sendo ele um artista baiano, nascido na região do Recôncavo, tendo desenvolvido os seus estudos iniciais enquanto artista em Salvador, e trabalhado enquanto curador e diretor de instituições da capital baiana, o seu olhar para a produção de arte afro-brasileira passará pela sua própria memória. Na aproximação dessa trajetória de vida, será perceptível analisar numa caminhada pelo acervo do Museu Afro Brasil que é expressivo o número de artistas baianos expostos.

Outro conceito apresentado por Souza (2009) é o de **ambiguidade**, que diz mais sobre a análise dos colaboradores de Emanuel e sobre as críticas que este recebe sobre as suas exposições. Esse conceito relaciona-se com o sentido das exposições, assim como sobre como Emanuel Araujo compreende as culturas negras no Brasil.

O pesquisador apresenta a leitura desse conceito por diferentes colaboradores a partir das exposições *Os Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário negro* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995) e *Imagens Perversas e Inocentes* (Museu Afro Brasil, 2007). Para Maria Lucia Montes (apud SOUZA, 2009), a ambiguidade de Araujo está na capacidade de reflexão quanto a cultura e história brasileira frente às tensões entre universos diferentes. A produção de artistas afro-brasileiros e negros sobre a sua origem étnico-racial realizada a partir de um modelo europeu, é um exemplo desse estranhamento-ambiguidade. Ao expor isso Emanuel

¹⁷ O termo arte afro-brasileira será melhor debatido no próximo capítulo.

Araujo, segundo Souza (2009), “procura trazer uma forma complexa de olhar a arte a cultura do negro na sociedade brasileira” (p. 97).

No entanto, é inevitável um estágio de tensão nesse método expositivo. Como indica Souza (2009) a partir de uma reflexão sobre a exposição *Imagens Perversas e Inocentes*:

No caso da montagem de Araujo, podemos notar esse aspecto na exposição *Imagens Perversas e Inocentes* (Museu Afro Brasil, 2007). Essa exposição constitui-se como um conjunto de peças populares e da indústria de massa que representam o negro. Individualmente, essas imagens revelam um *humor jocoso*. Porém, numa visão de conjunto, *exacerba-se o grotesco*. Essas imagens podem fortalecer um sentido de alienação sobre a figura negra. Pela forma da exposição, é permitido perceber as nuances e características desse olhar ideológico. Contudo, a ambiguidade entre o “Perverso” e o “Inocente” é presente (p. 97-98, grifos meus).

A aproximação de obras que por si só apresentam aspectos jocosos, quando de sua exposição com outras de mesmo teor, influenciam o público a realizar uma leitura grotesca do todo. Essa tensão intensifica-se visto que nessa exposição em específico, as obras eram reproduções perversas da população negra comercializadas como souvenir durante décadas. Essa leitura repleta de desvios se encerra por fugir do controle da curadoria, que pode ou não ter previsto o problema.

Outro aspecto que a ambiguidade pode assumir é o de suficiência das obras per si. Como diz, Souza (2009):

Caudatário de uma visão moderna, que em alguns casos evidencia o caráter estético das obras, para Araujo, os objetos de arte (por si só) têm grande poder de conferir sentido dentro de uma exposição. Algumas exposições do curador tentam criar o seu universo somente pela lógica das obras expostas (p. 98).

Em tais casos, a dinâmica das exposições não se põe clara para o público não frequentador de museus e exposições, como nos mostra Silva:

O que me parece é que, às vezes, *é difícil para um leigo, para uma pessoa que não detém certas referências, de como ele vai ler aquela expografia*, de como ele vai se relacionar com aquela expografia. Me parece que o Emanuel procura muito estabelecer *uma relação sem mediação*. Ele acha que muitas vezes a própria identificação da peça, às vezes, pode ser uma explicação, pode conduzir uma certa leitura intermediada entre o espectador e aquela peça (SILVA, 2009, grifos meus).

Esse entendimento das obras per si reflete o didatismo, ou a ausência deste, no espaço expositivo. Diante disso, a fala de Silva (2018) expõe a dificuldade que alguns grupos de estudantes encontram ao buscar entender a narrativa de alguns conjuntos de obra do museu:

(...) toda vez que eu vou ao museu levando os alunos, levando as pessoas, que eu tento organizar um pouco a leitura, eu sinto *falta de um princípio que organize a expografia*. Ou seja, qualquer princípio serve, como diria Lévi-Strauss, na falta de classificação, qualquer princípio classificatório serve (SILVA, 2018, grifos meus).

A ambiguidade neste caso nos remete ao primeiro conceito apresentado, a poética do acúmulo. Diante de um número tão grande e significativo de obras que remontam à participação das culturas negras em nossa sociedade, muito de seu significado se perde pelo excesso no espaço expositivo.

O último conceito apresentado é o de *ancestralidade*, termo que aparece correntemente nas exposições de Emanuel Araujo sobre arte afro-brasileira. Ele procura explicitar os processos de continuidade artística das populações negro-africanas na diáspora nas Américas, e sobre uma origem comum da identidade negra diaspórica.

Esse conceito é possível de ser observado a partir de dois modos: pelo “dispositivo atávico e inconsciente”, a “memória ancestral”; ou, pelas atividades empíricas, pelas experiências concretas dos artistas pertencentes à arte afro-brasileira (SOUZA, 2009, p. 101-102). No primeiro modo, encaixar-se-ia a produção do artista Agnaldo Manoel dos Santos que expressa em seu trabalho técnicas escultóricas similares às utilizadas em África. Esse conhecimento, como se sabe pela biografia do artista, não teria sido apreendido em terras africanas, mas resultado de um “*sentimento atávico* [que] levou-o a esculpir representações guardadas em sua *memória ancestral*, impressionantemente próxima dos cânones da arte africana, na qual tema e forma buscam soluções de síntese” (Anônimo apud PARA NUNCA ESQUECER, 2002, p. 242 apud SOUZA, 2009, p. 101, grifos meus). Esse modo, no entanto, seria insuficiente ao obscurecer possíveis compreensões acerca da origem da arte afro-brasileira. Tal perspectiva atávica pode, para Souza:

(...) tornar a cultura um elemento estático. Essa passa a ser característica cristalizada de um povo, de um grupo, não passível de alterações significativas durante o passar do tempo. Todavia, as discussões atuais têm apontado cada vez mais para o modo relacional que é o caminho de um fenômeno cultural. Assim, a cultura não traz um contorno definido, mas algo que se refaz continuamente (2009, p. 101).

O segundo modo refere-se às experiências concretas que ancoram o trabalho dos artistas pertencentes à categoria arte afro-brasileira. Agnaldo Manoel dos Santos é considerado por alguns autores da historiografia da arte brasileira (CUNHA, 1983; MUNANGA, 2000) como um de seus expoentes. Sendo assim, limitar o sumo de suas práticas em heranças ancestrais seria dirimir a sua atividade empírica sobre a matéria e o mundo, embora também possa trazer

outros vários significados. Sua prática expressa uma experiência concreta que o “conduziu a uma criação plástica baseada na estética em parte da arte da África, buscando configurar também uma memória artística individual” (SOUZA, 2009, p. 101).

Nesse mesmo sentido, ao referir-se ao Museu Afro Brasil, Emanuel Araujo ressalta a importância de estarmos atentos a “identificar na ancestralidade a dinâmica de uma cultura que se renova” (apud MUSEU AFRO BRASIL, 2006, p. 13, grifos meus). Este comentário reflete um exercício de reflexão em Emanuel Araujo para os significados da ancestralidade e o seu diálogo permanente entre o passado e o presente.

A análise desse apanhado de conceitos propostos por Souza (2009) possibilita, a partir deste ponto, sugerir a aproximação entre alguns aspectos da curadoria de Emanuel Araujo e os núcleos e as exposições específicas do Museu Afro Brasil. Acredito que os estudos sobre as formas pelas quais os conceitos influem na construção espacial das exposições propostas por Emanuel Araujo facilitam a reflexão sobre o seu trabalho curatorial e a sua tentativa de criar uma narrativa sobre a arte afro-brasileira.

Capítulo 2 - Museu-Terreiro

Considerando a participação das identidades negras na formação da cultura nacional sob diversos aspectos, entre eles, o racial e o religioso (SILVA, 2008), partirei da identificação de elementos estéticos e materiais das religiosidades afro-brasileiras presentes no núcleo de Religiosidades Afro-Brasileiras, que integra o espaço dedicado à exposição de longa duração do Museu Afro Brasil, e da exposição temporária A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa - Sincretismos, ocorrida no Museu no período de 24/11/2007 a 31/03/2008.

Esse exercício de contextualização das formas em que esse sagrado afro-brasileiro se manifesta num ambiente museológico específico possibilitará a aproximação da estrutura narrativa presente no núcleo, e da experiência religiosa que ela transmite a partir da vivência de um indivíduo¹⁸, Emanuel Araujo.

2.1. Arte afro-brasileira pela perspectiva do sagrado

As religiões afro-brasileiras por muito tempo foram depreciadas por serem consideradas simples superstição ou culto misterioso, denunciando a existência de uma visão estigmatizada dessas práticas por grande parte da sociedade. Em um passado, não muito distante, foram, inclusive, perseguidas, reprimidas, e mesmo proibidas em diversos momentos da história do Brasil (RODRIGUES, 1904; RAMOS, 1949). Algumas frases como “isso é coisa ruim, é macumba” ou “os macumbeiros fazem maldade”, referindo-se aos praticantes das religiões afro-brasileiras são comuns nos dias atuais, demonstrando que essa estigmatização também ocorre contemporaneamente resultando em atitudes de intolerância religiosa. Ao expor objetos que retratam essa experiência religiosa no Brasil, o Museu não está imune desses mesmos reducionismos, que se veem expressos nas opiniões do público que visita o museu¹⁹. No

¹⁸ Essa informação é o primeiro dado apresentado pelo Plano Museológico da instituição quando esta explicita as suas orientações museográficas: “A concepção museográfica da exposição de longa duração e das exposições temporárias é definida pelo Curador do Museu. Uma singularidade do Museu Afro Brasil é a de que suas exposições, quase a totalidade delas, são gestadas no próprio Museu, desde o conceito expositivo, a concepção museográfica e a produção dos suportes museográficos. Portanto, a museografia, aspecto fundamental da identidade visual de qualquer instituição voltada à exibição de acervos, tem no Museu Afro Brasil caráter próprio e inconfundível” (MUSEU AFRO BRASIL, 2011, p. 87, grifos meus).

¹⁹ As questões relacionadas à intolerância religiosa serão analisadas com profundidade no terceiro capítulo dessa dissertação: Museu e Agentes. A partir da experiência como educadora da instituição, farei apontamentos quanto

entanto, observa-se a importante participação dos elementos culturais e religiosos com origem nas matrizes africanas na produção artística brasileira. Em entrevista, Silva (2018) explicita a ampla participação desse imaginário em nossa cultura.

(...) quando você vai para o terreiro, o terreiro ele preserva vários elementos simultaneamente: ele preserva a culinária, línguas africanas, vestimentas, música, dança. Eles são um território. Acho que isso é uma coisa bem interessante. Inclusive as relações de parentesco que eles estabelecem entre as pessoas. O terreiro por mais que a gente não queira seguir uma linha de que eles sejam pedaços de África no Brasil, não se trata disso, eles são reconfigurações dessa África a partir da experiência brasileira (SILVA, 2018).

A partir da reflexão sobre esse contexto que irei iniciar a interpretação do espaço expositivo. As obras presentes neste núcleo estão relacionadas ao fenômeno da arte afro-brasileira, na medida em que estão expostas nele as obras de artistas que se adequam as classificações propostas pelos estudos contemporâneos sobre a arte afro-brasileira. Uma visão geral, permite que se pense essa produção material como aquela que faz referência ao imaginário das culturas africanas ou daquilo que em nossa própria cultura consideramos como sendo originário daquele continente e que foi reconstruído aqui.

No entanto, essa busca de definições para o termo é permeada de divergências entre os autores que se dedicam a sua configuração. Dois representantes notórios neste trabalho são Cunha (1983) e Munanga (1988; 2000; 2004).

Segundo Cunha (1983), “arte afro-brasileira é uma expressão convencionada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto” (p. 994). Desse modo, o espaço das casas de culto seria um ambiente mais favorável à eclosão da aptidão artística negra, visto a predominância desse grupo no conjunto dos adeptos dessas religiosidades, mesmo entre as perseguições que os grupos sofriam sob a acusação de “fetichismo bárbaro” e curandeirismo. A produção dos objetos litúrgicos, de essência comunitária e limitados ao grande público e não iniciados, promoveria, para o autor, uma continuidade dos protótipos africanos (CUNHA, 1983).

Encorajados pelo movimento modernista e pela busca de um nacionalismo, artistas que até então mantinham a circulação de sua produção dentro desses espaços de culto começam a trabalhar no interior do conceito de arte popular. Os temas indígenas incorporam-se à essa nova

a relação do público com esse espaço que retrata uma das perspectivas de sagrado afro-brasileiro. De início, posso pontuar que uma parte considerável das pessoas que visitam a instituição, e participam das atividades de mediação com os educadores, expressa opiniões preconceituosas quanto as religiões afro-brasileiras.

temática, e na década de 30 retomam-se os estudos africanistas no Brasil²⁰. Sobre esse movimento, Cunha enuncia:

Com a Semana de Arte Moderna, em 1922, estrutura-se, todavia, uma nova ideologia ligada sobretudo às expressões culturais, onde a tônica é a ruptura estética com o academicismo em todos os níveis. Enfatiza-se uma volta às origens (1983, p. 1022).

Edison Carneiro, René Ribeiro, Donald Pierson, Roger Bastide, Pierre Verger, entre outros, são alguns dos autores que re-impulsionam estes estudos “sob um ângulo de consciência antropológico-cultural” (CUNHA, 1983, p. 1023), sendo alguns deles participantes dos primeiros congressos afro-brasileiros: realizados em 1934, no Recife, e em 1937, na Bahia, com a participação de outros estudiosos, nacionais e estrangeiros, e dignitários dos cultos.

Esses estímulos científicos e culturais provenientes das décadas de 1930 e 1940 resultaram num pano de fundo histórico-social para o ressurgimento de artistas e temáticas negras. O autor propõe uma divisão para uma melhor compreensão desse tipo de produção afro-brasileira, subdividindo-a em quatro grupos:

(...) aqueles que só utilizam temas negros incidentalmente; os que o fazem de modo sistemático e consciente; os artistas que se servem não apenas de temas como também de soluções plásticas negras espontâneas, e não raro, inconscientemente; finalmente os artistas rituais (CUNHA, 1983, p. 1023).

Cunha (1983) parte então para um novo tipo de sistematização dessa produção afro-brasileira separando estes quatro grupos em dois conjuntos: os que usam da simbologia sem se relacionarem ao culto; e os que lidam com esses símbolos em seus cultos e obras. Cria, a partir do último, e que a ele lhe delimita melhor, o conceito “arte ritual afro-brasileira”, que não se limitaria a um compromisso individual com os valores africanos. Para Cunha (1983), “arte ritual afro-brasileira, na realidade, não mais identifica etnicamente apenas a negros, mas serve também de identificação cultural a brancos e mestiços, assumindo, portanto, uma dimensão, ao que parece, nacional” (p. 1026).

No entanto, o termo arte ritual afro-brasileira, segundo o autor, já teria nascido envelhecido por estar envolvido numa dinâmica própria, “produto das pressões históricas,

²⁰ Este campo foi iniciado no Brasil no final do século XIX e início do XX pelos estudos de Raimundo Nina Rodrigues quando este publica na Revista Kosmos do Rio de Janeiro, em 1904, o artigo “*As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil - A Escultura*”. Nele, o autor discorre sobre o material recolhido entre finais do século XIX e início do XX, produzindo uma reflexão sobre a arte negra baiana (RODRIGUES, 1904).

escolhas, invenções e adaptações e, acrescentaríamos, de revolta” (CUNHA, 1983, p. 1026), a que esses elementos culturais africanos e afro-brasileiros têm se submetido.

Neste ponto, Munanga (2000) parte de um princípio semelhante à discussão de Cunha (1983) sobre essa possível definição do que seria a arte afro-brasileira ao dividi-la em três categorias:

(...) [os artistas] que se utilizam do tema incidentalmente, os que sistemática e conscientemente orientaram toda a sua produção artística à temática afro-brasileira e os que, além da temática, manipulam espontaneamente, e não raro inconscientemente, as soluções plásticas africanas (MUNANGA, 2000, p. 105).

Assim, o primeiro grupo seria o dos artistas e obras que se utilizam do tema incidentalmente seriam para o autor: Tarsila do Amaral (1886-1973), Lasar Segall (1891-1957), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1897-1976), Antônio Gomide (1895-1967), entre outros, que não dispõem de todos os atributos dos objetos das culturas materiais africanas, mas receberam deles alguma referência:

(...) seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico, obras cujo imaginário artístico pode, de alguma maneira ou de outra, remeter ao mundo africano, embora integrando nitidamente características da arte ocidental, indígena ou outras que formam o mosaico e o pluralismo da arte brasileira (MUNANGA, 2000, p. 109).

No segundo grupo estariam os que, sistemática e conscientemente, orientaram toda a sua produção artística à temática afro-brasileira e seriam os artistas: Hector Bernabo Carybé (1911-1997), Mário Cravo Jr. (1923-), Mário Cravo Neto (1947-2009), Hansen Bahia (1915-1978), e outros. O último e terceiro grupo, englobaria os que manipulam as soluções plásticas africanas espontaneamente, e não raro inconscientemente: como Boaventura Silva Filho (1932-1992), de Cachoeira, Bahia, apelidado de “Louco”; e o gaúcho Gomercindo da Silva Pacheco (1924-2008), o Guma.

Evidencia-se pela apresentação acima que a vertente artística nomeada como afro-brasileira não tem sido caracterizada como aquela produzida unicamente por afrodescendentes. Nos dois primeiros grupos, é notável que artistas brancos, como o lituano Lasar Segall e o argentino Carybé, se encaixam nessa classificação. Munanga (2000) chama atenção para a complexidade das tentativas de classificação da produção de artistas afro-brasileiros negros e mestiços:

Agnaldo Manuel dos Santos, Rubem Valentim, Ronaldo Rego, Hélio de Oliveira, Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi), Abdias do Nascimento, Emanuel Araújo, Sidney Lisardo (Lizar) etc. são artistas afro-brasileiros consagrados, mas cujas obras estão ainda à espera de seus críticos e avaliadores. Só conhecendo a obra e o perfil da história de vida de cada um destes artistas é que podemos correr o risco de classificá-los (p. 106).

De acordo com Munanga (2009), essa classificação só seria de utilidade na medida em que pudesse fornecer critérios objetivos para auxiliar na tentativa de conceituação da arte afro-brasileira. No entanto, ao trabalhar com a expografia de Emanuel Araújo, é visível uma proposição diferenciada entre os artistas considerados mais envolvidos com uma estética contemporânea da arte, e os relacionados diretamente com a materialização litúrgica dos cultos. Para esses dois modos de arte afro-brasileira há um determinado tipo de exposição dentro do museu²¹. No próximo subcapítulo, ao analisar a distribuição das obras pelo espaço, pontuarei essas distinções expositivas.

2.2. (Re)construção estética do sagrado afro-brasileiro: uma análise descritiva e interpretativa

“Um dos efeitos do fenômeno religioso é trazer sempre consigo um fenômeno estético.”
(MAUSS, 1972)

Um objeto dentro do museu é polifônico. Ele pode sugerir muito mais do que a legenda ou o contexto museológico o fazem. O contexto e a forma como são expostos podem revelar a comunicação entre ambientes culturais que se margeiam, corroborando com a construção de narrativas. O que pretendo aqui não é elaborar uma crítica de arte sobre a expografia deste núcleo, na medida em que o objetivo é intermediar e reconhecer os elementos estéticos e a sua inserção no espaço expositivo. Filio-me às ideias de Mariza Bertoli (2008) que sugere que “interpretar é proceder a uma série de desenvolvimentos, transições e relações que ligam o pensamento latente ao conteúdo manifesto” (p. 159).

Pude notar ao longo da pesquisa que a expografia de Emanuel Araújo tem como eixo curatorial a atenção sobre a autoria do artista negro e sobre a construção de uma história da arte

²¹ Essa diferenciação é notada também em outros museus que trabalham com as temáticas relacionadas às culturas afro-brasileiras. Numa visita ao Museu Afro-Brasileiro, da Universidade Federal da Bahia, em julho de 2016, pude notar a diferença entre os espaços destinados aos objetos de culto e aos de mostras de artistas contemporâneos: como iluminação e textos explicativos no primeiro e ausência destes no segundo.

focada na produção de arte afro-brasileira. A maneira como essa seleção de artistas e obras são distribuídas no espaço efetivam essa proposição. No entanto, essa configuração apresenta peculiaridades, se formos comparar ao que, de uma maneira geral, visitantes de museus esperam “ver” ao ir à uma exposição.

A ida a um museu para uma exposição de arte envolve concepções quanto ao espaço em que estarão esses objetos que não fazem, ou já não fazem mais, parte de nosso cotidiano. Estes objetos, segundo Marilúcia Bottallo (1995), por estarem dentro de uma instituição que preza por zelá-los, carregam o peso simbólico de, por estarem expostos, serem algo a se guardar para a posteridade, e por isso, valiosos.

É sabido que qualquer objeto que passa a integrar uma coleção museológica perde seu caráter utilitário e cotidiano para se revestir de outros valores (patrimoniais) que serão explorados pelo trabalho museológico, objetivando reconstruir através do imaginário, situações, ideias, momentos históricos etc... (p. 285).

Não à toa existem, em muitos casos, além das pessoas que trabalham fazendo a vigilância na entrada dos museus, pessoas que orientarão o público visitante sobre as regras de convívio com o espaço e as obras expostas. O não tocar nestas e não ingerir alimentos dentro do museu são algumas das regras básicas presentes nas instituições museais²². Segundo Alfred Gell (2008), esses “objetos valorizados apresentam-se para nós rodeados por uma espécie de resistência de efeito-halo, e que é essa resistência a nós que é a fonte de seu valor” (p.49).

O espaço que guarda então esses valores, com os quais podemos aprender, também é sacralizado. Segundo Brian O’Doherty (2002)²³ os preceitos de uma galeria de arte ou museu são construídos tão rigorosamente quanto os de uma igreja medieval. Para o autor, “o propósito desse ambiente não difere do propósito das construções religiosas - as obras de arte, como as verdades da religião, devem parecer ‘intocadas pelo tempo e suas vicissitudes’” (O’DOHERTY, 2002, p.04). Este é um cenário comum de disposição dos objetos no contexto museológico, onde:

A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco de santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-

²² Salvo exceções no caso de mostras, principalmente de arte contemporânea, em que, com a autorização dos artistas, o público pode interagir com os trabalhos expostos.

²³ Em No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte (2002), o autor se atém à uma análise mais focada na configuração das galerias. Porém, em alguns pontos, é possível tecer analogias quanto as instituições museológicas, pensando, também, que estas hoje, em alguns casos, não deixam de ser lugares de efetivação e visibilização para o mercado de arte.

se a um projeto chique para produzir uma câmara estética única. (O'DOHERTY, 2002, p. 03).

A nossa relação com esse espaço a partir das construções e representações de sentido em que ele se insere também é sacralizada. Usarei como exemplo um movimento recente, que acredito que não se limita apenas à cidade de São Paulo: o relevante aumento do público de museus. Filas quilométricas são vistas hoje na entrada dessas instituições em busca da apreciação de mostras e exposições de artistas, principalmente, internacionais²⁴. Passam-se horas em filas para que, ao entrarmos, possamos permanecer por um tempo limitado e, em algumas ocasiões, contado pela equipe de orientação de público desses museus. Uma série de questões estão relacionadas à essa curta presença no espaço expositivo apesar das agruras para adentrá-lo. Este trabalho não visa explorar essas questões, e é importante salientar que o expressivo aumento de visitantes dessas exposições está inserido no conjunto das mostras contemporâneas. Caminharei no sentido de buscar reflexões sobre esse espaço e sobre as relações construída pelo público com ele.

Uma das questões que trarei para problematizar a análise descritiva e interpretativa que apresento no subcapítulo à frente gira em torno dos tipos de influência que os objetos expostos dentro de instituições museais exercem sobre nós. Mariza Bertoli (2008) comenta que “pensar o objeto artístico em seu campo de produção é reconhecer que ele não está isolado de um campo de relações de força que se manifestam transfiguradas em relações de sentido” (p.160). Gell (2005), aproxima-se dessa proposição argumentando que “é a maneira como é elaborada a vinda do objeto de arte ao mundo que pode vir justamente a ser a fonte do poder que tais objetos exercem sobre nós, ou seja, mais propriamente o processo de suas formações que dos próprios objetos em si mesmos” (2005, p. 49).

Acrescentaria que, para além de suas produções e processos de formação, a exposição exerce um campo de força que reside nos processos simbólicos que ela provoca no admirador no contato deste com o contexto em que essas obras se inserem. Nesse sentido, para Gell:

A significância moral da obra de arte origina-se a partir do desencontro entre a consciência interior do espectador, acerca de *seus próprios poderes como agente*, e a concepção que ele forma dos poderes possuídos pelo artista. Ao reconstruir os processos que levaram a obra de arte à existência, ele é obrigado a exercer uma intervenção criativa que transcende a sua própria e, pairando no fundo, o poder da

²⁴ A exposição do artista australiano Ron Mueck na Pinacoteca do Estado de São Paulo (exposta de novembro de 2014 a fevereiro de 2015), por exemplo, moveu mais de 357 mil pessoas para conferi-la e ajudou a instituição a superar o seu recorde de visitantes anuais. Ver em: <http://jovempan.uol.com.br/noticias/brasil/sao-paulo/exposicao-de-ron-mueck-na-pinacoteca-bate-recorde-como-mais-vista-da-instituicao.html>

criatividade em cujo benefício o artista exercitou a sua maestria técnica (2005, p. 52, grifos meus).

Nesse ponto encontra-se a ideia do espectador como agente, conforme exposto por Gell (2005). O espectador, ao “desconsiderar” suas próprias ou possíveis capacidades técnicas, agrega valor e sentido ao que vê: o objeto artístico. Essa mesma lógica pode ser pensada a partir da análise da exposição de uma coleção de obras, já que a expografia fala e é lida por esses espectadores.

No caso do Museu Afro Brasil tais leituras desenvolvidas pelos espectadores vão se relacionar com o pensamento espacial de Emanuel Araújo, na medida em que o seu trabalho curatorial não se distancia de suas vivências e experiências. Nascido em 1940 na cidade de Santo Amaro da Purificação, localizada na região do Recôncavo baiano, foi estudante na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Emanuel Araújo escolhe diversos artistas que se relacionam com a sua terra natal para compor a exposição do Museu Afro Brasil.

De uma maneira geral, o número de artistas baianos presentes no acervo é superior a outros representantes de outros estados. Mestre Didi, Rubem Valentim, Agnaldo Manoel dos Santos e José Adário dos Santos são alguns dos artistas baianos que em meio a expografia encontram destaque ou pelo grande número de obras expostas, ou pela disposição de suas peças. Dessa forma, a proposta curatorial leva os espectadores a esse universo artístico, construindo-se a hipótese de que a trajetória social do curador também se refere no espaço museológico.

No núcleo de enfoque desta pesquisa - Religiosidades Afro-Brasileiras - as religiosidades que se apresentam com proeminência são o candomblé, em primeiro lugar e, em seguida, a umbanda. Porém, é importante ressaltar que existem diferenças no que se entende por candomblé, na medida em que é uma religiosidade que apresenta grandes possibilidades de configuração a partir dos contextos históricos de formação e de distribuição geográfica. As manifestações culturais não estão cristalizadas e se transformam ao longo do tempo. Assim sendo, um recorte possível de distinção geral é a divisão por nações.

O termo “nação” designa, no candomblé brasileiro, grupos que cultuam divindades provenientes da mesma etnia africana ou mesmo subgrupo étnico. Tem servido para circunscrever traços diacríticos através dos quais se revela um mundo caracterizado por notável conjunto de elementos comuns, constitutivos da identidade dos terreiros (AMARAL, 2005, p. 30).

Os objetos expostos neste núcleo inserem-se na estética do candomblé de nação ketu, que diz respeito, de uma maneira geral, ao grupo étnico iorubá presente nos territórios hoje

denominados como Nigéria e Benim. Grupo numeroso na capital baiana, por conta do grande contingente de escravizados dessa região que desembarcaram em seus portos, a nação que os representa, no sentido amplo da religiosidade, popularizou-se por conta das grandes casas que na historiografia e na vivência dos adeptos teriam sido as primeiras a serem fundadas no Brasil: o candomblé da Barroquinha e a Casa Branca do Engenho Velho que, após a morte de uma de suas Ialorixás, foi dividida surgindo mais duas casas, o candomblé do Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá.

Essa escolha, pode se concluir, expressa a vivência de Emanuel Araujo nas religiosidades afro-brasileiras. Vivência que este assume e declara, como podemos constatar em uma carta de renúncia ao cargo de Secretário Municipal de Cultura que enviou para o então prefeito da cidade de São Paulo, em 2005, José Serra: “Escultor, curador, cunhy distinguished visiting professor of art, *filho de Ogum*, ex-secretário municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo, 10 de abril 2005.”²⁵ (grifos meus). O modo como finaliza a carta aberta, apresentando-se como filho de Ogum, o orixá ferreiro, aquele que fabrica a arma e a usa sem medo em guerras, nos mostra que em algum nível, Araujo foi iniciado no candomblé²⁶.

Retomando ao que diz respeito aos conteúdos expositivos, o pesquisador Souza (2009), aponta para os interesses do curador em suas mostras sobre arte afro-brasileira. Curador, colecionador e artista, Emanuel Araujo é a figura principal do Museu Afro Brasil, criado a partir de sua coleção particular. É no final da década de 1960 que Emanuel Araujo inicia uma série de pesquisas, publicações e exposições relacionadas à herança histórica, cultural e artística do negro no Brasil que resultaram em seu colecionismo. Até a década de 1990, Emanuel Araujo amejalhou uma valiosa coleção particular, com mais de 5 mil obras referentes ao universo cultural afro-brasileiro.

Em 2004, apresentou a proposta museológica para a criação da instituição à então prefeita de São Paulo, Marta Suplicy que encampou a sua ideia, iniciando-se o projeto de implementação do museu. A criação se deu pelo decreto 44.816 de 01/06/2004. Foram, então, utilizados recursos advindos de patrocínio da Petrobrás e do Ministério da Cultura (Lei

²⁵ A carta encontra-se disponível online no seguinte endereço: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/27ult90u50268.shtml>

²⁶ Antonio Paulino de Andrade, o Pai Toninho, um dos colaboradores deste trabalho, em entrevista concedida relatou que não tinha certeza quanta a iniciação deste, mas que sabia que em Salvador, Araujo frequentava o terreiro de Mãe Doninha. Essa informação não pode ser verificada junto à pessoa de Emanuel Araujo.

Rouanet), que ficaram sob gestão financeira do Instituto Florestan Fernandes, por meio de termo de colaboração com a Secretaria Municipal de Cultura – SMC.

Para formar o acervo inicial, Emanuel Araujo cedeu 1100 peças de sua coleção particular em regime de comodato e ficou decidido que o museu seria instalado no Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega. Em 2009, a Associação Museu Afro-brasil se constituiu como Organização Social, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura, recebendo recursos do governo estadual e traçando novas metas e novos rumos, de acordo com as diretrizes da UPPM-SEC e, com a natureza conceitual do Museu.

Para que a Associação Museu Afro Brasil fosse constituída como entidade privada de caráter público, na forma de OS, houve a doação de cunho pessoal do curador Emanuel Araujo, de 2163 obras para o Estado de São Paulo, a doação de 314 obras da Associação Museu Afro Brasil, bem como, doação de duas coleções internacionais de obras de arte: Arte ancestral e contemporânea do Benin e Artes do Povo Bijagó.

Em 2004, o museu continha um acervo que exibía cerca de 1.100 obras, hoje apresenta aproximadamente 7.000, mostrando um grande crescimento ao longo de 14 anos. Tais obras estão atualmente expostas em uma exposição de longa duração que congrega seis Núcleos: África, Áfricas; Trabalho e escravidão; Festas: o Sagrado e o Profano; Religiosidade afro-brasileira; História e Memória e Artes plásticas: a mão afro brasileira. Além disso, 98% das obras exibidas na exposição de longa duração foram doação de Araujo à Associação Museu Afro Brasil²⁷.

Souza (2009) destaca uma característica importante e visível decorrente desse processo de colecionismo em suas exposições: a poética do acúmulo, como foi exposto no primeiro capítulo deste trabalho. De acordo com o autor (2009), “Como um trabalho de arte, a elaboração do seu espaço expositivo é um projeto que se constrói na ação de montagem e reordenação da exposição” (p. 69). Retornando a alguns pontos que foram previamente discutidos no capítulo anterior, a ordenação desse grande número de obras apresenta diversas características que são pensadas por esse mesmo autor como exóticas, ambíguas e narrativas. Exóticas no que concerne à uma lembrança dos *cabinets de curiosités*, que expunham diversos objetos em espaços destinados à saciedade do observador quanto ao que lhe era estranho, a exotividade estrangeira.

²⁷ Esse é um número aproximado levantado a partir de conversas realizadas com funcionários do museu. Não foi possível a confirmação desses números visto que não tive acesso aos registros de aquisição e doação das obras à associação.

Ambíguas pois apresenta em sua expografia modelos que dialogam com a ideia de Museu Tradicional e com os conceitos da Nova Museologia.

Está próximo do Museu tradicional pois reproduz os artifícios expográficos relacionados às produções do continente africano, no caso, máscaras de diferentes grupos étnicos em vitrines e com legendas que a localizam no continente africano, por exemplo. Também está próximo da Nova Museologia pois propõe um lugar de (re)encontro, com uma grande parte de nossa historiografia que omitiu as contribuições vindas dos povos africanos e seus descendentes; de convivência, aproximando seu público com a realização de mediações pelo espaço expositivo por meio das atividades do núcleo de Educação, por exemplo; e propõe um espaço de intercâmbio e de debate, com um cenário onde o diálogo e o pluralismo de visões é possível e necessário.

Em entrevista com a antropóloga Maria Lucia Montes realizada por Souza (2009), esta comenta sobre a presença das narrativas na exposição:

A história está lá e está integrada como parte da exposição. Às vezes o sentido dessa história está na exposição espacialmente. Se podemos ver esses objetos de outro modo, não faz sentido a exposição. A exposição tem sentido quando cria uma conversa com os objetos de um modo que só podemos vê-los na exposição (MONTES, 2008 apud SOUZA, 2009).

Retomo neste ponto o exercício de investimento de sentido sobre objetos expressivos, proposto para a análise interpretativa do núcleo de Religiosidades Afro-Brasileiras. Proponho iniciar com a descrição do espaço, dos objetos exposto e com a apresentação dos símbolos e materiais que presentificam o sagrado afro-brasileiro. Por conta do grande número de obras presentes na exposição de longa duração, e da possibilidade de mudança das obras expostas - ora mudando de um núcleo para outro, ora sendo adquiridas pelo acervo do museu, ou ora sendo emprestadas - não se sabe com exatidão quantas estão expostas no núcleo de Religiosidades Afro-Brasileiras. Busquei com a equipe de Salvaguarda e Pesquisa da instituição um documento que apresentasse estes dados, o que era inexistente. Contudo, com a pesquisa de campo, foi possível verificar que até dezembro de 2017, constavam neste núcleo, aproximadamente, mais de 250 obras.

De acordo com Peirano (2014), as nossas classificações indicam a forma como procuramos organizar o mundo. Sendo assim, para que possamos nos aproximar da estruturação geral das obras e objetos presentes no núcleo, foi elaborado um mapa em que é possível visualizá-las distribuídas pelo núcleo. Olhar para a distribuição das obras no todo possibilita o

agrupamento destas em grupos onde a narrativa construída pela expografia se organiza. As indicações das obras ou grupos de obras foi feita numericamente. Em algumas ocasiões, o número representa um objeto específico, e em outras, uma coleção de objetos reunidos. Além da ordenação em número, encontram-se letras no caso das obras que estão num grande grupo temático, mas que possuem um destaque expográfico, caso das vestimentas de orixás.

Os cenários montados para expor o grande número de obras presentes no acervo persuadem o olhar do visitante. Por meio de divisões entre grupo de obras com cores contrastantes, imagens reproduzidas em grande escala, e réplicas, a expografia oferece uma aproximação aos elementos materiais e espaciais dos cultos afro-brasileiros.

Como destaca Bertoli (2008), o olhar é cultural e tanto a língua quanto a arte são práticas dialetais, com seus processos de significação e comunicação originados através de filtros de localidade. Segundo Silva (1989), citada por Bertoli (2008, p.162) “Cada comunidade cultural constrói seus próprios limites simbólicos, preenchendo seus conteúdos”. Nesse caso:

É o mito como sistema dinâmico de símbolos que explica um esquema ou um grupo de esquemas, porque é sob o impulso de um esquema que esse sistema de símbolos tende a compor-se em narrativa. Da mesma forma, uma obra artística em seu conjunto, apreendida em nível mítico tende a compor-se ela própria em narrativa (BERTOLI, 2008, p. 172).

O caráter mítico da expografia se constrói numa narrativa que, numa primeira leitura, pode ser considerada linear. No entanto, ao adentrar o núcleo expositivo de Religiosidades Afro-brasileiras, nota-se a sua complexidade revelada nas propostas de diálogo entre as obras, através de suas simbologias nas diversas formas em que elas se manifestam. Proponho, desta forma, uma subdivisão analítica em 09 grupos:

1. A vinda: África-Brasil;
2. A ancestralidade e os seus cultos;
3. A (re)construção: O candomblé e suas divindades;
4. O espaço de culto e suas sacerdotisas e sacerdotes;
5. A materialização do Axé - As ferramentas de santo;
6. O segredo - O peji;
7. As aproximações - Macumba e catolicismo;

8. Exu - O início, o fim e o meio;

9. O sagrado afro-brasileiro na arte.

Existem diversos percursos possíveis que podem ser seguidos pelos visitantes em visitas ao Museu Afro-Brasil. No entanto, a visualização da disposição das obras no espaço museológico (**Figura 4**) sugere um percurso, já que a maior parte dos visitantes do museu entra pela rampa de acesso próxima a obra número 10 (Mi Si Gbé, 2014) e inicia a sua visita na extremidade do museu na qual está localizada a obra número 01 (**Figura 5**).

Portanto, inicio com a vinda de povos africanos para o Brasil durante os séculos XVI e XIX. Sigo com as vestimentas de Babá Egun e com a reprodução do poste central de um prestigiado terreiro baiano, que simbolizará a cultura vinda e a nossa ancestralidade em além-mar. Essa ancestralidade precisa ser vivida, lembrada e praticada, e a manutenção das forças dos orixás é uma ferramenta de resistência desse passado-presente. O espaço onde ela se fará presente está ali proposto, o terreiro, ao lado das responsáveis por disseminar a sabedoria necessária para que o culto continue vivendo, as sacerdotisas. Assim como a que segue colada a ela, que para os olhos distraídos caminheiros no museu, passa despercebida: a sala do segredo, o peji. Segredo que por ter sido mal interpretado por povos europeus precisou se adaptar, se reconfigurar e se aproximar à crença do colonizador. Este, que usou Exu como símbolo do pecado, luxúria e ações demoníacas simplesmente por não entender que ele é liberdade. Liberdade, pois, está presente, assim como todo o restante do panteão de orixás, como tema e elemento estético na produção de artistas representantes da arte afro-brasileira.

Como mencionado, esse percurso também poderia ser lido inversamente ou de outras maneiras. Partindo das produções artísticas, refazendo o trajeto, é possível localizar o cerne do que foi categorizado na história da arte brasileira como arte afro-brasileira. A leitura que proponho neste capítulo tem valor simbólico agregado por duas situações: a primeira foi a minha entrada no campo como educadora do Museu durante os anos de 2015 e 2016; a segunda, a minha experiência enquanto iniciada no candomblé de nação nagô pernambucano. O lugar empírico de observação no Museu facilitou, em muitos momentos, a coleta de informações e a pesquisa de campo, inclusive nas vivências que demonstraram a proeminência de determinado percurso, já citado. Vale lembrar que, por realizar as visitas mediadas com o público agendado e espontâneo do museu, torna-se um desafio o exercício do olhar distanciando para as narrativas

construídas pelo espaço expositivo, o que pode transparecer na escrita, dando, em alguns momentos, um tom romanceado ao caso estudado. No entanto, essa presença empírica no cotidiano do Museu e com seu público visitante, colaborou com uma série de observações sobre os comentários e ações dirigidos por estes ao núcleo de religiosidades, especificamente. Alguns desses comentários, que serão melhor apresentados no terceiro capítulo desta dissertação - Museu e Agentes -, também se farão presentes na descrição e interpretação a seguir.

NÚCLEO RELIGIOSIDADES AFRO-BRASILEIRAS

- 1 - Mapa Tráfico Negroiro e Comércio Colonial - Séculos XVI-XIX.
- 2 - Vestimenta de Babá Egum, 1996.
- 3 - Vestimenta de Babá Egum, sem data.
- 4 - Esculturas africanas, 1970.
- 5 - Assentamento de Xangô, Homenagem ao Deus do Trovão, sem data.
- 6 - Instrumentos da Orquestra Sacra Afro-brasileira
- 7 - Atabaques - Run, Rumpí e Lé.
- 8 - Amazonas, sem data.
- 9 - Parasol do rei, 2007.
- 10 - Mi Si Gbè (Respectez la vie), 2014.
- 11 - Vestimentas de Orixás, sem data.
 - A) Vestimenta de Ogum
 - B) Vestimenta de Xangô
 - C) Vestimenta de Ossaim
 - D) Vestimenta de Oxóssi
 - E) Vestimenta de Iansã
 - F) Vestimenta de Oxumaré
 - G) Vestimenta de Oxalufã
 - H) Vestimenta de Obaluaiê
 - I) Vestimenta de Iemanjá
 - J) Vestimenta de Nanã
 - K) Vestimenta de Logun-edé
 - L) Vestimenta de Oxum
- 12 - Oxóssi, década de 1990.
- 13 - Bonecas orixás (26 peças), sem data.
- 14 - Orixás (12 peças), sem data.
- 15 - Bancada Singular Plural Religiosidades Afro-Brasileiras.
- 16 - Cadeira Dom José - Usada como trono de Agê Oxóssi, século XIX.
- 17 - Iemanjás.
- 18 - Coleção Ferramentas de Orixás.
- 19 - Série Dona Olga de Alaketu, sem data.
- 20 - Tambores, sem data.
- 21 - Ferros de Orixás, década de 1990.
- 22 - Vestimenta de Iansã de Dona Olga do Alaketu, sem data.
- 23 - Instalação Peji.
- 24 - São Jorges.
- 25 - Exus.
- 26 - Série Yalorixás, sem data.
- 27 - O cortejo, 2009.
- 28 - Orixás.

Figura 4: Núcleo de Religiosidades Afro-Brasileiras. FONTE: Bruna Amaro dos Santos, 2017.

2.2.1. A vinda: África-Brasil

O núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras reúne um conjunto de um pouco mais de 250 obras. Estas, apresentam-se como vestimentas, pinturas, esculturas, fotografias e outros formatos, e nelas são utilizadas diversas materialidades: madeira, tecido, folha-de-flandres, ferro, cerâmica, gesso, couro, folhas de dendezeiro, cabaças, chifres, conchas, entre outros tipos. Inserido na exposição de longa duração, este núcleo cruza o museu de ponta a ponta, conferindo-lhe um lugar privilegiado no espaço expográfico. A partir da descrição do conjunto de objetos, obras e imagens presentes no núcleo, ou que a ele se relacionam, apresento uma análise interpretativa das narrativas que a organização espacial destas peças proporciona.

Numa breve descrição do espaço, Vagner Gonçalves da Silva (2018), antropólogo que foi membro do Comitê Interdisciplinar de Implementação do Museu Afro Brasil e um dos agentes entrevistados no decorrer da presente pesquisa, apresenta que a distribuição das narrativas neste núcleo que estrutura o acervo como uma “espinha dorsal”.

Por isso que o museu tem, vamos dizer, uma *espinha dorsal*, que é exatamente onde está, se você for ler espacialmente o museu, o *centro do museu*. Ele tem um conjunto de disposições que são religiosas. (...) Ele começa num orixá, que reproduz o orixá da Casa Branca, considerado um dos núcleos fundadores das religiosidades afro de Salvador, com roupas de egungun, que são os antepassados, com atabaques, e depois ele desenvolve uma *coluna vertebral de religião*. Então vem o núcleo das vestimentas de orixás, depois vem uma homenagem à Mãe Olga, depois vem um peji, depois algumas referências à Exu, e depois referências aos orixás em gravuras de Verger e Carybé. Esse é um núcleo bastante significativo (SILVA, 2018, grifos meus).

Como é possível notar, esse grupo de narrativas simboliza no seu todo um grande tema, que é a vinda do continente africano de conhecimentos e práticas culturais que aqui se desenvolveram após a chegada dos primeiros homens e mulheres de além-Atlântico. Para Ana Lucia Lopes (2018), coordenadora de planejamento curatorial e outra agente entrevistada no âmbito da pesquisa, a religiosidade é uma das três linhas que definem o museu, ao lado das linhas do trabalho e da ancestralidade. De acordo com Lopes (2018), o que cada uma delas representa não estaria expresso na expografia de maneira isolada, mas interligando-se como em uma trança:

É um núcleo muito delicado e muito importante o de religiosidades afro-brasileiras. E está logo no começo porque são três grandes linhas que o Emanuel define: que é a linha do trabalho, a da ancestralidade e a da arte. E *o que começa ali marcando a ancestralidade? É o egungun*. Então ele coloca junto três linhas. O trabalho que começa pela escravidão, e tem as festas que é trabalho também, a linha da

ancestralidade que é toda ela, e a linha da arte, mas elas estão todas interligadas. Ela é reta, mas ela é trança. São paralelas, não se misturam, mas elas se complementam o tempo inteiro. Você não reduz uma à outra, mas você articula todas elas (LOPES, 2018, grifos meus).

Nesse sentido, é importante enfatizar que a interpretação aqui proposta não pretende definir um olhar rígido sobre o núcleo, separando-o dos demais espaços expositivos. Assim como não é possível ler uma cultura em seu todo apenas por uma das perspectivas que a constituem. O exercício proposto é uma sugestão de leitura do espaço, um investimento de sentido a partir do recorte das manifestações estéticas das religiosidades afro-brasileiras nele inserido. Essa leitura, no entanto, não é uma proposição solitária. Ao longo dos anos em que trabalhei na instituição pude colher relatos de colegas de trabalho e do público visitante sobre as suas próprias leituras do espaço expográfico. Portanto, a leitura que apresento é resultado de todas essas contribuições.

Silva (2018) começa a sua leitura do espaço com a representação de um oriaxé, como foi possível ler em seu relato, mas sugiro um outro objeto para o início da leitura deste espaço.

Figura 5: Mapa Tráfico Negroiro e Comércio Colonial - Séculos XVI-XIX. FOTO: Bruna Amaro, 2018.

Início com a reprodução de um mapa (**Figura 5**) que ilustra a rota do comércio colonial e do tráfico de escravizados do continente africano para as Américas. Com dados desatualizados²⁸, mas que não interferem diretamente na leitura proposta, esta reprodução de grandes dimensões (aproximadamente 250cmx170cm) está localizada diante do que é aqui considerado como o início do núcleo²⁹. Trata-se de uma imagem que ilustra por meio de dados numéricos e setas os locais de partida e chegada de populações africanas.

Segundo Munanga (2000), juntamente com a vinda das populações negras escravizadas vieram também as suas contribuições estético-artísticas que estão também presentes nas religiosidades, e agem como um fator de resistência ao promover a “continuidade das formas artísticas plásticas africanas e o surgimento de uma linguagem afro-brasileira” (p. 107). Tal imagem prepara o visitante para as informações que veremos inscritas nas produções que o núcleo apresenta.

2.2.2. Ancestralidade e a comunicação com o sagrado

Diante do mapa que ilustra a rota do tráfico de escravizados, três grandes produções estão em destaque: duas vestimentas do culto aos Babá Egun e uma tenda, encimada por uma grande coroa com as cores vermelha e dourada em destaque, protegendo uma vasilha de barro com fios-de-conta de tamanhos variados depositados em sua superfície, com estatuetas em madeira ao lado e moedas e notas de dinheiro ao seu redor.

As vestimentas apresentadas (**Figuras 6 e 7**) são feitas para representar e permitir a manifestação da presença dos egunguns, espíritos dos ancestrais, protetores de uma aldeia ou uma comunidade, que durante a vida tiveram uma posição social destacada, como reis, chefes militares, fundadores de troncos familiares, vilas e cidades.

²⁸ Com os estudos e revisões historiográficas sabe-se que o número de pessoas escravizadas e o seu tráfico excedem os apresentados no mapa exposto (HERNANDEZ, 2008).

²⁹ Para uma melhor compreensão e tentativa de visualização da disposição consultar Figura 4: Núcleo de Religiosidades Afro-Brasileiras. A reprodução do mapa Tráfico Negroiro e Comércio Colonial - Séculos XVI-XIX está representado pelo número 1.

Figuras 6 e 7: Vestimentas de Babá Egun. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018. As figuras dos Babá Egun, cultuados na Nigéria e no Benin assim como no Brasil, são uma referência à ancestralidade masculina, atestando a continuidade histórica de uma dimensão da religiosidade africana que condensa importantes elementos da visão do mundo iorubá (MUSEU AFRO BRASIL, 2005, p. 19).

A disposição delas ao lado da reprodução do Poste Central da Casa Branca do Engenho Velho, a estrutura encimada pela grande coroa dourada com detalhes em vermelho, expõe a relação direta do culto aos ancestrais com o orixá homenageado na reprodução, Xangô - senhor da justiça, dos raios e dos trovões. Lopes (2018) apresenta essa relação quando diz: “E o que começa ali marcando a ancestralidade? É o egungun”.

Na mitologia, Xangô é o fundador do culto aos eguns e de acordo com essa mitologia somente ele pode controlá-los. Seu poder de criação do culto está relacionado ao mito que o explica. Tal relação também foi apontada por Pai Toninho durante entrevista que me foi concedida no âmbito desta pesquisa.

Voltando para a estrutura localizada entre as duas vestimentas de Babá Egun, a reprodução do Poste Central da Casa Branca do Engenho Velho, o Ilê Axé Iyá Nassô Oká, é interessante notar que a escolha do poste central que homenageia o orixá não é a de qualquer terreiro de candomblé. Este espaço, segundo a historiografia sobre as religiões de matrizes africanas e pelo relato dos adeptos desses cultos, é considerado como a primeira casa de candomblé aberta em Salvador, Bahia (SILVA, 2005). Tal terreiro foi o primeiro Monumento Negro considerado Patrimônio Histórico do Brasil, sendo tombado em 14 de agosto de 1986. Essa informação soma-se à leitura da narrativa presente no espaço. Ao reproduzir a estrutura de uma das casas mais antigas que se tem registro, o Museu legitima esse discurso histórico, visto que o discurso museal evidencia sua intervenção nos processos de construção da memória coletiva, reificando a compreensão da realidade social (CASTRO, 2009). Nesse processo de

construção, os museus não mostram a realidade, mas a criam a partir de dispositivos fornecidos por uma cultura dominante, a qual está em constante atrito com outras. Nesse sentido, estão expressas neste núcleo as escolhas de Emanuel Araujo, que refletem sua trajetória de vida.

Figuras 8 e 9: Poste Central da Casa Branca do Engenho Velho, Ilê Axé Iyá Nassô Oká. FOTO: Orlando Ribeiro/Iphan; e Reprodução do Poste Central da Casa Branca do Engenho Velho no Museu Afro Brasil. FOTO: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

Outro ponto importante de consideração é a ligação entre as facetas de Emanuel Araujo. Enquanto pesquisador, é notável que este utilizou uma importante referência histórica dentro da religião para construir um cenário que pretende dar visibilidade à ligação ancestral que se dá no interior dos terreiros (**Figuras 8 e 9**). Na medida em que a expografia é realizada integralmente pelo Emanuel Araujo curador, sua faceta artista também é expressa. No entanto, um movimento contrário é possível de ser analisado. Em visita ao Museu Histórico Nacional da cidade do Rio de Janeiro, pude registrar essa presença de um pensamento expográfico na construção estética dos trabalhos de Emanuel Araujo. Tive enorme surpresa ao adentrar o espaço expositivo deste museu e deparar-me com um altar muito parecido ao exposto no Museu Afro Brasil. Aproximando-me do trabalho pude confirmar a autoria de Emanuel Araujo. O trabalho sobre o título *Altar de Oxalá: o orixá Funfun*, de 2010, (**Figura 10**) apresenta uma estrutura muito similar à encontrada no núcleo de religiosidades.

Figura 10: “Altar de Oxalá: o orixá Funfun”, Emanuel Araujo, 2010. Museu Histórico Nacional, RJ. FOTO: Bruna Amaro dos Santos, 2017.

Uma outra observação ainda a se fazer nesse segundo grupo do núcleo é a leitura do público visitante deste espaço. Dentro da reprodução do poste central, intitulada pela legenda Assentamento de Xangô, vemos um aglomerado de moedas antigas, que acreditamos que façam parte do conjunto da obra, mas também moedas recentes e muitas vezes estrangeiras, como notas de dólares (**Figuras 11 e 12**). O público que deposita esses valores ao lado da grande vasilha de barro que representa a contenção do axé, por algum motivo pressupõe que aquele é um local para pedidos, ou agradecimentos. Essa ação revela a possibilidade de uma relação sacralizada do público com o museu. Assim sendo, Duncan (2007) afirma que a visita a um museu é um processo carregado de rituais e atitudes implícitas, como já foi apontado anteriormente neste trabalho. Segundo a autora, o visitante é quem representa essa ritualização do espaço.

O ambiente do museu é não apenas ele mesmo uma estrutura; ele também constrói seu *dramatis personae*. Estes são, idealmente, indivíduos que estão perfeitamente predispostos social, psicológica e culturalmente para encenar o ritual do museu. É claro que nenhum visitante real corresponde perfeitamente a esse ideal. Na realidade, as pessoas continuamente “leem errado”, embaralham ou resistem, em alguma extensão, aos sinais do museu; ou eles, consciente ou inconscientemente, ativamente invertem seus próprios programas de acordo com todos os acidentes históricos e psicológicos do que eles são. Mas então, o mesmo é verdade para qualquer situação na qual um produto cultural é encenado ou interpretado (DUNCAN, 2007, p. 124).

Figuras 11 e 12: Assentamento de Xangô. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

Além das vestimentas de Babá Egun e do Assentamento de Xangô, nas laterais desse grupo de obras estão expostos instrumentos da Orquestra Sacra Afro-brasileira. Os atabaques - Rum, Rumpí e Lé - estão expostos na ordem em que são utilizados dentro dos terreiros e são acompanhados por agogôs e xequerê. Como é possível notar (**Figuras 13 e 14**), mais uma vez a expografia se propõe a reproduzir com proximidade a ordem interna da religiosidade. Um texto de parede³⁰ explica as nomenclaturas desses objetos e apresenta um breve histórico da orquestra.

A orquestra que realiza a música sacra nas cerimônias das religiões afrobrasileiras é formada por três tambores, agogô e, em alguns casos, também xequerê. O conjunto de instrumentos sagrados acompanha os cânticos que louvam e invocam as divindades e ancestrais: Eguns, Orixás, Voduns, Inquices, Entidades ou Encantados. Nos candomblés, são percutidos exclusivamente por membros masculinos do terreiro que possuem o cargo de Ogã, Huntó ou Kambando, de acordo com a nação original de cada casa. (TEXTO DE PAREDE, A Orquestra Sacra Afro-brasileira).

³⁰ Vez ou outra utilizarei trechos desses textos no corpo do texto para melhor ambientar o leitor deste trabalho sobre os discursos escritos que acompanham as obras expostas.

Figuras 13 e 14: Instrumentos da Orquestra Sacra Afro-brasileira; e Atabaques no barracão do terreiro de Pai Toninho D'Oxum. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

Esses tambores dentro das religiosidades são os responsáveis pela vinda das energias ancestrais e das divindades em terra. Essas divindades estarão representadas no núcleo bem em frente a eles, como ocorre na dinâmica dos terreiros em dias de festas que, com os toques dos atabaques, os orixás veem em terra celebrar com os que aqui estão suas histórias e feitos.

2.2.3. A (re)construção - O candomblé e suas divindades

Esta parte do núcleo dedica-se às divindades presentes na natureza e cultuadas dentro do candomblé e da umbanda, as duas religiosidades que se destacam no núcleo. Nela destacam-se algumas vestimentas religiosas acompanhadas de seus adereços, tais como capacetes, pulseiras, panos de roupa, e as chamadas ferramentas, que completam o traje cerimonial dos orixás expostos. Cada detalhe, materiais, uso de cores, maneiras de dispor os tecidos na construção do traje, têm intencional significado para caracterizar o santo como ele é, como ele se apresenta para o cumprimento do seu domínio nos planos da natureza, assim como da ancestralidade.

Expostas dentro de vitrines de vidro estão 12 vestimentas de orixás (**Figura 15**). Em um dos lados que margeiam a sua distribuição temos vitrines com máscaras africanas, no outro, pequenas estatuetas e bonecas representando os orixás, além de uma bancada em que vemos e podemos tocar algumas ferramentas que os simbolizam³¹.

³¹ Essa é a bancada que integra o projeto de acessibilidade do Museu Afro Brasil. O seu uso pelo Núcleo de Educação será melhor desenvolvido no terceiro capítulo deste trabalho: Museu e Agentes.

Figura 15: Vestimentas de Orixás. FOTO: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

Os adeptos do candomblé e umbanda cultuam essas divindades cujos aspectos e representações podem ser conferidos numa infinidade de mitos que descrevem suas histórias e características particulares³². Além de reunirem atributos, personalidades, comportamentos, sentimentos e paixões humanas, os orixás também se associam a determinados locais, elementos e forças da natureza (água, terra, fogo, ar; mares, lagos, cachoeiras, matas, montanhas, florestas); desempenham certas atividades humano-culturais (caça, guerra, justiça, maternidade, cura); e distinguem-se através de cores, emblemas rituais e vestimentas (SANTOS, 2012).

Ao contrário das estatuetas e bonecas representando os orixás que estão próximas as representações em tamanho real, em que sabemos a autoria, nas vestimentas expostas essa informação não consta em suas legendas. Essa falta de informação quanto aos autores das obras neste núcleo será uma ocorrência frequente, como foi apontado no primeiro capítulo deste trabalho. Contudo, na entrevista concedida, Lopes (2018) confirma a origem das vestimentas expostas quando fala das transformações ocorridas no núcleo: “Nós não tínhamos as roupas do

³² Para apontar as relações mitológicas entre os orixás utilizamos: PRANDI, José Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Mestre Didi, esses figurinos não estavam no museu”. Fica confirmado a partir desse relato que elas teriam sido produzidas por Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi.

Como vestimentas de orixás, esses objetos apresentam os elementos estéticos e símbolos que os diferenciam e explicam pela materialidade sua função. Na mitologia dos orixás, essas divindades receberam de Olodumarê, o Deus Supremo, a tarefa de criar e governar o mundo, com todos os seus seres e coisas. Cada orixá tornou-se responsável por alguns dos domínios da natureza e das relações entre os seres em sociedade. Em cada casa, ou nação, os orixás são cultuados de maneira sequencial, isto se evidencia nas festas, onde acontece o xirê, que é a dança em roda utilizada para a evocação das divindades. Nele, todos os orixás cultuados pelo terreiro são saudados, indo de Exu a Oxalá.

Em sua disposição pelas vitrines, essas vestimentas estão reunidas em dois grupos maiores, com cinco em cada, e duas isoladas. Na primeira temos no centro, representado como podemos ver no mapa pela letra B, Xangô. Ao seu redor encontram-se Iansã, Ogum, Ossaim e Oxóssi. Se formos ler o espaço a partir da relação mitológica entre os orixás representados, podemos destacar associações iniciais: a exposição de Xangô e Iansã no mesmo espaço por estes terem sido marido e mulher; Oxóssi e Ogum por serem irmãos, e por este ter ensinado ao outro a arte da caça; e de Ossaim com Oxóssi, pela disputa entre eles pelo poder de força das matas (**Figuras 16, 17, 18, 19 e 20**).

Figuras 16, 17, 18, 19 e 20: Vestimenta de Xangô; Vestimenta de Iansã; Vestimenta de Ogum; Vestimenta de Ossaim; e Vestimenta de Oxóssi. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

Na segunda vitrine, teremos ao centro, representado pela letra G, Oxalá. No seu entorno encontram-se Iemanjá, Nanã, Oxumaré e Obaluaiê. Algumas das possibilidades de leitura aqui são construídas nas relações entre: Oxalá e Iemanjá, por serem o pai e mãe dos orixás; Nanã e Oxalá, por ela ter lhe cedido a lama com a qual criaria o homem; Oxumaré e Nanã, por este ser

seu filho; e Obaluaiê e Iemanjá, que nasceu de Nanã, mas foi criada pela mãe de todos os orixás (Figuras 21, 22, 23, 24 e 25).

Figuras 21, 22, 23, 24 e 25: Vestimenta de Oxalá; Vestimenta de Iemanjá; Vestimenta de Nanã; Vestimenta de Oxumarê; e Vestimenta de Obaluaiê. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

As duas vestimentas que se apresentam isoladas são as de Oxum e Logunedé (Figuras 26 e 27), mãe e filho, este, fruto da relação da mãe com Oxóssi. É interessante notar na junção de todas as vestimentas como elas em grupos apresentam conexões para além das narrativas mitológicas. Enquanto a primeira vitrine (Letra B) apresenta vestimentas com cores quentes, exceto pela de Oxóssi que é azul, a segunda (Letra G) traz vestimentas em cores muito claras e frias. Sendo a segunda vitrine a mais próxima das duas vestimentas expostas isoladas, Oxum e Logunedé, suas cores acompanham o enredo frio da vitrine anterior. Inusitadamente ou não, existe um exercício formal de cor expresso nesses agrupamentos.

Figuras 26 e 27: Vestimenta de Oxum; e Vestimenta de Logunedé. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018

2.2.4. O espaço de culto e suas sacerdotisas e sacerdotes

A imagem e objetos que servem de plano de fundo para as vestimentas expostas dá pistas da organização da crença nessas divindades. Na reprodução de uma fotografia uma senhora toca o chão numa reverência (**Figura 28**). O número de fios-de-conta pendurados em seu pescoço a distingue de outros fiéis dessa religiosidade. O fio-de-contas é um emblema social e religioso que marca um compromisso ético e cultural entre o adepto e o santo. É um objeto cotidiano, público, situando o indivíduo na sociedade do terreiro. Há critérios que compõem os textos visuais dos fio-de-contas, proporcionando identificação de santos, papéis sociais, rituais de passagem ou ainda fios-de contas mais sofisticados, que, além de identificar o indivíduo, sua situação no terreiro, ainda identificam o tipo de nação, ora por cor, ora por emblema.

Figura 28: Cadeira Dom José - Usada como trono de Aguê Oxóssi, século XIX, e Ferramentas de Santo de José Adário dos Santos. FOTO: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

Vemos centralizada nessa cena uma cadeira do século XIX que, segundo sua legenda, teria sido utilizada como trono do Aguê de Oxóssi. Reproduções de fotografias de Pierre Verger emolduram a cena, mostrando a musicalidade presente no culto, e a presença da divindade em

terra no corpo de um adepto. Distribuída por toda a parte de cima da cena encontramos o mariô, que é a folha do dendezeiro desfiada e utilizada nos terreiros para espantar as energias negativas e espíritos perturbadores, como é possível ver na **Figura 29**, entrada do barracão do terreiro de Pai Toninho D'Oxum. Acima do mariô, ferros de santo produzidos pelo artista baiano José Adário dos Santos. Essa junção de elementos expostos pode ser lida como uma entrada para a ritualidade do culto.

Figura 29: Mariô na entrada do barracão do Ilê Asê Omo Osè Igba Alatan, o terreiro de Pai Toninho D'Oxum.
FOTO: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

Os participantes de cada terreiro se dividem em uma hierarquia organizada de acordo com o grau de proximidade do fiel com as divindades. De acordo com os preceitos religiosos do candomblé, toda pessoa tem seu espírito dedicado a um orixá – ou a um conjunto de orixás, em alguns casos. Atribui-se ao indivíduo características de personalidade condizentes com seu orixá patrono. Essa ligação pode ser estreitada por meio de uma complexa série de rituais de iniciação, os mais simples dos quais são a lavagem do colar de contas e o bori (cerimônia destinada a fortalecer o espírito do fiel e prepará-lo para o contato direto com o orixá).

Esses estágios iniciais podem ou não se desdobrar na iniciação completa, por meio da qual o fiel, então chamado iaô ou filho-de-santo, torna-se um veículo de seu orixá na terra. Durante as cerimônias e festas públicas do candomblé, os filhos-de-santo são possuídos pelos seus orixás. Neste importante momento do transe divino, o iniciado entra em uma espécie de

estado de inconsciência enquanto o orixá “baixa” e toma o controle de seu corpo para dançar e encenar cenas míticas. Um filho-de-santo que tenha se iniciado há sete anos pode ganhar o título de ebômi e então ocupar diversos cargos especializados no terreiro, culminando no cargo máximo de babalorixá (“pai-de-santo”) ou ialorixá (“mãe-de-santo”), autoridades espirituais máximas. Em cada um desses estágios, o fiel fortalece seus laços com o orixá e sua força espiritual, ou axé, e entra em contato com saberes rituais e mitológicos cada vez mais restritos, mas também está sujeito a restrições e tabus progressivamente maiores.

A sala em homenagem à Mãe Olga do Alaketu, sintetiza e expõe essas condições hierárquicas (Figuras 30 e 31). Criada por Emanuel Araujo depois da morte da Ialorixá, em 2005, ela apresenta grandes reproduções de fotos realizadas por Madalena Schwartz do Dona Olga. A sua postura deixa implícito o respeito que tem dentro do culto, tendo sido uma mãe-de-santo muito conhecida nos candomblés.

A vida silenciou sua presença na terra, mas todos os seus filhos, seus amigos, seus adeptos de culto terão sempre na sua vibração espiritual uma lembrança imorredoura. Esse afetuoso tributo, ora lhe dedicamos no Museu Afro Brasil - museu que ela viu nascer, na ocasião de sua inauguração, vestida impecavelmente com a elegância que encantava, construindo seu porte de rainha, majestoso e radiante. Ela partiu como sua Iansã, como um trovão, cheio de raios e luzes, mas tenho mais do que a certeza de que ela olhará por nós, os que aqui continuamos. Adeus, Iyá. Adeus, um dia nos encontraremos novamente. Emanuel Araújo. Outubro de 2005. (TEXTO DE PAREDE, Adeus, Iyá).

Figuras 30 e 31: Reproduções de fotografias de Madalena Schwartz de Dona Olga de Alaketu, e a vestimenta de Iansã da Ialorixá. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

2.2.5. A materialização do Axé - As ferramentas de santo

Ainda na sala em homenagem à Dona Olga do Alaketu, estão objetos, emblemas, ferramentas e adereços representando diferentes divindades (**Figura 32**). Essa representação insere no objeto uma especial carga simbólica, pois este retrata a materialização do significado das energias - o axé - que movimentam o mundo e são representadas pelos orixás, e por seus vários aspectos e mitos a partir da composição de suas formas, sinais e cores. Essa sala fala da complexa linguagem simbólica que só quem é iniciado ou tem uma aproximação ao culto é capaz de decifrar. Essa capacidade de leitura está inserida na hierarquia da religião, que se mostra nessa sala como tema principal ao lado das fotografias de Dona Olga.

Destacam-se os objetos carregados pelos iniciados, que estabelecem hierarquias internas nos terreiros e indicam as divindades que se manifestam, a exemplo do oxê (machado de lâmina dupla de Xangô) ou dos abebês (leques ou abanos principalmente associados a divindades femininas). Os ferros são objetos forjados em metal, de formas geométricas e estilizadas, usados nos assentamentos e altares para indicar as divindades. (TEXTO DE PAREDE, Iconografia Religiosa Afro-Brasileira).

Figura 32: Atabaques, Ferramentas de Orixás de José Adário dos Santos e da Coleção de Mestre Didi. FOTO: Bruna Amaro dos Santos, 2016.

No interior da sala que homenageia a famosa ialorixá estão expostas em molduras algumas paramentas de santo e, mais uma vez, a autoria não é especificada nas legendas. A única informação que se tem além da materialidade que as compõe é a de que fazem parte da Coleção de Mestre Didi. Porém, com o acesso à lista do Acervo da Secretaria de Estado da Cultura, onde figuram algumas das obras que pertencem ao Museu, pude encontrar o autor e doador de algumas das paramentas emolduradas. O abebê de Iemanjá e os adornos de Oxum estão inscritos na lista da Secretaria como peças elaboradas pelo artista Mário Proença, tendo sido produzidas entre os anos de 1984 e 1998, e doadas ao Museu por Emanuel Araujo.

Ainda sobre as ferramentas de santo expostas, mas focando para as que estão acima do mariô que rodeia a sala, encontram-se os ferros de santo do artista José Adário dos Santos. Lopes (2018) ao comentar as transformações que acompanhou no núcleo de religiosidades, cita o artista e expressa a complexidade de encaixá-lo em um tipo de leitura sobre a sua produção:

A religiosidade afro-brasileira aqui é entendida como cultura nacional. Então é essa dimensão que ela tem. E aos poucos ele (Emanuel) foi mudando sim. Ele incluiu mais ferramentas do José Adário, representações importantes, que é um artista que fica entre o artista religioso e o artista contemporâneo. O José Adário você não sabe onde você classifica ele: *é artista contemporâneo ou é artista religioso?* (grifos meus).

Nesse sentido, essa questão permeia o núcleo como um todo pois a ordenação das obras privilegia algumas produções em detrimento de outras. No caso das ferramentas de santo expostas, localizadas em cima de algumas das divisões dos núcleos, as legendas que informam a sua autoria se perdem pois estão afastadas dos objetos que lhes fazem referência. Isso já não ocorre, como veremos mais a frente, com as obras de outros artistas mais conhecidos, como Pierre Verger e Carybé. O interessante para este exercício de investimento de sentido é tentar uma aproximação com os enredos que envolvem essas escolhas. No caso de José Adário dos Santos e Mário Proença, por estes manterem uma produção de ferramentas mais utilitária, abastecendo os roncos de muitos terreiros baianos, e atendendo o fluxo de mercados, feiras e lojas especializadas nesses artigos religiosos, seus trabalhos não são lidos pelo recorte da arte contemporânea. Muito dos trabalhos expostos dentro do núcleo são passíveis de ser lidos como *souvenir*, isso quando realmente não foram adquiridos desta maneira (SOUZA, 2009).

2.2.6. O segredo - O peji

Essa parte do núcleo muitas vezes não é vista pelo público visitante. Não por falta de interesse destes, mas pela maneira como foi pensada e instalada no espaço. A instalação do peji trabalha em sua expografia com a parte do sagrado e do segredo, visto que este espaço dos terreiros não está imune à uma espécie de censura cultural, visto que dentro dos pejis se realizam alguns dos sacrifícios para as divindades. Chamados também de altares ou congás, no caso da umbanda, é nos pejis que são colocadas as imagens de santos e assentamentos dos orixás. É um dos locais mais restritos, se não o mais, dentro dos terreiros. Apenas os iniciados no culto podem ter acesso às suas dependências.

Figura 33: Instalação Peji, espaço externo. FOTO: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

Essa instalação foi organizada de maneira que não vemos os objetos que a compõem de imediato. Eles não estão distribuídos pelo espaço expositivo como os outros comentados até o momento. Para conseguirmos visualizá-la precisamos nos aproximar de fendas circulares distribuídas pela parede externa que segue após sairmos da sala que homenageia Dona Olga do Alaketu. Ao aproximar o olhar para esses buracos, é possível visualizar inúmeros objetos

relacionados aos processos iniciáticos e do cotidiano das religiões ali representadas (**Figuras 34 e 35**).

Figuras 34 e 35: Olhar aproximado para o Peji; e Instalação Peji, espaço interno. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

A distribuição dessas ferramentas e ferros de santo, emblemas, quartinhas, figas, estatuetas, assentamentos, esculturas e reprodução aproximada destes *in loco*, não é aleatória. Uma leitura possível das disposições construídas aproxima-se com a ideia de altar na umbanda. Porém, Lopes (2018) ao falar das transformações do acervo aponta que no início, este espaço apresentava uma outra configuração e era mais voltado para o candomblé. Com o passar do tempo ele foi ampliado com a intenção de nele estarem expostas também outras religiosidades, como é possível notar em seu comentário.

(...) mas era muito voltado para o candomblé. Então o Emanuel aos poucos foi ampliando. Aquela sala fechada, aquele espaço que você olha nos buraquinhos, é para já incluir outras religiosidades, outras religiões afro-brasileiras que não só o candomblé (LOPES, 2018).

Mais próximos do chão podemos visualizar as figuras de um Zé Pilintra e uma Pombagira, cujas linhas, legiões ou falanges - termos utilizados na umbanda - ajudam a compor o “povo da rua”. Um pouco acima, encontramos um vaso com a imagem de Iemanjá encimando-o. E, acima de tudo, uma pomba branca fazendo referência à ideia de presença do Espírito Santo neste espaço de culto. Do chão ao teto podemos ler uma linha que iria do sentido mais humano e terreno ao mais sagrado.

Figuras 36 e 37: Peji interno, Zé Pilintra; Peji interno, Pombagira. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

2.2.7. As aproximações - Macumba e catolicismo

Na constituição desse conjunto de divindades, a aproximação com os ritos católicos desempenhou papel importante para a continuidade das religiões afro-brasileiras. Esse processo, por meio da semelhança entre as divindades africanas e os santos católicos - santificados em função de suas vidas na terra (marcadas pela valentia, heroísmo, resistência à dor, etc.) e considerados intermediários entre os homens e Deus - aproximou pela afinidade de traços estas concepções. Assim sendo, dentro do sistema de crenças das religiões afro-brasileiras é possível encontrar ligações correspondentes entre os santos católicos e os orixás. Como Iansã, divindade dos ventos, raios e tempestades, que tem em Santa Bárbara, uma similitude de elementos por esta carregar como símbolos em suas estatuárias o raio, a espada e estar coberta por um manto vermelho, assim como alguns mitos narram a orixá.

Essas aproximações são expressas no acervo pela presença de imagens de santos católicos que representariam os orixás no interior dos cultos afro-brasileiros. A distribuição dessas imagens inicia-se no lado externo da instalação do peji, com imagens de Santa Bárbara, São Jorge e de Jesus Cristo (**Figura 33**). Em frente do espaço da instalação encontramos um grupo de obras e imagens do santo católico São Jorge, que corresponderia aos orixás Ogum, no Rio de Janeiro, e a Oxóssi, na Bahia (**Figuras 38 e 39**).

Figuras 38 e 39: São Jorges: estatuetas, pinturas e relevos; São Jorges, estatuetas. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

A narrativa presente nesse grupo de obras expõe a iconografia católica dos santos e a sua participação na iconografia presente na crença nos orixás. Um dos textos de parede do núcleo explicita essa correspondência.

Imagens das diferentes divindades também integram esse acervo visual. Há algumas de caráter mais africanizado, às quais se somam releituras brasileiras e modernas e também a iconografia católica dos santos, na medida em que muitos terreiros reconhecem a correspondência entre santos católicos, por um lado, e orixás, voduns e outras divindades afro-brasileiras, por outro. Até por isso, *a iconografia religiosa afro-brasileira evidencia forte influência da imaginária católica*. Essa relação é recíproca: alguns oratórios e imagens de santos em nó-de-pinho, em especial aquelas produzidas na época da escravidão, também exibem influências da escultura africana. (TEXTO DE PAREDE, Iconografia Religiosa Afro-Brasileira, grifos meus).

Além do grupo de imagens de São Jorge, estão expostas numa grande vitrine imagens de Iemanjá e de figuras femininas que podem ser lidas como suas representações em contextos diversos - no caso, sereias (**Figuras 40 e 41**). Nesse grupo de objetos alguns deles apresentam uma imagem muito popularizada da orixá no Brasil: uma mulher branca, de cabelos longos e pretos, coberta por um comprido vestido azul. É interessante notar em como as cores das paredes parecem acompanhar a escala cromática das obras expostas: azuis para as representações de Iemanjá, e vermelhas e brancas para os São Jorges.

Figuras 40 e 41: Iemanjás e Janaínas; Iemanjás. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

2.2.8. Exu - O início, o fim e o meio

Ao sair do espaço que expõe as conexões entre as religiosidades afro e católica, uma barreira impede a visão imediata de uma espécie de clareira, onde estão expostos trabalhos de artistas contemporâneos³³ que apresentam em suas produções vínculos com elementos do sagrado afro-brasileiro. Nessa barreira está uma das fotografias da Série Laróyé, de Mário Cravo Neto. Um olhar inebriado nos atinge, e logo abaixo dele um texto narra esse encontro (Figuras 42 e 43).

(...) Começando do início, ou olhando o final este trabalho começa e termina com Exu levantando-se e olhando fixamente o mar, atento às oferendas aceitas ou recusadas por Iemanjá, esperando a graça de seu retorno. Se muitas coisas ocorrem nesse percurso, é porque a vida é aquilo que acontece nos descaminhos, quando o restante de nós não está olhando. Ao traçar essas narrativas não lineares, Mário Cravo reconhece o orixá entre nós, porque é ele quem olha (...) (TEXTO DE PAREDE, Laroye).

Se partirmos da premissa que Exu, o orixá mensageiro, é o primeiro a ser reverenciado no interior do complexo mitológico dos orixás, poderíamos pensar que a disposição da obra não o segue³⁴. Contudo, Exu é um *trickster*, uma divindade que questiona, inverte e quebra regras

³³ Entre eles Nelson Leirner, Pierre Verger, Adenor Gondim e Carybé.

³⁴ No entanto, quanto à disposição da obra ao longo das mudanças de expografia que ocorreram no núcleo, durante intervenção realizada por Juliana Bevilacqua - na ocasião do I Encontro Art&Áfricas em Estética e História da Arte do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (2016) - após a

e comportamentos (SILVA, 2015). Guardião da ordem e da desordem, está entre um grupo e outro de obras que representam no todo as continuidades e transformações de elementos estéticos das culturas africanas na produção de artistas brasileiros e estrangeiros expostos no Museu.

Junto a essa fotografia estão outras representações da divindade, como pequenas estatuetas de metal, esculturas em madeira e pinturas. Ao ser exposto neste local do núcleo (Figura 4, número 25), é possível ver expresso uma das funções principais de Exu, a comunicação. Um *Laroyé* abre então o caminho para que possamos ver o quanto Exus, Pombagiras, Oxuns, Oxóssis, Caboclos e Oguns estão presentes como elementos gráficos, materiais e simbólicos na arte brasileira.

Figuras 42 e 43: Saudação a Exu; e Exus. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

apresentação dos resultados iniciais desta pesquisa, foi me relatado que esta encontrava-se, nos primeiros anos do museu, no que consideraríamos o início do núcleo de Religiosidades Afro-Brasileiras.

2.2.9. O sagrado afro-brasileiro na arte

Seguindo para o ponto que delimitei como limitante para a análise e interpretação do núcleo, está um salão mais arejado, com relação aos outros grupos, e com um maior número de obras de artistas inscritos nos discursos da arte contemporânea. A ordenação dessas obras no espaço não envolve aparatos cenográficos, como no restante do núcleo visto até agora. As paredes são brancas e apresentam uma ou outra reprodução em grande escala de fotografias. Os textos de parede apresentam um resumo sobre a configuração das religiosidades afro-brasileiras e suas divindades. Neste salão, que se assemelha em alguns pontos com uma galeria, o sagrado afro-brasileiro deixa de estar presente como continuidade dos objetos expostos, para ser o tema das obras.

Figuras 44 e 45: Fios de conta, Carybés e Vergers; e Reproduções obras de Carybé e de Verger. FOTOS: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

Gravuras e reproduções de litogravuras do artista Hector Julio Paride Bernabó, o Carybé, ilustram alguns momentos importantes dentro do candomblé: a pintura corporal nos ritos de iniciação, os filhos-de-santo possuídos pelas divindades, a presença destas no momento das festas, e o momento do segredo, o sacrifício (**Figuras 44 e 45**).

As fotografias de Pierre Verger, assim como os trabalhos de Carybé, destacam-se em segundo plano no espaço expositivo. Um grande número de fotos da Ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, encontra-se numa das quatro laterais internas da sala. Mas, no centro desta, o trabalho de Nelson Leirner, *O Cortejo*, chama a atenção pela grandiosidade (**Figura 46**). A instalação preenche o espaço com um agrupamento de imagens escultóricas pertencentes ao imaginário religioso brasileiro e a cultura popular brasileira. Com imagens de

Exus Caveira, Pombagiras, Caboclos, Marujos, Padres Cíceros, Nossas Senhoras e Jesus Cristos enfileirados no mesmo sentido, rodeados por estruturas que se assemelham a árvores com bananas nascendo de copos de cachaça e bandeiras do Brasil, essas figuras parecem estar em procissão.

Figura 46: Obra “O Cortejo”, de Nelson Leirner. FOTO: Bruna Amaro dos Santos, 2018.

Por meio de um processo de acumulação de imagens prontas a obra de Leirner causa em muito visitantes uma mistura de inquietação com deslumbramento ao expor imagens de contextos religiosos distintos juntas. Acompanho o público nessa mistura, mas penso que ela também é muito esclarecedora sobre a complexidade que envolve as religiões no Brasil.

2.3. A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa - Sincretismos

Para finalizar o presente capítulo irei apresentar alguns aspectos sobre uma das exposições que elege como tema o sagrado afro-brasileiro e que pude coletar algumas informações mais precisas de seus colaboradores diretos. Realizada no Museu Afro Brasil de

novembro de 2007 a março de 2008, a exposição temporária *A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa - Sincretismos*, abordou as várias dimensões da arte religiosa do catolicismo e das religiões afro-brasileiras. Sob curadoria de Carlos A. C. Lemos, no enfoque sobre catolicismo, e de Vagner Gonçalves da Silva, no das religiões afro-brasileiras, esta exposição teve a expografia concebida por Emanuel Araujo.

Figura 47: Exposição *A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa – Sincretismos*. FOTO: João Liberato, 2007.

Ideia do artista e curador da instituição, *A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa* buscou promover o diálogo entre a arte religiosa afro-brasileira e a católica por meio da aproximação de suas manifestações estéticas.

Os objetos representantes das religiões afro-brasileiras foram escolhidos com a contribuição de Antonio Paulino de Andrade, o Pai Toninho D'Oxum, líder religioso do terreiro Ilê Asê Omo Osê Igba Alatan, localizada na Zona Norte de São Paulo. A convite de Silva, o pai de santo, que é muito inventivo em sua produção de objetos litúrgicos e vestimentas sagradas, participou do processo de escolha e compra das imagens constituintes da exposição junto a Emanuel Araujo e sua equipe (**Figuras 48 e 49**). Uma parte dos objetos expostos foram adquiridos na loja Flora Xangô, e outra foi emprestada por Pai Toninho de seu terreiro.

Figuras 48 e 49: Emanuel Araujo, Roberto Okinaka e Pai Toninho em seu terreiro; e Entrada da loja Flora Xangô na época da exposição. FOTOS: Vagner Gonçalves da Silva, 2007.

Essa exposição é a única, até o momento, que contou com a colaboração direta de um sacerdote que se tem registro na instituição e é importante para a reflexão sobre os investimentos de sentido que os objetos que seriam de uso litúrgico receberam ao adentrar o espaço do Museu. Por esse ângulo, Silva (2018) faz uma interessante observação por ela ter possibilitado a exposição “(de) peças afro-brasileiras, ou, vamos dizer, de influência africana, usadas no contexto da religiosidade, com status de peças de museu. Com status de peças que merecem ser vistas do ponto de vista estético”. Nesse sentido, o público pode observar esses objetos litúrgicos, utilizados normalmente no contexto ritual, a partir de sua dimensão estética. No entanto, se a escolha das peças teve participação de colaboradores, a expografia, como acontece na exposição de longa duração do Museu, foi totalmente projetada por Emanuel Araujo.

Os comentários sobre as reações do público com essa exposição são muito interessantes para este trabalho a partir de um dos pontos de análise apresentados anteriormente: a relação sacralizante que ele demonstra com os objetos expostos no Museu. O depósito de moedas e notas que acontece no núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras, também ocorreu no período da exposição temporária no espaço dedicado aos assentamentos dos orixás (**Figuras 50 e 51**).

Figuras 50 e 51: Assentamento de Oxóssi em construção; e Assentamento de Ogum em construção. FOTOS: Vagner Gonçalves da Silva, 2007.

A relação sacralizante do público com as instituições museais é uma reação histórica visto que os museus, segundo Duncan (2007), “lembram antigos espaços rituais não tanto por causa de suas referências arquitetônicas específicas, mas porque eles, também, são lugares para rituais” (p. 121). No caso de uma exposição que se propõe a revelar os objetos que perfazem o interior dos ritos, essa relação, como pode ser registrada no Museu Afro brasil pela fala de Silva (2018), intensifica-se.

O público sempre quando está diante desses tipos de materiais, seja um público iniciado, que pertença, ou que conheça a religião, seja um público que não conheça a religião, sempre tem uma atitude de reverência. No caso da “Divina Inspiração”, era muito comum que as pessoas tivessem uma atitude de ou jogar uma moedinha no peji, ou se agachar, prostrar a cabeça. Inclusive os educadores comentavam isso, essa atitude religiosa da pessoa diante daquele material. O que mostra que é uma coisa interessante também *porque uma peça do contexto religioso, mesmo fora do contexto religioso, ela continua sendo uma peça que emana uma energia, um axé*. E mesmo no espaço museológico as pessoas continuam tendo essa relação com essa peça. Ou seja, ela está lendo essa peça não apenas como um conjunto, um objeto, mas um objeto que tem o que a gente poderia chamar de uma agência. Ele mobiliza uma força. O que agora me lembra o que o Bruno Latour fala quando “não congelarás a imagem”. Então é um pouco isso. Aquela peça não é vista como uma coisa congelada. Pelo contrário, é algo que tem a ver com uma atitude da pessoa em relação à ela (peça). Nesse sentido foi interessante como as pessoas liam aquilo sobretudo do ponto de vista religioso. (SILVA, 2018, grifos meus).

Lopes (2018) também realiza uma observação a partir da expografia dessa exposição:

Na Divina Inspiração o Emanuel encomendou umas esculturas que eram para ser pequeninhas e o cara trouxe desse tamanho (menção ao tamanho com os braços). Então ficou uma ala daquelas gigantes esculturas, e o pessoal colocava moeda, dava como oferenda. Nós tivemos que tirar as esculturas e coletar, botar na caixinha do museu várias delas. Mas eram muitas moedas, dinheiro. Isso aí o Emanuel foi tendo cuidado para não deixar esse espaço vazio, esse espaço disponível na concepção. *Porque as pessoas às vezes confundem*, e é até interessante isso. *O espaço daqui agora é um espaço de fé*. Já que está lá, eu vou colocar a minha oferenda. E para onde é essa oferenda, para o orixá ou para o museu? Eu não sei. Mas a Divina Inspiração nós lotamos. Eram muitas, muitas moedas e muitas notas. Engraçado né? (LOPES, 2018, grifos meus).

A partir destes relatos, mostra-se importante uma reflexão maior sobre as expografias e interpretações do espaço museológico na medida em que os modos como os objetos são expostos possibilitam uma maior ou menor interação do público com eles. A exposição *A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa* possibilita este exercício reflexivo a partir do momento em que as ações do público que a visitou ao reverenciarem os assentamentos desta, estão próximas às relações que hoje são vistas no espaço da exposição de longa duração do Museu Afro Brasil.

Capítulo 3 - Museu e Agentes

“Sim. Já vi várias situações de pessoas que se identificam com a religião, ler ali alguns textos e chorar. Porque a pessoa que gosta da religião, Bruna, quando ela chega num lugar desses, e ela gosta, e ela sente, ela se transforma. Porque o orixá é tudo na vida da pessoa que convive na religião.”

(Pedro das Dores Santos, 2018)

Neste capítulo apresento uma análise inicial dos discursos dos colaboradores-interlocutores desta pesquisa sobre o núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras do Museu Afro Brasil. A análise inicial proposta foi desenvolvida com base na realização de entrevistas com os seguintes interlocutores: Pedro das Dores Santos (líder da equipe de orientação de público do Museu Afro Brasil); Renata M. T. dos Santos Francisco (assistente do Núcleo de Educação); Jefferson dos Santos Ferreira (educador do Museu Afro Brasil); Ana Lúcia Lopes (coordenadora de planejamento curatorial do Museu Afro Brasil); e Vagner Gonçalves da Silva (antropólogo, pesquisador e membro do Comitê Interdisciplinar de Implementação do Museu Afro Brasil). O critério de seleção destes colaboradores deu-se, primeiramente, pela relação destes com o núcleo de religiosidades e suas práticas religiosas, e pela representatividade em setores distintos da estrutura de trabalho do Museu.

Conforme exposto no capítulo anterior, o processo de pesquisa demonstrou que o núcleo analisado apresenta um contexto ritualizado, visto que expõe objetos que dizem respeito às práticas religiosas afro-brasileiras e à extensão de sua estética na produção plástica e conceitual de artistas. Nesse sentido, tal dimensão ritual também é intensificada por meio das relações que o público estabelece com o que está exposto, tal como será possível compreender a partir dos relatos coletados para a presente pesquisa.

3.1. A ideia de representatividade

Um ponto importante para a aproximação da construção de sentido deste trabalho é a reflexão sobre as questões referentes à religiosidade para além da expografia, pensando nas maneiras em que ela se manifesta nos agentes. Esses diálogos são resultantes de um período de

convivência junto à essa instituição enquanto educadora, partilhando experiências junto à esses colaboradores-interlocutores da pesquisa.

Iniciarei com o relato de Pedro das Dores Santos. A partir do relato deste, pude perceber o quanto ele revela a minha presença enquanto parte desse processo como pesquisadora, educadora e candomblecista. A minha aproximação de Pedro não aconteceu de maneira imediata. Um senhor silencioso e discreto, a minha descoberta de nossa religiosidade comum só foi possível após uma longa conversa que tivemos depois de alguns meses trabalhando no museu. O próprio silêncio e descrição de Pedro pode trazer uma reflexão acerca do estigma em relação às religiões afro-brasileiras, como é possível observar em seu relato quando perguntado sobre o conhecimento de sua religiosidade por parte de outros funcionários da instituição: “Não. Nem todo mundo aqui sabe da religião. Algumas pessoas sim, outras não. Eu não falo que eu sou da religião, mas se perguntarem pra mim, eu não nego” (SANTOS, 2018).

Funcionário da instituição desde junho de 2014, Pedro lidera hoje a equipe de orientação de público, responsável, inicialmente, por zelar as obras expostas e conduzir o público em meio às exposições. Em entrevista concedida para esta pesquisa, a primeira informação que ele nos dá é sobre a sua satisfação em trabalhar neste lugar: “(...) o Museu Afro Brasil pra mim foi a melhor coisa que aconteceu na minha vida, foi eu trabalhar aqui. Eu *me identifiquei* muito com o Museu Afro Brasil. (...) E o motivo disso aqui *ser um grande museu para nós, brasileiros.*” (SANTOS, 2018, grifos meus).

Ao dizer que se identifica com o acervo da instituição, ele expressa uma das grandes contribuições do Museu enquanto um lugar que se propõe a discutir a partir de suas exposições a contribuição das culturas negras para a formação de uma identidade nacional, conforme abordado em capítulos anteriores. Considero fundamental destacar a importância da discussão acerca da representatividade visto que, ainda hoje, há um processo constante de violências e violações dos direitos humanos à muitos praticantes das religiões afro-brasileiras³⁵. Pedro, quando questionado sobre possíveis situações discriminatórias a respeito de sua religiosidade por parte de outros funcionários, diz não ter passado por nenhuma situação semelhante dentro da instituição. Em seu relato temos:

Não. Pelo que eu conheço dos funcionários do museu, pelo que as pessoas me conhecem quando a gente fala de religião, elas acham o máximo. Esses dias estava eu

³⁵ Conforme anunciado nos últimos índices de violência à população negra e suas práticas culturais e religiosas. Isto pode ser visto com minuciosidade no Mapa da Intolerância Religiosa - 2011, produzido por Marcio Alexandre M. Gualberto e disponível no link: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/11/Mapa-da-intoler%C3%A2ncia-religiosa.pdf>

e o Jefferson, o Jefferson é educador aqui do museu, conversando e falando sobre religião, que a gente estava até ali no altar de Xangô. Ele perguntou pra mim se eu não queria fazer uma palestra para falar sobre um pouco da minha religião pra eles (educadores). Eu falei pra eles que quando eu saísse de férias, se eles marcassem, eu viria (SANTOS, 2018).

Um detalhe importante de salientar na fala de Pedro é o fato de que, mesmo em meio à um contexto de trabalho que visibiliza sua prática religiosa de maneira afirmativa, o mesmo afirma não ser natural anunciá-la à todos, mas, apenas àqueles que o perguntam acerca da sua prática religiosa. Esse dado interessante se refere também a complexidade da discussão acerca da representatividade das religiões afro-brasileiras em relação às subjetividades e reelaboração de identidades em meio à um histórico de escravidão que ao longo da história subjugou estas práticas, à uma condição de criminalização³⁶. Ainda a respeito dessa 39 depreciação, Pedro ao falar do núcleo de religiosidades parte da nossa subjetividade, minha e dele, para uma reflexão crítica a respeito das conflitivas que são evidenciadas pelo público nesta parte do acervo:

O núcleo de religião, Bruna, ele é um pouco complicado ainda. Por que? Porque a nossa religião, queira ou não queira, ela ainda é um pouco malvista. Então tem gente que não concorda com o núcleo de religiosidades. Mas já tem gente que fica deslumbrado, principalmente se for pessoa da religião. Ela acha o máximo. Aquele altar de Xangô ali é o que chama mais atenção do visitante, do visitante que conhece a religião. Agora quem não gosta, critica. Fala que isso aí é coisa que não deve colocar em um museu. Quando algum visitante faz essas perguntas pra gente, eu mesmo tento desenvolver o máximo possível da nossa religião. Porque eu nasci dentro de uma religião, eu fui criado dentro de uma religião. Então pra mim a religião ela é tudo (SANTOS, 2018, grifos meus).

Quando Pedro diz que tenta “desenvolver o máximo possível da nossa religião” (SANTOS, 2018) em resposta a pergunta de algum visitante, explicita o seu envolvimento para além de sua função na instituição, visto que os orientadores de público não são responsáveis pelas demandas de conteúdo demandadas pelo público no acervo. No entanto, a partir da sua relação de representatividade para com a religiosidade, ele se sente no dever de esclarecer a sua forma de pertença ao mundo, ao afirmar que é criado dentro de uma religião que é tudo para ele. A sua ação revela a importância da prática de mediação dentro desse núcleo, evidenciado por todos os interlocutores desta pesquisa. Eu, em minhas ações educativas, vivenciei muitas situações de repulsa e discriminação por parte significativa dos grupos visitantes. Essas situações eram recorrentes, sendo apontadas como desafio em suas práticas de mediação do

³⁶ Como já foi abordado por autores como Rodrigues (1904), há mais de um século, e reiterado por Silva em estudos recentes (2007).

núcleo por todos os educadores. Destaco aqui o relato significativo realizado por Jefferson dos Santos Ferreira, educador do Museu:

Esse núcleo de religiosidades eu acredito que seja o mais difícil de trabalhar, porque é um núcleo que vai diretamente num tema no que diz respeito à grande parcela da população. É um tema delicado, que é o tema da religiosidade. Principalmente agora, mas não é só de agora, é de muito tempo, num crescente de conservadorismos vários e crescimento mesmo das igrejas e influência do neopentecostalismo. Então é, sem sombra de dúvidas, um núcleo muito difícil de ser trabalhado porque vem à tona a questão de conceitos extremamente negativos e racistas: como macumba, magia negra, feitiçaria. Eu acredito que também é um espaço que, por outro lado, muitas pessoas ficam admiradas pela exuberância das vestimentas e das ferramentas religiosas. E é extremamente necessário, justamente, não desviar desse assunto e trazer esse assunto à tona. Do meu ponto de vista é um espaço ainda muito evitado pelo visitante, e é um espaço que quando celebrado pelo visitante ele ainda é de uma maneira exótica. Acho que ainda falta, na verdade, um conhecimento prévio do que são essas religiões afro-brasileiras, para que o visitante consiga de fato ver nessas obras algo para além de objetos religiosos, mas ver as pessoas, a humanidade que tem nisso: as pessoas que fazem parte disso, como essas pessoas pensam, por que essas pessoas pensam assim, como essas pessoas são tratadas, e o quanto no Brasil muitas pessoas são vítimas de violência por conta dessa perseguição às religiões afro-brasileiras (FERREIRA, 2018).

Jefferson ao apontar a dificuldade de trabalhar este núcleo, faz uma análise contundente a respeito da dimensão estrutural, em que este processo discriminatório afeta tudo o que se refere ao legado das religiões afro-brasileiras. Vale ressaltar que o educador não é adepto de nenhuma religião, no entanto, compreende a importância da contextualização crítica em relação às outras instituições religiosas que corroboram para uma perspectiva distorcida e reducionista dos saberes inseridos nas práticas religiosas. Jefferson traz estes apontamentos a partir da sua experiência cotidiana junto aos grupos atendidos no Museu. Nesse sentido, aponta a recorrência de uma perspectiva exótica por parte do público, a qual, mesmo quando bem-intencionada, acaba por reiterar estereótipos e concepções equivocadas a respeito da importância do entendimento dos valores civilizatórios e culturais consolidados a partir dessas práticas. Mais uma vez é possível evidenciar a presença da violência como relato das vivências neste núcleo. Contudo, o educador aponta a necessidade de construção de um olhar humanizado acerca das trajetórias tanto dos adeptos, quanto dos objetos que acompanham o acervo.

Pensando nesse olhar para essas trajetórias, esta pesquisa buscou saber de seus interlocutores a respeito das experiências de adeptos dessas religiosidades no núcleo. Nesse sentido, o relato sobre a visita com adeptos ajuda a refletir sobre esta relação. No relato abaixo, Jefferson enfatiza:

Isso é uma coisa bem interessante de pensar e observar. Primeiro, porque se for uma visita mediada, ela já é uma visita que tende a ser menos trabalhosa uma vez que o

tema da negação dos estigmas, do preconceito contra essas religiões afro-brasileiras, ele não vai existir. E é interessante notar que quando não há esse preconceito nas religiões afro-brasileiras, a visita não fica mais fácil só no núcleo de religiosidades, mas ela fica mais fácil em todos os outros núcleos, em todas as outras exposições. Eu observo que essas pessoas se sentem realmente muito representadas, inclusive emotivamente falando. É um acervo que em termos de religiosidade apresenta peças muito bonitas, e várias peças dessa religiosidade. Então, acho que elas se sentem muito representadas. Uma coisa de se notar é a vontade de falar sobre religião. Nesse espaço, as pessoas que frequentam essas religiões, elas se sentem à vontade para comentar e não tem vergonha. E é uma coisa interessante de notar que elas se sentem à vontade, inclusive, de falar perante pessoas que não são adeptos dessa religião, e isso me soa muito como uma demarcação de um espaço mesmo: eu estou aqui, no Museu Afro Brasil, e vou falar de religião, e eu me sinto bem falando disso. Há inclusive umas interrupções nas visitas por conta de que essas pessoas se sentem bem à vontade nesse espaço, e de fato isso é uma coisa muito boa. Não acredito que há também uma grande quantidade de adeptos de religiões afro-brasileiras que visitam o museu. Acho que ainda falta, talvez, atrair mais essas pessoas justamente para elas também visitarem o museu como um todo, para ver também os diálogos que há com os outros núcleos e com as outras discussões uma vez que não é só porque uma pessoa é de uma religião afro-brasileira que ela saiba, ou tenha uma discussão elaborada sobre as questões raciais (FERREIRA, 2018).

A partir deste trecho, o educador explicita as diferenças entre as visitas de adeptos, e a postura de apreciação e interação destes, em detrimento de visitantes que apresentam dificuldades diante dos conteúdos e obras expostas no núcleo. Contudo, Jefferson ainda evidencia a necessidade da presença de mais adeptos para conhecer este núcleo do Museu.

Pensando em diferentes públicos do Museu, em relação a este núcleo, a educadora Renata M. T. Francisco dos Santos, contribuiu com uma reflexão distintiva entre os públicos que realizam a visita mediada na instituição:

Se a gente for pensar em perfil de grupos, eu diria que na escola pública é muito comum que haja uma rejeição muito forte imediata. É comum, não estou dizendo que são todas as escolas públicas. Quanto mais distante do Centro essas escolas estão localizadas, é mais comum que haja uma rejeição por uma parte significativa do grupo. Repito que não é todo mundo, e não são todas as escolas. Quando eu penso em escolas particulares, exceto as que são religiosas e que dizem pra gente não passar (no núcleo de religiosidades), que já existe um atrito nesse pedido, exceto isso, é comum que essas escolas estejam trabalhando os temas e mesmo que os alunos não gostem, eles recebem com um pouco mais de tranquilidade. Também não é a totalidade, mas é comum que isso aconteça. Em grupos de ONGs, em grupos de professores, em grupos de adultos, aí a gente tem todo tipo de pessoa: pessoas que aceitam, pessoas que não conhecem, mas tem muita curiosidade, e pessoas que de imediato rejeitam. Mas eu diria, em porcentagem, por porção assim, eu diria que é mais comum que as pessoas rejeitem, que as pessoas cheguem com uma impressão, ou com uma formação, com uma ideia de é que algo ruim, etc. (FRANCISCO, 2018).

Mais uma vez fica evidente a dimensão dos conflitos que se apresentam neste núcleo. Como aponta a educadora, a presença de pessoas e escolas que se recusam de antemão a circular próximas a este núcleo. Isso, traz elementos para refletir sobre as complexas formas de

receptividade por parte dos distintos públicos. Contribuindo com esta reflexão acerca das possíveis conflitivas do público diante deste núcleo, retomo Silva (2018) em sua leitura sobre o envolvimento do público com o acervo:

Quando as pessoas vão ao museu elas sentem essa necessidade de pensar a religiosidade afro-brasileira como uma das marcas de identidade muito profunda. E, por conta disso, o museu acaba sendo visto por pessoas que são antagônicas a pensar essa religiosidade, como os evangélicos, como também algo perigoso para própria identidade negra quando ela se afirma a partir do ponto de vista religioso. A gente tem, por exemplo, e você sabe disso, bastante resistência de pessoas evangélicas quando se deparam naquele acervo com essa herança religiosa porquê de uma certa maneira ou quer negar, ou quer demonizá-la. É o caso, por exemplo, de professores que vão muitas vezes com os seus alunos visitar o museu e acabam pedindo aos educadores que não façam referência à religião porque acham que aquilo está associado ao demônio. Então é um problema que a gente enfrenta nos últimos tempos em função dessa onda de intolerância religiosa.

Considero importante retomar a consideração de Silva (2018) pelo fato dele ter sido uma das figuras centrais no processo de constituição e implementação inicial deste núcleo.

Na perspectiva da direção e da curadoria, Ana Lúcia Lopes, traz em seu relato a postura do diretor, Emanuel Araujo, diante dos desafios deste núcleo. Quando perguntada sobre como a direção responde às manifestações de discriminação religiosa e intolerância no acervo, Lopes (2018) responde:

Acho que percebe. Agora, ele não abre mão. Seja qual for a crítica que venha ele não abre mão desse núcleo. Ele tem certeza da importância desse religar que é a religiosidade com a cultura. Esse conceito que é importante. E ele tem muita pressão. Por que o Emanuel não cedeu? Porque ele sabe que é uma questão conceitual a importância dessa religação com a cultura. A religiosidade está na cultura nacional brasileira, e a religiosidade afro-brasileira faz parte disso fundamentalmente.

Podemos analisar que as respostas apresentadas por Lopes (2018), evidenciam a defesa do núcleo a partir da legitimidade e legado cultural dessas práticas religiosas como um discurso de brasilidade, reivindicando uma representatividade de ordem coletiva em nome de um ser brasileiro. Lopes (2018) ao afirmar que esta religiosidade está na base da cultura nacional, evidencia a legitimação desse núcleo disposto de maneira centralizada no acervo.

Entretanto, vale reiterar a necessidade de se contextualizar este núcleo também enquanto seu potencial de representação e de representatividade das distintas dimensões de fé. O próprio público, como abordado no capítulo anterior, reivindica essa relação sacralizada com o espaço expositivo ao depositar moedas e notas no altar dedicado a Xangô, por exemplo. Uma das possibilidades de leitura para essa postura por parte dos visitantes adeptos, seja a necessidade

de um espaço de sociabilidade e de afirmação diante de uma sociedade em que quase não há lugares possíveis de manifestação pública de suas demandas de fé na cidade de São Paulo. Como aponta, Silva (2018):

O interessante do acervo quando a gente pensa nessa cultura afro-brasileira, é impossível você não pensar na dimensão religiosa dessa cultura. Eu acho até que a dimensão religiosa ela acabou sendo bastante valorizada por conta do fato de que são núcleos de sociabilidade que de uma certa maneira preservaram um conjunto de características que em outros núcleos talvez isso seja menos visível. Você pega os grupos musicais, eles preservaram uma sonoridade de influência africana, uma relação com o corpo, uma relação com uma visão de mundo. Mas quando você vai para o terreiro, o terreiro ele preserva vários elementos simultaneamente: ele preserva a culinária, línguas africanas, vestimentas, música, dança. Eles são um território (SILVA, 2018).

Silva (2018) argumenta sobre a importância de considerar nesse núcleo a influência africana em sua totalidade, desde da compreensão dos princípios filosóficos até as práticas vivas e mantidas ainda hoje dentro dos terreiros e em todo o legado para além do contexto exclusivo da religião. Existem diversos exemplos do consumo de bens que figuram símbolos das religiosidades para além da religião, onde não adeptos participam de práticas culturais que refletem estas: como o samba, o carnaval, a feijoada, o acarajé, e a roupa branca na virada do ano novo. Esses exemplos foram perceptíveis tanto nas minhas visitas com o público, enquanto educadora, e também no relato de outros educadores da instituição. Dessa forma, é possível refletir que a centralidade física deste núcleo de religiosidades revela questões para além do próprio núcleo, na medida em que é possível pensar todo um legado cultural artístico, como reiterado por Silva (2018).

3.2. Práticas de mediação no núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras

Não há como pensar este núcleo sem compreender o papel do Núcleo de Educação do Museu Afro-Brasil. Como já explicitado nos relatos dos educadores este núcleo apresenta um grande desafio de mediação. Não cabe aqui me aprofundar sobre os conceitos de mediação em seu embasamento teórico, e sim refletir sobre os recursos utilizados pelos educadores do museu na relação com o acervo de Religiosidades e o público.

Figuras 52 e 53: Visita com grupo no núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras. FOTO: Kendely Oliveira, 2016.

As ações do Núcleo de Educação do Museu afro Brasil dialogam com a Lei 10.639/2003³⁷ e assume assim um compromisso com o acesso aos conteúdos sobre arte, história e cultura afro-brasileira e a valorização das práticas culturais de heranças africanas. Em minha experiência como educadora nesta instituição me aprofundi em referenciais teóricos e também desenvolvi práticas de mediação com os grupos visitantes, escolares, professores e outros públicos. A compreensão da importância da prática dos educadores na mediação deste núcleo é destacada por Silva (2018) desde a concepção do Museu da seguinte forma:

No começo, quando a gente estava no comitê de implementação do museu, uma das interfaces mais importantes dos núcleos era o de Educação. É o núcleo de Educação que, na verdade, faz essa intermediação quando é necessário. Eles que recebem a pessoa. A gente pode dizer que as peças recebem também, mas o jeito das peças receberem é diferente do jeito das pessoas receberem através das peças. O núcleo de Educação teria essa função: ser as peças em movimento, ser a voz das peças, ser o olhar das peças. Não que eles fossem voz e olhares preponderantes, mas eles tinham que ser, pelo menos, a introdução a esse acervo. Sobretudo porque, como eu disse, é um acervo extremamente difícil de ser degustado sozinho.

O relato de Silva (2018) aponta elementos que se fazem presentes ainda hoje na prática educativa. Neste grupo de trabalho ainda há a necessidade de fazer um trabalho introdutório sobre as abordagens dos conteúdos do acervo. Este trabalho consiste na revisão crítica a respeito das culturas e religiões afro-brasileiras. A presença de educadores de diversas áreas do conhecimento proporciona a ampliação de abordagens e leituras diferentes sobre o acervo. No caso deste núcleo, a formação se deu por estudos individuais, palestras, e encontros em que os próprios educadores adeptos das religiões fomentaram. Foi na vivência com os visitantes,

³⁷ A alteração da LDB promulgada na lei 10.639 em 2003, tornou obrigatória a inserção do ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nos currículos de todos os níveis de ensino.

escolas e professores, realizando visitas mediadas, oficinas e encontros de formação que as questões iniciais sobre este trabalho emergiram.

Figura 54: Visita com grupo no núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras. FOTO: Kendely Oliveira, 2016.

Desenvolver reflexões sobre a mediação no núcleo de Religiosidades, requer encontrar caminhos de abordagem como afirma Lopes (2018):

Porque o educador tem essa função, ele complementa junto com o público essa mediação. Então é fundamental o educador nesse núcleo, por exemplo. Agora eu acho que por ser um núcleo esteticamente muito bem trabalhado, o volume daquelas roupas, aquela coisa cerimonial, dá uma condição bonita, ele é muito bonito.

Enfatizando a importância desta da mediação que os educadores realizam com o público no espaço expositivo, é importante pontuar alguns dos recursos utilizados pelos educadores como ferramenta para o exercício de desconstrução de estereótipos e deslocamentos de imaginários cristalizados. Em seu relato a educadora Renata (2018) discorre sobre a utilização de diferentes recursos para a mediação com os grupos:

Além da própria expografia, além das próprias vestimentas dos orixás, nós temos alguns objetos que são do Singular Plural que a gente usa também com outros grupos, que são as insígnias de poder dos orixás. Com grupo infantil a gente também dispõe de livros para contar histórias dos orixás, as histórias infantis, mapas também nos auxiliam para a gente pensar na construção dessa religiosidade, de onde vem, quais são os povos que cultuavam os orixás (R.M.T.F. SANTOS, 2018).

O educador Jefferson também se refere à esta utilização de diferentes recursos:

Como forma de tornar as nossas mediações educativas mais interessantes e que, talvez, de fato consiga agradar ao público e fazer esse público de fato ter uma boa experiência, uma experiência verdadeira com os núcleos, no núcleo de religiosidades, assim como nos outros, a gente procura utilizar elementos que estão ao entorno das obras e da feitura das obras também, do porque elas servem. Então, no núcleo de religiosidade: utilização de objetos que podem ser manipulados, como as ferramentas dos orixás; a gente utiliza contação de histórias, mitologias; atividades de desenho; atividades que envolvem o canto, o toque, a música. Porque se tratando de religiosidade, no meu caso, por exemplo, eu acho que aí sim esses objetos que estão expostos passam a fazer sentido uma vez que quando esses objetos não estão expostos em museus e estão sendo utilizados, eles estão sendo utilizados num contexto que envolve música, que envolve cheiro, que envolve comida, que envolve tambor, que envolve uma série de coisas que ao trazer isso para o visitante a gente acredita que mais uma vez a gente consegue mostrar que tem pessoas e formas de pensar por trás desses objetos religiosos expostos no núcleo de religiosidades (FERREIRA, 2018).

Assim como Renata, Jefferson cria ferramentas para o exercício de desconstrução dos estereótipos relacionados às religiões afro-brasileiras, desde a utilização de objetos que podem ser manipulados, até a consideração de fatores do entorno do núcleo que auxilia na contextualização sobre o sagrado afro-brasileiro nos conteúdos. Nesse sentido, desenvolvi atividades que envolviam outras dimensões dessa experiência religiosa no acervo. A minha vivência com a musicalidade, e com a corporeidade do terreiro e das manifestações afro-brasileiras, como maracatus, sambas de roda, afoxés, entre outras, foram utilizadas como chaves disparadoras para a reflexão e sensibilização do público para uma escuta atenta (**Figuras 52 e 53**).

Observei também a dificuldade dos professores em lidar com esta temática, percepção esta que foi vivenciada e compartilhada por todos os colaboradores deste trabalho. Com isso, identifiquei o despreparo e a complexidade que envolve a mediação que se proponha a lidar com as experiências das religiões afro-brasileiras. Perguntas sobre como lidar com o preconceito às crianças candomblecistas em sala de aula, principalmente após os processos iniciáticos, como a raspagem, o uso dos fios de contas e contra-eguns por estas, eram recorrentes entre os professores nos encontros de formação ocorridos na instituição.

Dessa forma, a ligação entre os relatos dos colaboradores-interlocutores aqui expressos, aponta para o reconhecimento das dificuldades que essas práticas religiosas enfrentam ainda na sociedade atual. Todos convergem à importância da compreensão da contribuição histórica, social, cultural e identitária dessas práticas religiosas em relação aos processos de resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Pois colecionamos sempre a nós mesmos.”
(BAUDRILLARD, 2008, p. 99)

Nas considerações finais serão demonstradas as conclusões alcançadas, buscando atingir os objetivos propostos no início da pesquisa. Tenho como intuito também auxiliar eventuais pesquisas futuras nesta área.

O processo de pesquisa denuncia a existência de uma narrativa contra-hegemônica na proposta curatorial de Emanuel Araujo. O curador foca em sua proposta na apresentação das culturas negras e africanas que são, muitas vezes, estigmatizadas e/ou esquecidas na maior parte dos museus mundiais. Além disso, conta com um núcleo dedicado às manifestações do sagrado afro-brasileiro como o eixo principal dentro de um acervo que é considerado de grande relevância nacional e internacional sobre as narrativas afro-diaspóricas no Brasil e na América Latina.

Ao se dedicar ao resgate e a valorização das culturas afro-brasileiras, Emanuel Araujo desenvolve uma poética atravessada por diferentes abordagens, como foi apontado por Souza (2009). Uma das abordagens identificadas nas fontes, se dá pela consideração do acúmulo como uma característica marcante da concepção expográfica da instituição. Com base nos relatos e nos dados analisados durante a pesquisa, acredito que uma das conclusões da pesquisa aponta que o alto número de obras presentes no acervo fixo do Museu não permite que a expografia seja fluída e atualizada de forma relevante. Sendo assim, muitas obras não possuem a devida catalogação e o público, muitas vezes, não consegue referências sobre o que está observando. Além disso, conforme foi argumentado, tal expografia também funciona, em alguns momentos, como uma forma de hierarquização dos artistas, dado que alguns artistas, ligados às artes contemporâneas e ao universo particular de Emanuel Araujo, possuem uma catalogação e posição expográfica privilegiada em relação a artistas ligados aos fazeres de terreiro que, em grande parte dos casos, nem são identificados.

O relato do educador Jefferson baliza alguns desses apontamentos. Ele desenvolve uma crítica quanto a estagnação expográfica do núcleo de religiosidades nos últimos 4 anos, ao dizer que o acúmulo desenfreado de obras evidencia o quanto a expansão deste acervo implica uma dificuldade em propor ou atualizar novas expografias. Tal argumentação promove uma nova reflexão sobre o relato de Ana Lucia Lopes que dizia que, nos anos iniciais do museu, existia

uma maior dinâmica na configuração das obras. Nos anos em que trabalhei como educadora na instituição não observei de fato nenhuma mudança significativa com relação à disposição das peças e inserção de materiais e obras disponíveis na reserva técnica do Museu.

A elaboração de um mapa a partir da disposição das obras presentes com foco nas religiosidades afro-brasileiras propiciou a visualização de um quadro geral da organização e distribuição destas obras no espaço, bem como as narrativas possíveis de serem interpretadas. Considero, no entanto, que esta análise não encerra a possibilidade de discussão quanto às narrativas expressas nesta expografia. Reitero que é de sumária importância o desenvolvimento e a continuação de pesquisas que desenvolvam outras leituras acerca deste núcleo do acervo.

A primeira hipótese se referia a expectativa de que o processo de pesquisa demonstrasse que o Museu Afro Brasil possuísse uma curadoria que apresentasse aspectos da museologia tradicional e da nova museologia. De fato, o trabalho curatorial de Emanuel Araujo congrega as tensões existentes entre esses dois conceitos. De um lado, o Museu Afro Brasil é tradicional, pois ele acumula o maior número possível de obras em um prédio que remete a uma arquitetura clássica. Por outro lado, a maneira como a expografia é construída rompe com esse determinismo, na medida em que permite que o visitante circule livremente sobre o espaço e que não exista um ponto de partida específico e obrigatório.

O segundo capítulo deste trabalho revela um diferencial entre os estudos já realizados sobre o Museu Afro Brasil. Por se dedicar ao estudo do núcleo de Religiosidades proponho uma análise minuciosa sobre os desdobramentos deste núcleo do acervo. Pesquisas como as de Souza (2009), e Funari (2009) são fundamentais para esta pesquisa, pois abordam o Museu a partir desses históricos de desvalorização das comunidades afro-brasileiras. No entanto, considero importante frisar este núcleo em específico, pois ele apresenta e representa uma das temáticas mais complexas de se trabalhar, como foi identificado no relato dos funcionários da instituição. Ainda sobre essa reflexão, o terceiro capítulo possibilitou uma ampliação da percepção de diferentes experiências dentro do acervo, resultante da necessidade de tentar compreender os processos de sacralização anunciados pelos colaboradores-interlocutores.

A análise dos relatos de representantes de setores distintos de trabalho, propiciou leituras das dinâmicas deste núcleo para além de sua expografia. Houve um processo de revelação de observações diretas da relação do público com as manifestações estéticas das religiosidades, e também seu o envolvimento com o sagrado. No que se refere às experiências de alguns funcionários, foram identificados nos seus relatos pontos de aproximação e de distanciamento.

Afirmações sobre a necessidade de maior representatividade, valorização e reconhecimento estão na base das reflexões de todos os colaboradores. No entanto, o destaque ao relato de Pedro das Dores, se deu tanto pelo o grau de seu envolvimento e identificação com este núcleo, que ele toma como fundamental, como numa tentativa de problematizar a hierarquização dos colaboradores da pesquisa. Pedro faz parte da equipe de Orientação de Público, que não é reconhecida pela instituição como responsável pela mediação das narrativas expressas no acervo. Desta forma, vale considerar que a terceirização deste segmento incorre num processo de invisibilidade e precarização do envolvimento destes com a instituição. Contudo essa pesquisa não pretende desenvolver essa discussão em profundidade, mas considera importante dar a ver outras narrativas nem sempre são evidenciadas, no Museu. Considerei, portanto, que experiências como as de Pedro representam as testemunhas oculares mais fiéis do espaço, na medida em que estão presentes no acervo por longo período salvaguardando as obras.

Nos materiais que consultei sobre as falas de outros agentes da expografia do Museu Afro Brasil, para além das que enfatizam as de Emanuel Araujo, são poucas as que deslocam-se para o trabalho da equipe de orientação de público do Museu, sendo o núcleo de Educação figurante da base das pesquisas, enquanto as diretorias e a curadoria, figuram o ápice.

Tanto os relatos dos colaboradores quanto a minha vivência enquanto educadora fizeram com que eu percebesse que o núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras, mesmo trazendo desafios que evidenciam as fissuras e fragilidades que a sociedade brasileira tem para com as práticas religiosas afro-brasileiras, enuncia potência irradiadora deste sagrado afro-brasileiro em todo o acervo, extrapolando assim, as fragmentações espaciais propostas pela curadoria e expografia atual.

Com base nos pontos apresentados, presumo que a hipótese inicial proposta de que trabalho curatorial de Emanuel Araujo se encerra por gerar uma experiência sacralizante por meio exposição de objetos e obras relacionados ao contexto das religiões afro-brasileiras expostos, principalmente, no núcleo destinado às religiosidades se confirma. A experiência relatada pelos agentes e o meu processo de observação das relações entre o público e o núcleo durante o tempo que trabalhei como educadora no Museu Afro Brasil mostraram que existe uma forte interação nesse sentido. Seja católico, seja candomblecista, seja não religioso, o indivíduo que entra em contato com o núcleo recebe estímulos, ou seja, esse espaço museográfico sempre suscita reações das pessoas, mesmo que, ela possa ser no sentido da

repulsa com relação aos objetos expostos ou de admiração, na medida em que ela possa encontrar identificação com eles.

Esse museu se faz vivo em suas contradições evidentes a partir do relato desses agentes, os quais revelam informações que dificilmente são acessadas e consideradas pela própria instituição e pelo público. Além do mais, vale pontuar que as práticas de mediação pressupõem justamente o olhar para estas narrativas também a partir da função da arte nesses processos de reconhecimento e construção identitários, tal como apontado por Barbosa (1986):

A função das artes na formação da imagem da identidade lhe confere um papel característico dentre os complexos aspectos da cultura. Identificação é sempre a produção de uma imagem de identidade e transformação do sujeito ao assumir ou rejeitar aquela imagem reconhecida pelo outro (p. 16).

Dessa maneira, me coloco enquanto uma propositora das narrativas que partem de uma perspectiva da religião. Estas, fazem parte também da minha construção identitária e por meio de minhas investigações na arte e do sagrado afro-brasileiro, me permitiram o encontro com experiências propiciadas pela vivência no acervo. De alguma forma, este trabalho objetiva mais do que encerrar uma perspectiva de análise sobre essas produções e sua relação com as subjetividades dos agentes, apontar outros questionamentos acerca dos possíveis desdobramentos quanto às relações com o sagrado no Núcleo de Religiosidades Afro-brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências Bibliográficas sobre o Museu Afro Brasil e Emanuel Araújo

ALMEIDA, Miguel de. **Emanuel Araújo**/ Miguel de Almeida. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2007.

ANDRADE, Antonio Paulino de. **Entrevista concedida a Bruna Amaro dos Santos**. São Paulo, 2018.

ARAÚJO, Emanuel & MOURA, Carlos Eugênio. **Arte e religiosidade afro-brasileira**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

ARAÚJO, Emanuel (org.). **A Mão Afro-brasileira** – significados da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

_____. **Negro de Corpo e Alma**. Mostra do Redescobrimento. São Paulo: MINC/ Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

_____. **Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva**. Brasília: SEPP/IR/ PR; São Paulo: Instituto Florestan Fernandes, Iphis gráfica e editora, 2006.

FERREIRA, Jefferson dos Santos. **Entrevista concedida a Bruna Amaro dos Santos**. São Paulo, 2018.

FRANCISCO, Renata M. T. dos Santos. **Entrevista concedida a Bruna Amaro dos Santos**. São Paulo, 2018.

FUNARI, Eliany Cristina Ortiz. **Museu Afro Brasil: Lugar contemporâneo da memória negra**. 2009. (Dissertação de mestrado) Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

LOPES, Ana Lúcia. **Entrevista concedida a Bruna Amaro dos Santos**. São Paulo, 2018.

MUSEU AFRO BRASIL. **Roteiro de visita ao Museu Afro Brasil**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2005.

_____. **Um conceito em perspectiva** (curadoria de Emanuel Araújo). São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006.

_____. **Plano Museológico**: Museu Afro Brasil. 2011. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/Institucional/plano-museologico.pdf>. Acesso em: 15/01/2018.

RODA VIVA - **Entrevista com Emanuel Araújo**. Produção: Fundação Padre Anchieta. São Paulo: TV Cultura, 20 de novembro de 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yJ-LrNiuzEA&t=23s> (90min). Acesso em 30/01/2018.

_____. **Entrevista com Emanuel Araújo**. Produção: Fundação Padre Anchieta. São Paulo: TV Cultura, 18 de novembro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5EuVYiz5U8> (90min). Acesso em 30/01/2018.

SANTOS, Pedro das Dores. **Entrevista concedida a Bruna Amaro dos Santos**. São Paulo, 2018.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Sagrados e Profanos**: religiosidades afro-brasileiras e seus desdobramentos na cultura nacional. In: Museu Afro Brasil Um conceito em perspectiva. (Catálogo). São Paulo: Museu Afro Brasil, 2007, pp. 149 – 157.

_____. **Arte religiosa afro-brasileira** - As múltiplas estéticas da devoção brasileira. In: A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa – Sincretismos. (Catálogo), São Paulo: Museu Afro Brasil, 2008. pp 118-205.

_____. **Entrevista concedida a Bruna Amaro dos Santos**. São Paulo, 2018.

SOUZA, Marcelo de Salette. **A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo**. São Paulo: USP, 2009. - Publicação - Dissertação para obtenção do título de mestre do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Aspectos da iconografia afro-brasileira**. In: Brasileiro, Brasileiros (curadoria de Emanuel Araújo). São Paulo: Museu Afro Brasil, 2004, pp. 112-129, (primeira edição de 1976).

_____. **O negro brasileiro nas artes plásticas**. In: A mão Afro-brasileira: significados da contribuição artística e histórica (curadoria de Emanuel Araújo). São Paulo: TENENGE – Técnica Nacional de Engenharia, 1988, (primeira edição de 1968).

Referências Bibliográficas em Geral

AMARAL, Rita. **Xirê!** O modo de crer e de viver no candomblé. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC, 2005.

AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da. **Foi conta para todo canto:** As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: Afro-Ásia, Salvador, UFBA, n. 34, pp 189-235, 2006a. Disponível em: www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia34_pp189_235_Amaral_Vagner.pdf . Acesso em 02/02/2016.

BARATA, Mario. **A escultura de origem negra no Brasil.** In: A Mão Afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica (curadoria de Emanuel Araújo). São Paulo: TENENGE, Técnica Nacional de Engenharia, 1988, pp. 183-191, (revisão ampliada da edição de 1957).

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **Tópicos Utópicos.** Belo Horizonte: C/arte, 1998.

BASTIDE, Roger. **Ensaio de uma estética afro-brasileira.** O Estado de São Paulo, 27 de novembro de 1949, 04-12-48, 22-12-48, 29-12-1948 e 04-01-1949.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BELTING, Hans. **A história da arte no novo museu:** a busca por uma fisionomia própria. In: _____. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 173-198.

BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. **A construção da realidade:** tratado de Sociologia. 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

BERTOLI, Mariza. **Contribuição para uma estética simbólica.** In: Arte, crítica e mundialização. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. Pp.157-172.

BOTTALLO, Marilúcia. **Os museus tradicionais na sociedade contemporânea:** uma revisão. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 5: 283-287, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.

CARNEIRO DA CUNHA, Marianno. **Arte Afro-Brasileira**. In: ZANINI, Walter (Ed.). História Geral da Arte no Brasil, vol. II. pp. 975-1033. São Paulo, Brazil: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé**: tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Pallas, 2009.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. **O museu**: do sagrado ao segredo. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CHAVES, Marcelo Mendes. **Carybé**: uma construção da imagética do candomblé baiano. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. USP, 2012.

CLIFFORD, James. **Colecionando arte e cultura**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N. 23. IPHAN, 1994.

COLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

_____. **Negrume Multicor**: Arte, África e Brasil para além de raça e etnia. In: Acervo. (Revista). Rio de Janeiro: Revista do Arquivo Nacional, jul/dez 2009, v. 22, no 2, pp. 29 – 44.

CUNHA, Marianno Carneiro da. **Arte Afro-Brasileira**. In: ZANINI, Walter (Ed.). História Geral da Arte no Brasil, vol. II. pp. 975-1033. São Paulo, Brazil: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

DA MATTA, Roberto. **Edmund Ronald Leach**: antropologia. São Paulo: Ática, 1983.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013.

DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual. *Poiésis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte*, Universidade Federal Fluminense, n. 11, p. 117-134, nov. 2007.

FELIZARDO, Alexandre José. **Cavernas em foco: espeleologia histórica e cultura mundial**. 1. ed. São Paulo: Edição do autor, 2010.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso. **Introducción a la nueva museología**. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

_____. **Museología y museografía**. Barcelona: Francesc Tàrraga 12. Ediciones de Serbal, 2010.

FONTELES, Bené & BARJA, Wagner. **Rubem Valentim, Artista da Luz**. São Paulo: Edições Pinacoteca, 2001.

GUALBERTO, Marcio Alexandre M.. **Mapa da Intolerância Religiosa 2011: violação ao direito de culto no Brasil**. E-book, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/11/Mapa-da-intoler%C3%A2nciareligiosa.pdf>. Acesso em 20/04/2018.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989

_____. **A arte como sistema cultural**. In: O saber Local. Petrópolis: Vozes, 2003.

GELL, Alfred. **A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia**. *Concinnitas*, ano 6, v. 8 (1), p. 41-63, 2005.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou. **A tradição viva**. In.: KI-ZERBO, Joseph (org). *História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo, 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010, pp.167-214.

HERNANDEZ, Leila Leite. **África na sala de aula**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2008.
IBGE. Censo demográfico 2010. Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. IBGE: 2012, p. 92.

HOOVER-GREENHILL, Eilean. **Cultural diversity**: developing museum audiences in Britain. London: Leicester University Press, 1997.

_____. **Los museos y sus visitantes**. Gijón: Trea, 1998.

IBGE. **Censo demográfico 2010**. Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. IBGE: 2012, p. 92.

Instituto Brasileiro de Museus. **Guia dos Museu Brasileiros**/Instituto Brasileiro de Museus. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_sudeste.pdf. Acesso em 22/07/2016.

ISRAEL, Jonathan I. **Iluminismo radical** – A filosofia e a construção da modernidade. Trad. Cláudio Blanc. São Paulo: Madras, 2009.

LA FUENTE, Pablo. **Introduction**: from the outside in - ‘Magicien de la Terre’ and Two Histories of Exhibitions. In: Making Art Global (Part 2) - ‘Magiciens de la Terre’ 1989. Londres: Afterall Books, 2013.

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro**: construindo identidades. São Paulo: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras** / Raul Lody; prefácio Roberto DaMatta - Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma teoria científica da cultura**. 3. E. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

MEREDITH, Martin. **O destino da África**: cinco mil anos de riquezas, ganâncias e desafios. Traduzido por Marlene Suano. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

MORGAN, Lewis Henry. **A sociedade primitiva**. 3ª. ed. Lisboa, Editorial Presença, 1980.

MUNANGA, Kabengele. **A criação artística negro-africana**: uma arte situada na fronteira entre a contemplação e a utilidade prática. África negra. São Paulo: MASP, 1988. pp.7-9.

_____. **Arte afro-brasileira**: o que é, afinal? In: Mostra do redescobrimento / Arte afro-brasileira (curadoria de Nelson Aguilar), São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, pp. 98-111.

_____. **A dimensão estética na arte negro-africana tradicional**. Arte Conhecimento. SP: MAC-USP/PPIEHA, 2004.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEDROSA, Mário. **Da Missão Francesa**: seus obstáculos políticos. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. São Paulo: EDUSP, 1998.

PEIRANO, Mariza. **Edmund Leach**. In: Os Antropólogos. ROCHA, Everardo & FRID, Marina (orgs). Editora PUC-Vozes, 2014, pp. 01-14. Disponível em: http://www.marizapeirano.com.br/capitulos/2014_leach.pdf. Acesso em 24/07/2016.

PRANDI, José Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **As religiões afro-brasileiras em ascensão e declínio**. In: TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (Orgs.). Religiões em movimento: o censo de 2010. Petrópolis: Vozes, 2013.

PRICE, Sally. **Objetos de arte e artefatos etnográficos**. In: Arte primitiva em centros civilizados. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. RAMOS, Arthur. Arte Negra no Brasil. Cultura, Brasília, v. 1, n. 2, pp. 189-212, 1949.

RODRIGUES, Nina. **As belas artes nos colonos pretos do Brasil** – a escultura. Kosmos, ano I, n. 8, Rio de Janeiro, agosto de 1904, pp. 11-16.

ROJAS, Roberto & CRESPIÁN, José Luis & TRALLERO, Manuel. **Os museus no mundo**. Rio de Janeiro: SALVAT, 1979.

ROLNIK, Sueli. **Despachos no Museu**: sabe-se lá o que vai acontecer... São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v.5, n.3, 2001, pp.03-09. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300002&script=sci_arttext. Acesso em: 20/03/2016.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. África: sociedades e culturas. In: Museu de Arqueologia e Etnologia; Universidade de São Paulo. África: Culturas e Sociedades. Formas de Humanidade. São Paulo: MAE-USP, 1999, 25 p. (Guia temático para professores). Disponível em: http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/002/africa_culturas_e_sociedades.html. Acessado em: 20/02/2018.

_____. **Que dizer agora sobre arte africana?** A África nas exposições da virada do século XX para o XXI, no Brasil e no exterior. In: Revista Arte 21, São Paulo, Volume 2, Número 3, Julho-Dezembro, 2014, pp. 10-24. Disponível em: <http://www.belasartes.br/downloads/revista-arte-21/3.pdf>. Acesso em: 20/02/2018.

_____. **O homem e sua obra, e, os objetos e os homens**: da relação homem-matéria. Museu, Identidades e Patrimônio Cultural. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, Suplemento 7, 2008.

SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos (Mestre Didi). **História de um terreiro nagô**. São Paulo: Max Limonad, 1988.

SANTOS, Milton Silva dos. **Afinal, o que são as religiões afro-brasileiras?** In: FELINTO, Renata (Org). Culturas africanas e afro-brasileiras em sala de aula: saberes para os professores e fazeres para os alunos. Belo Horizonte, MG: Fino Traço Editora, 2012, pp.11-21.

SANTOS, Vânia Carvalho Rôla. **Cultura, identidade e memória**: uma leitura informacional dos museus históricos em ambientes comunitários. 2005. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VALA-6KFNJ2/mestrado___vania_carvalho_r_la_santos.pdf?sequence=1. Acesso em: 20/03/2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O nascimento dos museus brasileiros**. In: MICELI, Sérgio. História das Ciências Sociais no Brasil. São Paulo: Vértice/IDESP, 1989. p.29-90.

_____. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **A era dos museus de etnografia no Brasil**: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 113-136.

_____. **Previsões são sempre traiçoeiras:** João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 225-242, Mar. 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702011000100013>. Acesso em 20/01/2018.

SEPÚLVEDA DOS SANTOS, Myrian. **Entre o Tronco e os Atabaques:** a representação do negro nos museus brasileiros. Disponível em <http://www.ceao.ufba.br/unesco/13paper-myrian.htm>. Acesso em 19/05/2015.

SILVA, Antonio Vieira da. **Reflexos da cultura yoruba na arte e nos artistas brasileiros.** In: *Afro-Ásia*, Salvador, (14):174-87, 1983.

SILVA, Dilma de Melo. **Arte Afro-brasileira:** origens e desdobramentos. São Paulo: Tese USP, 1989.

_____. **Identidade afro-brasileira:** abordagem do ensino da arte. In: *Comunicação & Educação - Revista do curso Gestão da Comunicação*. Vol. 3, No 10 (1997). Disponível em <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36321>. Acesso em: 01/05/2017.

_____. & CALAÇA, Maria Cecília Félix. **Arte africana & afro-brasileira.** São Paulo: Terceira Margem, 2006. SILVA, Nelson Fernando Inocência da. *Diversidade Racial nas Artes Visuais – o caso brasileiro.* *Revista Humanidades*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, n. 47, dezembro de 1999, pp. 150-159.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda:** caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

_____. **Intolerância religiosa:** impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

_____. **Exu:** o guardião da casa do futuro. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2015.

STOCKING JR, George W. **Objects and others.** Essays on museums and material culture. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1985.

STURTEVANT, William, C. **Does anthropology need museums?** In: Daniel M. Cohen and Roger F. Cressey, editors, *Papers Presented at a Symposium on Natural History Collections, Past, Present, Future.* *Proceedings of the Biological Society of Washington*, 82: 619-649.

SUANO, Marlene. **O que é museu?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive Culture**. 6ª. Ed. New York, Harper, 1958.

VALÉRY, Paul. **O Problema dos museus**. ARS (São Paulo). Vol.6, n.12, pp.31-34. 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000200003>. Acessado em 06/02/2018.

WAGNER, Roy. [1975]. **A Invenção das Culturas**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.