

Visita ao Museu Afrobrasil: um percurso necessário¹

Visit to the Afrobrasil Museum: a necessary journey

Nelson Fernando Inocencio da Silva²

DOI 10.26512/museologia.v1i2.44698

Resumo

Fundado em 2004, o Museu Afrobrasil tem se consolidado como um projeto museal que procura dar visibilidade às históricas demandas do ativismo negro, no que se refere às questões pertinentes à musealização e patrimonialização das artes e culturas afrodiásporas no país. O presente artigo propõe uma visita à primeira mostra de longa duração do acervo da instituição, realizando um percurso pelos 6 módulos constituintes. São eles África: diversidades e permanências; Trabalho e escravidão; As religiões afro-brasileiras; O sagrado e o profano; História e memória; Artes plásticas: a mão afro-brasileira. Agregados eles resultam em um discurso curatorial que estabelece interfaces entre Arte, Etnologia e História. Dessa perspectiva é possível afirmar que o Afrobrasil apresenta uma concepção museológica interdisciplinar. A partir dessa mediação reiteramos o significado das ações valorizativas, como a criação do Afrobrasil, que vinculadas às ações afirmativas, a exemplo das políticas de acesso da população negra às universidades, às ações coercitivas, representadas pelo conjunto de leis contra à discriminação racial, se constituem em ferramentas necessárias de enfrentamento ao racismo.

Palavras-chave

afrodiáspora; arte; contra-hegemonia; cultura; museu.

Abstract

Founded in 2004, the Afrobrasil Museum has been consolidated itself as a museum project that seeks to give visibility to the historical demands of black activism, with regard to issues relevant to the musealization and patrimonialization of arts and cultures from african diaspora in the country. This article proposes a visit to the first long-term exhibition of the institution's collection, taking a tour through the 6 modules. They are Africa: diversities and permanences; Work and slavery; Afro-brazilian religions; The sacred and the profane; History and memory;Visual arts: the afro-brazilian hand. Together they result in a curatorial discourse that establishes interfaces among Art, Ethnology and History. From this perspective, it is possible to affirm that Afrobrasil presents an interdisciplinary museological conception. Based on this mediation, we reiterate the meaning of valuing actions, such as the creation of Afrobrasil, which, linked to affirmative actions, like the policies for accessing the black people to universities, to coercive actions, represented by the set of laws against racial discrimination, constitute necessary tools to face racism.

Keywords

african diaspora; art; counter-hegemony; culture; museum.

¹ Este artigo é dedicado à memória de Emanoel Araújo.

² Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais, vinculado ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Membro do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, pertencente ao Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares, da mesma universidade. Artista visual que assina a arte da capa desta edição.

Résumé

Créé en 2004, le Musée Afrobrasil s'est consolidé comme un projet muséal qui cherche à donner de la visibilité aux revendications historiques de l'activisme noir, en ce qui concerne les questions relatives à muséalisation et à la patrimonialisation des arts et cultures de la diaspora africaine dans le pays. Cet article propose une visite à la première exposition de longue durée de la collection de l'institution, en parcourant les 6 modules qui la composent. Cet sont l'Afrique: diversités et permanences; Travail et esclavage; Les religions afro-brésiliennes; Le sacré et le profane, Histoire et mémoire; Arts visuels: la main afro-brésilienne. Ensemble, ils aboutissent à un discours curatorial qui établit des interfaces entre l'Art, l'Ethonogie et l'Histoire. Dans cette perspective, il est possible d'affirmer qu'Afrobrasil présent une conception muséologique interdisciplinaire. Sur la base de cette médiation nous réitérons les sens d'actions valorisantes, comme la création d'Afrobrasil, qui, liés aux actions affirmatives, telles que les politiques d'accès de la population noire aux universités, aux actions coercitives, représentées par l'ensemble des lois contre la discrimination raciale, constituent des outils nécessaires pour affronter le racisme.

Mots clés

art; contre-hégémonie; culture; diáspora africana; musée.

Resumen

Creado en 2004, el Museo Afrobrasil se ha consolidado como un proyecto museístico que busca dar visibilidad a las demandas históricas del activismo negro, en lo que se refiere a cuestiones relevantes para la musealización y patrimonialización de las artes y culturas de la diáspora africana en el país. Ese artículo propone una visita a la primera exposición de larga duración de la colección de la institución, haciendo un recorrido por los 6 módulos que la componen. Son ellos África: diversidad y permanencias; Trabajo y esclavitud; Religiones afrobrasileñas; Lo sagrado y lo profano; Historia y memoria; Artes visuales: la mano afrobrasileña. Juntos dan como resultado un discurso curatorial que establece interfaces entre Arte, Etnología y Historia. Desde esa perspectiva, es posible afirmar que Afrobrasil presenta una concepción museológica interdisciplinaria. Con base en esa mediación, reiteramos el significado de acciones de valoración, como la creación de Afrobrasil, las cuales, ligadas a acciones afirmativas, como las políticas de acceso de la población negra a las universidades, a acciones coercitivas, representadas por el conjunto de leyes contra la discriminación racial, constituyen herramientas necesarias para el enfrentamiento al racismo.

Palabras clave

arte; contra-hegemonía; cultura; diáspora africana; museo.

Introdução

A apropriação dos museus por parte dos segmentos historicamente preteridos pela cultura hegemônica ocidental tem produzido algo jamais visto anteriormente. Primeiro, porque tal gesto inaugura novas possibilidades para a museologia, abrindo o leque e permitindo diálogos mais complexos pautados na diferença, na diversidade, na alteridade, na pluralidade. Segundo, pelo fato de que o referido ato evidencia o vigor e a continuidade das perspectivas contra-hegemônicas. A respeito dos processos de apropriação de conceitos revertidos a favor de segmentos excluídos, Stuart Hall discorre acerca do ‘negro’ enquanto uma conceção do branco:

Em suma, o significado do conceito mudou como resultado da luta em torno das cadeias de conotação e práticas sociais que possibilitaram o racismo através da construção negativa dos ‘negros’. Ao invadir o âmago da definição negativa o movimento negro tentou ‘roubar o fogo’ do próprio termo. Porque negro antes significava tudo que devia ser menos respeitado, agora pode ser afirmado como ‘lindo’, a base de nossa identidade social positiva, que requer e engendra respeito entre nós (HALL, 2003: 195)

São essas lutas que resultaram no ‘roubo do fogo’ adversário, que precisam ser compreendidas, pois sem elas as expectativas são modestas. Faz-se necessário reconhecer a importância dos movimentos sociais como propulsores de determinadas mudanças, atentando para o fato de que não é dádiva. Mesmo quando as elites intelectuais se articulam pensando a superação das iniquidades, isso não ocorre de maneira gratuita ou por altruísmo. Tais ações são consequências de um longevo processo de lutas, levando-se em consideração as tensões e os limites. A ampliação das noções de patrimônio cultural, museologia e conceitos afins, cujas conotações, historicamente construídas, tiveram, em um passado recente, pesos negativos para segmentos socialmente excluídos, é fruto das tensões e limites que nossa sociedade experimenta. Por essa razão parece oportuno compreender algumas ideias de Hall a fim de introduzir a conversa em torno do Museu Afrobrasil, que em sua concepção agrupa noções distintas daquelas que respaldam o pensamento eurocêntrico acerca das instituições museais.

É fato que a perspectiva de museu pautada na visão colonial chegou ao seu esgotamento, circunstância oportuna que permite elucidarmos suas contradições. Esse é o momento propício para que nos valhamos das lacunas existentes no discurso hegemônico acerca das instituições culturais em tela, a fim de que delas nos apropriemos, fazendo com que o museu venha a ser museu, em uma perspectiva que contemple os vários segmentos historicamente preteridos e segregados dos grandes eventos museais. A propósito, este debate ganhou novos contornos desde a publicação do memorável artigo de Dukan Cameron, em 1971, questionando o papel a ser desempenhado por museus no mundo contemporâneo. Deveriam eles permanecer na condição de templos, para a manutenção de uma espécie de sacralização do espaço, a partir do pensamento dominante? Poderiam, por outro lado, contribuir socialmente, enquanto lugar que potencializasse as discussões acerca da cultura e sua diversidade? A obra nos convida a tais reflexões.

Quando nos debruçamos sobre a concepção do Afrobrasil, nos deparamos com uma iniciativa que pretende suscitar, mais uma vez, o debate acerca do significado da presença negra na História da Arte e culturas nacionais. Para além da esclerose colonial mencionada por Muniz Sodré em *O terreiro e a cidade* (1983), os artefatos e objetos artísticos que fazem parte do acervo dessa instituição colaboram no sentido de determinadas interpretações, as quais nos permitem ressignificar o passado. Tal argumento se sustenta na medida em que os objetos mencionados, historicamente desvalorizados, passam a ser abordados a partir do um ponto de vista do segmento que os produziram. Isso faz toda diferença.

Da perspectiva eurocêntrica que, durante tanto tempo orientou as exibições em museus, os objetos não ocidentais, por estarem subordinados às interpretações do chamado *mainstream*, não receberiam tratamento adequado. Os papéis desempenhados pelos discursos museais conservadores, de uma maneira geral, acabam por situar e confinar artefatos e objetos afro-brasileiros na posição de permanentes coadjuvantes, na periferia, conforme os padrões já esclerosados.

Em contrapartida, ao transitar pelas dependências do Pavilhão Padre Antônio Nobrega, no Parque do Ibirapuera, onde se encontra o Museu Afrobrasil, nos deparamos com um conceito curatorial que difere bastante dos tratamentos convencionais dispensados aos materiais mencionados. Em seus módulos que compõem a primeira mostra de longa duração é possível observar o modo

diferenciado como se trata as produções materiais que vão do Brasil escravocrata ao Brasil contemporâneo, com o devido cuidado para não cair nas armadilhas dos estereótipos.

Quanto à organização do espaço interno do museu, dois ambientes no piso superior chamam a atenção de imediato, um é o auditório Ruth de Sousa, com uma estrutura que não fica a dever a outros equipamentos culturais. Lá ocorrem colóquios, seminários, palestras e projeções de filmes. O outro lugar é a biblioteca Carolina Maria de Jesus que abriga um acervo privilegiado em termos de títulos sobre as artes e culturas africanas e afrodescendentes. A homenagem a essas duas mulheres que são referências entre as personalidades negras do país, não passa desapercebida, sobretudo, pela significância do legado de cada uma delas.

O percurso segue neste mesmo pavimento do prédio. No vão entre a biblioteca e o auditório fica exposto boa parte do acervo do Museu, do qual falaremos a seguir. Em uma das extremidades desse andar, próximo ao auditório, situa-se a administração do Afrobrasil onde se concentra o trabalho burocrático. Identificamos também neste espaço as atividades de museólogos, responsáveis por dar orientações sobre questões técnicas, em termos do que é e do que não é viável para a referida instituição museal; o trabalho de bibliotecário nesse ambiente merece igual destaque, considerando que o acervo da biblioteca Carolina Maria de Jesus não é nada desprezível, quantitativamente e qualitativamente falando; existe ainda a função de jornalista cuja incumbência é a de exercer o trabalho de assessoria de imprensa, fazendo a divulgação das atividades do Museu e o relacionamento com o grande público; o assistente de curadoria acompanha as orientações do diretor no que concerne à concepção do espaço expográfico em relação a cada mostra que o Museu realiza, sem deixar de falar da equipe de montagem das exposições e pessoal de apoio. Também trabalham para o Afrobrasil indivíduos que são pesquisadores e consultores, visando ampliar cada vez mais o papel da instituição como produtora do conhecimento.

Outra referência importante para o estabelecimento do diálogo com a comunidade é o núcleo de educação, o qual conta com uma equipe compostas por sujeitos não mais identificados como guias de museus, conceito que gradativamente vai caindo em desuso, mas como educadores, os quais fazem a mediação com o grande público. Nesse núcleo, há funcionárias e funcionários vinculados às áreas de Artes Visuais, História, Antropologia, Sociologia, Filosofia, entre outras. O Museu possui ainda um conselho curador constituído por servidoras e servidores da casa e membros da sociedade civil de comprovada notoriedade no que diz respeito aos estudos acerca das culturas negras e da museologia. Na época em que essa pesquisa estava em curso havia uma revista chamada Afro B que registrava as ações da entidade junto à comunidade paulistana, e destacava também as atividades internas como seminários e oficinas.

Voltando ao nosso percurso pelas dependências do Museu é necessário mencionar que no pavimento superior encontram-se não apenas o auditório, a biblioteca e o setor administrativo da entidade. Além desses ambientes vale destacar que todos os seis módulos da exposição de longa duração, que trataremos de modo mais detalhado, situam-se nesse andar.

A loja do Museu, que encontra-se no térreo, possui artigos como trajes africanos e afro-brasileiros, objetos artísticos e artesanais, além daqueles destinados a fazer propaganda da instituição. São souvenirs, periódicos, catálogos, livros, CDs e, DVDs, a maioria editada pelo próprio Museu e cujos teores geralmente estão relacionados às personalidades negras ou a outras cujas produções

se debruçam sobre a presença da cultura negra no país. O Afrobrasil, diga-se de passagem, possui uma produção editorial robusta.

No térreo há também espaços expositivos generosos em suas dimensões; os ambientes são amplos com o pé direito alto, o que possibilita a otimização do trabalho de montagem de exposições. O acesso do público entre os três patamares: subsolo, primeiro e segundo piso se dá por meio de rampas, bem ao gosto de Oscar Niemeyer, que assina o projeto do pavilhão. Os dois primeiros pavimentos (subsolo e térreo) destinam-se às mostras de curta duração que o Museu realiza no intuito de estabelecer diálogos entre exposições individuais ou coletivas e a coleção que compõe o acervo da instituição.

No subsolo, além de mostras de curta duração, ocorrem eventualmente oficinas voltadas para grupos escolares e para a comunidade em geral, a depender da proposta do programa educativo vinculada a cada exposição. Toda esta articulação ocorre com o anseio de proporcionar ao público uma participação efetiva. A democratização da acesso está intrinsecamente relacionada às atividades que permitem o começo de um letramento racial, o qual pode ser adensado a partir do interesse demonstrado por visitantes.

Entre as várias exposições de curta duração realizadas pelo Afrobrasil algumas apresentam perspectivas de diálogos atlânticos e afrodiásporicos significativos, tais como *Bijagós: arte dos povos da Guiné Bissau; Benin: está vivo ainda lá; Haiti: está vivo ainda lá; Mostra internacional de quadrinhos africanos e afrodescendentes*. Todas ocorridas entre a primeira e a segunda décadas do presente século.

O módulo inicial da primeira mostra de longa duração do Museu Afrobrasil, conforme os demais, tem como um dos principais interesses chamar a atenção a respeito dessas Áfricas e de suas diásporas que nos formaram. É preciso que haja compreensão acerca de sociedades cujos valores vão muito além dos grilhões e da engenharia do tráfico nefando. Portanto, elas transcendem às práticas coercitivas da escravidão. Trata- se de uma abordagem que prima pela reflexão e pelo interesse na desconstrução das ideias que nos fazem crer na hegemonia ocidental como algo perene, desconsiderando que a história da humanidade é feita de fluxos e refluxos.

África: diversidades e permanências

Nesse módulo da exposição é possível constatar um pouco da diversidade das culturas do continente, várias das quais contribuíram para a formação da cultura brasileira. Referenciado nas artes tradicionais, o módulo alude às civilizações milenares. Máscaras vinculadas a distintos rituais contribuem para pensar sobre as cosmovisões africanas que, de maneira geral, reiteram o caráter indissociável entre seres humanos e natureza.

Sabemos das motivações que permitiram a formulação de conceitos e teses baseados na hierarquização racial e cultural, as conhecidas teses racialistas que lograram tanto êxito no século XIX e além. Os problemas de interpretação daí advindos estão ligados aos discursos produzidos em um lugar de fala privilegiado. Aos povos colonizados restaram prejuízos que até hoje reverberam, de alguma forma, no imaginário social. Um deles diz respeito à ideia de 'primitivo', não como primevo, mas como rude, em oposição ao que é civilizado. Em setembro de 2001, a Tate Modern Gallery exibia uma coleção de arte africana tradicional que ocupava um dos pavimentos nas dependências do prédio. Na concepção

do espaço expográfico foram tomados os devidos cuidados com relação aos equívocos raciais, havia informações que buscavam orientar o público acerca das possibilidades de interpretação daquela produção artística. Dentro do referido ambiente havia um texto de autoria de Matthew Gale, plotado e que tomava o pé direito de cima para baixo. O registro intitulava-se *The myth of primitive*, o qual procurava fazer uma breve abordagem histórica sobre a conduta comum entre os europeus do século XX, no que se refere ao modo de ver a arte negra. As palavras de Gale na íntegra seguem abaixo:

Today the description of a culture as “primitive” has problematic racist associations, but at the beginning of 20th century it was accepted term reflecting the cultural and political thought of the time. In the previous century, European powers had carved Africa, in particular, into dependent colonies exploited for their vast natural resources. The Africa evoked by Joseph Conrad in his novel *Hearts of Darkness* written in 1899, was portrayed as the threatening observe of Europe, and irrational “other” to European order. Racial stereotypes and Darwinian notions of evolution were used to support these ideas and reinforce the oppressive power of relationship between white and black. Objects such as mask and woodcarvings gathered for ethnographic study, provided the material evidence through which museums bolstered the colonial status quo. They measured unfavorably against European canon of beauty. Around 1905, however, avant-garde artists began to consider these objects aesthetically, grouping them under the catch-term, *Art nègre*. They were perceived, in the words of the artist Marius de Zayas as “the pure expression of the emotion of a savage race”. The avant-garde saw this as a positive quality, appropriating the forms and motifs of these objects and applying them to their own images of human figure. However, such enthusiasm did not preclude stereotypical notions about the childlike mysterious or exotic nature of the “primitive”. Although many artists amassed significant collections of carvings, few looked beyond their formal inspiration to consider the societies from which they came. Associated with this interest in the ‘primitive’ was a desire for communion with nature. European artists also entertained bohemian ideas about ritual expression through dance and unrestrained sexuality. In the 1920’s a popular passion for all things *nègre* grew to encompass black American culture, including jazz music and dance revues starring Josephine Baker. Only later in the decade did a wider critique emerge of European preconceptions of the “primitive” and of the corrupting and degrading aspects of colonialism. (GALE, 2001, text displayed at Tate Gallery)³

3 Hoje, a descrição de uma cultura como “primitiva” possui problemáticas associações racistas, porém no inicio do século XX este era um termo aceito e que refletia o pensamento cultural e político de uma época. No século anterior, os poderes europeus talharam a África, em particular, as colônias dependentes que foram exploradas devido a seus vastos recursos naturais. A África evocada por Joseph Conrad na sua novela *Corações da escuridão*, escrita em 1899, foi retratada, conforme o ameaçador olhar da Europa, como o “outro” irracional para a ordem europeia. Estereótipos raciais e noções darwinistas de evolução foram usadas para sustentar tais ideias e reforçar a relação de poder opressivo entre brancos e negros. Objetos como máscaras e esculturas agregados para fins de estudo etnográfico constituíram a evidência material por meio da qual museus respaldaram o status quo colonial. Estes bens foram avaliados de maneira desfavorável em oposição aos cânones europeus de beleza. Por volta de 1905, contudo, vanguardas artísticas começaram a considerar os objetos africanos a partir de uma compreensão estética, agrupando-os sob o termo recorrente *artnègre*. Eles foram percebidos, nas palavras do artista Marius Zayas como “a pura expressão da raça selvagem”. As vanguardas viram isto como uma qualidade positiva, apropriando-se das formas e motivos desses objetos e aplicando-os nas suas próprias produções que elucidavam imagens de figura humana. No entanto, tal entusiasmo não evitou as noções estereotipadas sobre a ingenuidade, mistério e natureza exótica do “primitivo”. Embora muitos artistas acumulassem significantes coleções de esculturas, poucos olhavam além de suas inspirações formais para considerar as sociedades de onde tais objetos eram provenientes. Associado a este interesse pelo “primitivo” estava o desejo de comunhão com a natureza. Artistas europeus também ficaram entretidos com as ideias boêmias sobre expressão ritual por meio da dança e sexualidade incontrolável. Na década de 20, uma paixão popular por tudo que fosse *nègre* cresceu e incorporou a cultura negra estadunidense, incluindo o jazz e os musicais estrelando Jose-

No mesmo período em que acontecia a referida mostra tivemos a oportunidade de visitar também o Museu Britânico, onde foi possível constatar não apenas a beleza colossal do grandioso acervo, mas igualmente levantar questões acerca dos processos de aquisição de muitos objetos trazidos de fora. Afinal, a discussão acerca da chamada ‘pilhagem colonial’ nunca se esgotou e as feridas originadas por tal fenômeno continuam abertas. Ao adquirirmos algumas publicações na loja daquele museu, nos demos conta do curioso slogan impresso na sacola que recebemos: *The British Museum: illuminating world cultures*. É no mínimo estarrecedor depararmo-nos com uma afirmação deste teor no limiar do século XXI, em contraponto com o texto apresentado pela Tate Gallery.

Muitos de nós ao buscarmos na memória o que ficou registrado como alusão ao mundo africano não conseguimos esconder as imagens risíveis e, inevitavelmente, figuras grotescas voltam a povoar o imaginário. Basta um comentário sobre as produções artísticas africanas para que seja acionado, aqui e ali, o dispositivo que imprime em tais produções o rótulo de “primitivo”. Não obstante, se nos recordarmos do continente com um pretenso altruísmo as imagens do martírio humano serão as primeiras se destacar. Entre o exotismo e a vitimização não sobra espaço para o reconhecimento de experiências exitosas que por ventura venham a existir naquele vasto território.

Para além de qualquer visão paradisíaca sobre África, vale dizer que, muito provavelmente, ainda não aprendemos que viver é um processo dialético. As sociedades humanas experimentam isso, às vezes, da forma mais radical. Quem já teve oportunidade de entrar em contato com a realidade comum à vários países africanos, sabe que pobreza material e riqueza cultural coexistem da maneira mais surpreendente possível. Não se deve celebrar as condições adversas resultantes das dificuldades financeiras e, tampouco, subestimar os saberes tradicionais de quem nelas vive.

São questionamentos importantes para saber qual África buscamos: a bizarra, a hilária, a misteriosa, a fatídica, a onírica. Guardadas as devidas proporções entre tais noções, vale dizer, que todas elas estão muito mais no plano da fantasia e não são necessariamente frutos da experiência. Na contramão é possível identificar outras Áfricas mais concretas, menos fictícias, cujo acesso só poderá se dar pela via da produção do conhecimento. Processo que nos permitirá compreender também que a África é constituida por diferentes áfricas, do ponto de vista espacial, cultural e histórico.

Portanto, o Afrobrasil formula um convite ao público, de modo que este se dê ao trabalho de fazer um exercício de observação e questionamentos sobre tudo o que já fora dito, escrito e mostrado acerca da artes e culturas produzidas por povos africanos e afrodiáspóricos. Na contemporaneidade, quando tanto se fala, de modo eufórico, em globalização, entender o sentido e a relevância da diversidade cultural representa mais do que um simples ponto de vista. Significa assumir uma postura ousada diante de um mundo ainda contaminado por imagens que dão forma e conteúdo a culturas visuais marcadas pela intolerância e pelo não reconhecimento da alteridade. Como diria o antropólogo Júlio Braga no filme *Atlântico negro: na rota dos orixás*, dirigido por Renato Barbiéri (1997): “Só se salvará na globalização quem tiver sua identidade preservada”. Esta noção parece ter sido compartilhada por outros intelectuais ao redor do mun-

phine Baker. Somente no fim da década emergiu uma crítica profunda acerca das preconcepções europeias em torno do “primitivo” e dos aspectos corrosivos e degradantes do colonialismo.” (Matthew Gale/ Tate Gallery, Londres, setembro de 2001) [tradução nossa].

do, dando evidências de que existem preocupações plausíveis em relação aos projetos que aparentemente buscam uma homogeneidade entre os diferentes. Embora queiramos dialogar com o mundo, faz-se necessário compreender que pessoas falam a partir de diferentes lugares, fator que não deve ser subestimado, tampouco diluído no cenário global.

Este módulo da exposição de longa duração propõe uma ação necessária em termos de superação de limites. Ele nos leva a perceber que a presença negra por outro viés pressupõe o reconhecimento da sua pluralidade. Certamente as várias culturas africanas que fizeram o Brasil afro-brasileiro há muito tempo já se tornaram híbridas neste contexto e nem poderia ser diferente, dadas as circunstâncias históricas.

Trabalho e Escravidão

Nesta seção nota-se que os períodos da Colônia, do Reino Unido e do Império, apesar de assentados no trabalho servil, também foram marcados por movimentos de resistência com diversas nuances. Eles vão desde as limitadas negociações entre senhores de engenhos e as populações escravizadas até o enfrentamento direto, como as lutas quilombolas que se espalharam por este país a partir do século XVI, além das rebeliões de senzalas e revoltas urbanas. A título de registro, este ambiente do museu propõe uma leitura sobre as mazelas daquele momento histórico sem anular as estratégias de sobrevivência de escravizados que protagonizaram significativos episódios desde então. Talvez, aqui seja possível transcender o limite estabelecido às iconografias sobre o Brasil escravocrata em razão do tratamento dispensado à população cativa pelas elites nacionais.

O espaço ora ressaltado também propõe reflexões sobre o trabalho, evidenciado, por meio de determinados equipamentos de época, um conjunto de ofícios realizados por indivíduos que dominavam técnicas tais como os serviços gráficos, marcenaria, barbearia, fabricação de sapatos, fundição de metais, entre outras. Às vezes, as técnicas precisavam ser mais apuradas, a exemplo daqueles que trabalhavam com a ourivesaria. Olhar aquele ambiente com a devida atenção pode provocar questionamentos acerca do argumento falacioso produzido pelas mesmas elites supramencionadas que justificavam a imigração europeia no século XIX alegando, entre outros motivos, uma suposta inadequação dos negros ao trabalho industrializado, que curiosamente era livre e assalariado. São conhecidas determinadas noções estabelecidas na cultura brasileira em torno do escravismo e do trabalho das populações escravizadas. Algumas delas são muito recorrentes, embora cada vez mais contestadas. No que concerne ao senso comum mantém-se a ideia, por exemplo, de que durante mais de três séculos e meio, por quanto perdurou a escravidão, os africanos quase não esboçaram reação diante de tamanha violência. Mantiveram-se subservientes, adotando uma obediência quase canina. Outra imagem muito corriqueira é aquela que alude ao entendimento de que por se tratar de trabalhadores braçais as pessoas que compunham os contingentes de africanos na diáspora não tiveram muito a contribuir na formação sociocultural do país.

Os objetos de trabalho e de martírio expostos nessa sala lá constam, não para reiterarem as velhas noções que atrelam identidade negra no Brasil ao trabalho escravo e tão somente a ele. A intenção é mostrar que mesmo diante das agruras as populações escravizadas não foram absolutamente submissas ao jugo colonial. É um módulo que fala de coerção e revolta, procurando evidenciar

que não há possibilidade de se aludir ao Brasil escravocrata sem nos remetermos às rebeliões de senzalas, às revoltas urbanas e obviamente à formação de quilombos, vários, muitos, em abundância. Como afirmou Joel Rufino dos Santos, a história da escravidão é também a história de luta contra a escravidão.

Emanoel Araújo, idealizador do Afrobrasil, que desde a sua fundação assume o papel de Diretor/ Curador da instituição, certamente não reproduziria um olhar conformista sobre este material, como quis persistentemente o Estado Brasileiro, divulgando imagens que reafirmavam o discurso acerca do 'bom escravo'. Continua recorrente a superexposição de determinadas reproduções de gravuras do século XIX, sobretudo, aquelas produzidas pela Missão Francesa que dão forma e conteúdo a um discurso hegemônico que faz tudo parecer 'sob controle'. Nos livros didáticos fornecidos por muitos anos para a educação básica brasileira algumas obras atribuídas a Jean-Baptiste Debret foram 'figurinhas carimbadas', a exemplo daquelas que ilustram negros sendo açoitados em praça pública ou submetidos a castigos corporais em função de suposta indisciplina.

Felizmente chegamos a um estágio em que a memória da escravidão pode ser contada a partir de pontos de vistas distintos das narrativas mestras. Por certo, ainda perdura o fluxo de imagens que mais contribuem para desqualificar africanos e afro-brasileiros do que para explicar a escravidão. A diferença básica é que o imaginário negro da diáspora africana aqui existente na contemporaneidade se encontra em uma condição contra-hegemônica menos desfavorável em relação ao passado. O que significa dizer que as disputas no campo do imaginário não garantem tão larga vantagem para o pensamento conservador, como acontecia outrora. Enxergar o escravismo com as lentes das elites nacionais é não compreender as tensões continuas que se processaram ao longo de todo esse tempo. Se é verdade que não existem mais senzalas, também é fato que a casa-grande, por quase todo século XX, continuou a ser o coração e o cérebro deste país, conforme texto apócrifo.

Uma literatura específica providencial vem contribuindo para a formação de massa crítica em torno do tráfico atlântico e da escravidão, a exemplo dos trabalhos realizados por Clóvis Moura, Alberto da Costa e Silva, Décio Freitas, Helena Theodoro, Joel Rufino dos Santos, entre outros. Concomitantemente cabem aos museus, inclusive àqueles mais tradicionais, realizarem exposições que permitam outros modos de ver o período colonial e imperial, porquanto durou o regime escravocrata. Agregado ao módulo em análise consta uma instalação, produto de criação coletiva, segundo Emanoel Araújo. Nela, o público se depara com alusões ao tráfico negreiro, sugerido pela carcaça de um grande barco que ocupa o centro do ambiente. A luminosidade é mínima havendo alguns fachos de luz que trazem dramaticidade à representação do que restou de uma embarcação. Essa representação dialoga com imagens contemporâneas, a exemplo da violência policial. Afinal: "Todo camburão tem um pouco de navio negreiro", conforme letra da música homônima de Marcelo Yuka (1994).

Para que nunca esqueçamos a tragédia da escravidão na era moderna, a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) assume responsabilidade por um projeto intitulado *A Rota do escravo*⁴ com o

⁴ A Unesco realizou nos últimos anos seminários internacionais os quais foram denominados Rota do escravo, com o intuito de identificar e tomar as áreas relacionadas ao tráfico negreiro. A estratégia é a de manter viva a memória alusiva àquela era de incomensurável desumanidade. Uma das ações prioritárias, como mapeamento de sítios históricos a exemplo dos entrepostos da Ilha de Gorée no Senegal, da cidade Cotonou no Benin ou do Cais do Valongo, na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, tem colaborado para a construção de narrativas que ajudem a ressignificar a travessia atlântica.

intuito de identificar e tombar as áreas relacionadas ao tráfico atlântico. Essa é uma estratégia para manter viva a memória daquele período infame. Nesses fóruns internacionais países como Brasil, Colômbia, Venezuela, Trinidad & Tobago, Suriname, Haiti entre os outros tiveram a oportunidade ímpar de trocarem experiências acerca de suas culturas e do trauma nelas instalado por conta da violência colonial.

Ao lidarmos com questões identitárias das comunidades negras, como a da travessia atlântica, percebemos que as relações entre espaço, tempo e movimento são intrínsecas. Uma viagem representa um movimento que pode ser bidirecional, mas não necessariamente neste episódio em que o percentual de retornados é infinitamente menor em relação àqueles que somente fizeram a viagem de ida. Além do mais, o tráfico negreiro pode ser pensado como um todo constituído de muitas partes. As viagens realizadas duravam o tempo de um percurso entre as duas margens do Atlântico naquela época, o que não era pouco para os que enfrentavam as agruras da passagem do meio. Este fenômeno e seus eventos (captura, esquecimento, travessia, doença, morte, sobrevivência, terra estranha, cativeiro, resistência) possuem uma dimensão temporal que abrange quase quatro séculos.

No final do século XIX, basicamente no período em torno da Abolição da Escravatura no Brasil, aconteceu uma determinada movimentação de retorno ao continente africano. Negros libertos partiam em navios fretados na expectativa de uma vida melhor fazendo a viagem rumo às suas supostas terras de origem. Dessa experiência surgiram os agudás no Benin, além de outras comunidades constituídas de alforriados na Nigéria e em Gana, pelo que se tem notícia.

Há outra questão, não menos relevante. Se para as coletividades de origem africana no Brasil a memória é cuidada de forma intensa na cultura popular, isso ocorre para que as pessoas vinculadas a tais grupos nunca esqueçam quem são. No entanto, na consciência de boa parte dos brasileiros, a África só existe na condição de uma referência genérica e imprecisa, como se, de fato, no passado africanos e africanas tivessem portado apenas seus corpos esvaziados de história, de cultura, de memória. A esse respeito o etnólogo e fotógrafo Pierre Verger que construiu uma vasta iconografia alusiva à presença negra na África e na diáspora africana argumenta:

Os navios negreiros transportaram através do Atlântico, durante mais de trezentos e cinquenta anos, não apenas o contingente de cativos destinados ao trabalho de mineração, dos canaviais, das plantações de fumo localizadas no Novo Mundo, como também a sua personalidade a sua maneira de ser e de se comportar, as crenças. (VERGER, 1983: 23).

Os questionamentos possíveis a partir da instalação supracitada anteriormente dizem respeito, entre outros assuntos, aos lugares de memória coletiva que não possuem referência fixa como uma cidade, um bairro, um estabelecimento, conforme as reflexões de Maurice Halbwachs (2006). A particularidade do lugar abordado, no caso os navios negreiros, nos chama a atenção não apenas como um lugar de sofrimento, mas também como um lugar de encontro entre diferentes grupos étnicos africanos que naquele momento precisavam ir além de suas identidades específicas para desenvolverem estratégias de sobrevivência conjuntamente.

Cabe ainda uma observação acerca da referida instalação. Assim como existem os chamados ‘vícios de linguagem’ diríamos seguramente que existem

os ‘vícios de imagem’. Eles são mantenedores do que há de mais retrógrado. Foram tais vícios, por exemplo, que induziram muitos a erros de interpretação da história e da cultura. Acerca do trabalho exercido durante o período do escravismo colonial persistem as ideias concernentes às atuações coadjuvantes da população negra, responsável apenas pela execução dos serviços, segundo este olhar. Apagam-se facilmente as contribuições de negros nas corporações de ofícios, por exemplo. Presume-se que os africanos não detivessem qualquer conhecimento em relação a determinadas tecnologias. A outra história nos mostra caminhos distintos, levando-nos a compreensão de que os conhecimentos progressos que muitos negros possuíam foram fundamentais no desenvolvimento de algumas atividades a exemplo da ourivesaria. Aquele denominado ‘boçal’ ignorava a língua do colonizador, o que não quer dizer que ignorasse determinados saberes. Logo, este era mais um argumento que não cumpria outra função senão ideológica.

As Religiões Afro-Brasileiras

Aqui o ambiente é um convite para reflexões necessárias em tempos de intolerância religiosa. O público se depara com imagens necessárias para a superação de tantos equívocos concernentes às tradições religiosas de matrizes africanas. Para além dos olhares eurocêntricos, essas imagens permitem pensar acerca do senso comum em se tratando de religião. Os universos míticos de procedência africana são aqui valorizados a fim de levar o público a perceber um pouco da complexidade que os envolve. A fim de mostrar particularidades das religiões de matrizes africanas que são inevitavelmente fruto da confluência das várias culturas para cá transplantadas, o Museu fornece uma chave para uma introdução às africanidades aqui existentes. Na medida em que aborda três contextos distintos, os quais contemplam povos que se vinculam ao tronco linguístico banto, responsáveis pelo culto aos inquices, e aos povos sudaneses como os fons responsáveis pelo culto aos voduns e os iorubás responsáveis pelo culto aos orixás, este módulo tenciona provocar descentramentos. Além disto, uma de suas qualidades está em explicitar que, sob o epíteto de macumba, o que se mantém, principalmente, é a longeva contaminação proporcionada por estereótipos, frutos do legado judaico-cristão ocidental.

As perseguições de que foram alvo as religiões de matrizes africanas não são novidade, ao menos para aqueles que se interessam sinceramente pelas trajetórias das culturas populares afro-brasileiras. Talvez os maiores exemplos dessa tragédia anunciada estejam representados na Coleção Museu da Magia Negra (1910) e na Coleção Perseverança (1912). A primeira, fruto da violência policial no Rio de Janeiro. A segunda, resultado de ação protagonizada por grupo paramilitar autodenominado Liga dos Republicanos Combatentes. É sabido que apenas nos anos de 1950 foi definitivamente abolida a obrigatoriedade do registro das casas de culto afro religioso nas delegacias de polícia do país.

O Afrobrasil trata especificamente das religiões que se constituíram em espaço privilegiado de manutenção de valores relacionados à ancestralidade Africana. Vale destacar as visualidades que identificam tal legado, considerando o fato de que ainda não superamos como sociedade as alusões jocosas acerca desse universo e que, justamente em função disso, a cultura visual hegemônica se utiliza de seus artifícios de modo a garantir o lugar de demérito atribuído às religiões com esse caráter. Na contramão do referido processo destacamos os referenciais imagéticos que dão forma e conteúdo a arte sacra presente nos ter-

reiros de candomblé, xangô, tambor de mina, egungun, terecô, jurema, umbanda, xambá, batuque, catimbó, entre outros, que formam este complexo universo de tradições religiosas vinculadas a diferentes matrizes africanas, afro-brasileiras ou afro-indígenas. Orixás, voduns, inkices, caboclos, encantados, bombogiras também são representados por imagens, símbolos mágicos, indumentárias, assentamentos, pontos riscados que revelam preocupações estéticas e identitárias. Inegavelmente existe uma arte inspirada no sagrado que remete aos planos espirituais aqui elencados. Tal argumentação restringe-se obviamente ao contexto brasileiro, muito embora seja possível ter uma compreensão mais ampla se prestarmos a atenção nos arranjos e soluções encontradas por outras culturas afrodiáspóricas nas Américas, a exemplo da santeria em Cuba ou do vodu do Haiti.

No espaço merecem destaque as indumentárias dos cultos de Babá Egún, celebrando os ancestrais divinizados. Apesar da diversidade de povos d’África trazidos para o Brasil na condição escravizados, algo muito recorrente entre as várias culturas daquele continente diz respeito ao reconhecimento e valorização da ancestralidade. As matrizes religiosas não deixam sombra de dúvida nesse aspecto. Ancestrais e ascendentes costumam gozar de uma diferença marcante que relaciona constantemente o fator tempo à sabedoria, à aquisição do conhecimento, condição imprescindível para galgar os degraus dentro das hierarquias específicas. Como dizem os mais velhos: “Tempo é posto”.

A abordagem museológica aqui está em consonância com o pensamento de Mãe Stela d’Oxossi, Iyalorixá do Ilê Axé Opo Afonjá e intelectual orgânica que, em vida, defendeu a valorização da representação visual dos orixás para além das confusões sincréticas. O discurso da sacerdotisa Mãe Stela se justifica ante a permanente sobreposição de imagens de santos católicos a de divindades africanas, fato que inevitavelmente as embranquece, no tocante à representação visual. Há fieis, por exemplo, que acreditam piamente na imagem, já corriqueira nos mercados religiosos, de uma mulher branca de cabelos longos portando uma estrela do mar sobre a cabeça como a mais verossímil em relação à Yemanjá, divindade africana, o que parece problemático.

Embora o sincretismo seja compreensível como estratégia de sobrevivência das religiões de matrizes africanas durante o período escravista e mesmo depois dele, o manifesto de Stela em prol de uma representação visual dos orixás sem maquilagens ou ‘suavizações’ é uma provocação necessária considerando-se a satanização da qual tais deuses são alvo. Questionar a chamada reafrikanização sem levar em conta sua significância em um contexto ainda marcado pelo ideal de branqueamento é desconsiderar que o embate pela constituição de uma cultura verdadeiramente democrática também se dá em nível simbólico. Trata-se de mais uma disputa no plano do imaginário.

Sobre o sincretismo e a mestiçagem muito se falou, inclusive na defesa desses processos como soluções para a acomodação de nossas tensões históricas. Contudo, não se pode ignorar que para ambos os fenômenos existem metas traçadas. Se para o primeiro observa-se uma expectativa de clareamento no plano simbólico, para o segundo há uma projeção de branqueamento no plano físico. Ledo engano, acreditar que tais projetos revelem a generosidade do país para com os segmentos não hegemônicos.

Importante notar também que, o assunto em discussão no contexto dessas tensões é a possibilidade de difusão dos signos referentes aos deuses de origem africana, não da maneira folclórica e carnavalizada como estamos habituados a ver, a exemplo das performances públicas custeadas pelas secretarias de

turismo, nas quais o que observamos são representações alegóricas capazes de convencer o expectador desinformado do caráter estritamente lúdico de tais expressões culturais. É fundamental que se construa algo muito mais substancial e comprometido, no que concerne à identidade afro-religiosa, tanto quanto ao reconhecimento verdadeiro da diversidade cultural aqui existente, para além do discurso alienado, que permite acreditarmos em um país que só se realiza na euforia da festa.

No que concerne à cultura material há um elenco de objetos que dão consistência ao conceito de arte sacra afro-brasileira. Deve-se considerar nesse rol os trabalhos produzidos com fios de contas, as confecções de determinadas indumentárias voltadas para os cultos, as oferendas como as ‘comidas arriadas para orixás’, as pinturas ritualísticas a exemplo daquelas utilizadas nas ‘saídas de yaô’, as decorações dos ‘barracões’. Tudo é parte constituinte desse universo estético, conforme destaca Raul Lody em sua obra intitulada *Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras* (2003).

Outro aspecto que merece atenção diz respeito à condição do objeto exposto. Provavelmente a maior dificuldade ao se assumir a curadoria de exposições de indumentárias e objetos ritualísticos, esteja no fato de que os seus reais significados só podem ser observados quando inseridos nos contextos de suas performances específicas. É o caso de muitas máscaras africanas e de outros objetos relacionados a tais práticas, cujos sentidos são apenas parcialmente compreendidos, uma vez que as condições estabelecidas para tais objetos no ambiente dos museus por vezes acaba limitando as suas possibilidades. A esse respeito algumas estratégias de curadoria já foram adotadas como a projeção de audiovisuais próxima aos objetos expostos para fornecer ao menos uma ideia dos seus usos, mas esta ainda é uma questão aberta.

O modo de ser está intrinsecamente vinculado aos modos de ver. As formas como as coletividades se enxergam e representam visualmente a si mesmas, mais do que um auto-conceito traduz a própria identidade do grupo. Assim sendo, quando entramos em contato com os referenciais imagéticos do universo afroreligioso encontramos pistas que nos permitem o acesso ao senso estético e concomitantemente a um ethos específico, aos valores apoiados em condutas que orientam as maneiras de ser e estar no mundo. Talvez impelido por esta compreensão o público possa interagir com os objetos expostos no módulo sobre religiosidade do Museu Afrobrasil, sem que para isso os estereótipos coloniais sirvam de mediadores entre os expectadores e o acervo da instituição

O sagrado e o profano

A sala que ora abordamos alude às influências recíprocas entre os universos europeus e africanos, dialeticamente próximos e distantes. A partir desta mostra específica é possível se ter uma ideia de como catolicismo brasileiro se africanizou, e de modo análogo como as tradições de matrizes africanas, ressignificadas desde a colonização, sofreram influências cristãs, condição *sine qua non* para que se mantivessem vivas.

Quando se fala na emergência de um catolicismo popular no Brasil percebe-se o quanto significativa foi a contribuição afrodescendente no processo de formação dessa religiosidade popular, que embora vinculada à fé católica, não obedece rigorosamente os padrões oficiais da liturgia cristã estabelecida pela Igreja. Referências da cultura imaterial como os festejos da Folia de Reis, que é

uma das manifestações oriundas do calendário católico, evidenciam as marcas deixadas por uma afrobrasiliade pulsante.

Por outro lado, não é difícil constatar como as adaptações de determinados elementos das culturas africanas transplantadas para a América portuguesa receberam novos tratamentos, revelando as soluções encontradas por populações escravizadas ante a determinada imposição que implicava na conversão ao catolicismo. Assim se deu com o congado que rememora as festas das cortes do Reino do Congo, ao mesmo tempo estabelecendo proximidade com o universo católico; o culto iorubano aos *ibejis* adaptado para a celebração de São Cosme e São Damião, entre outros exemplos

O ambiente que ora visitamos possui uma conexão fundamental com o anterior, posto que este último permanece no campo do sagrado, abordando, contudo, diferentes estratégias de sobrevivência dos afro-brasileiros, uma vez que, nem sempre foi possível desenvolver mecanismos para garantir a permanência dos cultos afros em conformidade com suas obrigações ritualísticas. Se de alguma forma tais tradições religiosas sofreram influências do universo cristão, a recíproca também é verdadeira, diga-se de passagem. A tradição cristã brasileira apresenta nuances que não deixam dúvidas sobre a contribuição negra nesta seara, ao menos no que diz respeito ao catolicismo popular, o qual inevitavelmente foge ao controle da inspeção severa do alto clero.

Possivelmente os exemplos mais significativos dessa presença possam ser constatados pela existência das irmandades negras, como a da Boa Morte na Bahia, a de São Benedito dos Homens Pretos no Rio de Janeiro ou ainda aquelas que se formaram, principalmente em Minas Gerais, durante o ciclo da mineração na colônia a exemplo da irmandade de Santa Efigênia em Vila Rica, atual Ouro Preto.

Cabe ressaltar também que, se em relação às autoridades católicas o rigor litúrgico era algo inviolável, para o povo, majoritariamente constituído pela população negra, no contexto urbano da época, existia outro entendimento. A dicotomia entre o religioso e o profano se agudiza ante a uma situação em que a instituição religiosa oficial tolera, mas não se apraz com as festas e os folguedos populares vinculados a momentos específicos de louvação aos santos. A festa de Nossa Senhora do Rosário, divindade muito relacionada às irmandades de pretos, é um dos exemplos marcantes que contribuem para corroborar este argumento.

O catolicismo popular, aliás, emerge de um olhar produzido pelas classes subalternizadas em relação ao credo oficial e, a despeito do ponto de vista das autoridades eclesiás, tais segmentos formularam seus próprios olhares e modos de adesão à fé católica. Fato que certamente não impediu o incômodo dos mais ortodoxos que procuravam desvincular as festividades populares religiosas dos princípios da liturgia católica tratando aquelas com desdém. O esforço no intuito de manter a distinção hierárquica, preservando o catolicismo oficial em um patamar elevado pode ser observado pela maneira hermética como a própria Igreja procurou se resguardar, celebrando, até os anos setenta do século passado, missas em latim em uma sociedade que mal dominava o português, conforme os índices de letramento da época.

Apesar de toda oposição os festejos supramencionados imprimiram no imaginário popular uma marca indelével e passaram a fazer parte da tradição dos excluídos. A formação desta via de mão dupla mostra não somente a existência de dois catolicismos, mas formas distintas de conduta que evidenciam a impossibilidade das populações escravizadas abandonarem por completo suas

heranças culturais e, de algum jeito, fundirem elementos de suas heranças culturais com aqueles impostos pela cultura hegemônica. O que era mundano para as autoridades eclesiás constava como profissão de fé mais autentica daqueles sujeitos destituídos de suas religiões de origem.

É mera ilusão a crença de que os sincretismos, por exemplo, representam uma zona de conforto. Muito pelo contrário, olhando de perto não será difícil notar que os arranjos feitos no sentido de acomodar questões alusivas à diversidade cultural foram insuficientes para extinguir as zonas de conflito neste embate entre culturas hegemônicas e contra-hegemônicas. Se houve uma europeização dos cultos afros, a partir da qual algumas semelhanças identificáveis entre os arquétipos de orixás e santos foram tratadas como vínculos identitários que serviam para estabelecer equivalências entre os mesmos, isso não se deu de forma amena. Ao que parece, tal circunstância caracterizou-se mais como resultado de uma estratégia obstinada de sobrevivência adotada pelas lideranças religiosas dos cultos de matrizes africanas do que uma convergência tranquila, em conformidade com o discurso romântico acerca da formação da nação brasileira.

Por outro lado, houve uma africanização do catolicismo no Brasil, uma vez que forçados à conversão religiosa na promessa de adquirirem ‘alma’, a muitos africanos escravizados não restou alternativa a não ser a de se adaptarem aquele modelo imposto sem, contudo, abolirem por completo suas heranças culturais. É igualmente válido dizer que tal processo não ocorreu de maneira tênu, até porque a conversão implicava em abandono absoluto da ‘cultura do passado’.

Gostaria de tocar ainda em um ponto que não pode ser olvidado. O fato de aludirmos às culturas populares quando tratamos da religiosidade e reconhecermos dentro delas a expressiva contribuição das matrizes culturais africanas não significa concordar com o reducionismo que restringe todo saber negro ao campo popular. Não é uma questão de preconceito tampouco de supervalorização do erudito em relação ao popular, mas uma questão de coerência. Refutamos a noção do erudito como uma prerrogativa das culturas europeias ou das elites brancas. Portanto, há a necessidade de entendimento de que as culturas tradicionais, sobretudo, africanas e ameríndias possuem tanto expressões populares quanto eruditas no que concerne aos seus universos específicos.

História e memória

Acerca do presente módulo pode-se dizer que ele é dedicado às personagens negras cujas trajetórias particulares contribuíram, entre outros aspectos, para fomentar as reivindicações sociais em prol da humanização da população afro-brasileira. O referido módulo problematiza também as supostas limitações intelectuais atribuídas aos africanos e seus descendentes, conforme as ideias produzidas pelo racismo científico do século XIX. No módulo sublinhado a ênfase é dada à linguagem fotográfica cujas imagens valem tanto pelo aspecto artístico quanto documental. Há também alguns *portraits* que compõem o acervo, distribuídos entre pinturas a óleo e litografias.

A preocupação nesse ambiente também é a de registrar a existência de movimentos político-culturais no século XX, desde a Frente Negra Brasileira até as organizações negras contemporâneas. O percurso não passa ao largo de propostas artísticas e estéticas na perspectiva de construção de uma identidade afro-brasileira, como o Teatro Experimental do Negro, além das trajetórias in-

dividuais de várias personalidades. O módulo em destaque chama a atenção do expectador para os efeitos perversos da ideologia do branqueamento.

“História e memória” se ocupam, provavelmente com mais ênfase do que os demais módulos da mostra de longa duração, de uma reinterpretação do nosso processo histórico. Seria possível dizer que ele está em plena sintonia com o significado de sankofa, um dos ideogramas adinkra. A esse respeito ressalte-se que Gana, país da costa ocidental africana de onde se originam tais ideogramas, é também formador da civilização brasileira, haja vista a contribuição fanti-ashanti no que concerne à religiosidade afro-maranhense. Relembrando a imagem, dizemos que ela é constituída por um pássaro com a cabeça arqueada para retaguarda. O referido ideograma valoriza o resgate do passado a partir de sua interpretação por aqueles que foram subjugados no curso da história. Talvez esta imagem do pássaro resgatando algo do passado seja um dos ícones africanos mais recorrentes na afrodiáspora e que certamente se adequa a novas perspectivas museológicas com foco nas culturas afrodiáspóricas. (Ver a marca alusiva ao Museu da Abolição, Recife – PE).

Ressalta-se que, a postura do Diretor/ Curador da referida instituição museológica, no que tange à representação de negras e negros com diferentes tons de pele, vincula-se à discussão acerca do racial que transcende o biológico. Tal debate não é inédito e necessita ser compreendido, sob pena de não conseguirmos precisar o que venham a ser artes negras, culturas negras, imaginário negro, pois tais noções não escapam a essa contenda. Uma vez perguntado sobre como definir negro no Brasil Araújo respondeu: “Quem tratado como negro foi, quem tratado como negro é”. (INOCENCIO, 2010)

Se atentarmos para as trajetórias de ativistas e intelectuais negros, posto que assim tais indivíduos identificaram-se ao longo da História, veremos que além de Luiz Gama, fruto de uma relação interracial, pessoas como o militante José Correia Leite (Frente Negra Brasileira), o sociólogo Clóvis Moura, o escritor/ compositor Nei Lopes e outras tantas, não tiveram suas vidas modificadas para melhor, ou passaram a assumir uma condição intermediária e vantajosa pelo fato de possuírem um ancestral branco ou socialmente branco muito próximo.

Conforme Araújo (SILVA, 2013), fazia-se necessária a elaboração daquele trabalho de pesquisa para sobrecarregar de imagens provocadoras os visitantes no sentido de lhes arguir sobre que país de fato estavam habituados a olhar. Visitar aquela sala tornou-se um exercício necessário, capaz de afetar positivamente o autoconceito e a autoestima dos afro-brasileiros, ou seja, a presença do grande público, mas em especial de pessoas negras naquele espaço expositivo poderia estimular a reflexão e reavaliação favorável a esses últimos indivíduos em relação ao segmento a que pertencem. Tal ato, por extensão, também pode levar a uma reavaliação de si mesmos.

Um dos principais componentes que colaboraram para sustentar a invisibilidade negra é o mito da democracia racial. Desde os anos 30 do século passado, após o impacto causado pela obra *Casa grande e Senzala* (FREYRE, 2005), o Estado e sociedade procuram se convencer de que o modelo brasileiro de permitir uma suposta integração social permeada pela mestiçagem teria feito desta nação um lugar impar em termos de convivência ‘pacífica’ e ‘harmônica’ entre pessoas de diferentes origens. A construção do mito da democracia racial advém desse sentimento que contribui para uma visão cosmética da realidade social no país. Em um esforço de situar os episódios que deram forma e conteúdo ao referido mito, Emília Viotti da Costa discorre sobre determinados mo-

mentos protagonizados pela elite acadêmica nacional, os quais merecem a devida atenção. Aludindo a um percurso realizado pelo sociólogo Gilberto Freyre no exterior em meados da década de 40 ela diz o seguinte:

Numa série de palestras proferidas há mais de trinta anos nos Estados Unidos e depois publicadas sob o título de “Interpretação do Brasil”, o sociólogo Gilberto Freyre descreveu o idílico cenário da democracia racial brasileira. Embora reconhecesse que os brasileiros não foram inteiramente isentos de preconceito racial, Freyre argumentava que a distância social no Brasil, fora o resultado de diferenças de classe, bem mais do que de preconceito de cor ou raça. Como os negros brasileiros desfrutam da mobilidade social e de oportunidades de expressão cultural, não desenvolveram uma consciência de seres negros da mesma forma que seus congêneres norte-americanos. (COSTA, 1979: 227).

Freyre parecia ignorar a importância da ideologia do embranquecimento para o Estado e sua função no processo de alijamento e subalternização da população negra brasileira. É sabida a relevância de seus argumentos para uma sociedade que se orgulhava de ter inventado uma cultura supostamente sem tensões. Além do mais, suas ideias serviram como um colírio nos olhos de uma nação que ainda não havia superado o mal-estar produzido desde o século XIX pelo discurso negativo acerca da mestiçagem e de seu imaginado prejuízo para o progresso de um país que se espelhava na Europa.

Costa alega que os mitos sociais são criados e destruídos com frequência e que seria ledo engano enxerga-los como um epifenômeno, sem maiores relevâncias. No texto mencionado, ela traça uma comparação entre dois mitos sociais de diferentes origens, ressaltando as significâncias e seus efeitos nos contextos específicos:

O mito do self-made man, que foi tão importante na sociedade norte-americana, não teve a mesma atração no Brasil. Teve significado talvez para alguns grupos petit-bourgeois, principalmente imigrantes que estavam engajados numa febril luta pela ascensão social. Mas permaneceu alheio à experiência da maioria dos brasileiros das classes superior e inferior, que em lugar do mito do self-made man criaram o mito da democracia racial. Nos Estados Unidos, o mito do self-made man ajudou a cegar os americanos para as diferenças de classe. No Brasil, o mito da democracia racial obscureceu as diferenças raciais. Em ambos os casos a ‘verdade’ das gerações passadas tornou-se o mito da geração atual. (VIOTTI, 1979: 279)

A comparação apresentada evidencia o efeito anestésico dos mitos sociais que se destinam a encobrir as realidades em nome da ordem estabelecida. Desse modo, o mito da democracia racial se instaurou com tal eficácia no imaginário social brasileiro que passou a servir como blindagem contra os questionamentos acerca das iniquidades entre negros e brancos no país. Os posicionamentos críticos colocavam em cheque a ideia tão difundida, nacional e internacionalmente, do Brasil como paraíso racial, cadiño das ‘raças’. Tal conduta foi fundamental como motivação para que viéssemos a discutir a presença da cultura afro-brasileira em outro nível, problematizando as tensões e evidencian- do questões alusivas aos silenciamentos a respeito da mesma.

De acordo com o sociólogo Clóvis Moura em *Brasil: as raízes do protesto negro* (1983), a tese que articula mestiçagem e democratização nada mais é do que uma falácia, como se um processo inexoravelmente desaguasse em outro. Moura, assim como Costa, se dedicou a abordar criticamente o mito da democracia racial, entendendo que os argumentos justificadores de uma suposta

relação apaziguada entre os diferentes segmentos que compõem a nação brasileira funcionam estrategicamente. Um mecanismo que garante a manutenção do *status quo*, na medida em que nega as identidades étnicas e omite os pontos nevrálgicos nos quais situam-se as tensões. Moura alega que:

A antropologia demonstra esse dinamismo miscigenatório milenar, quer na Europa, quer na África, Ásia ou América. Nada tem, pois, de especial ou específico o fato do português, em determinadas situações especiais, estabelecer contato e intercambio sexual com as raças das suas colônias, fato que em absoluto, significaria democratização social nesse contato e intercâmbios. (MOURA, 1988: 61)

O sociólogo afirma que no curso da história do país a existência de uma estrutura escravista, seguida de um capitalismo dependente, necessitava de sustentação ideológica. Desse modo, segundo ele, constitui-se uma espécie de ‘ideologia de barragem’ aos vários grupos socialmente segregados. Uma segregação que se naturalizava no plano do imaginário, embora não fosse nítida como instrumento oficial. Talvez por esta razão ainda perdure a crença de que o Brasil tenha se constituído em um modelo de sociedade harmônica.

Em sua análise, Moura relaciona o mito da democracia racial ao processo de mestiçagem e à ideologia do embranquecimento, que juntos formam o tripé que serve como suporte ao modelo de racismo praticado no país. É necessário reforçar que toda esta engrenagem possui uma dimensão simbólica cujo aspecto visual não pode ser subestimado, aliás, a constituição de imagens é, desde sempre, fundamental para subsidiar tal ideário. Bastaria este argumento para justificar a existência do módulo voltado para as personalidades negras, nas dependências do Museu Afrobrasil.

Artes Plásticas: a mão afro-brasileira

Por fim o módulo intitulado A Mão Afro Brasileira é dedicado às artes plásticas produzidas por indivíduos negros, ou às produções visuais cujas intenções revelam nítidas identificações com o universo das estéticas negras, falemos, nesta perspectiva, de artistas negros ou não. Trata-se de um projeto ambicioso que procura englobar os séculos XVIII, XIX, XX e, obviamente, o limiar do século XXI. O presente módulo almeja deslindar a dimensão deste legado, informando sobre o alcance das contribuições artísticas e estéticas, históricas ou recentes, de afrodescendentes negros ou contribuições outras neles inspiradas como referência para uma História da Arte no Brasil mais aberta a novas possibilidades.

É do conhecimento público o fato de que a especificidade do barroco brasileiro, por exemplo, não se explica sem a compreensão do que foi a participação efetiva dos então denominados pretos e ‘mulatos’ naquele contexto. Pessoas que interferiram, de algum modo, no comportamento pautado pela obediência ao cânones estabelecido para a produção da arte sacra cristã ocidental. Atentar para o papel desempenhado por determinadas Ordens Terceiras, por certas Irmandades e pelo catolicismo devoto, é uma prática que permite olhar com maior acuidade os acontecimentos artísticos e culturais da época.

Do mesmo modo como faz-se necessária uma revisão acerca do protagonismo artístico no período alusivo ao barroco, urge enxergarmos com lentes bem focadas o século XIX e, em particular, a Academia Imperial de Belas-Artes. Exercício que também pode contribuir para a fuga do que há de mais conven-

cional em relação ao academicismo na arte brasileira. Pensar a Academia, bem como os liceus de artes e ofícios coetâneos por diferentes prismas se constitui em verdadeiro desafio. Tal empenho se dá na busca pela elucidação de questões pertinentes ao papel desempenhado por artistas afro-brasileiros que se notabilizaram em um ambiente muitas das vezes hostil àqueles que não fossem ‘bem nascidos’. Afinal, não se pode esquecer que a Academia foi inaugurada e mantida sob os auspícios do Reino de Portugal para deleite da Corte e da elite europeia e eurodescendente no Brasil.

Em relação ao cenário artístico do século XIX, somos provocados com mais um desafio na busca pela compreensão de outro paradoxo. Tendo sido a Academia Imperial de Belas Artes um projeto voltado para os ideais aristocratas, é necessário interpretar o percurso de alguns artistas que não apenas fizeram parte do corpo discente da academia como também se tornaram referências na arte brasileira. Ademais, interessa-nos entender quais as influências mais nítidas que esses artistas sofreram no que tange às ideias estéticas europeias. Conforme Rodrigo Naves:

Jean Baptiste Debret foi o primeiro pintor estrangeiro (diga-se europeu) a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido – o neoclássico, por exemplo – à representação da arte brasileira (NAVES, 1996: 44).

Aqui o intuito é o de tecer algumas considerações sobre o legado de artistas afro-brasileiros historicamente eclipsados pela cultura hegemônica. Neste momento damos ênfase à segunda metade do século XIX por ser notadamente o momento em que a presença negra se torna mais substantiva no ambiente da Academia de Belas Artes. Trata-se de uma questão de referencial. Na obra *Pintores negros do Oitocentos*, de autoria de José Roberto Teixeira Leite, cujo prefácio é assinado por Emanoel Araujo, consta a seguinte argumentação, quanto as decisões do autor:

(...) ainda que se limitasse à pintura do Oitocentos, o autor teve de reduzir seu estudo a uma dúzia de nomes apenas, optando no amplíssimo espectro que tinha ante de si, por aqueles que são, em seu entender, os mais característicos. A atuação desses pintores cobre praticamente todo o séc. XIX e adentra o séc. XX, tendo seus limites de um lado em Miguelzinho Dutra (...) e de outro em Artur Timóteo da Costa, falecido em 1922, poucos meses, somente, após a realização em São Paulo da Semana de Arte Moderna. (ARAUJO, 1988: 13)

A escolha, portanto, se caracteriza como uma estratégia de abordagem, buscando a partir de um determinado recorte adentrar ao máximo nas questões suscitadas. O trabalho de Teixeira Leite jamais poderia ser confundido com as históricas omissões fomentadas principalmente por razões ideológicas, a despeito de todo legado estético existente, produto da mão afro-brasileira. No texto há também uma referência aos comentários emitidos por viajantes no século XIX, os quais aludiam aos artistas afro-brasileiros, considerados “obreiros de todas as artes”.

Artistas herdeiros dos povos colonizados felizmente souberam olhar para as contribuições de seus ascendentes. Paulatinamente foram se adaptando as linguagens estéticas hegemônicas sem abdicar do conhecimento legado pelos antepassados, como as maneiras de lidar com determinados materiais expressi-

vos. A produção escultórica e a ourivesaria dos séculos XVIII e XIX são muito provavelmente os exemplos mais emblemáticos que corroboram tal afirmação. Roberto Conduru em seu livro intitulado Arte afro-brasileira tece alguns comentários sobre o século XIX e a arte nacional. Interessado na trajetória do conjunto de artistas negros o autor procura tocar em questões nebulosas como, por exemplo, a identidade negra dos artistas afro-brasileiros, uma vez que na maioria das obras não se detecta qualquer busca mais efetiva nesse sentido. Sobre este aspecto Conduru argumenta:

(...) Embora haja muito ainda para saber do trabalho de artistas negros que se formaram na Academia Imperial e depois na Escola Nacional de Belas Artes, a autoimagem não parece ser a questão central nem, mesmo muito relevante em suas obras, que parecem ocupadas em exibir o domínio das ditas belas-artes para atender os anseios de uma clientela ocupada em mimetizar o gosto europeu. (...) (CONDURU, 2007: 50-51).

Esta observação é importante, pois ao mesmo tempo em que alega não haver uma procura nítida pela afirmação da identidade explica as razões que inviabilizariam tal perspectiva naquele momento histórico. Estamos falando de um Brasil escravocrata em que a identidade negra jamais poderia ser vista positivamente. Pelo contrário, no imaginário nacional a presença negra era percebida como mácula. Aliás, este era um grande paradoxo. Enquanto a Família Real investia no desenvolvimento tecnológico com melhorias urbanas, construção de ferrovias, o atraso social permanecia ante a manutenção do escravismo. O Rio de Janeiro, capital do Império, eram o maior reflexo dessa discrepância.

A persistência desse modelo moderno/colonial, por mais eficaz que fosse, não conseguiu abortar todas as possibilidades de êxito de determinadas personalidades negras. A esse respeito merece destaque a produção de artistas afro-brasileiros que se anteciparam ao modernismo na transição do século XIX para o século XX, vide a produção artística dos irmãos Arthur Timóteo da Costa e João Timóteo da Costa.

O movimento que se inicia com a Semana de Arte Moderna em 1922, de inspiração nitidamente nacional-popular, investiu, entre outras abordagens, na representação da diversidade étnica brasileira, como forma de valorização da mestiçagem. Contudo, naquele contexto, o segmento negro não dispunha de artistas com inserção no circuito das artes. Entretanto, o referido grupo seria abordado, de modo constante, como objeto a ser representado pelos protagonistas do movimento modernista, em uma voracidade antropofágica, conforme o famoso manifesto. Assim, poderíamos dizer que a população negra era tema, sem fazer parte do sistema.

Concomitantemente a toda aquela efervescência cultural, protagonizada pelo movimento inaugurado em 1922, a produção de artistas afro-brasileiros seguiu ao largo da atmosfera eufórica vivenciada naquela época. Impossível deixar de reconhecer a invisibilização de artistas afro-brasileiros face às circunstâncias que estavam evidência. A questão era perceptível, mesmo em um contexto no qual a figura negra, apesar de tratada pelo problemático epíteto de 'mulata', ao lado do 'índio', eram alçadas à condição de símbolos nacionais, da perspectiva estética em destaque.

Décadas depois a arte contemporânea emerge questionando limites, estabelecendo rupturas. O debate instaurado a partir das provocações que o referido contexto evoca serve, entre outras possibilidades, como estímulo a alimentar as reflexões acerca das relações entre cultura e sociedade. Todavia, no

rol dos assuntos alusivos à Teoria, Crítica e História da Arte Contemporânea no Brasil, pouca ênfase é dada às questões aqui mencionadas, embora seja caro para a produção artística vinculada ao projeto contemporâneo as abordagens motivadas pelas discussões sobre alteridade, identidade, diferença, diversidade. A conduta mencionada, sintoma do desinteresse, também é um fator que contribui para eclipsar a produção de uma arte afro-brasileira atual, ainda que artistas a ela vinculados se valham dos conceitos e das mídias pertinentes à arte do tempo presente.

A análise do referido núcleo resulta de um interesse alimentado tanto pela importância quanto pela escassez de investigações acerca da presença negra na arte brasileira. As abordagens mostram que os esforços para suprir nossa carência nesse campo resultam de ações prioritariamente individuais de abnegados pesquisadores cujas motivações foram mais do que plausíveis. Tais gestos não são consequência de uma mudança ampliada de comportamento da sociedade, infelizmente. Se assim ocorresse, já teríamos ultrapassado as noções que alimentam a permanência de uma história da arte brasileira *mainstream*.

O intuito aqui foi o de explicitar certas abordagens positivas acerca das imagens sobre pessoas negras produzidas por pessoas negras. Não se trata de uma construção guetizada ou limitada em suas possibilidades, nem de acreditar que toda artista negra ou negro esteja fadado a trilhar um caminho do *artivismo*, mas de reafirmar que estudos sobre a presença negra nas artes visuais exigem a consideração dessas contribuições. Certamente o posicionamento manifestado pela curadoria do Museu Afrobrasil não se presta e não se pauta por qualquer exclusivismo ou pela evidência de olhares essencialistas⁵.

Além disso, o fato de se constatar a existência de imagens negras no conjunto de obras que dão forma e conteúdo à arte brasileira não responde todas as questões. A celebração de algumas exceções no restrito circuito das artes visuais são significativas. Todavia, há que se considerar o menosprezo crônico de parcelas significativas de críticos, teóricos e historiadores da arte para com gerações de artistas afro-brasileiros cujas poéticas ainda não mereceram suas atenções.

Felizmente há entendimentos contra-hegemônicos sobre o valor e o poder transformador das estéticas negras. Em um movimento oposto à visão paradisíaca de um país pretensamente acostumado a lidar com sua diversidade, assunto tratado frequentemente aqui, existe um engajamento estético-político que procura demonstrar a importância de determinadas poéticas como modo de resistência e afirmação da identidade negra nas artes visuais. Sem querer reduzir o debate a polarizações, subestimando as questões dialéticas implícitas nesses processos, acreditamos que seja fundamental nos

5 Quanto ao acervo de artes visuais do Museu Afro Brasil é relevante destacar um rol que não se resstringe à produção artística local, mas que se estende a determinadas produções globais, considerando uma maioria de artistas negros e um percentual menor de artistas não negros. Até 2009 constavam nessa lista obras dos seguintes artistas: Adenor Godim, Adriana Medeiros, Agnaldo Manoel dos Santos, Aldemir Martins, Alphonse Yémadjé, Anízio Carvalho, Aston, Bauer Sá, Caetano Dias, Carla Osório, Carybé, Charles Placide, Colin Chase, Cristina Mendes, Cyprien Tokoudagba, Dias Parede, Edival Ramosa, Edwige Aplogan, Emanoel Araújo, Euloge Glélé, Eustáquio Neves, Felix Labisse, Francisco da Silva, Genilson Soares, George Preston, Heitor dos Prazeres, Hélio Oliveira, Iolanda Huzak, Januário Garcia, Jonas Cunha, Jorge dos Anjos, José Antônio da Silva, José de Dome, José Igino, Josemaria, José Paulo Lacerda, Juarez Paraíso, Júlio Martins da Silva, Kifouli Dossou, Ladis, Lita Cerqueira, Lizar, Luís Paulo Lima, Madalena Reinbolt, Madalena Schwartz, Manoel Messias, Mário Cravo Neto, Maureen Bisilliat, Maurino Araújo, Melvin Edwards, Mestre Didi, Octávio Araújo, Olumello, Paixão, Pierre Verger, Roberto Esteves, Ronaldo Rego, Rosana Paulino, Rubem Valentim, Santa Rosa, Sidney Amaral, Tchif, Vânia Toledo, Vantoen Pereira Júnior, Wagner Celestino, Walter Fírmio, Washington Silveira, Yedamaria e Zinkpê.

Visita ao Museu Afrobrasil: um percurso necessário

questionarmos sobre os usos e abusos das imagens relacionadas a negras e negros na cultura brasileira, para além do olhar ingênuo.

Encerrando o expediente: considerações finais

As perspectivas do Afrobrasil não deixam de ser, em certo sentido, terapêuticas também, ao proporem, a partir de exercícios visuais, a massagem dos egos dessas pessoas das quais se espera invariavelmente comportamentos domesticados. As exposições de longa duração podem provocar várias reações, mas o convite é para que o percurso seja inspirador, que possa contribuir para revigorarmos as ideias e orientarmos a revolta, compreensível diante das violências simbólicas e físicas endereçadas à população negra.

Provavelmente o aspecto mais significativo, da perspectiva cultural, nesta longa trajetória do segmento negro em prol do reconhecimento de sua presença no país, seja a defesa permanente da memória coletiva. A este esforço, o Museu Afrobrasil vem se dedicando, fator que mostra ser esta instituição um componente importante no que se refere à elaboração das políticas da memória afrodiásporica.

A contra-hegemonia vai ganhando densidade, penetrando pelas fissuras e explicitando as contradições do modelo de sociedade baseado em padrões eurocêntricos. São essas as circunstâncias que dizem respeito ao Museu Afrobrasil bem como ao movimento social negro e seus aliados. E é nesse contexto que os confrontos em nome da memória e do patrimônio artístico e cultural da diáspora africana no país tornam-se mais perceptíveis. A ação vem acompanhada da convicção dos sujeitos pertencentes ao segmento, a exemplo do coreógrafo e bailarino Ismael Ivo, que nos deixou vitimado pela COVID-19, ao afirmar em entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo em 2006: “Não somos nem queremos ser exóticos; somos pós- exóticos”.

Referências

ARAÚJO, Emanoel et. al. *Museu Afrobrasil: um conceito em perspectiva*. Brasília: SEPPIR/ PR; São Paulo: Instituto Florestan Fernandes, Ipsilon gráfica e editora, 2006.

CAMERON, Duncan F. “The Museum, a temple or the forum” In: *Curator, the Museum Journal*, vol. XIV, issue 1. March, 1971, p. 11-24.

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

CONDURU, Roberto. Com o bem de Exu. Religião, colecionismo, patrimônio cultural, afrobrasiliadade. In: DUPRET, Leila (Org.) *Transdisciplinaridade afrobrasiliadade*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012, p.15-26.

CONDURU, Roberto. Outro realce: novos (e antigos) sentidos da negritude em museus no Brasil”. In: OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (Org.) *Instituições de arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 87-99.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São

Paulo: Ed. Brasiliense. 1987.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do Oitocentos*, São Paulo: Ed. MWM, 1988.

LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MOURA, Clóvis. *Brasil: as raízes do protesto negro*. São Paulo: Global Ed. 1983.

MUNANGA, Kabengele. “Arte afro-brasileira: o que é, afinal?”. In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 98-111.

NASCIMENTO, Abdias. “Cultura e Estética no Museu de Arte Negra”. In: *Revista Galeria de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, GAM, n. 14, 1968, p. 21-22. Disponível em sítio eletrônico: www.Acesso em 16/04/2013.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SANTOS, Joel Rufino dos. “Memorial Zumbi: conquista do movimento negro” In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.) *Cultura em movimento: matrizes africanas do ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 189-199.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

SILVA, Nelson Fernando Inocencio. *Emanoel Araújo: mestre das obras Coleção personalidades negras*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2010.

SILVA, Nelson Fernando Inocencio. *Museu Afrobrasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. Tese de Doutorado, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília – PP-GAV/ UnB, 2013.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, do século XVII ao XIX*. Salvador: Ed. Corrupio, 1983.

Recebido em agosto de 2022.
Aprovado em novembro de 2022.