

MARCELO NASCIMENTO BERNARDO DA CUNHA

**TEATRO DE MEMÓRIAS, PALCO DE ESQUECIMENTOS:
Culturas africanas e das diásporas negras em exposições.**

Doutorado em História Social

PUC / SP

2006

MARCELO NASCIMENTO BERNARDO DA CUNHA

**TEATRO DE MEMÓRIAS, PALCO DE ESQUECIMENTOS:
Culturas africanas e das diásporas negras em exposições.**

Tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em cumprimento parcial dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em História sob orientação da Profa. Dra. Maria Antonieta M. Antonacci.

**Doutorado em História Social
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP**

2006

BANCA EXAMINADORA

DATA: _____/_____/_____

Dedicada a

Minha Mãe, com que aprendi a lutar contra todas as adversidades e a seguir em frente, vivendo com toda a intensidade e alegria. Com saudade e gratidão.

Minha “Vó Candinha”, que partiu quando eu estava finalizando este trabalho, deixando a saudade das primeiras histórias sobre a “Mãe do Ouro” e tantas outras de tempos passados, de negros fugidos e senhores perversos.

Aos homens e mulheres africanos de todas as idades, arrancados de seu continente, suas comunidades, famílias, e também aos seus descendentes, que em detrimento de seus sonhos, vidas e projetos pessoais construíram a nação brasileira, sem que até hoje tenha sido reconhecida efetivamente tal importância e dadas as retribuições a que têm direito, como bases formadoras da sociedade brasileira, sua economia, arte e cultura.

AGRADECIMENTOS

Esta tese foi realizada com o apoio da CAPES no seu programa de capacitação docente – PICD - que também possibilitou a realização de estágio no exterior com a concessão de bolsa sanduíche em Lisboa.

Agradeço a minha família, que sempre esteve ao meu lado, apoiando meus estudos e respeitando as minhas ausências, compensadas com o carinho com o qual fui recebido todas as vezes em que voltei para casa.

Aos meus colegas do Departamento de Museologia e aos alunos do curso de Museologia, pelas inquietações e provocações trouxeram-me até aqui. Em especial a profa. Graça Teixeira, com quem passei meses de trabalho, ansiedade e principalmente muita alegria, nos meses que - por feliz coincidência - passamos juntos em terras portuguesas, e estendo aqui os agradecimentos a sua irmã que abriu as portas de sua casa em Cascais, para que eu encontrasse ali aconchego nos momentos de saudade de casa, emprestando a mim os seus amigos portugueses, que ajudaram-me a sentir melhor ainda os sabores de Portugal. Destaco ainda a profa Suely Ceravolo, a mais antiga amiga recente.

Aos meus colegas e amigos do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, especialmente Emília, cúmplice desta trajetória e incentivadora dos meus sonhos e ousadias e a Juipurema, amigo recente, que chegou durante este processo e passou a ser um amigo, pronto para acorrer aos meus pedidos ajudando-me a perceber mais claramente algumas questões, e a Joseania, amiga de muito tempo, desde quando éramos calouros da museologia, com quem trilhei muitos caminhos ao longo destes anos, com a qual agora divido sonhos e enredo projetos.

Aos amigos do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia.

A Alba Tinôco, Marta Rosa, Shell, Carmem Silvia, Teresinha Fróes, Gildo e Wagner Meira, amigos permanentes, apesar das distâncias e responsáveis pela certeza do querer voltar para casa depois deste exílio voluntário em terras paulistanas. A todos os outros amigos não nominados.

A Joseania e a Maria do Carmo pela leitura atenta deste trabalho e pelas contribuições.

A todos os diretores e funcionários das instituições nas quais pesquisei, pelo apoio e respeito ao trabalho. Agradecimento especial à comunidade do Gantois, na pessoa de sua Ialorixá, Mãe Carmem.

A Kátia Felipini, Renato Baldin, Juliana. Aos meus companheiros da minha casa paulista, Veloso e Thomas, amigos irmãos, com os quais dividi humores e sabores. A Vagner Andrade, companheiro especial, que além de seu carinho e alegria, emprestou a sua família em almoços de domingo, feriados e festas de natal. Todos eles são responsáveis pela vontade de ficar mais tempo por aqui, e desejar voltar correndo vez em quando.

À Cristina Bruno, amiga e instigadora intelectual. Ao Curso de Especialização em Museologia, onde pude ampliar minhas reflexões neste últimos anos. Um abraço especial a Dalva Bolognini.

À equipe do Museu AfroBrasil.

Aos amigos de Portugal, Minha querida amiga brasileira Judite Primo e Mário Moutinho, pelo carinho e apoio permanente durante a minha presença em Portugal.

Minha amiga portuguesa Manoela Borges e sua família. Ao Rui Lagartinho, que me indicou caminhos para entender o movimento cultural de Lisboa, revelando-me “Lisboas” reservadas apenas para iniciados.

Ao apoio da Universidade Lusófona de Artes e Humanidades de Lisboa na realização de viagem de estudos a França e Bélgica.

À Helena, bibliotecária da Sociedade de Geografia de Lisboa, pelo apoio irrestrito sempre buscando facilitar os trabalhos. E a todos os funcionários das outras instituições.

Ao Instituto de Investigação Científica e Tropical, em especial a profa. Jill Dias, que me recebeu para a realização do doutorado “sanduíche” em Lisboa.

Aos professores que realizaram a leitura deste trabalho, pelas suas contribuições.

Por fim, um agradecimento especial: este trabalho não teria sido realizado sem a participação da profa. Maria Antonieta Antonacci, orientadora do primeiro ao último minuto do processo. Mais do que apenas questões metodológicas e de conteúdos, sua orientação permitiu exercícios de crescimento pessoal, para o qual contribuiu com sabedoria, alegria e doçura. Juntos cruzamos o Atlântico, estivemos na África, na Europa, exercitando olhares, percebendo sonoridades, sabores, modos de ser e viver, em experiências que permitiram alimentar reflexões apresentadas nesta tese.

RESUMO

Esta tese de doutorado procurou analisar exposições voltadas a culturas africanas e das diásporas negras. Nesta pesquisa formulamos questões relacionadas à presença de matrizes culturais africanas e de referenciais simbólicos que sustentem embates em torno da diversidade cultural do patrimônio brasileiro, trazendo a instituições culturais deste gênero o compromisso com discursos e imagens por elas produzidos e transmitidos. Neste sentido, os museus e instituições similares apresentam-se como chave no processo de criação de imagens e imaginários, devendo ser repensados seus conteúdos e formas de explicitá-los em exposições.

O ocidente tem produzido referenciais simbólicos acerca do continente africano, dos povos que lá viveram e ainda vivem, que em certo sentido têm contribuído para a difusão e manutenção de estereótipos acerca de culturas africanas, sendo criadas, também idéias negativas sobre a presença de negros nas culturas ocidentais, além de omissões importantes relacionadas a fundamentos da participação de homens e mulheres negros e mestiços nas sociedades contemporâneas.

Consideramos tal recorrência de imagens e sentidos como heranças de práticas sociais que utilizaram exposições ou outros meios de divulgação, em projetos de construção de imaginários sobre a “superioridade” de brancos em detrimento de outras etnias. Neste trabalho, através de pesquisa de campo e documental, analisamos tais processos de construções ideológicas no Brasil e Europa, tomando como exemplo Portugal e sua proposta colonial imperialista.

Foram analisadas exposições em museus nas cidades de Salvador-Ba e Recife-Pe, identificando-se recorrências no tratamento do tema em suas exposições. Também foram visitadas e analisadas exposições em Lisboa, Paris e Tervuren, onde identificamos novas formas de construção de discursos sobre culturas africanas e suas inserções no ocidente.

PALAVRAS CHAVE: Exposições; Culturas africanas; Diásporas negras; Museologia; Imaginários.

ABSTRACT

This doctor thesis analyzed various expositions linked to the issues of African culture and the black diaspora. We discussed, within the research, questions related to affirmations of identities and the search of symbolic references, which sustain the debate of cultural diversity. Cultural institutions have to commit to these questions, as they produce and transmit the scientific discussion and images. Museums and similar institutions are key-players within the process of creating images and imaginaries, and therefore its contents and its forms of presentation within the expositions should be reconsidered.

The Occident produced symbolisms concerning the African continent, about the people who lived and still live there. These symbolisms contributed to the distribution and maintenance of stereotypes about this continent, including the creation of negative ideas about the presence of black people in western societies, omitting important contributions of black men and women, as well as people of mixed race (*mestiços*) to contemporanean identities.

These recurring constructions of images and meanings are seen as heritages of social practices that used expositions or other means of divulgation in order to construct imaginaries about the white superiority and the decline of other ethnic groups. In this thesis, we analyzed, through field and documental research, processes of construction of ideologies, in Brazil and Europe. As an example, we analyzed the case of Portugal and its imperial colonization project.

We analyzed expositions in museums in the city of Salvador-Bahia and Recife-Pernambuco, identifying recurring similarities concerning the treatment of the issue within these expositions. Other expositions visited and analyzed include Lisbon, Paris and Tervuren, where new forms of how to discuss the issue of African cultures were found, including their influences on and inclusion in the Western cultures.

Key words: Expositions, African Cultures, Black Diaspora, Museology, Imaginary.

(...)

Minha negritude não é uma pedra, Sua insurdescência faz sofrer o clamor do dia.

Minha negritude não é uma belida de água morta no olho sem vida da terra.

Minha negritude não é torre, nem catedral.

Ela desaparece na carne vermelha do solo.

Ela desaparece na carne ardente do céu.

Ela perfura a sombria humilhação de minha determinada perseverança.

(...)

Vivam aqueles que nunca inventaram nada, aqueles que nunca exploraram nada,
aqueles que nunca domesticaram.

Mas que tomados, se entregam à essência de todas as coisas;
que, insensíveis às aparências, são tomados contudo pelo movimento de todas as coisas;
que, indiferentes ao domador, usufruem contudo os frutos doces da vida.

(...)

Aimé Cézaire. *Cahier d'un retour au pays natal.* In: C.L.R. James, *Os Jacobinos negros.*

Tradução de Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000. p.352-3.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 1 – Contatos, olhares, exibições e interpretações.....	36
Capítulo 2 – Teatro de Memórias de Culturas de Afro-Brasileiros. Estratégias expositivas e Imagens.....	72
2.1 – Museu Afro-Brasileiro – Universidade Federal da Bahia / Centro de Estudos Afro-Orientais – Salvador/Ba.....	92
2.2 – Memorial de Mãe Menininha do Gantois – Salvador / Ba	103
2.3 – Museu da Cidade – Salvador / Ba.....	110
2.4 – Casa do Benin – Salvador / Ba.....	116
2.5 – Memorial das Baianas – Salvador / Ba.....	120
2.6 – Museu do Homem do Nordeste – Recife / Pe.....	123
2.7 – Museu da Abolição – Recife / Pe.....	128
Capítulo 3 – Portugal e a construção de imagens dos domínios Coloniais.....	132
3.1 – Programa da Primeira Exposição Colonial do Porto.....	185
Capítulo 4 – Novas abordagens sobre velhas imagens.....	197
4.1 – Sociedade de Geografia de Lisboa.....	197
4.2 – Museu Real da África Central – Tervuren.....	200
4.3 – Museu Dapper – Paris.....	214
4.4 – Museu Jacquemart-Andrés – Paris.....	216
4.5 – Centro Georges-Pompidou – Paris.....	219
4.6 – Museu AfroBrasil – São Paulo.....	232
4.7 – Museu Nacional da Cultura Afro Brasileira - Salvador.....	236
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	238
FONTES.....	252
BIBLIOGRAFIA.....	255

Introdução

A elaboração de uma tese implica escolhas e caminhos a serem seguidos, sendo importante à clarificação de possibilidades de tratamentos do tema em questão. As opções que realizamos, ao lado do desenvolvimento de cada etapa, incluindo os desafios, obstáculos e resultados obtidos, definem o resultado final que é sempre uma das possibilidades de tratamento e síntese, entre tantas outras possíveis, em relação ao tema proposto. Nesta introdução apresentamos pontos essenciais para o entendimento da argumentação desenvolvida.

Nos últimos anos, experiências e reflexões profissionais despertaram-me para a necessidade de realizar pesquisas sobre a patrimonialização, preservação e exposição de sinais e evidências de culturas africanas e afro-brasileiras, no Brasil, pois ainda que fortemente constituído por tradições culturais africanas – o que é passível de ser afirmado de norte a sul do território nacional –, é perceptível, no sistema de representações, inclusive nas mídias de comunicação e instituições culturais com destaque para os museus, discursos e sinais sobre a presença de heranças negras na formação da chamada “cultura nacional” marcados pela repetição de lugares comuns, conceitos e preconceitos, reduzindo e desqualificando a força e a importância da presença de matrizes africanas na construção das nossas formas de vida, trabalho, sensibilidades, etc.

Em diferentes contextos brasileiros, Escolas de Samba, Rodas de Capoeira, Samba, Candomblé, Umbanda, Batuques, entre outras práticas culturais, são tratados e apresentados em recortes turísticos e folclorizadores de contextos da cultura nacional, tratados quase como eventos, camuflando a força e o sentido dessas práticas essenciais da vida brasileira. Lembrados como fruto da ação de uma maioria de excluídos, suas

bases - a partir das quais se operaram e continuam operando-se identidades, afirmando lugares sociais e reelaborando relações interculturais – sofrem deslocamentos e desviam pontos de confluências transculturais, levam a que se perder de vista negociações, transformações, incorporações e inovações nas sociabilidades de tempos e espaços brasileiros.

Exercícios de preservação e patrimonialização estão relacionados à explicitação de elementos constituintes das culturas e ao modo como matrizes culturais são historicamente construídas, sistematizadas e selecionadas, bem como formas pelas quais cada sociedade pretende representar-se e identificar-se em processos nos quais abordagens e programas de preservação seguem caminhos que, na maioria das vezes, reafirmam e reproduzem preconceitos em outras bases. Tendo o Brasil, em sua história, elites ávidas por branqueamento e construção de auto-imagens atravessadas pela presença de europeus, seus modos de vida e crenças, como lugares comuns em discursos marcados por visões eurocêntricas na formulação de uma pretensa “cultura nacional”, tendem para deslocamentos e discriminações no que tange ao tratamento patrimonial de “culturas negras” ou “culturas de negros”.

Acreditamos que a reflexão sobre formas de tratamento e representação de culturas, em museus e exposições, deve ser conduzida através de análises sobre como determinadas categorias e idéias contribuíram, ao longo do tempo, para processos de preservação, exclusão, ou maquiagem de dimensões culturais indesejáveis a tais elites. Daí, a necessária inserção de reflexões sobre procedimentos preservacionistas nas discussões acerca do patrimônio e sua importância como potencial norteador de identidades e construção de imagens sobre povos, nações e memórias.

Não podemos perder de vista que estamos falando de preservação de referências culturais, de indicadores de processos culturais e não exatamente da preservação de culturas. Ou seja, os processos de patrimonialização, na perspectiva da identificação, registro e mesmo apropriação de elementos da cultura material por acervos e coleções oficialmente instituídos, não implicam a preservação destas culturas em si, mas podem e devem contribuir para reflexões sobre dimensões sociais de tal produção. Também devem provocar olhares sobre pessoas e entidades relacionadas ao patrimônio preservado e

exposto. A partir de tal olhar, devem provocar mudanças de posturas e atitudes no que diz respeito à definição e classificação de vida dos diversos grupos sócio-culturais, de modo que haja não apenas qualificação no produto cultural, mas principalmente na vida dos seus produtores¹, o que vem tornando-se imperativo na sociedade brasileira contemporânea.

Nessa pesquisa buscamos analisar formas de reprodução de discursos sobre culturas africanas e afro-brasileiras e suas relações com outras culturas, pensando nos caminhos que determinadas instituições têm trilhado para responder demandas atuais da sociedade, no sentido de melhor compreenderem os diálogos culturais e ainda desvendarem práticas e estratégias de reprodução de conceitos, idéias e manutenção de status no âmbito dos jogos de poder que ocorrem e se estabelecem nas práticas sócio-culturais.

Cultura, discursos e representações são, pois, eixos norteadores desta investigação, com a qual pretendemos contribuir para o debate sobre modos de construção de imagens no diálogo entre “nós” e “outros”, visando contribuir para aprofundar o debate sobre o papel da Museologia e suas instituições no âmbito da produção e difusão cultural. Debate que já vem sendo realizado há algum tempo e que se traduz em transformações que observamos nos últimos anos, em posturas e proposições museológicas, em novos modos de produzir e difundir conhecimentos através dos

¹ Com este perfil podemos registrar o desenvolvimento do **PACA** - Programa de Apoio a Comunidades Artesanais, desenvolvido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que em parceria com a PETROBRAS, Programa Artesanato Solidário/Comunitas e SEBRAE, entre outras diversas parcerias locais, já desenvolveu ações em mais de vinte pólos de diversos estados do Brasil. No site do Museu do Folclore Edson Carneiro, no Rio de Janeiro, encontramos a definição do programa: “O programa visa à melhoria das condições de produção e comercialização dos produtos, à preservação de tecnologias tradicionais e à valorização dos artesãos na sociedade brasileira. Enfatizando o saber tradicional enquanto marca cultural distintiva de cada pólo artesanal, o programa atua com base no trabalho de pesquisa e documentação. Em conjunto com a comunidade, são identificadas as principais necessidades para melhoria das condições de produção e comercialização – como a abertura de canais diretos de venda em centros urbanos, adequação de espaços de produção, apoio à organização associativa –, buscando a autonomia necessária para a produção do artesanato.” In: <http://www.museudofolclore.com.br/> pesquisado em 09/01/2006.

indicadores culturais, nas revisões que afetam as instituições em suas estruturas, programas e exposições.

A questão da representação de grupos culturais ditos “tradicionais” ou “não ocidentais”, em museus ou qualquer outro meio de difusão, tem estado na ordem do dia como resultado de maior acesso e participação de membros de tais grupos nos vários níveis da sociedade, processo que produz pressões que levam à necessidade de redimensionamento de propostas e práticas institucionais, procurando garantir a manutenção e justificativa da existência de suas memórias. Mas, também, é claro ainda haver uma defasagem muito grande no que diz respeito a discursos afirmativos que explicitem os valores de tais grupos para além de uma abordagem hierarquizada e hierarquizante que define a cultura europeia e norte-americana como parâmetros de referência e entendimento do mundo.

O tema escolhido nesta tese reflete nossas pesquisas e trabalhos acadêmicos nos últimos anos, como professor do curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia - UFBA, e professor convidado do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, bem como na coordenação do Museu Afro-Brasileiro da UFBA e participação na implantação do Museu Afro-Brasil, de São Paulo, momentos sempre marcados pelo desafio de buscar respostas e soluções à questão da produção de conhecimento sistematizado e conseqüente difusão de referências culturais essenciais na dinâmica e complexidade das culturas brasileiras.

Este trabalho constituiu-se em mais um desafio profissional, o de dar continuidade a um processo que pretende não somente apresentar dados para reflexão, mas se possível, e principalmente, contribuir para que transformações ideológicas e estruturais sejam operadas em nossas mentalidades e instituições.

Seu objetivo concentra-se em analisar exposições e museus que tratam/abordam culturas africanas e afro-brasileiras, buscando apreender quais suas propostas conceituais, planos museográficos, objetos e textos apresentados, identificando recorrências e ausências de temas e categorias.

Inicialmente, optamos em observar apenas exposições museológicas organizadas em museus ou fora deles. No entanto, fomos encontrando experiências que não se

enquadravam inteiramente na categoria “exposição museológica”, entendida como resultante de uma cadeia operatória e proposição técnica/conceitual implicada em um programa institucional com preocupação preservacionista e ações de salvaguarda e comunicação. Tais exposições apesar de não terem a dimensão total das ações museológicas, tinham grande importância como difusoras de conhecimentos e idéias, por vezes mais ativas e visitadas que museus.

Conseqüentemente, observamos exposições com os mais diversificados níveis de interação com a museologia, desde aquelas realizadas dentro de um programa museológico institucional, até outras que acontecem como atividades isoladas, sem correspondência com um plano institucional museológico específico. Do mesmo modo, foi possível perceber, nos exemplos estudados, desde exposições que se apresentaram como meio de realização de uma ação/proposição institucional mais ampla, em que a exposição funcionou como ferramenta e pretexto de um programa, até outras que se justificaram em si mesmas, atuando como um “produto final”, um evento.

No que diz respeito à quantidade de instituições/exposições abordadas deve ser esclarecido que a definição foi difícil, trazendo em si um paradoxo e por sua vez um problema: ao pretender realizar uma pesquisa em busca de recorrências e “padrões” era essencial que um número razoável de exemplos fossem analisados, em um quantitativo que permitisse vislumbrar repetições e recorrências. Por outro lado, a ampliação do universo de pesquisa traria consigo dificuldades metodológicas e de interpretação dos dados, uma vez que acarretaria uma carga de trabalho e questões de interpretação impossíveis de serem tratados no âmbito de uma tese.

Por outro lado, mesmo com a redução do universo de pesquisa, que ainda assim se apresentou extenso, na medida em que foram se encaminhando os estudos, não foi possível verticalizar as análises. Entendemos por verticalização a análise de cada instituição escolhida na perspectiva do processo museológico como um todo, considerando a cadeia operatória que originou cada uma das exposições e as lógicas dos processos de construção expográfica. Para algumas das instituições que foram focos de análise, a consideração do processo teria sido possível, pois havia meios de acesso às informações sobre seus processos museológicos, porém, para outras, não haveria

possibilidade de construção desta análise, por isto, para aproximar as argumentações, optamos apenas pela abordagem das exposições, com algumas informações de contexto, quando possível.

Queremos afirmar que teria contribuído mais ainda a esta tese uma visão sistêmica e integrada de cada instituição. No entanto, entendemos que ao propor considerações sobre imagens transmitidas em exposições, o conhecimento da cadeia operatória e suas particularidades, apesar de contribuir para elucidar questões, não chegou a ser obrigatório para a análise das imagens apresentadas e dos conteúdos explicitados.

Deve ser esclarecido que o universo pesquisado apresentou diversidade tipológica de instituições e abordagens, isto, se de um lado permitiu um panorama heterogêneo de propostas e abordagens, por outro, acarretou uma leitura muito diversificada do universo pesquisado, com questões, por vezes, muito específicas a cada caso estudado.

Sabemos que muitas outras instituições e exposições poderiam figurar nesta tese, porém, os motivos acima indicados, exigiram recortes que, como toda escolha, implicaram certa redução e resultaram em omissões. Exemplo pode ser dado para instituições e exposições na cidade de São Paulo, que não tiveram análise detalhada e apurada como as dos exemplos escolhidos.

Devemos registrar também que, na realização desta pesquisa, apresentaram-se alguns contratempos pontuais, como o impedimento de realização de análises e registros de imagens em algumas instituições, ou o retardamento da autorização que, por vezes, chegou em momento que já não permitia visita e análise da instituição.

Outra questão a ser explicitada trata da dimensão da análise aqui apresentada. Reiteramos saber que uma exposição resulta de uma cadeia operatória, que antecede, em muito, a sua materialização, que resulta de uma série de fatores técnicos e conceituais. Por isso mesmo, quanto maior domínio e conhecimento destes fatores houver, maiores as possibilidades de análise qualificada. No entanto, é preciso esclarecer que neste trabalho o nosso olhar limitou-se à exposição, entendida como estratégia institucional de comunicação e transmissão de conceitos e conteúdos, sem considerações aprofundadas a respeito do processo de sua criação. Tal postura deveu-se, principalmente, a dois motivos:

1º. A análise do processo museológico como um todo, considerando-se questões relacionadas à formação da coleção, ao tratamento museológico do acervo, à produção dos conceitos, formação da equipe envolvida, etc., implicaria a redução do universo a ser pesquisado; ou seja, em um universo de pesquisa tão amplo e diversificado, como o que foi proposto, a análise verticalizada, seguindo todo o ciclo do processo, sua cadeia operatória, não poderia ser aplicada.

2º. Nesta análise buscamos entender o discurso expositivo na forma como é captado pelo público, ou seja, a apreensão imediata de conteúdos, ficando claro que ao buscarmos tal percepção não podemos perder de vista que a cadeia operatória originária de uma exposição não é conhecida pelo público. É evidente que na qualidade de pesquisador e crítico ter percebido relações operatórias que deram origem a cada exposição esclareceu várias questões e diminuiu a possibilidade de equívocos nas análises. Mas, não apresentamos neste trabalho o detalhamento processual de cada exposição, inclusive porque na maioria dos exemplos estudados, não tivemos acesso a tais informações, que não constituíam objetivo deste trabalho.

A pesquisa foi realizada em museus da cidade do Salvador-BA e Recife-PE, analisando instituições com tipologias diversas, tanto no que diz respeito ao caráter administrativo e organizacional, quanto à perspectiva de contexto: Museu Universitário, Municipal, de organizações civis, etnográficos.

O trabalho foi desenvolvido em três fases distintas, a primeira incluiu visita e análise das instituições citadas acima, seguida de levantamento de documentação referente a exposições realizadas no início do século XX na Europa, a partir de estágio que possibilitou pesquisas em bibliotecas e arquivos de Lisboa e Porto, em Portugal e por fim, na última etapa, foram visitadas exposições em Lisboa, Paris e Tervuren.

As instituições e exposições analisadas foram:

- **Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO)** – Salvador-Ba: que integra o Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA -

CEAO. A análise deste Museu, iniciada em dissertação de mestrado², permitiu refletir sobre políticas de preservação de referências culturais afro-brasileiras no espaço acadêmico.

- **Memorial Mãe Menininha do Gantois (MMMG)** – Salvador-Ba: nos últimos anos têm sido criados espaços de exposição do patrimônio de algumas "casas-de-santo" em Salvador. Tais iniciativas permitem que os atores sociais de culturas afro-brasileiras selecionem e exponham elementos que consideram referenciais das suas histórias e culturas. Na análise destas instituições, questionamos se há uma nova forma de expor e um novo discurso construído a partir destas experiências ou, se trata apenas de um deslocamento espacial, do museu tradicional para o espaço do terreiro, repetindo e confirmando velhas formas de abordagens e apresentações.
- **Museu da Cidade do Salvador (MCS)** – Salvador-Ba: instituição municipal que reúne coleções que se apresentam sem muita interligação, destacando-se indumentárias e ferramentas de orixás, apresentadas de forma cenográfica como uma “roda” de orixás (xirê) e um conjunto de cenários em miniatura com bonecos que retratam cenas do cotidiano na cidade, na segunda metade do século XIX, entre as quais várias cenas em que africanos e seus descendentes estão incluídos. Na análise desta instituição procurou-se apreender em que medida a presença afro na cidade do Salvador é explicitada na exposição e que cidadão afro-descendente de Salvador é mostrado.
- **Casa do Benin (CB)** – Salvador-Ba: instituição voltada para a apresentação de elementos da cultura do Benin, ressaltando a sua relação

² CUNHA, Marcelo N. B da. *O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia: um estudo de caso sobre musealização da cultura afro-brasileira*. Salvador, UFBA, 1999. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Informação, defendida em 2000 no Mestrado em Ciência da Informação, do Instituto de Ciência da Informação – ICI - da Universidade Federal da Bahia, realizada sob a orientação da Profa. Dra. Teresinha Fróes Burnham e Co-orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno – MAE/USP.)

com a cultura da cidade de Salvador. A análise deste museu pretende apreender um discurso sobre a África apresentado na cidade de Salvador.

- **Memorial das Baianas Vendedoras de acarajé e mingau (MB)** – Salvador-Ba: criado pela Associação das Baianas de Acarajé da Cidade do Salvador, permite análise de um discurso realizado por atores sociais retratados na exposição. Estaria tal discurso preservado ou guardado neste Memorial, realizado na primeira pessoa, sob a ótica dos indivíduos representados?
- **Museu do Homem do Nordeste (MHN)** – Recife-PE: um dos mais importantes museus etnográficos do Brasil, fundamentado nas idéias de Gilberto Freyre. A investigação, neste caso, passará pela indagação sobre que Homem do Nordeste tal instituição apresenta, qual a participação dos africanos e seus descendentes neste quadro? Como é explicitada esta participação?
- **Museu da Abolição (MA)** – Recife-Pe: Museu que objetiva tratar a questão da abolição da escravatura no Brasil. Abordar este museu possibilita analisar sobre o que é dito, de que forma se fala a respeito desse período e quais as imagens produzidas na sua exposição.
- **Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa (MSGSL)**: Análise da exposição temporária: *A Arte de Curar em África: Entre a tradição e a modernidade*.
- **Museu Real da África Central em Tervuren - Bélgica (MRAC)**: Análise da Exposição de Longa Duração e suas exposições temporárias: *A Memória do Congo – O tempo colonial e Congo, Natureza e Cultura*.
- **Museu Dapper em Paris (MD)**: Análise das exposições temporárias *Palavras do Corpo e Signos do Corpo*.
- **Museu Jacquemart-Andrés em Paris (MJA)**: Análise da exposição temporária *O Homem e suas Máscaras*.

- **Centro de Arte Moderna Georges Pompidou em Paris (CAMGP):**
Análise da exposição temporária *África Remix*.

Neste trabalho apresentamos argumentações com base em incursões empíricas em campo acima citado constando de visitas com realização de fotografias das exposições e recolhimento de informações sobre as instituições. Sem pretender considerações finais, nem emitir juízos de valor em relação ao que foi observado, tentamos apreender possibilidades de interpretação dos conteúdos abordados, construindo olhares em torno do cruzamento de discursos e imagens de exposições que focalizam culturas africanas e suas diásporas.

É necessário insistir que as análises não se configuram como avaliações negativas sobre trabalhos realizados por outros profissionais, até mesmo porque não realizamos estudo detalhado para a compreensão das lógicas de organização destas instituições e suas exposições, bem como das dificuldades enfrentadas na concretização dos objetivos propostos. Este trabalho tem a intenção de auxiliar em reflexões acerca de mensagens que estão sendo veiculadas em exposições, sobre tradições, costumes, crenças, valores, modos de ser de africanos e seus descendentes das diásporas.

A perspectiva deste estudo é produzir argumentação para que exposições constituam-se em espaços que colaborem para o reconhecimento de alteridades e/ou diversidades culturais, de identidades e diferenças nas formas de compreensão da dinâmica de relações interétnicas e interculturais.

Quando falamos em memórias e esquecimentos, em narrativas, culturas, museus e exposições, queremos ressaltar que, no processo preservacionista operam-se procedimentos em que traços relativos à história e costumes de povos são retirados de seus contextos de sentidos, que marcam seus referidos modos de vida, crenças, valores. As intervenções ainda podem contribuir para folclorizar³ significados culturais, por vezes deslocando sinais vitais para ressaltar dinâmicas eurocêntricas. Cientes destes pressupostos básicos de processos de memória: selecionar, clivar, promover a permanência concomitante a apagamentos de determinadas referências, assumimos tal

³ Aqui estamos entendendo folclorizar como intervenções no tratamento de manifestações culturais em perspectivas reducionistas, a partir de abordagens exotizantes.

estudo como um desafio a mais, nos jogos de poder em torno das diásporas no Atlântico Negro, em suas dimensões culturais, morais, éticas e estéticas.

Percebemos a ação preservacionista como um todo e, as práticas museológicas, em particular, como uma apropriação de realidades que implica na produção de imagens e referências de identidades e memórias. Isto já é um consenso e um dos sentidos primordiais de tais práticas. No entanto, se as operações e jogos feitos no tratamento patrimonial produzem formas e modos de rememoração, também produzem efeitos e exercícios de esquecimento, pois o enfoque em determinados traços, elementos ou sinais, projetam sombras e/ou zonas fora de foco. Considerando-se que a todo o momento são realizadas escolhas e opções em torno do que será protegido, ressaltado, patrimonializado, tal operação seleciona e deixa à parte uma gama de traços e referências técnicas e filosóficas culturais. Daí, a inevitável e urgente necessidade de multiplicar espaços de rememoração de ideais, valores e práticas culturais africanas e afro-brasileiras, para possibilitar a contínua inclusão de novas leituras e abordagens, mais integradoras e explicitadoras das complexidades dos sistemas culturais em tensões historicamente vivenciadas.

Quando nos referimos a “Culturas Africanas e Afro-Brasileiras” estamos diante de realidades complexas, plurais e em contínuos devires sob o impacto de não menos contínuos desvios, em relação a dois imensos territórios físicos e referenciais – o Continente Africano e o “Continente” Brasileiro –, nos quais a diversidade e a riqueza de culturas e misturas são significativas. Por isso mesmo, desde sempre, importa insistir que este trabalho não dará conta de tal complexidade, sendo certo que foram tratadas dimensões, parcelas destas culturas, ainda ficando muito a ser dito em futuros trabalhos, a partir de injunções socialmente tratadas.

Consideramos que, na dialética das culturas e no processamento histórico das referências e práticas culturais, Museus e Exposições constituem-se como campos abertos para exercícios de trocas simbólicas, jogos de poder e de referências culturais. Exercícios históricos que ocorrem e se dão a ver, ler, ouvir, sentir ao estabelecerem-se como

campos privilegiados de lutas e negociações nas práticas sociais, em embates entre os diversos grupos sócio-culturais constituídos e seus interesses coletivos e específicos.

No caso do título deste trabalho *Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: Culturas Africanas e das diásporas em Exposições*, desde quando a tese começou a se configurar apresentava-se como elucidador das questões que pretendíamos abordar. No entanto, mais de uma vez, questionamos a sua validade com base em alguns pontos que poderiam se apresentar como problemáticos à sua compreensão. O ponto de questionamento inicial: a utilização de uma categoria, no caso, o teatro, para a abordagem crítica de uma outra categoria, o museu, poderia deixar entrever uma redução de sentidos e características de cada uma das duas instituições e práticas sociais. Nunca tivemos dúvidas: Museu não é teatro, exposições não são apenas espetáculos. Então por que insistir no título?

À medida que desenvolvíamos as análises e escrevíamos o texto deste estudo, o foco *teatro* reincidia como um personagem que espera na coxia para entrar em cena, pairando presente a cada vez em que pensávamos nos processos de elaboração de exposições, como na amplitude da dimensão do caráter teatral das mesmas. Nova percepção: exposições vão além do caráter de simulacro e representação da realidade propostos pelo teatro. Mas, o processo de criação da tese, novamente nos levou de volta ao *teatro*. Esta é uma tese que trata deste caráter de simulação, para além de todas as expectativas e possibilidades em torno dos museus e suas instituições. Falamos então exatamente da perspectiva de representação, discursos e silêncios das exposições, como provocações sensoriais, tal como no teatro, às inteligências e aos sentidos.

Por fim, procuramos descobrir se estávamos sozinhos nesta compreensão da possibilidade da utilização da categoria *teatro* de forma expandida para outras dimensões da produção e elaboração de conhecimentos. De início, tomamos como referência Raphael Samuel, com a sua obra *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*⁴, obra da qual surgiu o título da nossa tese, na qual é discutida a questão da manipulação e espetacularização contemporânea do passado. E que nos acessa a um dos

⁴ SAMUEL, Raphael. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. London/New York: Verso, 1994.

caminhos de sentido da nossa tese: pensar a forma como as culturas são teatralizadas na dimensão das salas de exposição.

Ainda buscando entender a possibilidade de pensar a questão da teatralização estendida à dimensão da história, antropologia e museologia, encontramos o texto de Ulpiano Bezerra de Menezes, *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*, no qual partindo de reflexões de Hooper-Greenhill sobre o surgimento do museu como teatro, o autor reflete sobre o caráter dos museus e suas exposições⁵.

[...] o surgimento do museu como teatro da memória, conceituação que ela acredita deva ser explorada mesmo hoje, pois seu potencial permaneceu ainda parcialmente inexplorado: é mais eficiente do que a escrita e outros sistemas intermediários de registro já que a matriz sensorial facilita a rememoração. A partir da seleção mental, ordenamento, registro, interpretação e síntese cognitiva na apresentação visual, ganha-se notável impacto pedagógico.

Ainda em outra perspectiva, atribuindo ao termo *teatro* pertinência às formas de expressão e comunicação de culturas de tradições orais, encontramos significado na referência do oralista e escritor Paul Sumthor⁶.

A partir destas argumentações assumimos manter o título pelas imagens e questões que o mesmo pode proporcionar, por suscitar questionamentos essenciais para nossa pesquisa. Seriam as exposições Teatros de Memórias e Palcos de Esquecimentos? Para além disso deveriam ser? O que fazer para ultrapassar os limites desta concepção, se é necessário ultrapassá-los?

Nos demos conta da dificuldade de colocar título nos trabalhos, havendo sempre uma sensação de incompletude e de deficiência, por ser impossível traduzir em palavras dimensões e alcances de um trabalho e suas abordagens e proposições, sem perder a complexidade de pesquisas referentes a culturas negras colocadas em diásporas pela expansão e modos de pensar do ocidente

⁵ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. São Paulo: USP, 1984. *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*. vol.2 jan./dez. 9-41.

⁶ cf. ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/EDUC, 1997.

Sempre corremos riscos, ao escolher títulos e definir conceitos que são por natureza históricos, mas esperamos que o correr da escrita possa explicitar determinadas questões que escapam do título escolhido, que a leitura do trabalho ajude a melhor compreendê-lo.

Entendemos *exposições* como estratégias comunicacionais com lógica e sentidos próprios, relacionados com o processo de produção de fatos, eventos e bens sociais, reconhecidos pela sua materialidade, revelando redes de relações entre acontecimentos, idéias e indivíduos. Há uma diversidade de formas de abordar e trabalhar referências culturais nos espaços de exposição e modos específicos de sistematizar os Museus e suas Exposições, de acordo com suas categorias e imagens relativas ao tema apresentado. As exposições resultam da articulação dos seguintes elementos ⁷:

- *Fundamentação* - compreende fatos, idéias, conceitos, propostas e objetivos do grupo que produziu a Exposição, a mantém e/ou por ela é representado.
- *Produção* - busca materializar e explicitar o discurso institucional, através de recursos materiais, elaboração de imagens e disposições espaciais.
- *Extroversão e Comunicação* - compreende as observações, respostas e discursos do observador visitante. Síntese e compreensão dos dois elementos anteriores.

O resultado da abordagem - a Exposição - está diretamente relacionado a uma série de fatores que a antecedem: a síntese que se realiza do discurso institucional, a existência de recursos expositivos (acervo, mobiliário, iluminação etc.) e à capacidade de sua articulação, bem como às projeções e resultados reais sobre as reações e interações do público.

⁷ Reflexões desenvolvidas em CUNHA, Marcelo N. B. da obra citada.

As exposições museológicas, como práticas preservacionistas do mundo oficial dominante integram um processo que têm vários outros elementos, com os quais se relacionam e dialogam como, por exemplo: a pesquisa e a ação cultural (também compreendidas como parte da ação preservacionista), sendo possível classificar estas ações em salvaguarda (coleta e estudo, documentação, conservação, armazenamento) e comunicação (exposição, ação sócio-educativa-cultural, avaliação).

Expor é revelar, comungar, evidenciar elementos que politicamente precisam ser explicitados, em uma perspectiva relacionada a um momento histórico, uma produção estética, um ideal político. A exposição deve ser percebida como uma “obra aberta”, alimentada e realimentada permanentemente, articulada e articulando-se com outros elementos do sistema de conhecimentos. Expor é propor, daí seu caráter de abertura a debates e outros projetos.

O Museu faz lembrar, mesmo que seletivamente, elementos da cultura, costumes, crenças, valores, hábitos, pessoas, grupos e acontecimentos, ajudando na definição de quais objetos identificam e diferenciam os grupos e suas práticas sociais, relacionando determinados objetos a imagens oficiais de grupos sociais, inventando tradições. Pode ser elemento através do qual imagens e objetos, fabricam uma imagem “ideal”⁸ da realidade e suas dimensões. Por outro lado, os museus também podem promover esquecimentos, na medida em que, ao selecionar determinados elementos para compor o quadro das referências, deixa uma grande quantidade de outros elementos fora de suas seleções e alheios a seus significados.

Exposições caracterizam-se como um discurso, uma estratégia informacional, em um contexto de comunicação, com narrativas realizadas com o objetivo de transmitir e/ou reforçar idéias, em uma proposta conceitual, ao tempo que compõem, no caso de exposições museológicas, um projeto de preservação de referências políticas, históricas e de dinâmicas culturais e patrimoniais. Nesse sentido, as exposições museológicas devem ser pensadas considerando-se suas inserções em cenários panorâmicos, o das políticas e ações culturais públicas como resultado de processos históricos e transformações sociais.

Uma exposição é, ainda, um espaço de exercícios ideológicos, local de afirmação

⁸ cf. HOBBSAWN, Eric. RANGER, Terence. *A Invenção da Tradição*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

e negociação de idéias relativas a valores, moral, sentidos atribuídos a diversos grupos culturais, servindo a uma política de criação e manutenção de idéias referentes aos diferentes e contraditórios grupos humanos. Logo, ao analisarmos exposições museológicas e as representações nelas recorrentes, é necessário entender a construção destas representações como um processo histórico, buscando compreender, também, a abordagem baseada nas imagens oficialmente construídas, nas inclusões e exclusões realizadas. Portanto, ao falarmos de museus e suas representações temos que incluí-los no universo dos confrontos e intolerâncias culturais e suas dinâmicas; temos que pensar na construção e apresentação de patrimônios, memória e suas estratégias de lembrança e esquecimento, nas imagens construídas acerca da produção cultural e lugares sociais historicamente construídos e determinados.

Expor é revelar/esconder, evidenciar/dissimular, incluir/excluir, iluminar/nublar, elementos que seus organizadores e patrocinadores desejam tornar conhecidos ou esquecidos. Neste quadro, a exposição caracteriza-se também como espaço de luta entre poderes, daí advindo exclusões, ocultamentos, seleções, promovendo silêncios e omissões. Não pode ser entendida como o fim de um processo, mas como uma obra alimentada e realimentada permanentemente, articulada e articulando-se com outros elementos e signos do sistema de conhecimentos e de poderes instituídos, um meio para a comunicação e transmissão de conteúdos valorizados e trabalhados pela instituição museu.

Neste sentido, as exposições colocam-nos diante de concepções e abordagens do mundo, onde expor é também propor. As exposições constituem-se em traduções de discursos, realizadas por meio de imagens, referências espaciais, interações, que ocorrem não somente pelo que se expõe, mas, inclusive, pelo que se guarda ou oculta. Uma exposição traduz a conexão de várias referências que, conjugadas, buscam dar sentido e apresentar um contexto, uma idéia que se quer defender e transmitir.

Construindo imaginários: povo, memória, patrimônio, nação.

Pensar questões relativas à presença de africanos e seus descendentes no Brasil, bem como nos lugares destinados para suas práticas sociais e nas memórias construídas sobre suas presenças, implica pensar no processo de construção de mentalidades na sociedade brasileira, na projeção de uma idéia de nação e de cultura nacional, como de identidades daí decorrentes. Este processo de construção efetuou-se e perpetua-se por meio de narrativas que são historicamente formuladas. Stuart Hall⁹, ao pensar a elaboração de tais narrativas, seleciona cinco elementos principais na sua composição:

- **Narrativa da Nação.** Histórias e literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular, fornecem discursos, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que significam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que conferem sentido à nação. Esta argumentação, atribui significado e importância a existências nacionais, conectando vidas cotidianas com um destino que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte, com o qual interagimos e sobre o qual agimos, produzindo nossas próprias referências nas tentativas de assimilar e/ou modificar a realidade apresentada.
- **Ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade.** Esta ênfase apresenta a identidade nacional como primordial. Os elementos considerados e tratados como essências do caráter nacional permanecem imutáveis, no tempo e no espaço, apesar de todas as vicissitudes historicamente experimentadas. Seus elementos e suas relações estão postos em origens remotas, antes mesmo do nosso nascimento, no sentido de um progresso unificado e contínuo, reforçando-se ao longo de todas as mudanças.
- **Invenção da tradição:** conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, implicando continuidade com um passado histórico adequado.

⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. 6^a.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 52 – 57.

- **Mito fundacional** – História que localiza a origem da nação, do povo e do seu caráter nacional num passado tão distante que se perde nas brumas do tempo, não do tempo “real”, mas de um tempo “mítico”. Tradições inventadas e ritualizadas tornam dispersões, divisões e desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em força e progresso frente outras comunidades. Mitos de origem fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contra narrativa podem ser construídas. Nossas nações são fundadas sobre esses mitos.
- **Idéia de um povo puro, original.** A crença de que a nação é formada por um povo idealizado, mítico, em sua pureza e ponto de partida para a formação da nação. No desenvolvimento da idéia de nação, raramente esse povo primordial persiste ou exercita o poder, mas é aclamado, invocado e consagrado em períodos de ameaça à integridade da nação.

Ao pensarmos sobre a construção da História do Brasil, percebemos que os pontos apresentados por Hall repetem-se, sendo possível, a partir destes, entender melhor a criação das narrativas acerca da nação brasileira, em um contexto no qual o discurso da cultura nacional constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade.

As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltarem para o passado, a recuarem defensivamente para aquele ‘tempo perdido’, quando a nação era ‘grande’, são tentadas a restaurar identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da história da cultura nacional. Mas, frequentemente, este mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as ‘pessoas’ para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os ‘outros’ que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para frente.¹⁰

Os processos de exclusão social ocorridos na formulação da nação brasileira e de sua identidade nacional, utilizando a cultura como ferramenta operacional, fundamentaram-se na idéia de depuração do “cenário”, de “limpeza” e organização, classificação das suas referências nativas, portuguesas, africanas, com a idealização das

¹⁰ HALL, obra citada, p. 56 .

narrativas em torno destes contingentes, de mitificação de algumas participações e presenças heróicas das três raças ao longo da nossa história.

Processos que exigiram e exerceram a contínua determinação de papéis de destaque e de subordinação, a existência de indivíduos que vencem e outros que são vencidos, grupos que constroem e outros que “impedem” o amplo desenvolvimento da nação, decorrendo um discurso maniqueísta e manipulado em torno de histórias nacionais, marcadamente seletivo e voltado para a manutenção de poderes, saberes e memórias das elites políticas e intelectuais.

Em tal jogo de poder, a cultura nacional pensada na continuidade histórica, nos antecede, ou seja, ao nascermos, somos incluídos em determinada cultura nacional, herdando uma tradição e uma memória que, permanentemente redimensionamos ao longo da nossa existência, pautada pela idéia de continuidade, de cujo rompimento colocaria em risco a própria idéia de progresso ordeiro da Nação. A Nação abstrata, da qual fazemos parte com o nascimento, concretiza-se no tempo da nossa existência através de sentidos, práticas e marcas materiais e imateriais que compartilharemos – ou não - com nossos compatriotas, na perspectiva do nosso grupo social e na interação com os demais.

Existir enquanto cidadãos nacionais implica identificar-se no conjunto de referências culturais apresentadas através de discursos da história e da cultura nacional, marcado pela homogeneização das expectativas, valores e atitudes culturais, a partir das idealizações propostas. A cultura nacional é um discurso, participar da nação é, em certa medida, trabalhar para reproduzir tal discurso. Na perspectiva oficial de nacionalidade homogênea, a diversidade e a pluralidade podem significar riscos para imagens idealizadas que vêm sendo construídas para a Nação, com conseqüente ameaça aos poderes e lugares instituídos.

Em um contexto oficial que busca e propõe a homogeneização cultural e da história/memória nacional, uma questão essencial apresenta-se: a da construção das identidades, que ocorre em uma infinidade de composições e inter relações que estabelecemos, cada dia mais complexas, dada a multiplicidade de informações, contextos e experiências vivenciadas por cada um de nós, em um mundo que, cada vez

mais, são frágeis e tênues as fronteiras espaço-temporais e mais intensas as relações entre as diversas culturas.

A partir da problemática deste quadro, pautado em construções histórico-nacionais, Hall identifica o Sujeito Pós-Moderno como um indivíduo fragmentado, composto de várias identidades, por vezes contraditórias e mal-resolvidas, em um processo de identificação mais provisório, variável e efêmero. Sujeito que assume identidades múltiplas em diferentes momentos, que traduz e sintetiza referenciais diversos, em composições por vezes inteiramente novas, impensadas e imprevisíveis.

Diante desta situação, a homogeneização das culturas nacionais é realidade apenas na perspectiva das idealizações oficiais, nos Programas de Estado e nos projetos de “depuramento” das práticas sociais, sendo a realidade das culturas um processo dinâmico e complexo de diálogos entre referências diversas, com aportes dos mais diferenciados matizes, para os quais colaboram segmentos distintos da sociedade, em um jogo de conflitos e negociações em que, permanentemente, operam-se ajustes, composições, acréscimos, trocas e adaptações .

A idéia de uma homogeneidade traz consigo, normalmente, um processo de subordinação, de exercício de poder de um certo grupo que opera os conceitos e as práticas oficiais da sociedade em detrimento de outros grupos, subordinados e inferiorizados no quadro das referências culturais e das decisões e definições. É ainda Hall quem afirma que *uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural*¹¹.

No quadro do que é identificado como cultura nacional temos, pois, de estar atentos para a complexidade de sua constituição e reconstituição, que implicam na diversidade, pluralidade, contradição e mesmo oposição de referências, contextos, indivíduos norteadores e interesses. As culturas nacionais devem ser vistas como tão complexas e diversificadas quanto os indivíduos que as compõem e a idéia de “Culturas Nacionais” contribui para “costurar” as diferenças numa única identidade.

¹¹ HALL. obra citada, p. 59.

Formado por uma diversidade étnica muito grande, em que cada um dos segmentos consagrados: índio, branco e negro, traz em seu contexto desdobramentos de grupos culturais que potencializam muitos devires, a realidade da nação brasileira expõe contextos extremamente plurais de referências culturais, fundindo-se em novos agrupamentos culturais, mas também conservando traços referenciais antigos e longínquos, em ambiente onde a tradição e a inovação dialogam permanentemente, em fusões e rupturas, acréscimos e exclusões.

Daí a necessidade, sempre reposta, de passar a idéia de Identidade Nacional Brasileira monolítica, homogênea, para a idéia de Identidades Brasileiras, de Culturas Brasileiras, que devem ser pensadas como resultantes de conflituosos encontros desenvolvidos ao longo de 500 anos. Tais identidades, constituídas em processos onde valores, crenças e costumes sintetizaram-se ou dispersaram-se em novos desdobramentos, residuais sobrevivências inovam-se, reforçam-se ou são recalçadas na emergência de nova correlação de forças, reconfigurando exercícios e práticas culturais dominantes na tentativa de preservação de seus *status* hegemônicos. São contextos de *tradução*¹², em que traços culturais apresentam-se como sistemas híbridos, em contexto de fronteiras flutuantes, onde as identidades podem ser refletidas de formas diversas, em que as diferenças apresentam-se em um quadro de negociações mais flexíveis, decorrentes de contatos e jogos de poder.

Nesses processos históricos ficam evidentes o papel e a importância dos patrimônios nacionais, que devem ser entendidos como

[...] o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos [...] existe como força política na medida em que é teatralizado [...] O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo. [...] Por isso as noções de coleção e ritual são fundamentais para demonstrar vínculos entre cultura e poder.¹³

¹² cf. HALL, obra citada e BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. (Coleção Humanitas).

¹³ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2000. p.162

Nesta perspectiva, o museu tem exercido um papel de grande importância, pois configura-se como espaço institucional destinado a apresentação ritualizada das culturas, um “palco” para a sua exibição e encenação, espaço em que se celebram valores eleitos como representativos de nacionalidades e de culturas nacionais constituídas por elites dominantes e seus simpatizantes. Celebração como espetáculo, os museus no lugar de revelar, ocultam, excluem, a partir do ideário de grupos detentores de poderes de montagem e realização de tal espetáculo. Reapresentando o discurso hegemônico na sua intertextualidade, com artifícios para controlar a “Identidade Nacional”, o museu constitui local onde, efetivamente, o patrimônio é manipulado e utilizado como ferramenta política e de autoridade.

Considerando o desenvolvimento deste processo percebemos que o século XIX foi essencial para a definição de políticas patrimoniais, sendo um momento em que ações específicas desenrolaram-se, estabelecendo paradigmas fundamentais na definição, proteção e socialização de traços culturais entendidos como patrimônio da civilização ocidental, foram constituídos vários *Espaços de Memória* com o objetivo de marcar e definir os elementos de Nações que surgiam e/ou afirmavam-se.

Tal processo ocorreu em meio a projetos de definição de temas e discursos relacionados à construção de identidades nacionais, norteado pelas idéias ocidentais de evolução, civilização e progresso, sendo a cultura erudita e acadêmica, em suas expressões mais oficiais, entendidas como ferramentas de fundamental importância no jogo de negociações de memórias *versus* esquecimentos. Marcos culturais monumentalizados obedeceram a lógica de exaltação de determinadas práticas e grupos sócio culturais, em detrimento de outros, justificando, desta forma, inclusive, todo o processo de expansão colonizadora do Ocidente cristão como forma de propiciar processos civilizatórios para grupos considerados “inferiores”, “primitivos” e “a-históricos”. Projeto “messiânico” no qual os conflitos decorrentes do confronto de culturas e as conseqüências devastadoras destas intervenções foram absolvidos pelos benefícios “espirituais e intelectuais” dele decorrentes. A mão civilizatória e confiscatória justificava-se, por seu caráter “benemérito” e “desinteressado”, como no discurso que atualmente atinge o Iraque e suas adjacências.

Desde momentos iniciais desta expansão ocidental encontra-se um grande interesse voltado à cultura material de povos e países colonizados e à criação de museus etnográficos, que acarretaram mais prejuízo para diversos grupos considerados de interesse para a etnografia e a ciência da época, com a ação violenta de retirada de elementos de suas culturas materiais, enviados para Institutos de Pesquisa e Museus etnográficos europeus em formação:

A fundação dos museus de etnologia e o movimento de idéias que se criou a seu favor respondiam a necessidades econômicas e políticas, ao mesmo tempo em que progressivamente se definiam ideologias visando interpretar os testemunhos materiais reunidos nestes museus, em um sentido previamente definido. A história desses museus e suas coleções, [...], não pode ser relatada separadamente, independentemente da análise da ideologia que estes museus deveriam confirmar¹⁴.

No caso do Brasil, o surgimento de uma *nação livre*, no século XIX, implicou a (re)construção de imaginários e referências que sustentassem e justificassem a pretendida nação, sendo necessária a criação de espaços de produção e sistematização de conhecimentos no Brasil, sobre o Brasil, com a definição de cenários, atores e enredos para a obra que era inaugurada. Foram de primordial importância, como bem apresenta Lilia Schwarcz em seu livro *O Espetáculo das Raças*¹⁵, os Institutos Geográficos e Históricos, as Escolas de Direito e de Medicina, bem como os Museus, que se afirmaram como espaços em que o perfil ideal do Brasil e do Homem Brasileiro era estudado, forjado e apresentado ao público.

Diante deste projeto de construção da Nação e da sua Identidade e Cultura Nacional, baseado em conceitos elitistas de história, povo, língua, cultura e arte, ficam evidentes as dificuldades de introdução, no rol dos elementos componentes do patrimônio nacional, de elementos da cultura material e sensível de povos considerados “primitivos, sem história e sem arte”, segundo idéias dominantes na época. Foram iniciadas, junto com as políticas patrimoniais e do imaginário delas decorrentes, formas de exclusão e/ou folclorização e manipulação de referências culturais de determinados grupos, como os

¹⁴ AKA-EVI, Jean-Luc. De l'art primitif à l'art premier. *Cahiers d'Études Africaines*: Prélever, exhiber. La mise en musées. Paris: L'École des Hautes Études en Sciences Sociales. 155-156, XXXIX-3-4. 1999. p.572-773. Sobre a questão ver também DEGLI, Marine, MAUZÉ, Marie. *Arts premiers: Le temps de la reconnaissance*. Paris: Gallimard, 2000. (Découvertes Gallimard, 393)

¹⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

afro-descendentes, por exemplo. Nesta perspectiva, em relação à presença do negro no Brasil

[...] o escravo configurava-se como um empecilho ideológico à higiene e à modernização. Discursos de diferentes procedências sociais colocavam-no lado a lado com miasmas e insalubridade. Na realidade, além da condição escrava, o próprio homem negro – que já havia sido excluído, por ocasião do Pacto Social implicado no Movimento da Independência, da composição de classes que constituiria, na visão do Estado, o controle da Nação brasileira – recebia conotações negativas de parte do corpo social. Escravo e negro eram percebidos, na prática, como a mesma coisa. [...] o antigo escravo era alguém a ser afastado – e, junto com ele, as aparências de pobreza, de hábitos não ‘civilizados’, de questões sociais graves¹⁶.

Apresentavam-se no Brasil questões conflitantes, relacionadas às bases da formação da sociedade brasileira e de sua história colonial marcadas pela empresa escravagista e presença maciça do negro, e mesmo do índio, nas formas de trabalho, nas práticas culturais e no contingente populacional. O problema de construção de imagens de progresso e modernidade e do projeto nacional, baseado em paradigmas referentes à civilização europeia, tornou-se evidente devido à presença de matrizes culturais consideradas inferiores e incivilizáveis, segundo os teóricos mais radicais. Sobre esta questão, entre vários outros comentários acerca da formação étnica do Brasil e suas conseqüências ao desenvolvimento nacional, Nina Rodrigues, em sua obra referênciada da época, em fins do século XIX, afirmava:

A raça negra no Brasil, por maiores que tenham sido os seus incontestáveis serviços à nossa civilização, [...] há de constituir sempre um dos fatores de nossa inferioridade como povo. [...] Este juízo, que não disputa a infalibilidade ou a inerrância, nem aspira a proselitismo, obedece, na sua emissão franca e leal, não só ao mais rudimentar dever de uma convicção científica sincera, como os ditames de um devotamento respeitável ao futuro da minha pátria¹⁷.

¹⁶ SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988. p.39.

¹⁷ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 5ed. São Paulo : Nacional, 1977. p.7 Sobre a questão ver também RODRIGUES, Jaime. *O Infame Comércio: Propostas e experiências no final do tráfico de africanos para o Brasil (1800-1850)*. São Paulo: UNICAMP/CECULT, 2000; PENA, Sérgio D. J. (org.) *Homo Brasilis: aspectos genéticos, lingüísticos, históricos e socioantropológicos da formação do povo brasileiro*. São Paulo: FUNPEC-RP, 2002. p. 131-148; MAGGIE, Yvonne. REZENDE, Claudia Barcellos. (orgs.) *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002; GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002; MAIO, Marcos Chor. SANTOS, Ricardo Ventura. (orgs) *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1995.

Tal discurso traduz o pensamento vigente no Brasil, desde o século XIX, projetando-se para o XX e, mesmo após o surgimento de outras correntes de pensamento questionadoras destas idéias racistas, estas acabaram por firmar-se no imaginário social, não somente entre pessoas consideradas "despreparadas", mas, inclusive, e talvez principalmente, como parte do pensamento das elites brasileiras, ecoando até hoje, em vários discursos, de forma explícita ou implícita.¹⁸

A construção de imaginários idealizados sobre a formação da nação e de uma cultura brasileira, na perspectiva da pureza de raça e superioridades étnicas, configurou-se de forma bastante forte, inclusive através de controles e normas oficiais consagradas, na década de 1930, com o Estado Novo e as políticas de Getúlio Vargas para a educação e a cultura.¹⁹

A uma cultura branca, considerada superior e civilizada, com raízes européias introduzidas a partir dos primeiros colonizadores portugueses, complementada pela presença de outros imigrantes europeus a partir de meados do século XIX, opunha-se uma cultura indígena autóctone e uma cultura negra transplantada através da empresa escravista colonial, consideradas inferiores, selvagens, bárbaras. As tensões reforçaram-se na questão da mestiçagem e na idéia de uma cultura adulterada por ser mestiça. O discurso passava pela confrontação de forças e pela necessidade do estabelecimento de estratégias de controle e regulação que atenuassem o problema, possibilitando, a médio e longo prazo, a definição dos traços culturais de origem européia.²⁰

¹⁸ Jeferson Bacelar em análise de jornais do início do século XX, em Salvador, considera que: O negro era apresentado como o outro inferior e incivilizado, em relação ao branco, superior e portador dos padrões civilizatórios europeus. Entre as questões apresentadas pelos jornais, aponta: inferioridade do negro; violência entre negros; criminalidade; desorganização e abandono familiar; desejos imorais, degeneração sexual; atraso sócio cultural. O candomblé é descrito com seus objetos e rituais exóticos, relacionado a práticas indecorosas e ao transtorno da ordem pública, como feitiçaria, magia, curandeirismo, espetáculo vergonhoso de atraso. In: BACELAR, Jeferson. *A hierarquia das raças: negros e brancos em Salvador*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p.48 – 51.

¹⁹ cf. SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. Sobre o debate em torno das culturas populares e as estratégias de sobrevivências culturais nos primeiros anos da República: SOIHET, Rachel. Um debate sobre manifestações culturais no Brasil: dos primeiros anos da República aos anos 1930. em: *Trajeto Revista de História UFC*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2001. vol.1 n.1. Dossiê Cultura e Poder. P.11 – 36.

²⁰ Citando nota publicada no Jornal de Notícias, em fevereiro de 1901, Nina Rodrigues apresenta um exemplo deste discurso da necessidade de controle e eliminação de atos culturais das classes consideradas inferiores: "Refiro-me à grande festa do carnaval e ao abuso que nela se tem introduzido com a apresentação de máscaras mal prontos, porcos e mesmo maltrapilhos e também ao modo por que se tem

O preconceito acerca das manifestações culturais de origem africana colaborou na produção de um imaginário social discriminatório, gerando novos e intermináveis preconceitos e intolerâncias, em uma cadeia de formulações de conhecimentos fundamentada no desconhecimento efetivo das características essenciais destas culturas.²¹

Para entender questões relacionadas às formas de representação de culturas afro-descendentes e sua preservação, devemos analisar elementos que constituem e fazem parte da dinâmica do patrimônio e suas representações, sem perder de vista que esse processo histórico-cultural está subordinado à construção de uma imagem nacional baseada na idéia de desenvolvimento e progresso. Decorre daí, tensa e conflituosa relação entre passado e presente, tradição e modernidade, memória e esquecimento, cultura popular e erudita, além de outras polarizações, sendo necessário enfatizar que este é um processo complexo e dialético, no qual a luta pelo controle de capitais simbólicos e sua preservação, através da cultura material e sensível, estabelece-se como elemento articulador para as ações empreendidas no âmbito das relações de poder e controle social, relacionadas ao

[...] processo de construção de uma identidade coletiva – a identidade nacional – (que) pressupõe um certo grau de consenso quanto ao valor atribuído a esses bens, que justifique, inclusive, o investimento na sua proteção. No caso dos patrimônios, essa capacidade de evocar a idéia da nação decorreria da atribuição, a esses bens, de valores da ordem da cultura – basicamente o histórico e o artístico. [...] O histórico e o artístico assumem, nesse caso, uma dimensão instrumental, e passam a ser utilizados na construção de uma representação de nação²².

africanizado, entre nós, essa grande festa da civilização. [...] acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que, em grande quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem som nem tom [...] assim como essa mascarada vestida de saia e torço, entoando o tradicional samba, pois que tudo isso é incompatível com nosso estado de civilização" in: RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 5^a. ed. São Paulo: Nacional, 1977 - p.7.

²¹ Quando, por exemplo, o olhar "civilizado" volta-se para a religião do "incivilizado", encontramos notas como esta, de maio de 1905, apresentada por Nina Rodrigues: "Candomblés. Muita gente há que, [...] cultua uma legião de deuses inferiores, os do fetichismo, barbaramente denominados, sob curiosas invocações. Semelhante crendice, dia a dia vai ganhando terreno no seio da massa ignara, que já não a cultiva nos pontos distantes do perímetro urbano, por isso que os candomblés funcionam no próprio centro da cidade. Como é natural, à proporção que o número de prosélitos do fetichismo vai crescendo, vão aumentando as casas em que ele tem prática, surgindo novos pais-de-terreiro, o que é dizer, exploradores da credulidade dos néscios. Com isso prejudicada, embora, a civilização, muito lucram os negociantes do chamado azeite-de-dendê e os negociantes de pombos e galinhas." Nina Rodrigues, obra citada, p. 244.

²² FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/MINC/IPHAN. 1997. p.31

Sobre esta questão são importantes as considerações de Beatriz Sarlo, sobre o exercício de um *olhar político*²³, que deve atentar para aquilo que é menos visível e audível, para as fissuras, os entremeios da produção do discurso. Olhar, politicamente, é entender as diferenças como qualidades frente a uma proposta de cultura massificada, é exercitar ferramentas que podem contribuir para rupturas dos controles exercidos por agentes dominantes. O olhar político deve transformar-se em discurso político que busca a explicitação das diferenças e, conseqüentemente, o respeito aos produtores de culturas não incluídas no rol dos planos de culturas oficiais.

É de grande importância o exercício deste olhar político, pois, no embate que se trava na sociedade brasileira, marcada por profundas e degradantes desigualdades sociais, fundamentadas na economia e no controle do acesso a instrumentos de melhoria da qualidade de vida, exclusão, invisibilidade, adaptação ou manipulação de elementos culturais, considerados fora dos padrões, são atitudes permanentemente identificadas no processo de preservação de referências patrimoniais. Em uma sociedade ávida por branqueamento, desejosa em assimilar elementos da cultura ocidental eurocêntrica, dita civilizada e moderna,

O negro esteve associado por séculos a sinais negativos de distinção na sociedade brasileira por sua cor de pele, sua posição 'inferior' no sistema produtivo e por suas práticas culturais, vistas como 'incivilizadas'. A reconfiguração das relações entre negros e brancos (por motivos vários, entre eles a luta dos negros por direitos iguais e o reconhecimento destes por partes dos brancos) tem acontecido dialeticamente de modo que nesse processo certos elementos da cultura negra foram selecionados (samba, candomblé, capoeira, culinária etc.) e receberam sinal positivo, tornando-se legítimos na sociedade 'branca'.²⁴

Torna-se perceptível que na impossibilidade de exclusão ou mascaramento das referências afro nas culturas brasileiras, dada a sua força, importância e permanência,

²³ SARLO, Beatriz. "Um Olhar político: em defesa do partidário na arte". In: *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EDUSP. As suas considerações dirigem-se aos discursos da arte e sobre a arte, aos olhares críticos sobre a produção artística, às estéticas e jogos de relação entre tradição e ruptura, bem como estratégias de criação de discursos hegemônicos e ideais, no entanto tais considerações se aplicam a análises sobre sistemas culturais em geral.

²⁴ AMARAL, Rita. "Educar para a igualdade ou para diversidade? A socialização e a valorização da negritude em famílias negras". In: Os Urbanitas-Antropologia Urbana Web Site (disponível via www em <http://www.aguaforte.com/antropologia/Educarparaque.html>) Internet, 2001. p.6. pesquisado em 17/11/2005. A questão também é tratada em SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder*. Salvador: EDUFBA, 2005.

foram constituídas estratégias diversas para dissimular traços destas culturas, com recorrência a artifícios como, por exemplo, a folclorização e fetichização das culturas afro-descendentes no contexto das culturas brasileiras. Neste conflituoso e dinâmico contexto de incorporações recíprocas, a preservação e patrimonialização estabelece-se como ferramenta de grande importância no processo de seleção para a formulação e estabelecimento de imagens acerca da cultura nacional.²⁵

A necessidade de definir lugares específicos para as expressões culturais e seus agentes produz uma sistematização da cultura, estratificando manifestações e testemunhos, valorando-os a partir de padrões, paradigmas e estereótipos, produzindo, também, tipologias diferenciadas de locais de preservação. Neste processo surgem determinados espaços, alternativos, para expressões consideradas à margem, ou fora do pretendido “nível” para a qualidade da "cultura nacional". Logo, categorias como folclórico e etnográfico são pontos de direcionamento que setores dominantes pretendem deslocar do foco de elementos da cultura oficial, entendidos como os de maior representatividade nacional. Regidos pelas categorias artístico e histórico, erudito e acadêmico, determinados cânones opõem-se às categorias de folclórico e etnográfico.²⁶

A qualidade de folclórico, por exemplo, passa a destinar-se para a produção dita popular, no sentido de inferiorização que a idéia de cultura popular passa a ter, associada basicamente a negros e pobres, em comparação, de forma parcial e interessada, com a cultura escolar e erudita, de herança européia e, notadamente, branca. A preservação e exibição do patrimônio nacional são realizadas segundo critérios seletivos, baseados em graus de importância atribuídos para ressaltar e ocultar referenciais culturais, a partir de interesses particulares, manipulados pelo Estado e seus representantes, como entidades encarregadas da proteção legal do patrimônio.²⁷

²⁵ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992 e *Cultura e Sociedade, 1780 – 1950*. São Paulo: Nacional, 1969.

²⁶ AYALA, Marcos. *Cultura Popular no Brasil: perspectivas de análise*. São Paulo: Ática, 1987. BOSI, Eclea. *Cultura de massa e cultura popular: Leituras de Operárias*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973. FERNANDES, Florestan. *O Folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o Movimento folclórico brasileiro 1947 - 1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

²⁷ No Brasil historicamente, o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, apesar de incluir preocupações com a questão das culturas populares desde a sua criação, com idéias e projetos de Mario de Andrade, sempre privilegiou o patrimônio relacionado ao passado colonial e à tradição ibérica. A figura jurídica do "tombamento" com a valorização do chamado "patrimônio de pedra e cal" caracterizaram a política

Percebemos uma tendência que se repete, a de pensar o folclórico e a cultura popular como referente às manifestações extintas ou em vias de extinção, ou seja, culturas pensadas como culturas mortas, arcaicas, reservadas a momentos específicos, aos círculos de estudos acadêmicos e de amadores bem intencionados. A força das culturas populares, fruto das organizações comunitárias, é reduzida a uma imagem de algo pensado como frágil, porque diferente do imaginário oficial de referências e práticas culturais “bens estruturadas”. Uma atitude política e bem definida que exotiza, exorciza e infantiliza as culturas dos grupos ditos populares, rurais, tradicionais.²⁸

No sistema de seleção e preservação de patrimônios e construção de imagens sobre culturas nacionais, existem várias instituições e estratégias, destacando-se os museus, como uma das principais. Os museus são espaços de reunião de objetos da cultura material²⁹, abordando determinados temas, explicitando idéias e visões sociais, buscando, também, forjar e transmitir idéias, produzir conhecimentos. Neste sentido, os espaços museológicos e suas exposições caracterizam-se como de grande importância para a formação das mentalidades, à medida que apresentam conceitos sobre as sociedades e os grupos que as constituem, suas características e traços históricos, utilizando-se de objetos da cultura material como bases essenciais de um processo de comunicação e de preservação de idealizadas tradições culturais. Os museus caracterizam-se como espaços para o exercício de jogos de simulações, de poderes e interesses que constituem a preservação do patrimônio viável para a ordem e o progresso.

Culturas africanas, por exemplo, excetuando-se as referências ao Egito, estiveram sempre associadas a conceitos como “primitivo”, pouco desenvolvimento, inferioridade, ignorância, ao que ainda é exótico, bárbaro, mágico, sobrenatural. Estas visões foram transmitidas através de abordagens museológicas por intermédio de exposições. Somente

patrimonial do Estado brasileiro, desde 1930, com o reconhecimento institucional de monumentos e arquitetura barroca de Salvador, Ouro Preto, Recife, São Luís do Maranhão, entre outras cidades. Somente recentemente, com a idéia de patrimônio imaterial e a instituição da figura jurídica do "registro", é iniciada um olhar oficial para outros tipos de patrimônio, não somente monumentos e edifícios mas a memória social e manifestações das populações indígenas e afro-brasileiras.

²⁸ Questão tratada por DE CERTEAU, Michel. A Beleza do Morto. In: *A Cultura no Plural*: Papyrus, 2001. (col. Travessia do Século)

²⁹ *Homo-Domesticação - Cultura Material*. Enciclopédia Einaudi, n. 16. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989. *Anthropos-Homem - Cultura / Culturas*. Enciclopédia Einaudi, n. 16. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.

a partir da segunda metade do século XX, com o surgimento de novas idéias no campo da etnografia e da história, vem sendo promovidas revisões destas idéias, bem como críticas das formas de apresentação e representação de culturas do continente africano e das culturas das diásporas.

No entanto, não visualizamos ainda, na maioria das exposições, uma abordagem mais ampla do assunto, que enfatize características destas culturas, procurando apontar suas continuidades ou rupturas no presente, as dinâmicas das articulações entre seus elementos ou mesmo as incorporações historicamente realizadas, ressaltando suas contribuições na cultura contemporânea do Ocidente. No caso específico das exposições apresentadas no Brasil, as imagens que mais têm sido exploradas são relativas ao negro escravo, negro capoeira, com suas “barbarizadas” práticas religiosas, deixando-se de lado várias outras possibilidades de enfoque, como as organizações civis afro-brasileiras, a produção de artes gráficas e plásticas, os fazeres musicais, literários, teatrais, cinematográficos, as narratividades de poéticas orais, de leitura e transmissão orais de tradições, as práticas de resistência e de reinvenções de suas tradições em territórios estrangeiros.

Enfim, o que tem sido exposto nas exposições que tratam de culturas afro-brasileiras, ou culturas africanas e sua presença na cultura ocidental? Como têm sido tratadas tais referências e matrizes culturais? O que é visto, tanto no Brasil, quanto em outros países, tem estado bastante afastado de uma abordagem que considere as culturas e artes africanas e das diásporas em si e suas interações com outras culturas. Houve sempre uma tendência, ainda hoje forte, em abordar cultura material de matrizes ou inspirações africanas, partindo do olhar central da cultura cristã ocidental, com seus valores, discursos, poderes e preconceitos.

Notamos que a apresentação do negro e sua inserção na sociedade brasileira na qualidade de escravo é recorrente, desaparecendo do cenário das representações de trabalho, principalmente após o fim da prática escravista, volatilizando-se seus afazeres e formas de sobrevivência no tempo e no espaço. Na maioria das vezes a imagem exclusiva do negro escravo é a imagem recorrente em exposições museológicas e páginas de livros de história. O negro, produtor de cultura e arte, tanto na relativa a raízes africanas, quanto

na produção de arte ocidental, produzida no período colonial brasileiro, por exemplo, não é citado e referenciado reservando-se algum espaço, apenas, para poucas obras identificadas.

Notamos ainda que manifestações culturais de origem ou inspiração africana ganharam roupagem exótica, apresentadas pelo viés da surpresa, da sedução pelos ritmos e coloridos da atração turística e folclórica, monetarizadas e transformadas em mercadoria, como a música, a dança, e mesmo os corpos dos negros, que passam à qualidade de objetos de atração fetichizada, como foram, no passado, os índios encontrados e descobertos na América tropical. Quando entendidos e descobertos como elementos de captação de recursos, os negros são transformados em atração, produtos da mídia e do marketing, sem que, com isso e por isso mesmo, ocorram efetivas transformações que impliquem em reconhecimento das raízes afro-ameríndias ou melhorias na qualidade de vida das comunidades ameríndias e afro-brasileiras³⁰.

No Brasil, é muito comum, no que diz respeito à presença do homem e da mulher africanos e às gerações posteriores, que o enfoque, quando existe, limita-se a falar de um negro escravo, sofredor, passivo, esvaziado de personalidade, uma “peça”, que plantou e propiciou o enriquecimento da metrópole, desaparecendo em seguida à abolição, como se o mundo do trabalho tivesse se embranquecido, volatilizando a presença do negro, confirmando-se e mantendo-se uma reiterada imagem: negro igual a escravo.³¹

O negro passou a ser apresentado como apêndice, como complemento, pois excluída sua possibilidade de mobilidade social, a literatura e a bibliografia optaram por torná-lo “invisível”, pois se não há lugar para o negro bem sucedido na sociedade brasileira, também lhe é renegado espaço nas exposições. Ou melhor, há um lugar, já definido e conhecido: aquele do “negro capoeira”, do “negro maculelê”, do “negro macumbeiro”, do “negro malandro”, que responde ao permanente desejo de encontro

³⁰ Sobre a problemática da Indústria Cultural e apropriação das tradições afro-brasileiras ver CARVALHO, José Jorge de. *Metamorfozes das tradições Performativas Afro-Brasileiras: De Patrimônio Cultural a Indústria do Entretenimento*. Brasília, 2004. (Série Antropológica – 354) em: <http://www.unb.br/ics/dan/Serie354empdf.pdf> e também SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade*. Rio de Janeiro /Salvador: Pallas/EDUFBa, 2004.

³¹ LARA, Silva H. Escravidão, Cidadania e História do trabalho no Brasil. *Revista Projeto História*. São Paulo: PUC, n.16, 1998. P. 25-38.

com o exótico por parte do “não negro”. O negro é personagem oficial de formas folclorizadas, sendo muitas vezes representado como a imagem das margens, desfocada.

Outro enfoque muito acentuado em exposições constitui o da religião, não na perspectiva da abordagem da sua importância como centro de produção renovada de saberes e atualização de tradições, mas como práticas religiosas animistas, classificadas, em geral, como seita, preceito, fetiche, exótico, folclore. Desconsiderando abordagens da religião como um amplo sistema simbólico, que ultrapassa os limites míticos e avança na vida como um todo em suas dinâmicas, florescem abordagens que se aproximam de uma concessão, com limites para determinadas crenças, saberes e práticas. Enfim, imperam concepções de religiões africanas e afro-brasileiras como variantes da religiosidade popular, como práticas à margem da religião católica e saturadas de preconceitos e estranhamentos desmoralizadores.

As culturas de origem ou influência africana destinam-se, normalmente, a museus de etnografia, como uma espécie de “escaninho”, lugar de memória específico, destinado aos bens culturais que devem ficar à margem dos bens escolhidos como ícones de uma nação civilizada e moderna. No mundo dos museus brasileiros, a cultura nacional, forjada e moldada a partir do século XIX, parece ter realizado a utopia do branqueamento através da seleção de valores ditos superiores e civilizados.

Será este um problema exclusivo dos museus? Terão ocorrido modificações nas formas de representação da presença de culturas afro-brasileiras no Brasil em outros meios? Em relação a algumas mídias, esta resposta é muito clara e objetiva, como no cinema e televisão brasileiros, ainda marcados por um imaginário de reiteração de um negro subserviente e incapaz, quando não um negro marginal. Mas em relação a outros espaços de produção de imaginários, memórias e patrimônios, como esta questão tem se apresentado? Estariam os museus sintonizados com a sociedade? Estariam os museus sintonizados com a cultura material, com o discurso da escola, da imprensa e mesmo do imaginário das famílias brasileiras?

Podemos iniciar as considerações sobre o museu como veículo para preservação de culturas tradicionais africanas e afro-brasileiras, com uma questão: a musealização dispõe, na origem, de uma abordagem estranha a estas culturas, pois se o espaço do

museu é sempre um simulacro, um espaço do arremedo, de representações, em que o objeto é transformado em semióforo³², quando o museu aborda elementos culturais não ocidentais, este caráter de artificialidade fica duplicado, reforçando, neste caso, o exotismo e o estranhamento no espaço das exposições. Expor objetos de cultura material não ocidental significa um desafio a mais no trabalho de pesquisadores e museólogos, na medida em que precisam ultrapassar os limites e lugares comuns das abordagens exóticas, satirizantes e exercitar o cuidado permanente no tratamento de referências culturais que, em princípio, estão esvaziadas do sentido original quando pensadas a partir da ótica do ocidente cristão.

Insinua-se, aqui, mais uma vez, a questão da tensão: tensão do olhar, tensão da representação. No espaço da exposição o olhar é provocado, são elaborados conceitos e idéias, as imagens apresentadas configuram-se como interpretações da realidade, até mesmo provocando uma imagem distorcida do que é apresentado. Portanto, são de extrema importância as formas de apresentação expográficas, as estratégias utilizadas, que devem, antes de tudo, buscar a aproximação entre aquele que olha e aquilo que é olhado.

Identificamos nas abordagens expográficas uma certa hierarquia de valores relacionados a técnicas e conceitos. Por exemplo, em museus de arte, o objeto é considerado "suficiente", normalmente apresentado de modo que não aconteçam interferências externas ao mesmo. O valor estético é tratado como "absoluto". Mais uma vez, por conta do domínio do ideário ocidental, padrões são afirmados e assimilados como paradigmas, conduzindo a nossa compreensão, produzindo certo consenso sobre o que tem ou não tem valor artístico, sobre o que é ou não é belo, sobre o que deve ser chancelado como "Obra de Arte", "Obra Prima".

Acervos etnográficos são acompanhados, normalmente, de longas explicações, com processos de "esclarecimento" dos conteúdos, ocorrendo, na maioria das vezes, ênfase no texto escrito, com submissão das imagens à racionalidade do letramento. O produto cultural é colocado em primeiro plano, sem que sejam evidenciados os atores

³² Conceito tratado em POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1987. e também *Histoire Culturelle, histoire des sémiophores*. em POMIAN, Krzysztof. *Sur l'histoire*. Paris: Gallimard, 1999. p.191 – 229.

sociais. Os protagonistas, sendo prioritariamente identificados em termo de grupo, etnia, comunidade, são esvaziados no anonimato da sociedade de senhores proprietários do ocidente cristão, desnudando ainda mais as contradições museológicas e preservacionistas com que o etnocentrismo classifica e aborda as relações com os universos frente aos quais se projetaram.

Daí a seguinte questão: existem expografias específicas para o tratamento de acervos etnográficos? Quais as recorrências expográficas para tais acervos? Nestas formas de representar há a reprodução de idéias como, por exemplo, a da ausência ou estado secundário da estética nas artes das Áfricas e de afro-brasileiros? Para pensar estas questões tornam-se necessárias abordagens retrospectivas, que permitam perceber de que forma tais culturas foram assimiladas pelo ocidente e seus museus.

Ao longo desta investigação formulamos questões que passaram a indicar caminhos e reflexões a serem desenvolvidos, permeando sua redação e que serão retomados nas suas considerações finais:

- Quais imagens, conceitos e preconceitos, categorias e silêncios, são construídos e exibidos em torno de culturas de africanos e das suas diásporas em exposições?
- Quais estratégias expositivas são utilizadas para a representação das culturas africanas e suas diásporas? Existem relações entre a história e as imagens museológicas na construção de referências sobre tais culturas?
- Como questões específicas e de grande importância nas culturas africanas e de suas diásporas, de culturas performáticas, tácteis e sensíveis, a saber, crenças, valores, expressões sonoras, orais e proverbiais têm sido tratadas em exposições museológicas?

No capítulo I, **Contatos, olhares e interpretações**, são apresentadas considerações sobre a formação de mentalidades ocidentais diante do encontro com outras culturas, logo classificadas de exóticas e transformadas em elementos de exibição espetacularizada, exploração científica e comercial, considerando-se também movimentos de valorização das culturas africanas e das diásporas no quadro de países

ocidentais e africanos. O Brasil, em suas formas de interpretar e interagir em torno das culturas africanas e sua inserção essencial na cultura nacional encerram este capítulo.

O Capítulo 2, **Teatros de Memórias de expressões de Culturas da diáspora africana no Brasil**, é dedicado a apresentação dos museus estudados em Salvador e Recife, analisando-se conteúdos de suas exposições, através de imagens captadas e da apresentação de alguns textos que, por vezes, são citados como elementos de confirmação das recorrências identificadas, ou como negação das mesmas, como exceções encontradas no quadro das exposições.

No capítulo 3, **Portugal e a construção de imagens dos domínios imperiais** que, juntamente com o capítulo quatro, foi construído a partir de nossa permanência por seis meses em Lisboa, com viagem a França e Bélgica, buscamos, a partir de análises de exposições realizadas desde finais do século XIX, identificar a questão contemporânea relativa a representações de africanos e seus descendentes, como permanência recorrente de preconceitos construídos no contexto da ação colonial europeia e seus desdobramentos posteriores.

O quarto capítulo, **Novas abordagens sobre velhas imagens**, apresenta exposições realizadas no ano de 2005, em Lisboa, Paris e Tervuren, que trazem em seus conteúdos e tratamentos das imagens apresentadas, alternativas e proposições nas representações de culturas africanas e de suas diásporas. Este capítulo considera atuais experiências museológicas no Brasil, com o Museu Afro Brasil e a proposta de criação do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira.

Nas **considerações finais** são retomadas questões que deram origem ao projeto de pesquisa e tese, provocando caminhos a serem formulados. Mais do que respostas, provocações para o estabelecimento de estratégias que transformem o quadro dos discursos e ações museológicas ainda marcados por discursos e conceitos coloniais ainda vigentes e neo-coloniais recorrentes.

Capítulo I

Contatos, olhares, exposições, interpretações.

A ampliação dos contatos com a África, provocada e intensificada pelo mercantilismo, despertou a cobiça por curiosidades, pelo colecionismo de objetos evocativos do “novo mundo” e todas as histórias a ele relacionadas. Surgiram os *gabinets de curiosidades*, dentro de um ideal enciclopédico e cosmológico, disseminando-se por toda Europa espaços produzidos para o abrigo de tais coleções, instaurando-se, na história dos museus, o gosto pelo exótico, pelo estranho, pelo místico, como por “aberrações” e singularidades.

Neste ambiente, intercâmbios estabelecidos com o litoral africano intensificaram a descoberta europeia de elementos culturais de várias etnias, chamando a atenção de navegantes exploradores, artefatos e elementos da natureza, que foram encaminhados para a Europa, passando a compor diversas coleções.

Ao lado das antigüidades e peças históricas, reúnem-se novos tipos de objetos: curiosidades naturais ou artificiais, raridades exóticas. Fósseis, corais, ‘petrificações’, flores ou frutos vindos de mundos distantes, animais monstruosos ou fabulosos, jóias virtuosas, peças etnográficas recolhidas pelos viajantes, reúnem-se toda uma série de criações bizarras, para que o colecionador dirija o olhar sobre o que vem dos confins do mundo conhecido¹.

A intenção de reunir e apresentar, nestes gabinetes, um microcosmo para admiração, contemplação e mesmo meditação, também atendia interesses de ostentação de riquezas e conhecimentos como forma de demonstração e ampliação do prestígio de “homens de bem” da época.

¹ SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Paris: Gallimard – Réunion des Musées Nationaux, 1993.147p.il. (Decouvertes Gallimard, 187) p 23.



Figuras 1 e 2

Configuraram-se novas coleções e espaços de exposições relacionados com o avanço das ciências naturais e o desejo de classificar a natureza, surgindo as primeiras iniciativas voltadas para a reunião de espécimes naturais, para o estudo de plantas, minerais e animais, com fins medicinais e farmacêuticos. No início do século XVIII, a máxima era *ver para instruir-se*. O estudo da natureza, através dos museus, ocorreu pela coleção de séries completas de cada ordem, procurando, através da classificação, a comparação das espécies.

No campo das coleções de arte, a nova orientação foi a apresentação especializada e sistematizada, com classificação por “escolas” e ordenamento cronológico. O desmembramento de coleções, a partir desta ótica, provocou o surgimento de novos museus, especializados, que passaram a ser considerados como “depósitos da história visível da arte”.

E o fim do século XVIII foi marcado pela multiplicação de museus públicos, resultantes da aquisição de coleções particulares. O museu era visto, prioritariamente, como uma instituição necessária à educação do povo e desenvolvimento da sociedade.

As transformações radicais na política e estruturação da sociedade ocidental, nos séculos XVIII e XIX alcançaram a concepção dos museus e sua utilização. A nova ordem republicana propôs a “vulgarização do conhecimento”, sendo lançado aos museus o desafio de tornarem-se espaços onde o público fosse considerado o soberano e principal motivo de sua existência. A prática de reunir objetos com o propósito de indicar superioridades e poderes, deu lugar a práticas com o objetivo de aproveitar o caráter

didático das coleções como estratégia dos revolucionários burgueses. A Revolução Francesa trouxe a radicalização da proposta de democratização das coleções, forjando a idéia de Bem Nacional e Patrimônio Nacional.

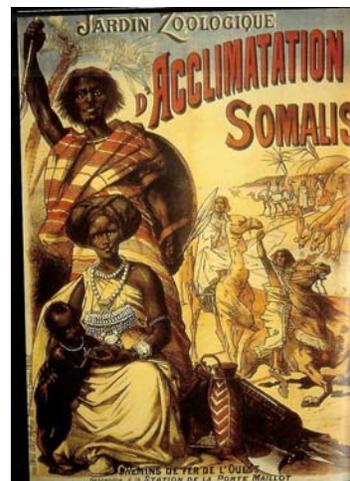
Sob o signo da revolução, quatro domínios desenvolveram-se nos museus: a arte, a história, as ciências naturais e as técnicas. O gosto e a procura por obras clássicas mantiveram-se e várias foram as iniciativas para a sua exposição. Nos museus de arte, foi reforçada a idéia de sua importância para o estudo das Belas Artes, sendo freqüentados por artistas em busca de modelos para a sua produção e mesmo a realização de cópias. Neste momento também desenvolveram-se museus voltados para apresentar os avanços tecnológicos e industriais que, ao lado das Exposições Universais e escolas de desenho, colaboraram no projeto europeu de industrialização. No bojo das exposições comerciais e industriais, surgiram as exposições de artes decorativas, com abordagem das utilidades da união das Belas Artes às Indústrias.

A emergência da Etnografia como disciplina autônoma provocou a sistematização de museus etnográficos, cuja tônica de organização foi determinada por estudos e debates sobre a origem e evolução das espécies, travados no século XVIII e durante o XIX. As coleções existentes e outras que foram recolhidas, serviram à ilustração de tais teorias com exposição dos acervos em abordagem linear evolucionista.

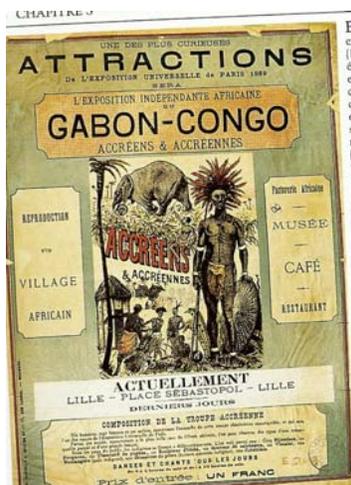
O século XIX e início do XX foram essenciais para a introdução definitiva das culturas materiais e sensíveis africanas no imaginário europeu através da formação de coleções ou introdução de estéticas africanas na produção das artes ocidentais. Os contatos realizados por ocasião da utilização da mão de obra africana através do trabalho escravo nas Américas, a penetração de potências européias no continente africano e o conseqüente domínio, através da partilha colonial deste continente, em meados do XIX, trouxeram à cena européia as culturas da “África Negra”. Neste contexto, tiveram origem exposições que, em muito, foram semelhantes às aquelas dos jardins zoológicos, em um processo naturalizado na abordagem da cultura.

A idéia de promover um espetáculo colocando em cena populações exóticas aparece em vários países europeus no curso dos anos 1870, [...] mas também nos Estados Unidos, notadamente pelo empreendimento do célebre P. T. Barnum que foi um dos primeiros a colocar em cena e a popularizar verdadeiros ‘museus

vivos². Na Alemanha, a partir de 1874, Carl Hagenbeck, revendedor de animais selvagens e futuro promotor dos principais zôos europeus, decide exibir regularmente lapões e samoas apresentados como populações ‘puramente naturais’ diante de visitantes ávidos de novas ‘sensações’. O sucesso destas primeiras exposições conduziram-no em 1876 a enviar um dos seus colaboradores ao Sudão egípcio com o objetivo de coletar animais e núbios para renovar a ‘atração’. Estes últimos conheceram, como a maioria das populações exibidas por Hagenbeck, sucesso imediato em toda a Europa, sendo apresentados sucessivamente em diversas capitais, como Paris, Londres ou Berlim. Tal sucesso influenciou, sem dúvida, Geoffroy Sant-Hilaire, diretor do Jardim Zoológico da Aclimação, que procurou novas atrações para solucionar a situação financeira delicada do estabelecimento. Percebendo que os indígenas condutores de camelos suscitavam nos visitantes mais curiosidade que os animais que os acompanhavam [...] decidiu organizar, em 1877, dois ‘espetáculos etnológicos’ no Jardim,



Figuras 3 e 4



apresentando Núbios e Esquimós. O sucesso foi imenso. A frequência do Jardim dobrou, atingindo neste ano um milhão de entradas pagas. [...] de 1877 a 1912, cerca de trinta ‘exibições etnológicas’ deste tipo vão ser produzidas no Jardim Zoológico da Aclimação, com grande sucesso [...].

Numerosos outros locais vão rapidamente realizar espetáculos equivalentes ou adaptados a fins mais políticos, como nas exposições universais parisienses de 1878, 1889 – uma ‘vila negra’ e quatrocentos figurantes ‘indígenas’ constituindo uma das atrações maiores e a de 1900 [...] e o célebre diorama vivo de Madagascar[...]³

Em conseqüência da popularização de tais exposições começaram a ser formadas trupes africanas para responder às demandas deste mercado emergente na Europa. Tais grupos de “selvagens” passaram a itinerar e a apresentarem-se em feiras, teatros e

² Em toda a Europa e também nos Estados Unidos, desde o começo do século, eram exibidos indivíduos, famílias e pequenas trupes em feiras, circos e zoológicos e também em turnês e espetáculos. Estas exposições generalizaram-se a partir do ultimo terço do século XIX.

³ BANCEL, Nicolas. BLANCHARD, Pascal e outros. *Zôos humains: au temps des exhibitions humaines*. Paris: La Decouverte, 2004. p.64-65. (La Decouverte / Poche 182)

parques. Estas exposições, em perfeita sintonia com as imagens que a empresa colonial construía através da imprensa e outros meios, inseria os habitantes do continente africano, no discurso colonizador da hierarquia das raças, vigente na época.

A necessidade de dominar e domesticar o “outro” impôs representações e discursos que o apresentasse como selvagem, vivendo e pensando como seres primitivos⁴. Esta construção reforçou e permitiu a elaboração de preconceitos e imaginários negativos, associando os africanos a seres marcados e regidos pelo gosto do sangue, fetichismo, obscurantismo e animalidade atávica, relegados à categoria de sub-humanidade. Idéias reforçadas por *mise-en-scènes* que apresentavam danças frenéticas, simulação de “combates”, “ritos canibais” e costumes desumanos (sacrifícios humanos, escarificações), reforçaram estereótipos e imagens fantasiosas sobre a população da África negra. Os africanos que se apresentavam em tais eventos eram controlados em sua circulação no ambiente em que ficavam, para evitar, na medida do possível, contatos entre negros e brancos, formando-se campos delimitados entre o “mundo dos selvagens” e o “mundo dos civilizados”, como fronteiras entre natureza e cultura.

Com o estabelecimento dos impérios coloniais, o poder sobre as representações sobre o outro se impôs num contexto diferente e em um movimento de expansão histórica de amplitude inédita. [...] a colonização impõe a necessidade de dominar o outro, domesticá-lo e então representá-lo. Às imagens ambivalentes do ‘selvagem’, marcados por uma alteridade negativa mas também por reminiscências do mito do ‘bom selvagem’ [...], se superpõe uma visão notadamente estigmatizante das populações “exóticas”. A inferiorização do indígena pela imagem se estrutura nessa nova configuração e os zôos humanos constituem, sem nenhuma dúvida, uma estratégia importante na construção dos paradigmas sobre as populações colonizadas⁵.

Da última década do século XIX até 1930, multiplicaram-se as exposições. As produções foram cada vez mais sofisticadas, com ênfase na exibição de hábitos que a colonização devia extinguir. No entanto, no século XX, o “selvagem” passou a ser representado como mais doce, cooperativo, parceiro da missão imperial. Permanecia

⁴ THOMAS, Keith. *O Homem e o Mundo Natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁵ BANCEL, BLANCHARD, obra citada p.64-65.

“inferior”, mas era docilizado, domesticado, com potenciais para assimilar as transformações e benefícios que a ação colonial trazia.⁶

O projeto de assimilação dos territórios do continente africano, com seus recursos naturais, incluiu a dilapidação de seu patrimônio cultural, ao lado de processos de destruição de práticas culturais e crenças tradicionais, através de atividades “civilizatórias” e missionárias ligadas ao imaginário ocidental cristão, católico ou protestante, em um dos maiores genocídios culturais e populacionais já registrado na história.

Os efeitos desta ação ocidental desenvolvida sobre a África, do século XVI ao XX, provocaram, inicialmente, uma sangria populacional, com a escravização de milhares de homens e mulheres para alimentarem mercados europeus e construírem o Novo Mundo. Razia associada com a desarticulação social, política e cultural dos territórios africanos, completada desde finais do XIX, com a pilhagem de milhares de objetos representativos de culturas africanas que, essenciais para os seus grupos produtores, em torno de sua sobrevivência e manutenção de suas tradições, tem ampliado processos de desmanche de modos de ser e viver africanos, apesar de continuadas e renovadas formas de resistência de culturas negras frente às diásporas vivenciadas.

Da retirada de bens culturais do continente africano, da divulgação dos benefícios das campanhas européias ali realizada, da construção de discursos sobre evidências da inferioridade dos africanos frente ao “alto grau” de desenvolvimento europeu, surgiram museus com exposições para expor práticas culturais a serem descartadas da história da humanidade. Tais exposições funcionaram como testemunhos da barbárie, da incivilidade, do paganismo e de práticas fetichistas, “provas” documentais da necessidade de intervenções européias nas sociedades tradicionais africanas. Foram as premissas justificadoras do momento e do acerto dos ritmos de vida e de trabalho do ocidente cristão em expansão.

Em contraste, as artes e as culturas da África foram reveladas, aos olhos de públicos europeus, de modo a provocar estranhamento e curiosidade, causar impacto e até

⁶ cf. BANCEL, Nicolas. BLANCHARD. LEMAIRE, Paul. LEMAIRE, Sandrine. Des exhibitions racistes qui fascinaient les européens. Ces zoos humains de la republique coloniale. In: www.monde-diplomatique.fr, Pesquisa realizada em 13 de agosto de 2000.

mesmo escândalo, justificadores da intervenção européia que já se deslocara do litoral para as savanas, consumindo novas legiões de indivíduos europeus para a realização de tarefas da colonização e investimentos financeiros europeus. A aplicação de valores e sentidos ocidentais de forma preconceituosa, na apreciação de crenças, costumes e culturas de ancestrais sociedades africanas, levou a interpretações que negaram a existência de história e arte no continente africano⁷, além de interpretações desqualificadoras sobre as características humanas de seus habitantes.

Na perspectiva da Antropologia e da Museologia podemos ordenar as análises destes objetos em quatro fases e modelos: objetos de curiosidade, espécimes, artefatos culturais e objetos de arte; sendo clara, ao longo dos últimos séculos, uma relação direta entre a Antropologia e a Museologia, ciências que dialogam e se complementam nas interpretações da cultura material e que tiveram um desenvolvimento plenamente interrelacionado.

Os *objetos de curiosidade* resultaram dos primeiros contatos e estudos sobre culturas, sendo o espaço dos gabinetes de curiosidade o local de exercícios interpretativos e expositivos, com coleções feitas a partir de viagens exploratórias, bem como resultantes de uma variada gama de falsificações e invenções confirmatórias de um imaginário sobre um mundo exótico e distante.

A categoria *espécimes* articulou-se na medida em que foi ocorrendo maior critério na coleta e análise dos objetos, maior sistematização das informações, resultando, ao mesmo tempo em que colabora para isso, do processo de emergência de disciplinas como a História e a Antropologia, tendo como lastro principal as Ciências Naturais. Neste período, destacaram-se os museus de ciências naturais, dos quais derivaram várias outras categorias a partir do século XIX: museus de arte, museus de história, museus etnográficos.

Somente na medida em que houve reflexão sobre a necessidade de considerar tais artefatos na perspectiva dos grupos sociais que os criaram, foi possível a elaboração do conceito de *artefato cultural*, *objeto testemunho*. Esta visão carrega consigo a utopia e

⁷ cf. PRICE, Sally. A arte dos povos sem história. In: *Afro – Ásia*, Salvador: UFBA, 1996. n. 18. p. 205 – 224.

o desafio de entendimento e apresentação do objeto, dando conta da totalidade de referências sobre a sua história, sua importância para o grupo, ficando nítida a dificuldade de por em prática esta proposta. Neste momento destacaram-se os museus de história e etnográficos.

Por fim, a postura mais freqüente, ao menos como postura recente observada nos grandes museus e exposições da atualidade, é a da consideração do objeto como *obra de arte*, ou seja, o tratamento dos objetos, mesmo aqueles depositados em museus etnográficos, em uma perspectiva estética. Neste ponto vemos as duas últimas abordagens instaurarem-se como contraditórias, nas formas de apresentarem culturas “tradicionais” em exposições: a perspectiva contextual do objeto, entendido como artefato/testemunha *versus* a perspectiva formalista que o considera como obra de arte, levando à elaboração de um discurso textual e visual apoiado na “impossibilidade” do diálogo entre as duas perspectivas, como se fossem excludentes. Encontramos duas outras perspectivas de abordagens que permitem integrar estas duas vertentes em novas perspectivas: o *objeto-poema* e o *objeto-sujeito*.

O conceito *objeto-poema* tem sido desenvolvido pela equipe do Museu Etnográfico de Neuchatel⁸, que tem buscado explorar e expor ao máximo o potencial comunicacional do objeto. A proposta se baseia no entendimento do objeto como sintetizador de poéticas e na necessidade de planejar exposições nas quais as palavras sejam substituídas por objetos que deverão compor discursos visuais o mais afastados quanto possíveis da utilização de textos literários, tão recorrentes nas exposições.

O “objeto-poema” consiste em valorizar a estética polissêmica dos objetos. Fazer um jogo, uma “obra aberta”, na qual o concebedor, neste caso o concebedor da exposição, dê maior importância ao acaso. Quer dizer, que todas as interpretações possíveis são a priori inclusas na obra.

Para que os museógrafos possam jogar com as idéias do objeto e que os visitantes possam jogar com esses objetos na exposição, [...] é necessário que exista um certo entendimento entre os dois grupos. Para que uma adequação mínima entre ver e compreender possa se estabelecer, é necessário um código compartilhado. Desta forma, para a “obra aberta” [...] haverá certos limites de interpretação. No contato entre culturas, numerosos quiproquós são previsíveis [...].⁹

⁸ Instituição Suíça que tem buscado nos últimos anos reflexões sobre o papel dos museus etnográficos procurando novas abordagens dos seus discursos expográficos.

⁹ DUBOC, Élise. Entre l’art et l’autre, l’émergence du sujet. Em: GONSETH, HAINARD e KAEHR (orgs.) *Le musée canibale*. Neuchâtêl: Musée d’ethnographie, 2002. p.46 – 47.

O conceito *objeto-sujeito* foi proposto em texto de Michel Ames, apresentado em 1983, no Canadá. O ponto de partida foi a rejeição do discurso dominante da antropologia ocidental sobre as culturas das quais são coletados os objetos e o movimento crescente, por parte dos grupos autóctones, em terem suas histórias e culturas apreendidas para além das interpretações mitológicas, legendárias ou folclóricas. A idéia do conceito é a de ultrapassar os limites entre o discurso em terceira pessoa, produzido pelos estudos e olhares estrangeiros, trazendo a voz dos protagonistas das culturas apresentadas, de modo a assegurar que, nas exposições, os objetos sejam traduções dos discursos locais, das comunidades envolvidas. Na contramão dos discursos universalistas, são propostas imagens das culturas sob vários pontos de vista, em tratamento denominado “abordagem cubista”. Estes dois últimos conceitos *ocupam hoje o campo das reflexões, misturando a polissemia dos objetos, mais e mais reconhecida pelo mundo museal ocidental, ao reconhecimento da polifonia das vozes e dos discursos.*¹⁰

Do final do século XVIII aos dias atuais, algumas instituições museológicas destacaram-se na abordagem de culturas e sua patrimonialização, seguindo os modelos acima, levando tais iniciativas a moldarem as práticas museológicas do ocidente, ecoando pelo mundo ações semelhantes.

Destacaram-se nesse quadro os Museus Coloniais¹¹, que tiveram seus acervos formados por “coletas”, que foram apropriações, muitas vezes, de forma violenta, realizadas por militares, missionários, administradores, comerciantes e cientistas. Fica claro o caráter de humilhação nos contatos realizados para estas “coletas”, que se apropriaram de objetos das sociedades dominadas, transformando-os em troféus exibidos em coleções particulares e destinados aos museus coloniais. Tais objetos que foram

¹⁰ DUBOC, obra citada p.54-55.

¹¹ Nélia Dias classifica a designação “museu colonial” em três tipos de museus: a) os museus criados na metrópole durante o período colonial, por exemplo le musée Royal du Congo (Tervuren); b) museus fundados nas colônias, como o Museu do Dundo (Angola); c) museus etnográficos constituídos na Europa no curso dos séculos XIX e XX. cf. DIAS, Nélia. Musées et Colonialisme: entre passe et present. em: *Du Musée Colonial au Musée des Cultures du Monde*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2000. 245p. p.15-33

utilizados como “provas da ignorância” e do “caráter diabólico” dos africanos, justificaram a ação colonial operada no continente africano¹².

No começo do século XX foram estabelecidas redes de aquisição de peças, principalmente estatuetas e máscaras, devido ao surgimento de novos museus e também novo status alcançados por estes objetos, por intervenção de artistas de vanguardas europeus. Há uma grande contradição nestas campanhas de coleta e reconhecimento de objetos africanos, como de seu envio para compor coleções de museus na Europa, sendo utilizado o argumento de “preservação”, pois

O processo de apropriação maciça [...] podia ser comparado a um simulacro de ciência: a “busca do saber”, inteiramente orientada para o exercício do poder, todos os dados sendo recolhidos em um contexto de ocupação e exploração. Esta “política etnográfica” contribuiu para a apropriação e a neutralização das formas individuais de poder. A retirada sistemática de “regalia” dos chefes, armas, obras de arte religiosas, sem que jamais fossem considerados quais objetos poderiam ser alienados, [...]¹³

Entre essas expedições destacou-se a Missão Dakar-Djibouti¹⁴, que durante quase dois anos percorreu mais de quinze países africanos, para recolher objetos para o Museu do Homem, inaugurando na África a era das pesquisas sistemáticas de campo e atentando para o “maior rigor possível no processo de coleta”, que deveria ser acompanhada de informações sobre suas funções, formas, técnicas de fabricação de objetos e utensílios e suas formas de representação. A expedição teve como suporte de orientação um manual anônimo: *Instructions Sommaires pour les Collecteurs d'Objets Ethnographiques*, publicado em 1931, que

discutia com riqueza de detalhes, o valor científico da coleta, os critérios para a seleção de objetos, os dados a serem registrados para cada item, como proceder à identificação, classificação, registro fotográfico e acondicionamento das peças, assim como a ortografia e os símbolos fonéticos a serem usados para o registro da terminologia nativa; em nenhum ponto do manual são mencionados assuntos

¹² WASTIAU, Boris. La Reconversion du Musée Glouton. In: *Le musée cannibale*. Neuchatel: Musée d'Ethnographie, 2002. p. 85 - 109.

¹³ WASTIAU, obra citada p.93.

¹⁴ A Missão Dakar – Djibouti foi realizada de 1931 a 1933, para o Museu do Homem de Paris, composta por Marcel Griaule, Michel Leiris, André Schaeffner, Eric Lutten, Denise Paulme, entre outros. De grande importância tanto a recolha de objetos africanos quanto a realização de fotografias, filmes, registros de tradições e cantos. Marcel Griaule destacou-se na realização destas missões, antes de Dakar realizou uma para a Etiópia, depois a missão Sahara-Camarões, dentre outras.

como uma compensação adequada, a oposição dos indivíduos à coleta científica, ou outras questões pertinentes às relações pessoais e à ética do empreendimento. [...]¹⁵

É importante observar que mesmo sendo uma incursão “sistemizada”, com caráter científico, são perceptíveis o caráter invasivo e violento de tais empreendimentos junto a diversos grupos culturais “pesquisados”. Trazemos aqui reproduzimos alguns trechos, citados por Sally Price, do relato de Michel Leiris em relação a esta que foi a primeira grande expedição científica francesa à África, no sentido de melhor elucidar os procedimentos do científico e civilizado ocidente cristão:

6 de setembro (1931)

[Em uma pequena construção que abriga relíquias sagradas, encontramos,] no lado esquerdo, um embrulho não identificado, pendurado no teto no meio de um feixe de cabaças, coberto com penas de diversos pássaros, e contendo, segundo concluiu Griaule depois de apalpá-lo, uma máscara. Incomodado com a morosidade das pessoas [que estão fazendo uma série irritante de exigências para um ritual de sacrifício], nossa decisão é tomada rapidamente: Griaule pega duas flautas e as esconde nas suas botas, colocamos as coisas de volta aos seus lugares e saímos.

[Depois de mais uma discussão irritante sobre o sacrifício que deve ser oferecido], Griaule decreta (...) que, como as pessoas estão obviamente zombando de nós, será necessário que elas, como retribuição, nos entreguem O kono em troca de 10 francos, caso contrário os policiais que estão escondidos [afirmou] no caminho terão que prender o chefe e os dignitários da aldeia e levá-los para San, onde eles terão que explicar seu comportamento a Administração. Chantagem medonha!

(...) O chefe da aldeia está arrasado. O chefe do kono anunciou que, devido às circunstâncias, nós teríamos permissão para levar o fetiche (...) Com um floreio dramático, devolve a galinha do sacrifício ao chefe e (...) mandamos os homens entrarem para pegar o kono. Depois que todos se recusam a fazê-lo, entramos nós mesmos, envolvemos o objeto sagrado num encerado, e saímos como ladrões, enquanto o chefe, agitado, afasta-se e, a uma certa distância, obriga sua mulher e filhos, [que não podem por os olhos neste objeto sagrado], a entrarem em casa, batendo neles com uma vara.

Neste relato vemos uma expedição “científica” que desestruturou e desorganizou sistemas de valores, desencadeando mais que agressões entre familiares, problemas psíquicos, mentais, religiosos de incalculáveis e imprevisíveis desdobramentos e

¹⁵ PRICE, Sally. *Arte Primitiva em centros Civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p.105.

dimensões. Todo um universo de crenças, valores, costumes era solapado, desajustado, provocando desagregações culturais que resultaram na reafirmação da “desordem” dos africanos em contato com os europeus.

(...) Os 10 francos são dados ao chefe e, em meio a confusão geral, saímos as pressas, como patifes extraordinariamente poderosos e ousados, envoltos num brilho demoníaco.

7 de setembro

Antes de deixar Dyabougou, visitamos a aldeia e seqüestramos um segundo kono, que Griaule havia visto quando entrou às escondidas na cabana especial onde ele era guardado. Desta vez, Lutten e eu comandamos a operação. Meu coração dispara; depois do escândalo de ontem, entendo mais claramente a gravidade do que estamos fazendo. Lutten corta, com sua faca de caca, o traje de penas preso à máscara, entrega-a a mim de modo que eu possa envolvê-la no pano que trouxemos, e também me dá (...) [outro objeto], que pesa pelo menos 15 quilos, e que eu enrolo junto com a máscara. Tudo é rapidamente removido da aldeia, e atravessamos os campos de volta para os carros (...)

12 de novembro

(...) Ontem, as pessoas recusaram, horrorizadas, nosso pedido de várias estatuetas usadas para trazer chuva, assim como uma figura com os braços levantados que foi encontrada em outro santuário. Se levássemos estes objetos, estaríamos levando a vida da terra, explicou um garoto que (...) quase chorou ao pensar nas desgraças que nosso ato ímpio causaria (...) Corações de piratas: enquanto nos despedimos carinhosamente dos velhos (...), vigiamos o guarda sol verde que normalmente está aberto para nos fazer sombra mas hoje está cuidadosamente amarrado com um cordão. Inchado, com um estranho tumor que o torna semelhante ao bico de um pelicano, ele agora esconde a famosa estatueta com os braços levantados que eu mesmo roubei da base do pequeno monte cônico que serve de altar para esta e outras estatuetas semelhantes. Eu a escondi primeiro sob minha camisa (...) Depois, coloquei-a no guarda-sol (...) enquanto fingia urinar para distrair a atenção das pessoas.

À noite (...) meu peito está manchado de terra, pois, enquanto saíamos da caverna das máscaras desta aldeia, minha camisa serviu mais uma vez de esconderijo para uma espécie de serra enferrujada de dois gumes, que nada mais é que um zunidor de ferro.

14 de novembro

(...) Os furtos continuam (...) Exploramos sistematicamente santuários e valas onde as máscaras antigas são jogadas (...)

15 de novembro

Ontem, os nossos amigos Apama e Ambara trouxeram, às escondidas, os trajes de fibra que fazem conjunto com as máscaras, conforme lhes havíamos pedido. Eles nos imploraram, sobretudo! que os escondêssemos bem. Hoje, com a ajuda deles, farei as fichas destes objetos. Apama e Ambara estão atentos ao menor ruído. Uma criança que quer entrar é repreendida. Não ha dúvida: nossos procedimentos

conquistaram seguidores, e os dois corajosos garotos foram pegar os trajes de fibra na caverna das máscaras onde eles haviam sido escondidos.

A influencia dos europeus (...)

A vileza continua e eu as vezes tenho vontade de quebrar tudo, ou então de simplesmente ir embora para Paris. Mas o que eu iria fazer em Paris?

A partir deste questionamento sobre o que fazer em Paris, podemos refletir que as relações senhores *versus* escravos desdobraram-se em outras formas de barbárie ou maldições de senhores das “ciências” apossados por fascinações e fantasias em relação a modos de ser de suas vítimas e/ou objetos de pesquisa. Sujeitos *versus* objetos, ciências *versus* fantasmas refazem relações senhores *versus* escravos ao ficarem possuídos e presos, irremediavelmente, a seus “objetos” e “sujeitos” de caça.

18 de novembro

(...) Do lado direito da caverna, num pequeno santuário, uma linda escultura de madeira. Evitamos olhar muito para ela, para não levantar suspeitas, mas fica entendido que, esta noite, Schaeffner e eu a levaremos.¹⁶

Roubo, vilania, cinismo, abuso de poder, corrupção, são apenas alguns adjetivos amenos que podemos utilizar para classificar as ações confessadas nestes relatos. O que ainda surpreende é a confissão minuciosa dos atos praticados, deixando ver que, para estes cientistas do início do século XX, preocupados com o desenvolvimento dos estudos etnográficos, “os fins justificavam os meios”, máxima do racionalismo científico, independente dos efeitos que as suas ações provocassem.

É interessante que, depois da expedição, Leiris assumiu uma postura crítica acerca dos seus atos e passou a ser defensor do respeito às culturas dos povos, fazendo parte do Internacional Committee on Museums, realizando campanhas de esclarecimento à opinião pública, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Em discurso realizado em 1950, na Association des Travailleurs Scientifiques, afirmou:

Sempre que objetos religiosos ou objetos de arte são transportados para um museu metropolitano [europeu], independentemente de como seus proprietários originais possam ser indenizados, este objeto ainda é parte do patrimônio cultural de todo um grupo social que é tirado dos seus legítimos donos, e é claro que este

¹⁶ LEIRIS, 1934/1981, p. 82-128, citado por Price 2000, p.106 - 108

aspecto do trabalho do etnógrafo que se dedica a constituição de coleções - se nos permitimos enxergar este ato como qualquer outra coisa que não seja uma pilhagem pura e simples (dado o interesse científico que oferece e o fato de que os objetos tem uma melhor chance de preservação num museu do que se permanecerem no seu local de origem), esta entre aquelas atividades que criam para o etnógrafo, responsabilidades em relação a sociedade que está sendo estudada: a aquisição de um objeto que não estava destinado a venda cria, de fato, um choque com os costumes e representa, assim, uma intervenção de tal ordem que a pessoa responsável por ela não pode considerar-se completamente distante da sociedade cujos costumes foram tão profundamente perturbados.¹⁷

Declaração legítima e constatação hipocritamente acertada, mas um tanto tardia, já que a grande e total pilhagem de bens culturais africanos havia sido realizada, com toda força e intensidade que a fúria consumista ocidental exercitou. Suas pilhagens estão hoje depositadas nos diversos museus das grandes metrópoles da Europa e América do Norte.

Passada a fase de exposição destas culturas na perspectiva de afirmação da superioridade dos colonizadores, com os processos de descolonização tais museus entraram em crises, com discussões sobre quais destinos e conceitos a serem dados a este verdadeiro “botim de guerra”. A questão que se apresentou, então, foi a da requalificação das abordagens, discursos e exposições. Uma das alternativas foi a passagem da abordagem etnográfica para abordagens históricas, sendo tais objetos tratados como documentos que testemunham sociedades de outros continentes, culturas, povos.

A questão grave, neste momento, refere-se à admissão de que o processo colonial acabou fazendo com que a maioria das estruturas sociais documentadas tivessem sido desestabilizadas e, na maioria das vezes, destruídas em poucas décadas, graças à violência da conquista e colonização, bem como das ações anteriores às pilhagens escravocratas que duraram séculos. A ironia, contradição e desastre de tais coleções podem ser formuladas nesses termos: europeus propõem a preservação de objetos e eventos culturais que, na verdade, eles próprios, através da coleta e invasão de territórios africanos, contribuíram para destruir. Além de que estes vestígios de culturas materiais perderam seus sentidos, entupiam armazéns e depois acervos ou reservas técnicas de

¹⁷ LEIRIS, 1950/1969, P. 86 citado por PRICE, 2000, 109-110

denominados Coalizão Internacional dos Museus de Locais Históricos de Consciência¹⁸, atuando na preservação de nomes de artistas, músicos, poetas, homens e mulheres, espaços públicos, ruas, praças, mobiliários, que trazem o clima das vivências, neste bairro que afrontou as imposições do *apartheid*.



Figuras 6 e 7

No início do século XX surgiu outra possibilidade de tratamento das heranças em vias de extinção: a abordagem dos objetos em perspectivas estéticas, ou seja, o questionamento sobre a ausência de valores estéticos na produção material de povos que, no passado foram considerados como sem história e capacidades transformadoras que ultrapassassem os limites funcionais e imediatos da sobrevivência humana. Este novo tratamento está inteiramente relacionado à “descoberta” da produção artística de povos afro, por parte de visionários e excêntricos artistas das primeiras décadas do século XX que, classificados como fauves e cubistas, deram origem à estética chamada primitivista no ocidente.

¹⁸ Sobre este grupo, suas propostas e sobre o District Six Museum encontramos informações no site www.sitesofscience.org. A obra de FIELD, Sean. *Lost Communities, Living Memories Remembering Forced Removals in Cape Town*. Cape Town: University of Cape Town, 2001, trata questões sobre as memórias sociais na África do Sul.

A proposição da existência de uma arte africana, levantou questões contrárias à mentalidade ocidental, em que dominavam as idéias de Edmund Burke e Emmanuel Kant¹⁹, na formulação da estética ocidental que, até meados do século XVIII avaliaram a incapacidade dos africanos em produzirem artes, considerando seus artefatos como provocadores do horror, medo, perversão, primitividade, barbárie, como produções comparáveis à de crianças e alienados, ingênua e sem consciência²⁰.

Os negros da África não receberam da natureza nada além do que o gosto pelo frívolo, Hume desafiou quem quer que seja a citar o exemplo de um negro que tenha mostrado talentos, e ele afirma que entre centenas de milhares de negros transportados dos seus países, e do quais uma grande parte foi colocada em liberdade, ele jamais encontrou um único para produzir alguma coisa de grande nas artes, ciências, ou qualquer outra disciplina, ao tempo em que não é raro ver brancos saídos da plebe suscitarem a admiração do mundo pela excelência dos seus dons. Estas duas raças de homem parecem tão diferentes de sensibilidades quanto de cor. [...] ²¹

Na desmontagem deste preconceituoso raciocínio, uma série de teorias e estudos, com os mais variados resultados, foram realizados em torno da dimensão estética africana, sendo ainda muito complexas, por vezes contraditórias, as referências e análises. No texto “A dimensão estética na arte negro-africana tradicional”²², o antropólogo Kabengele Munanga, apresenta considerações esclarecedoras sobre a questão.

O primeiro ponto que podemos levantar como elemento que dificulta a percepção do contexto das artes da África advém da perspectiva de que os olhares que norteiam os estudos são, na maioria das vezes, marcados por valores e conceitos ocidentais, fazendo com que o pesquisador fique subjugado por uma realidade africana observada a partir de referenciais das culturas ocidentais, a partir dos seus paradigmas e modelos. Kabengele levanta três abordagens teóricas correntes sobre as artes africanas: a teoria etnológica, a

¹⁹ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus, 1993. e KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. São Paulo: Papirus, 1993.

²⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. Brasília : UNB, 1995.

²¹ KANT, Emanuel, em: Observations sur le sentiment du beau e du sublime (1988) citado em artigo de AMSELLE, Jean-Loup. Doit-on exposer l'art africain. em *Le musée cannibale*. Neuchatel: Musée d'Ethnographie, 2002.

²² MUNANGA, Kabengele. A Dimensão Estética da Arte Negro-Africana Tradicional. In: *Arteconhecimento*. São Paulo: USP, 2003/2004, p.29 – 44.

teoria etno-estética e a teoria estética, cada uma com problemas de interpretação e conclusões.

A Teoria Etnológica indica que os estudos sobre arte africana consideram o seu contexto de produção e utilização, sendo a função que os artefatos desempenham e as relações que mantêm com o todo social, os elementos fundamentais para o entendimento do seu significado. Nesta perspectiva o carácter norteador dos olhares sobre a produção artística é funcionalista e sistêmico, conforme os tratamentos desenvolvidos por estudos de Marcel Griaule, entre os Bambara, e William Fagg, na Nigéria, por exemplo.

No contexto destas teorias, a arte tem como objetivo significar e não representar, não é uma arte imitativa, é arte de presentificação realizada a partir de signos que recriam a realidade com base em princípios e idéias gerais. O sentido utilitário é destacado pelos teóricos deste grupo, com ênfase para a questão da religião, da qual os ritos e crenças conduziram e determinariam a produção artística. Por isso, multiplicaram-se os estudos da arte tomando como referencial os sistemas religiosos negro-africanos, criando a falácia de que toda a produção artística africana estaria centrada e determinada por aspectos da cosmogonia e práxis religiosa. Para alguns teóricos deste grupo a arte africana seria uma invenção do olhar ocidental, sem que houvesse a idéia do *belo* nas sociedades tradicionais africanas.

A Teoria Etno-Estética busca determinar o que os objetos de arte africana representam, quais símbolos contém e que mitos evocam, questão que coloca o problema epistemológico relativo à dificuldade de captar significados independente da forma e do seu entendimento sem consideração do conteúdo. Para buscar atenuar esta dificuldade e como proposição metodológica, este grupo teórico passou a realizar observação do contexto cultural dos objetos e análise conceitual, estratégia que concilia o funcionalismo e o formalismo, na qual aos aportes do observador e sua cultura são incluídas as lógicas dos grupos culturais estudados. Forma e conteúdo são entendidos como complementares e indissociáveis, síntese da proposta conceitual relativa a cada objeto.

Os defensores da Teoria Estética afirmam que é possível detectar uma estética na África a partir da existência de vocabulários relativos a noções fundamentais da estética clássica e à apreciação dos objetos produzidos. Para este grupo, a função não seria

preponderante na experiência com o objeto, mas sim a forma, o que levaria a uma apreciação estética, voltada para a perfeição da forma. O objeto em si seria o ponto principal da relação estabelecida, para além dos seus significados no contexto funcional. Deste ponto de vista, conclui-se a existência de um sentimento estético entre os negros africanos.

A partir destas idéias questionamentos foram suscitados, com por exemplo: o fato de uma determinada sociedade ter elementos de classificação de beleza em seu contexto, obrigatoriamente determine a existência de estética?²³. O ponto que é principal nesta discussão não é exatamente a produção artística e seu significado, mas a existência ou não de um discurso formal e sistemático sobre as obras por parte das sociedades africanas. Tal é o problema que se apresenta para a análise.

Diversos teóricos vêm se envolvendo em embates que buscam apreender a existência de um corpo lingüístico e conceitual indicador de estéticas africanas, envolvendo sentimentos e discursos críticos. Kabengele Munanga ressalta um ponto para reflexão: se o julgamento estético implica liberdade de apreciação e julgamento crítico, como podemos considerar a sua existência em sociedades nas quais objetos passíveis de serem considerados obras de arte estão sujeitos a restrições quanto à sua exposição e mesmo verbalização de valor, até mesmo nomeação? A exposição possibilitada por museus não resolve o problema apresentado, pois as peças descontextualizadas perdem o seu caráter de objeto de culto, mas não são elevadas ao patamar de obras de arte ou, pelo menos, os olhares a elas dirigidos, na sua maioria estrangeiros, são determinados através de julgamentos estéticos ocidentais, uma vez que olhares africanos sobre estas peças são raros no contexto dos museus, impossibilitando uma experiência crítica africana diante das mesmas em tal situação.

Por fim, como definir a existência de uma estética africana se o próprio conceito de estética é ocidental, nas suas origens e desenvolvimentos teóricos e conceituais? Como aplicar a noção de aperfeiçoamento, presente nos pressupostos da estética ocidental, na produção artística negro-africana onde a beleza não está relacionada à adequação do

²³ Kabengele Munaga cita o livro do filósofo Roger Some, de Burkina Faso, *Art Africain et Esthétique Occidentale – La Stautaire Lobi et Dagara au Burkina Faso*, em que a questão é desenvolvida.

parecer e da essência da coisa? Como aplicar estes conceitos a uma “arte de presentificação”, na qual a forma depende da imaginação e/ou indicações que transcendem a materialidade da obra? Como aplicar estes conceitos a uma arte que na essência não foi produzida para ser julgada criticamente, para produzir discursos sobre si mesma, e mesmo quando existe a possibilidade do discurso e julgamento crítico, estes estarão limitados pelo caráter transcendental da obra e dos segredos a ela relacionados?

Até então levantamos questões relacionadas às artes negro-africanas ditas tradicionais, mas obviamente existe toda uma produção contemporânea de cunho artístico no continente africano e, entre essa produção, a chamada arte de aeroporto, encarada pejorativamente por críticos e colecionadores, que revela uma série de valores culturais africanos, reelaborados, revisitados e reapropriados visando o mercado de turismo. Kabengele Munanga encerra suas reflexões considerando que no momento em que se produz esta arte feita para ser vista, para ser exportada, para um mercado de consumo externo, livre de cânones e limitações religiosas e rituais, instaura-se a dimensão estética da produção artística negro-africana, com a possibilidade e liberdade de juízos de valores, que será, claro, submetido a conceitos.

Para novos olhares acerca das culturas e artes africanas, no início do século XX, contribuíram as transformações que ocorreram no campo dos estudos antropológicos, com o enfraquecimento das idéias evolucionistas, que foram questionadas e recusadas por considerarem os artefatos culturais como documentos sinalizadores de estágios culturais inferiores das sociedades. Argumentos inovadores deram lugar a abordagens que passaram a considerar culturas materiais na perspectiva de evidências de sistemas de representação simbólica.

Interessa notar que o reconhecimento de objetos de arte africanos por artistas ocidentais não colocou tais manifestações artísticas no mesmo nível que as ocidentais, dando origem ao conceito de arte primitiva, sendo forjada a idéia de primitivismo²⁴, que

²⁴ Ao final do século XIX o vocábulo primitivismo é inserido no dicionário da língua francesa, definido como imitação dos primitivos. Como primitivistas foram classificados os artistas das vanguardas européias do século XX que utilizam elementos da África, América e Oceania em suas obras, entre eles Matisse, Derain, Vlaminck e Picasso.

suscitou uma série de interpretações, permanecendo a noção de superioridade das artes ocidentais em relação às manifestações africanas.

Das coleções etnográficas foram destacados determinados objetos que passaram a ser considerados especiais. A sua exposição aumentou as cotações dos mercados de arte, ao mesmo tempo em que estimularam a procura de similares no território africano²⁵. Curadores de museus realizaram a seleção de obras nas suas coleções, reservando para artefatos africanos salas especiais em relação a suas “obras primas”. Os museus etnográficos foram reconhecidos, a partir de então, também na perspectiva de espaços de exposição de artes primevas, artes primitivas. Mais uma vez, o reconhecimento de valores nas culturas africanas não significou igualdade em relação à importância atribuída aos valores do ocidente, mantendo-se a prática de um olhar diferenciado pela arrogância das mentalidades colonizadoras.

Como consequência desta construção ocidental em torno de valores estéticos africanos, foram definidos padrões visuais e tipológicos que valorizaram determinados objetos. Definiram-se, a partir da Europa, quais os originais, quais as obras primas, quais os mercedores da chancela de Arte, ao lado do que era exemplo da decadência estética e do que já não era tradicional. Operou-se uma representação de arte preservada da contaminação ocidental, considerada “arte primordial e ingênuas”.

Daí um outro problema para a África e seus artistas: ter que produzir a partir de expectativas ocidentais, em visão marcada pelo fetiche e busca do exotismo, excluindo, por exemplo, até recentemente, o artista africano que se expressava utilizando materiais e temáticas “não tradicionais”, ou utilizadores das ancestrais tradições mas que não reproduzem imagens idealizadas de um continente naturalizado e marcado pela magia. O lugar destinado às artes da África ainda é hoje, predominantemente, o das artes exóticas, apesar de algumas exposições realizadas recentemente que buscam apresentar novas perspectivas para a produção artística africana²⁶.

²⁵ Ainda hoje este fenômeno se repete, como o caso recente no qual a inserção de peças africanas em exposição no Museu do Louvre, a partir de 2002, houve grande influência na cotação de peças similares no mercado.

²⁶ No capítulo 4 apresentaremos considerações sobre a exposição África Remix, que se insere no contexto destas novas abordagens.

Questões a respeito do desaparecimento de tradições “originais” podem ser encontradas na literatura de quase todo interessado pela produção artística atual de povos Primitivos. Mas nem todas são inspiradas pelos mesmos motivos. [...] Os colecionadores criticam a arte para turistas com igual veemência mas tendem a vê-la como um artifício perpetrado por indígenas astutos e ressentem-se de sua existência porque ela os priva do valor monetário do seu investimento. A frequência da palavra "meretrício" nos editoriais da revista *African Arts* é um reflexo notável desta última interpretação; derivado de um radical latino que significa "prostituta" (do qual o erudito editor tem, quase que certamente, consciência), este termo sugere um motivo barato (por parte do artista) de engano e fraude, ao qual o colecionador bem informado deve se opor com padrões firmes e inflexíveis de valor estético. Podemos sugerir, no entanto, que quando lembramos de quem introduziu a noção de se comercializarem objetos de arte além do âmbito da sua pretendida morada e quando consideramos o (des)equilíbrio material no qual estas transações ocorrem, torna-se um pouco complicado atribuir a culpa aos próprios artistas.

Assim como o seu pai, o colonialismo, agora idoso, e seus primos, um tanto mais jovens, o turismo e o jornalismo, a coleta de objetos de Arte Primitiva baseia-se no princípio Ocidental de que "O mundo é nosso"²⁷.

A presença européia ainda acarretou outros desdobramentos em relação a questões patrimoniais e museológicas ao continente africano, além da já citada espoliação do seu patrimônio cultural. Exceto na Guiné Equatorial, colonizada por espanhóis, todas as potências européias abriram museus em suas colônias da África tropical, muitos deles permanecendo após as independências. Inicialmente, o papel destas instituições era valorizar os territórios conquistados e celebrar a colonização européia; a partir dos anos 1940 foram transformados em centros de pesquisas sobre culturas e histórias, permitindo maior conhecimento dos povos e facilitando as políticas coloniais.

Até a Primeira Guerra Mundial, depois da iniciativa francesa, britânicos e portugueses abriram museus de história e ciências naturais em suas colônias, com coleções de geologia, mineralogia, zoologia, buscando valorizar o território colonizado. Normalmente foram associações científicas e departamentos administrativos que criaram tais museus, tendo como objetivo, entre outros, o de fornecer informações e referências para os exploradores, sobre espécies que podiam ajudá-los em suas atividades comerciais.

²⁷ Sobre a questão da interferência do mercado de arte sobre a produção africana, Sally Price afirma que: [...] a criação de um "mercado" (por mais depreciado que seja em comparação àquele no Ocidente) inevitavelmente afeta a natureza dos contatos de uma comunidade com forasteiros, o funcionamento da sua economia, o papel e o significado dos tipos de objetos que são coletados e, em última análise, as formas físicas de sua produção. Nas últimas décadas, o processo foi documentado em muitos locais diferentes [...]PRICE, 2000, p. 115 – 116.

Outra perspectiva destas instituições concentrou-se em celebrar a ação de colonizadores, contar a história de personagens importantes e mostrar o interesse que seus governantes coloniais dispensavam às artes e culturas colonizadas.

A partir de 1940 multiplicaram-se os museus de etnologia como centros de pesquisa, conservação de culturas em vias de desaparecimento e locais em que fosse “ensinado aos africanos a cultura de seus antepassados”. Nesta perspectiva surgiram várias instituições com este objetivo absurdo: “ensinar” África para os africanos. Os europeus iluministas, acreditando-se credenciados para tirar os africanos da “ignorância” sobre si mesmos, sobre o seu passado e ancestralidade, continuavam advogando as premissas de seu “antropocentrismo” civilizado. Diminuiu a quantidade de museus de história natural e 70% dos museus abertos após 1940 passaram a expor coleções etnográficas.

Os museus abertos na África colonial deviam fornecer, aos visitantes europeus, na sua maioria funcionários coloniais, informações sobre as sociedades que assumiram administrar, mas também visavam atingir o público africano, sua elite urbana, em projeto de educação para ensiná-los sobre os rumos de uma nova África, por tanto tempo “abandonada” pelos africanos e “recuperada” pelos colonizadores. Pretensões de conscientizar sobre as culturas e histórias do continente, através de exposições museológicas, configuraram o museu na perspectiva de um local onde os africanos poderiam encontrar suas tradições e histórias passadas sob a ótica do colonizador, e reconstruir identidades nacionais e reconfigurar personalidades ocidentalizadas. O discurso etnográfico / expográfico fundamenta-se na representação dos povos conquistados, com destaque para as vitórias realizadas.

Ainda vale ressaltar que uma série de imposições limitaram a presença de africanos nestes museus, como por exemplo a exigência de estarem vestidos “dignamente” ou estarem calçados. Nas sociedades coloniais africanas presumir igualdade e democracia no acesso a bens culturais ocidentais somente seria possível desconhecendo a profunda estratificação e controle de circulação de indivíduos negros nestas sociedades criadas e dominadas por brancos, instaladas em territórios africanos.

Também no território africano colonizado, a exemplo do que acontecia na Europa, os museus construíram um discurso sobre a legitimidade e, conseqüentemente, os benefícios da colonização. Só que com uma distinção clara nas exposições sobre as culturas locais e a história do ocidente, ou seja, produziram argumentos no sentido de que a história do continente teve, como ponto de partida, a chegada dos conquistadores brancos.

A partir dos primeiros movimentos de independência, em 1950, configuraram-se outras perspectivas e abordagens nesses museus. Se anteriormente eram locais para a “educação” dos conquistados e justificação das conquistas, no processo de independências os museus passaram a ser encarados como locais a partir de onde poderiam ser construídas representações das nações que surgiam. Nesta perspectiva, há uma certa consideração da historicidade das sociedades africanas a partir da modernidade européia em termos de Estados Nacionais, refazendo as referências européias nas Áfricas e perpetuando e acumulando o “fardo do homem negro”²⁸.

Durante este período foram instaurados questionamentos aos museus criados durante o período colonial que passaram a ser vistos como ferramentas ideológicas dos países europeus. Mais da metade destes museus foi fechada após as independências e aqueles que persistiram tiveram seu discurso revisado. No lugar da narrativa anterior, geográfica e étnica, com valorização dos personagens ligados à administração colonial, surgiram argumentos culturais e temáticas com valorização dos fundadores das nações e dos procedimentos de racialização ou agressão aos colonizadores. Houve substituição de abordagens, mas tais museus continuaram mantidos para a auto-celebração dos poderes locais instituídos.

Ao longo das últimas décadas várias foram as iniciativas de reflexão sobre a questão do patrimônio e museus na África, que ainda hoje se destinam, com raras exceções, basicamente a uma minoria letrada e ao mercado do turismo. Podemos registrar a organização de uma série de colóquios e associações para o desenvolvimento e fortalecimento das instituições, das culturas e artes africanas, como o FESTAC (Black

²⁸ cf. DAVIDSON, Basil. *O fardo do Homem Negro: os efeitos do Estado-Nação na África*. Porto: Campo das Letras, 2000.

and African Festival of Arts and Culture)²⁹, que deu origem ao CBAAC (Centre for Black and African Civilization)³⁰, o FESPACO (Festival Panafricain du Cinema e de la Télévision de Ougadougou)³¹, o WAAP (West African Museum Project)³², o CICIBA (Centre International de Civilization Bantu)³³ e ainda o colóquio “Quais museus para a África”, que reuniu trinta e dois países³⁴.

No quadro de preservação e pesquisas sobre histórias e patrimônios africanos, as Universidades Nacionais, a partir da década de 60, passaram a exercer papel importante, com museus ligados a departamentos universitários, com coleções especializadas e ligados a centros de pesquisa, mas também coletividades locais, associações étnicas, autoridades religiosas e artistas investiram-se no papel de criadores de museus. A partir da década de 80, diminuindo a criação de museus pelo Estado, predominaram aqueles criados por particulares, os chamados museus locais, com o objetivo de afirmar a autoridade e identidade de grupos relacionados à sua criação.

²⁹ A Primeira edição deste festival aconteceu em 1966 em Dakar, no Senegal. Em 1977 foi realizado o FESTAC em Lagos na Nigéria e está previsto a terceira edição em 2007, novamente em Dakar.

³⁰ Localizado em Lagos, na Nigéria, foi criado em 1979 pelo Governo do país com o objetivo de promover, divulgar e proteger a arte e a cultura africanas através de publicações, simpósios, exposições e performances. O site www.cbaac.com informa sobre o centro.

³¹ O festival foi criado em 1969, pela iniciativa de um grupo de cinéfilos, institucionalizado desde 1972. atualmente é bienal com o objetivo de favorecer a difusão do cinema africano, permitir contatos e trocas entre profissionais de cinema e do audiovisual, e contribuir para o desenvolvimento e salvaguarda do cinema africano, entendido como meio de expressão, educação e conscientização. O endereço do site oficial do festival é www.fespaco.bf

³² Criado pelo Instituto Africano Internacional de Londres em 1982, tem por objetivo o desenvolvimento dos museus da África ocidental. Informações em www.wamponline.org.

³³ Criado no âmbito da Primeira Conferência de Ministros da zona bantu em 1982, buscando diminuir as barreiras lingüísticas criadas na zona em consequência da colonização, a sua sede no Gabão tem como objetivo coordenar a pesquisa, documentação, difusão, no domínio da cultura e ciências humanas, incluindo a criação de um banco de dados informatizado e um centro de documentação sobre civilizações da zona bantu.

³⁴ O colóquio realizado por iniciativa do ICOM - Conselho Internacional de Museus – de 18 a 21 de novembro de 1991 em Gana, Togo e Benin, em torno da gestão, financiamento, formação, desafios, museus e a pesquisa em museus como ferramentas para o desenvolvimento. Como resultado dos debates foram definidas quatro campos de ação para museus africanos: a autonomia; a colaboração regional através de atividades comuns; a formação especializada para conservadores, educadores e técnicos e a proteção do patrimônio e combate ao tráfico ilícito de bens culturais. Em torno deste eixo programático foi criado o AFRICOM – comitê dos museus africanos, ligado ao ICOM, que em 1999 foi transformado em órgão autônomo denominado Conselho Internacional de Museus Africanos, que busca articular as proposições e ações dos museus da África em perspectiva continental e considerando a sua grande diversidade. Para saber mais sobre o AFRICOM podemos consultar o site <http://www.africom.museum>

Focalizando o Brasil

No caso do Brasil, para que possamos pensar as formas de apropriação das culturas africanas e afro-brasileiras no âmbito do que se denomina culturas brasileiras, temos que pensar sobre as idéias referentes à construção da identidade nacional e uma conseqüente política cultural, ou a sua ausência. Tentaremos, a partir daqui, tematizar questões relacionadas à forma como o patrimônio africano foi e tem sido compreendido e aprendido pela sociedade brasileira. Como ponto de partida, localizamos o final do século XIX, marcado por um pensamento científico voltado para as questões raciais, traduzidas em ideais e práticas racistas, momento considerado como o início de atenções sistematizadas sobre culturas afro entre nós.

Em uma sociedade como a brasileira, marcada profundamente pela influência do pensamento judaico-cristão e da aristocracia rural, qual foi o papel e lugar da cultura de africanos e seus descendentes? Como foram definidos prioridades e incentivos? O que foi preservado e com que intenções? Nossa visão é a de que políticas e estratégias para a preservação do patrimônio de determinado grupo, bem como seu entendimento e identificação, estão diretamente relacionadas às idéias concebidas sobre este mesmo grupo, sendo certo, também, que tais imagens são construídas e reconstruídas a partir do patrimônio acumulado, possibilitando a explicitação e o registro de suas práticas culturais. Não podemos fazer referências ao patrimônio afro-brasileiro se não considerarmos os produtores de tais referências patrimoniais.

Em fins do século XIX, Nina Rodrigues - em seu olhar de homem centrado por princípios científicos e idéias raciais desenvolvidas na Europa, envolvido em Salvador com grupo de médicos que se tornaram aficionados e militantes da Medicina Legal e de estudos de Antropologia - “identificou” uma sociedade marcada e ameaçada pela presença desregrada de negros e mestiços, que, em sua visão biológica e patológica, se não fossem controlados, colocariam em risco a sobrevivência ou o desenvolvimento da sociedade brasileira. Sua obra articulou o medo da mistura³⁵ à idéia de que a presença do negro na sociedade brasileira, sem controles eugênicos, provocaria a degeneração do

³⁵ A questão das idéias de controle eugênico no Brasil é tratada por CAULFIELD, Sueann,. Raça, Sexo e Casamento: crimes sexuais no Rio de Janeiro, 1918-1940. In: *Afro – Ásia*, Salvador: UFBA, 1996. n. 18. p. 125 – 164.

povo e da sociedade como um todo. Juízo decorrente de uma série de preconceitos acerca dos traços culturais, físicos e psíquicos dos africanos e seus descendentes. Para Rodrigues, estudar os traços culturais destes grupos constituía forma eficiente de aproximação, identificação, controle, punição e, possivelmente, extinção de tais referências.

Ao longo da história do Brasil podemos apontar uma série de idéias e procedimentos voltados para maior controlar e excluir práticas culturais consideradas inferiores, como o caso dos costumes de origem ou inspiração africana, a exemplo das práticas religiosas³⁶. O antropólogo Julio Braga em estudo sobre repressão às comunidades religiosas afro brasileiras considera que

[...] a repressão policial aos candomblés não pode ser vista como uma simples reação da sociedade a uma religião que de qualquer maneira ficaria quase restrita às classes menos favorecidas da sociedade. O Candomblé, da maneira como se organizava e se projetava na Bahia, representava inegavelmente um foco de resistência contra-aculturativa da população negra. E de sua cultura face à sociedade baiana que ainda se espelhava, na primeira metade deste século, preferencialmente nas ideologias e nas formas de viver ocidentais. Na verdade, com o candomblé se construía uma sólida estrutura de sustentação sócio cultural que não se limitou simplesmente a apoiar o sistema de crenças que lhe é característico, e ali fora engendrado como peça essencial de uma engrenagem sagrada de grande complexidade formal e simbólica. [...] a repressão policial aos candomblés da Bahia tinha propósitos mais largos e ambiciosos e o que se pretendia verdadeiramente era atingir mortalmente as bases de uma cidadania diferenciada. [...]³⁷.

³⁶ A religião afro-brasileira, [...], nem sempre foi professada livremente. [...] foi encarada como feitiçaria e a prática diabólica. No Império, [...] foi encarada como divertimento de negro, sujeito à autorização da autoridade, e a ser perseguida como feitiçaria e curandeirismo, objeto de penalidade em Códigos de Postura municipais, [...] Depois da proclamação da República, [...] os terreiros continuaram a ser considerados como casas de diversão [...], acusados da realização de práticas mágicas e curandeirismo, enquadrados como crime no Código Penal brasileiro de 1890 e posteriores, [...]acusados de crimes contra a saúde pública, [...] encarados como centros geradores de loucura [...] a religião afro-brasileira enfrentou por muitas décadas severo controle e perseguição da polícia e de órgãos governamentais. [...] O preconceito contra a religião afro-brasileira encorajou também práticas discriminatórias de católicos [...], de espíritas [...] e de evangélicos (hoje principalmente pela Igreja Universal do Reino de Deus - IURD). [...]. O preconceito e a discriminação contra a religião afro-brasileira têm sido denunciados e combatidos em diferentes épocas, com estratégias diversas, tanto pelo "povo de santo" como por pesquisadores [...] (FERRETI, Mundicarmo. *Opressão e resistência na religião afro-brasileira*. São Luiz: UFMA, 2001, p.1)

³⁷ BRAGA, Julio. *Na Gamela do Feitiço: Repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1995. p.19 - 20

O desejo de controlar práticas sociais de negros levou a posturas extremas, transformando o exercício de atos religiosos em “caso de polícia” e

[...] praticamente se institucionaliza um tipo de opressão especial, a do controle policial dos terreiros de Candomblé, obrigando-os a se ficharem na Delegacia de Jogos e Costumes, da Secretaria de Segurança Pública. A partir da década de cinquenta, passou a ser exigida a solicitação de uma licença para "bater" Candomblé, isto é, para que pudessem realizar suas cerimônias religiosas, os cultos as suas divindades, geralmente obedecendo, quase todos eles, um calendário litúrgico internamente estabelecido. Os sacerdotes que não providenciassem, a tempo, a licença e, sem ela, realizassem suas festas públicas, estariam cometendo uma infração e podiam, por isso, ter seus espaços sagrados interditados ou invadidos tão agressivamente quanta o foram durante as primeiras décadas do século XX³⁸.

Os relatos de Julio Braga deixam ver estratégias de negociação que foram operacionalizadas pela comunidade religiosa, com o intuito de sobreviverem às pressões da sociedade dominante, indicando, por outro lado, a força destas lideranças e a sua importância na sociedade local, a ponto de conseguirem privilégios que corrompiam a “ordem” local estabelecida. Muitas foram as estratégias utilizadas, algumas influenciando na estruturação dos ritos e das cerimônias, por exemplo, *no vizinho Estado de Alagoas, a perseguição foi tão cruel que o povo-de-santo teve praticamente que reestruturar o culto, eliminando o uso de instrumentos de percussão como os atabaques, e “tirando” os cantos em baixa voz, para que não fossem admoestados pela polícia*³⁹.

Somente em 15 de janeiro de 1976, sintomaticamente véspera da lavagem das escadarias da Igreja do Bonfim, principal festa sincrética da cidade do Salvador, após uma série de episódios ao longo de muitas décadas⁴⁰, foi assinado, pelo Governador do Estado, Decreto que atribuiu liberdade ao culto religioso.

A ferocidade das ações empreendidas como estratégias de combate ao livre exercício da religiosidade entre negros, reforçou uma série de reações que foram sendo articulados a partir da década de 1930, sendo possível localizar o I e II Congressos Afro-Brasileiros, realizados em 1934, em Recife, e em 1937, em Salvador, como marcos do

³⁸ Idem, p. 26.

³⁹ Idem, p.27.

⁴⁰ Como exemplo a audiência, na década de 1930, que a Yalorixá Aninha Obabii, fundadora do Axé do Opô Afonjá do São Gonçalo do Retiro, em Salvador, teve com o Presidente Getúlio Vargas, que tinha proibido o uso de atabaques nas festa dos terreiros, levando o Presidente a promulgar a lei 1.202 garantindo a livre expressão religiosa.

início das discussões sistemáticas sobre a importância da presença do negro no Brasil, suas manifestações culturais e estruturas sociais.

Em texto intitulado *O que foi o 1º Congresso Afro-Brasileiro do Recife*, Gilberto Freyre relata que

A técnica do Congresso foi inteiramente nova. Não só nenhuma pompa como quase nenhuma burocracia. Sentaram-se em volta da velha mesa, na cabeceira da qual se sucederam os presidentes, conforme o assunto do dia, não só doutores, com grande erudição de gabinete e de laboratório, como ialorixás gordas, cozinheiras velhas, pretas de fogareiro,[...] negros de engenho como o Jovino, [...]babalorixás como Pai Anselmo; rainhas do maracatu como Albertina de Fleury, [...]; estudantes de direito, de engenharia e de medicina, [...] velhos folcloristas [...] íntimos conhecedores da técnica da macumba [...] psiquiatras de valor e de relevo [...] artistas [...] intelectuais, jornalistas [...] Gente que afinal se voltara para o assunto e descobrira nessas “coisas de negro” mais do que simples pitoresco; uma riqueza nova de emoção, de sensibilidade, até mesmo de espiritualidade; uma parte grande e viva da verdadeira cultura brasileira. [...]⁴¹

No Congresso de Salvador foi decidida a criação do Conselho Africano da Bahia, capitaneado por Edson Carneiro, que em carta destinada a Artur Ramos, em julho de 1936, afirmou:

Acho que já lhe escrevi que estou vendo se consigo a liberdade religiosa dos negros. No dia 3 de agosto, vários ogans, pais-de-santo e gente de candomblé, convocados por mim, vão fundar o Conselho Africano da Bahia (um representante de cada candomblé), que se proporá a substituir a policia na direção das seitas africanas. No mesmo dia, todos assinaremos um memorial ao governador, pedindo a liberdade religiosa e o reconhecimento do Conselho como autoridade suprema dos candomblés. Acho que conseguiremos tudo, pois o governador tem uma bruta admiração por você e Nina (que eu, aliás, invoco no memorial⁴²) e, como você sabe, prestigiou eficientemente o Congresso⁴³.

⁴¹ FREYRE, Gilberto. O que foi o 1º Congresso Afro-Brasileiro do Recife. In: *Novos Estudos Afro-brasileiros*. FREYRE, Gilberto e outros. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro do Recife. Segundo Tomo.

⁴² Memorial dirigido ao Governador da Bahia: I – [...] é o candomblé a organização religiosa dos Negros e dos Homens de Cor da Bahia, descendentes dos Negros escravos, que lhes deixaram, como herança intelectual [...] Essa herança intelectual, mesmo fracionada e subdividida, tem direitos à vida, como expressão dos altos sentimentos de dignidade humana que desperta entre aqueles sobre que influi.

II) – [...] nada há, dentro das seitas africanas, que atente contra a moral ou contra a ordem publica (Art. 113 da Constituição Federal). Ao contrario, tanto Nina Rodrigues e Arthur Ramos quanto os intelectuais que colaboraram nos citados Congressos, todos, sem exceção, tem reclamado a liberdade religiosa dos Negros como uma das condições essenciais para o estabelecimento da justiça entre os homens. [...]

III) - Somente a religião dos negros está, no particular, em plano inferior, dependendo diretamente, para o exercício das suas funções sociais, das autoridades policiais do Estado. A desigualdade [...] não passará despercebida ao alto e esclarecido espírito de V. Ex., estando essa desigualdade, como está, em desacordo

Entre as ações que foram responsáveis por maior respeito aos negros no Brasil, destacaram-se a criação no Rio de Janeiro, da Frente Negra Brasileira, em 1931, em São Paulo e do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, que ganha destaque na historiografia como denúncia e espaço de crescimento pessoal e profissional de artistas negros⁴⁴. Com objetivo de trabalhar valores da cultura para uma intelectualidade negra



Figuras 8 e 9

em expansão, reunindo em seus quadros operários, empregados domésticos, favelados e funcionários públicos, pensando em atingir as bases, o TEN promoveu curso de alfabetização (com 600 pessoas inscritas logo que lançado), cultura geral e noções de teatro e interpretação, realizando debates em torno de temas diversos.

Formado e pronto para estrear um elenco após seis meses de atividades, o grupo deparou-se com outro problema: a inexistência de textos na dramaturgia brasileira que fossem condizentes com a proposta do TEN. A solução foi recorrer a Eugene O'Neill, que havia provocado reflexão e revolução no teatro norte americano com o texto *Emperor Jones*. O'Neill cedeu o direito de representação ao TEN, estreando em 8 de maio de 1945, no palco do Teatro Municipal da Capital Federal, local onde pela primeira vez pisavam atores negros.



com o estatuído na Constituição de 16 de julho de 1934.

Tais razões, Exmo. sr. Governador, que nos levam a sugerir a V. Ex. o reconhecimento da maioria das seitas africanas do Estado e o seu consequente direito a se dirigirem por si mesmas.

⁴³ Citado por BRAGA, 1995, p.166

⁴⁴ Desde o século XIX, nos espetáculos de teatro no Brasil, atores negros eram vistos apenas em papéis secundários, sendo a prática corrente pintar atores brancos de tinta preta, para atuarem em papéis de destaque, já daí, o negro em cena era sempre caricatural.



Figura 10

Apesar de todo o sucesso de crítica que o espetáculo teve, não houve temporada, pois a concessão do palco do Municipal foi para uma noite única⁴⁵. O TEN seguiu trabalhando outros textos de O'Neill e em 1947 surgiu, enfim, o primeiro texto brasileiro escrito para este grupo teatral, chamado *O Filho Pródigo*, que foi seguido de *Aruanda*, no qual, a partir de

elementos folclóricos da Bahia, foi tratada da questão do universo mítico afro-brasileiro.

O Teatro Experimental do Negro procurou estar em sintonia com as questões locais e externas em relação ao negro e, na década de 60, foi porta voz dos movimentos de libertação da África e divulgador dos ideais do movimento Negritude. Apesar disso, na verdade provavelmente por causa disso, o TEN não conseguiu ser incluído na delegação oficial brasileira para participar do Festival Mundial das Artes Negras, realizado em Dakar, no ano de 1966. Foi o momento em que este grupo, bem como outros movimentos que estavam surgindo entre nós, foram acusados de promoverem racismo às avessas.

As ações do TEN ultrapassaram os palcos, considerando ser necessário atingir as comunidades afro-descendentes em seus vários segmentos, refletindo sobre trabalho, saúde, educação, remuneração, entre outros. Em 1945 realizou a Convenção Política do Negro Brasileiro e criou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro. Em 1950 foi organizado o I Congresso do Negro Brasileiro, no Rio de Janeiro. Na área patrimonial saiu a proposta da criação de um Museu de Arte Negra, com exposição em 1968, no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, que não foi adiante pelas circunstâncias políticas da época, provocando a desarticulação do grupo e o exílio de Abdias do Nascimento, seu criador,

⁴⁵ Getúlio Vargas interferiu diretamente para que o teatro cedesse esta noite para o grupo.

que então passou à condição de denunciante do racismo brasileiro nos quatro cantos do mundo.⁴⁶

Na década de 70, em que o carnaval, com suas agremiações e música produzidas na Bahia, transformou-se em espaço para o exercício de afirmação de identidades negras, passando a se caracterizar como um espaço de justaposição e contraposição de abordagens culturais, (...) *se tornava de uma evidência ofuscante que o carnaval baiano, para além da dimensão universal da visão carnavalesca do mundo, explicitava e denunciava assimetrias sócio-raciais, avançando no terreno do protesto*⁴⁷.

Houve, nesta década, a consolidação do processo de resistência, marcada pela emergência dos blocos afro, sendo referências, entre outras, o movimento negro norte-americano, o Black Power, as lutas de independência dos países africanos e elementos da religiosidade afro-brasileira. Neste momento, o Quilombo e o Terreiro foram apropriados como locais de referência para a elaboração de estratégias de luta e resistência, sendo intensificado o uso de elementos estéticos afro, na produção de novos olhares para a África, em revisão de uma África mítica.

As manifestações artísticas, as agremiações relacionadas à cultura e às organizações religiosas configuraram-se como instrumentos de organização política, de articulação de estratégias para a coesão dos grupos afro e tomadas de posição. Tanto no universo lúdico, quanto no religioso e nas artes, foram marcadas posições, revisadas posturas, estabelecidas metas e limites.

O Patrimônio e os Museus são instâncias privilegiadas para o entendimento sobre as formas como as culturas são percebidas e articuladas no quadro das relações sociais. Ulpiano Bezerra de Menezes chama a atenção para a necessidade de *aprofundar o conhecimento do fenômeno da identidade... a fim de evitar os inúmeros descaminhos que*

⁴⁶ NASCIMENTO: Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões. In: *Revista de Estudos Avançados*, vol.18 n.50. São Paulo: USP, 2004. Sobre os desdobramentos do Teatro Negro ver AUGEL, Moema Parente. Teatro Afro-Brasileiro Hoje. In: *Revista Afro – Ásia*, Salvador: UFBA, 2000. n. 24. p. 291 – 323.

⁴⁷ RISÉRIO, Antônio. Carnaval: as cores da mudança. Salvador: UFBA, 1995. p. 98. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n.16. p.98.

*sua desconsideração provocou no domínio do patrimônio cultural, em geral, e dos museus, em particular*⁴⁸

Neste sentido, no Brasil, o período de 1870 a 1930, configurou-se como um "laboratório" onde teorias raciais em voga na Europa, desde o final do século XVIII, podiam ser "aferidas e confirmadas". O Museu Nacional no Rio de Janeiro; o Museu do Ipiranga, em São Paulo e o Museu Paraense de História (atual Emílio Goeldi) em Belém, constituíram-se como locais de acolhimento de pesquisadores estrangeiros, que de passagem, ou instalados por algum tempo, recolheram amostras naturais e artefatos etnográficos para ilustrarem suas teorias. Alguns destes estrangeiros ocuparam cargos de direção, contribuindo para imprimirem ainda mais as suas idéias⁴⁹.

Teorias e conceitos foram forjados tendo como base a perspectiva de diferenças qualitativas entre os povos, implicando superioridade de uns em relação a outros. A República Brasileira surgiu em meio a idéias que, refletidas, levaram a posturas que consideram negros e índios – os negros da terra-, em posição inferior aos brancos, perspectiva que ecoou e adaptou-se em todos os segmentos da sociedade brasileira, predominando em seus instrumentos de formação de opinião e transmissão de conhecimentos.

As práticas institucionais no Brasil revelam esforço permanente em negar traços étnico-culturais que ponham em risco desejos de "modernidade", "progresso" e "desenvolvimento" nacional, baseado em referências culturais ditas "ilustradas". Os museus sempre estiveram a serviço deste projeto, exibindo objetos testemunhos das culturas ditas superiores, modelos para a formação de um caráter e personalidades que comportem modos e maneiras "elegantes e civilizadas".

Objetos de culturas de negros e de índios - quilombolas, sertanejos, nordestinos, nortistas, peões, candangos, entre outros -, geralmente são apresentados pelo viés do exotismo e da variação/deturpação dos padrões superiores a serem seguidos, moldando-

⁴⁸ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos Museus: de objetivo (de ação) a objeto de conhecimento. São Paulo, Museu Paulista, 1993. *Anais do Museu Paulista*. Nova série, n.01. p. 208.

⁴⁹ Herman von Ihering, alemão graduado em medicina e ciências naturais foi diretor do Museu Paulista, de 1894 às primeiras décadas do século XX; o zoólogo suíço Emílio E. Goeldi foi contratado para diretor do Museu Paraense de História Natural e Etnografia, que depois levaria o seu nome, em 1893.

se, para tal, conceitos como cultura e religiosidade popular, folclore, objeto etnográfico e manifestação de cultura tradicional.

Nos últimos anos podemos apontar mudanças nas políticas de preservação patrimonial no Brasil. Passaram a ser considerados territórios do sagrado, comunidades afro-brasileiras em processos de tombamento desde 1984 e, mais recentemente, com a inclusão de bens da cultura imaterial no processo de tombamento, quando referências culturais das comunidades afros entram em processos de tombamento, como é o caso do acarajé. Certamente, temos consciência de que o simples fato de tomar não resolve sérios problemas e desafios que afetam diretamente estas comunidades, como, por exemplo, a especulação imobiliária de seus territórios, ou ainda a intolerância religiosa. No entanto, o destaque e o reconhecimento destes referenciais enquanto patrimônios da cultura nacional, propiciam demandas turísticas, gastronômicas, festivas que chamam a atenção sobre artefatos, artesãos, músicos, cantadores e as comunidades que os produzem.

No caso dos terreiros de candomblé, os tombamentos foram iniciados em Salvador, em 1984, com o Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, seguido do Axé Opô Afonjá, em 1999, e Terreiro do Gantois, em 2002, tendo a Casa das Minas, em São Luis do Maranhão, sido tombada em 2001. Em 2003 foi aprovado o tombamento do Terreiro de Candomblé do Bate Folha Manso Banduquenqué, em Salvador. Em 1990 foi realizado o primeiro tombamento em São Paulo, o do Terreiro Axé Ilê Oba, pelo CONDEPHAAT⁵⁰

Em certo sentido, contribuiu para este procedimento, no caso da Bahia, a realização do Projeto MAMNBA – Mapeamentos de Sítios e Monumentos Religiosos Negros da Bahia -, que foi desenvolvido entre os anos de 1982 e 1987, realizado pela antiga Fundação Pró-Memória e Prefeitura Municipal de Salvador, cobrindo um conjunto de 2000 centros de cultos, somente em Salvador.⁵¹

⁵⁰ AMARAL, Rita *O tombamento de um terreiro de candomblé em São Paulo*.
<http://www.aguaforte.com/antropologia/osurbanitas/revista/tombasp.htm>

⁵¹ Parecer extrato da 39ª. reunião do Conselho Consultivo do Iphan, de 14/08/2003, em que se considera a pertinência destes processos de tombamento em <http://www.revista.iphan.gov.br/docs/parecer2.pdf>

As ações de tombamento expandiram-se pelo Brasil, no âmbito dos diversos órgãos de proteção de patrimônio. Em dezembro de 2004 o Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional determinou o tombamento do acarajé como patrimônio nacional e a atividade das baianas que vendem o bolinho típico da Bahia também foi reconhecida e regulamentada como profissão. Ainda foram reconhecidos como patrimônio imaterial nacional o Jongo e o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia, que além de terem sido considerados patrimônio nacional brasileiro, em 05 de outubro de 2004 receberam o título de obra prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade, atribuído pela UNESCO.

Destaca-se nesta trajetória recente a Lei 10.639 de janeiro de 2003, que institui a obrigatoriedade do ensino de História da África, Culturas Africanas e Cultura Afro-brasileira, na rede pública e privada de ensino no Brasil, em todos os níveis de instrução. Para a implementação desta lei foram estabelecidas diretrizes curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africanas.

A Educação das Relações Étnico-Raciais tem por objetivo a divulgação e produção de conhecimentos, bem como de atitudes, posturas e valores que eduquem cidadãos quanto à pluralidade étnico-racial, tornando-os capazes de interagir e de negociar objetivos comuns que garantam, a todos, respeito aos direitos legais e valorização de identidade, na busca da consolidação da democracia brasileira.

O ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana tem por objetivo o reconhecimento e valorização da identidade, história e cultura dos afro-brasileiros, bem como a garantia de reconhecimento e igualdade de valorização das raízes africanas da nação brasileira, ao lado das indígenas, européias, asiáticas.⁵²

Outra ação afirmativa de reconhecimento da importância das comunidades afro-brasileiras, fruto de uma longa trajetória de lutas e ações civis, foi a publicação da Instrução Normativa n.20, de setembro de 2005, que regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação, desinvasão, titulação e registro das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos, de que tratam o

⁵² Parágrafos 1º. e 2º. do Artigo 2º. da Resolução n.1, de 17 de junho de 2004, que institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, na rede pública e privada de ensino no Brasil, em todos os níveis de instrução.

artigo 68 das Disposições Constitucionais Provisórias da Constituição Federal de 1988 e Decreto de 20 de novembro de 2003. O artigo n.4º. desta Instrução estabelece que

consideram-se terras ocupadas por remanescentes das comunidades de quilombos toda a terra utilizada para a garantia de sua reprodução física, social, econômica e cultural, bem como as áreas detentoras de recursos naturais necessários à preservação de seus costumes, tradições, cultura e lazer, englobando os espaços de moradia e, inclusive, os espaços destinados aos cultos religiosos e os sítios que contenham reminiscências históricas dos antigos quilombos.

No caso das exposições e museus no Brasil podemos perceber que, ainda hoje, apesar das teorias raciais do século XIX terem sido substituídas por outras abordagens sobre as diferenças entre os povos, pensando em diversidade, existe uma persistência de preconceitos que se revelam, explícita ou implicitamente. São algumas destas recorrências e formas de abordagem que pretendemos discutir neste trabalho nos capítulos seguintes.

No desenvolvimento desta pesquisa fomos nos dando conta de que o tema em questão – a representação de culturas africanas e afro-brasileiras em exposições – está presente e pode ser investigada na maioria dos acervos e museus brasileiros. Atribuímos esta questão ao fato de que as culturas brasileiras são fortemente marcadas por tais elementos culturais, e mesmo quando não há intenção institucional de tratar o tema, seus acervos apresentam objetos direta ou indiretamente ligados à presença de africanos e afro-brasileiros. De norte a sul do Brasil encontramos acervos, quer nas reservas técnicas, quer nas salas de exposição de longa duração ou temporárias.

O universo pesquisado neste trabalho é apresentado como um recorte, deixando de fora muitas outras instituições, exposições e produções⁵³, situação inevitável por termos que limitar o número de casos analisados para haver maior atenção sobre os casos estudados.

⁵³ Obra lançada em 2005, pelo antropólogo Raul Lody *O Negro no Museu Brasileiro – construindo identidades*, apresenta panorama de acervos brasileiros na qual localizamos coleções que poderiam ter sido alvo deste estudo: Coleção Etnográfica Africana do Museu Paraense Emílio Goeldi; dos Terreiros de São Luís do Maranhão; do Museu Arthur Ramos em Fortaleza; do Museu Câmara Cascudo, no Rio Grande do Norte; a Coleção do Instituto Histórico e Geográfico e Coleção do Museu Théo Brandão em Alagoas; Coleções do Museu do Estado e da Fundação Gilberto Freyre em Recife; do Museu Afro-Brasileiro de Laranjeiras, em Sergipe; Em Salvador coleções do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, do Instituto Feminino da Bahia, de Balangandãs do Museu Carlos Costa Pinto e o Museu do Ilê Axé Opô Afonjá. No Rio de Janeiro a coleção africana do Museu Nacional de Belas Artes, coleções do Museu Nacional (UFRJ) e do Museu do Folclore Edson Carneiro.

Capítulo 2 - Teatro de Memórias de expressões de Culturas da diáspora africana no Brasil.

Ao analisar a construção de imagens sobre culturas africanas e das diásporas, em exposições museológicas, temos de considerar que este processo ocorreu em consonância com a sociedade, em suas relações de inclusão/exclusão, adaptações, transgressões, incorporações, etc.¹. Neste sentido uma primeira consideração a ser formulada refere-se às tensões que permeiam tais dinâmicas, pois todas as experiências do negro africano (inicialmente) e do afro-descendente, nos territórios brasileiros sempre foram marcadas por lutas e confrontos entre os poderes dominantes e a disputa por espaços de autonomia ao longo da história colonial, imperial ou republicana.

Embates físicos ou culturais que se apresentaram no Brasil em estratégias de sobrevivência e manutenção de status, em negociações entre negros e brancos, escravos e senhores, entre negros escravos e libertos, negros e mestiços. Densos e recorrentes conflitos perduraram nos processos de afirmação étnica e na busca de possibilidades de sobrevivência, de preservação de memórias e constituição de identidades culturais.

Representações e exposições traduzem estas formas de conflito, que aqui chamamos "tensão do olhar", que é resultante das várias possibilidades de compreensão e elaboração de olhares sobre culturas africanas e das diásporas, em processos marcadamente subjetivos. Cada novo olhar sobre tais culturas, provoca uma (re) construção pessoal do tema, gerando novas tensões, negociações, exclusões, possibilitando novas sínteses. Neste sentido, abordar imagens construídas a partir de

¹ Abordagens trabalhadas por WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Humanitas, 2003. BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 1998.

exposições, pressupõe entender a articulação de sentidos, valores e conceitos, em um sistema de luta entre representações. Daí que, algumas questões destacaram-se quando analisamos as instituições e exposições de culturas e tradições afro na pluralidade dos Brasis.

Sobre o caráter institucional destes museus, percebemos que quase a maioria está ligada a órgãos governamentais - Universidade, Prefeitura Municipal, Ministério da Cultura - e o restante a organizações civis como Terreiro de Candomblé, Associação de classe, perspectiva que faz com que os museus dependam de um plano e programação, dentro da estrutura da qual fazem parte ou representam, o que leva, normalmente, a inexistência de recursos próprios que dêem conta de suas necessidades materiais e operacionais.

Neste quadro, é ressentida a falta de autonomia na definição de suas ações e, muitas vezes, a necessidade de que estes museus atendam a demandas superiores, que nem sempre correspondem a seus objetivos e missões. Sentimos que estes espaços são operados como campos para exercícios de poderes políticos e tráfico de influências, ficando dependentes dos escassos Programas de Ação que venham a ser desenvolvidos pelos seus órgãos gestores.

Também foi notado que boa parte das instituições passam atualmente por reestruturações, o que reflete que foram inauguradas em estado precário, sendo identificado em mais de um caso que a abertura estava condicionada à ampliação e conclusão das suas instalações, fato que nunca foi concretizado a contento. Esta questão implica em termos encontrado museus que funcionam em locais que não são adequados para o exercício pleno de suas atividades. Ao analisarmos o espaço físico, percebemos que a exigüidade ou inadequação são questões recorrentes, apontadas entre os problemas para o desenvolvimento das exposições.

Outra questão observada diz respeito ao fato de que estes museus estão instalados em prédios antigos, que pela sua própria estrutura apresentam problemas para o desenvolvimento das exposições, que se complicam quando são prédios protegidos por normas de preservação de edifícios tombados.



Figuras 11 a 15



Mesmo no caso do prédio mais recente, o do Museu do Homem do Nordeste, a exposição apresenta-se com aspecto de adaptação.



O único prédio que consta ter sido planejado para a instalação da exposição, o do Museu do Benin, tem projeto arquitetônico de adaptação interna de um sobrado colonial, realizado pela arquiteta modernista Lina Bo Bardi, mas também é possível perceber que tal projeto não obedeceu rigorosamente a critérios mais específicos relacionados ao projeto expográfico, com amplos vãos, com colunas, com pé direito alto, muitas aberturas (portas e janelas) nas paredes, ocasionando poucas superfícies para o planejamento das exposições.



Figuras 16 a 19

Com exceção do Memorial de Mãe Menininha do Gantois e do Museu da Abolição, os demais se encontram em áreas de fluxo turístico, consideradas centro histórico, propiciando uma interação entre as instituições, moradores da cidade e visitantes.



Neste caso se apresenta uma questão bastante interessante que é a de estarmos falando de instituições e exposições sobre temas que estão vivos e presentes, de forma bem dinâmica, nas ruas das cidades em que se encontram. Obviamente que no cotidiano e dinâmica das ruas há mais atrativos e informações sobre tais manifestações culturais do que nas salas frias e silenciosas dos museus, sendo este um dos principais desafios, o de atrair o visitante, e conseguir mostrar algo mais, algum tipo de reflexão sobre fatos e expressões culturais que estão do lado de fora, nos becos, ruas e praças das cidades.



Figuras 20 a 22



Museus precisam explicitar seu caráter de instituições que realizam discursos sobre dinâmicas culturais do cotidiano vivido ou distante, em arranjos cenográficos articulados, explorando sensibilidades através de recursos que possibilitam ressaltar ou velar determinadas questões ou relações que, no âmbito da cotidianidade e no contexto da realidade, acabam despercebidos ou muito acentuados.

Outro ponto observado refere-se à utilização de recursos tradicionais nas exposições, prevalecendo a apresentação de objetos em vitrines e bases, acompanhados de textos explicativos, com menor ocorrência de dioramas e cenografias em tamanho original, com manequins e objetos, ou ainda maquetes reduzidas. Em nenhuma das exposições foi encontrada a utilização de sonorização ou mídia eletrônica, como vídeos ou terminais de computadores, sendo o recurso complementar de contextualização mais utilizado a fotografia.



Figuras 23 a 28



Os temas mais explorados nas exposições analisadas são: trabalho (basicamente trabalho escravo), religião (cultos afro-brasileiros e religiosidade popular), festas e folclore. Sendo que os objetos africanos mais recorrentes são esculturas e máscaras, cerâmicas, objetos de metal e instrumentos musicais e de afro-brasileiros são indumentárias, insígnias de divindades, instrumentos musicais, objetos de trabalho.

Algumas temáticas e situações repetem-se nas várias exposições e acreditamos que compõem o elenco básico dos discursos sobre culturas africanas e afro-brasileiras em nossos museus. Em apenas duas das exposições são apresentados objetos africanos e explicitadas reciprocidades entre manifestações culturais africanas e afro-brasileiras, o Museu do Benin e o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia.

A maioria das exposições apresenta culturas afro-brasileiras sem estabelecer vínculos com a África, sem esclarecimento sobre origens de traços culturais nacionais, sobre contribuições históricas de africanos para o Brasil. Não há, também, idéia de culturas afro-brasileiras como permeadas de transgressões, continuidades, transformações, adaptações e reinvenções a partir de referências milenares e com fortes tradições e historicidade. O discurso destas instituições, na maioria das vezes, é baseado na apresentação isolada de encontros, em cenas “congeladas” no tempo e no espaço, como recortes das realidades sem articulação com o processo histórico, sem que sejam estabelecidos nexos que permitam melhor compreensão de artefatos e/ou comemorações apresentados.

Nos textos e imagens sobre tecnologia e cultura material africanas revelam-se culturas africanas na perspectiva pretérita, ou seja, uma insistência na apresentação de uma “África Tradicional”, na ótica de algo que aconteceu e já não acontece, já não se realizam, ou melhor, não atualizam a sua realização. São abordados, a todo o tempo, técnicas e produtos que estão fora do âmbito da modernidade, da atualidade africana, pois em nenhuma das exposições encontramos dados sobre o estágio tecnológico atual da África, reforçando-se a idéia de culturas perdidas no tempo, anacrônicas, provocando noções de ausência de inovações nos processos milenares existentes, sem intercâmbios e inserções de outros procedimentos e materiais ao lado dos que existem, dos chamados tradicionais.



Figura 29

Metalurgia

A metalurgia foi exercida em todo o continente africano. Ferreiros acompanhavam o rei à guerra para consertar as armas de fogo, fabricar projéteis e encarregar-se de outros serviços necessários. Costumavam também confeccionar vários objetos rituais. A arte do artesanato em bronze destacou-se como produção dos grandes reinos da África Ocidental e Central. Este tipo de atividade artística relacionava-se com a organização social e política dos grandes reinos e floresceu como uma ‘arte da corte’ em oficinas incentivadas pelos reis, como é o caso de Ifé e Benin na Nigéria. Utilizando-se o

‘processo da cera perdida’ vários tipos de objetos foram fundidos em cobre, bronze ou outras ligas metálicas: desde as estátuas representando os reis e placas destinadas a cobrir as paredes do palácio

real, até pequenas figuras decorativas, jóias, braceletes e pesos para pesar o ouro em pó, uma especialidade dos povos Ashanti.)²

Outra questão percebida trata do predomínio de referências relativas aos negros no passado e em abordagens de trabalho escravo na lavoura - raramente em atividades urbanas³ e domésticas -, sem que se apresentem informações sobre processos de luta e resistência organizados e enfrentados pelos escravizados. Em nenhuma das exposições há referências a quilombos ou insurreições, por exemplo. Prevaecem imagens que levam à idéia da sociedade brasileira como de perfeita “Ordem e Progresso” ao longo da sua história. A escravidão não é apresentada de forma problematizada, com todas as injunções a ela relacionadas, mas como prática plenamente aceita e naturalizada, sem conflitos e pressões internas.

São omitidas o caráter associativo dos negros escravos e libertos, e suas diversas formas organizacionais, desde o século XVI, através de irmandades, corporações secretas, sociedades diversas, produzindo idéia de passividade e incapacidade de resistência entre negros. Faltam discursos que valorizem o significado do africano escravizado, que evidencie que a sociedade brasileira, durante mais de trezentos anos, dependeu completamente da sua mão de obra, corpos, mentes e força de trabalho.

² Texto do Museu Afro-Brasileiro

³ Sobre a importância da participação do negro no sistema econômico no século XIX escreve REIS, João José. De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da Abolição. In: *Revista Afro – Ásia*, Salvador: UFBA, 2000. n. 24. p. 199 – 242



Figura 30

A Cadeira de Arruar

Por muito tempo, a cadeirinha de arruar constituiu o único meio de condução, entre nós, nos ombros dos africanos. A princípio era a cadeira privilégio dos fidalgos, magistrados, médico, clínicos, professores notáveis, senhores de engenho, comerciantes, cônegos e vigários, enfim, tomou-se o distintivo da abastança, pois nem todos podiam manter certo número de africanos para o serviço exclusivo da cadeirinha.⁴

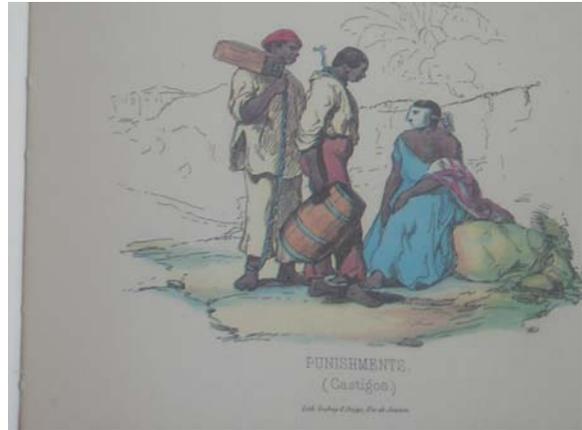
Fala-se menos ainda do negro livre, que participou de várias dimensões da sociedade, produzindo expressões culturais, inclusive aquelas relacionadas ao mundo dos brancos, levando a perder de vista a importância da participação de negros em diversos setores da sociedade brasileira, nas elaborações lúdicas e artísticas, na literatura, nas ciências, nas artes plásticas, na política e economia⁵. São escamoteadas dimensões de suas presenças nas cidades brasileiras, marcando-se de forma decisiva apenas a imagem do negro trabalhador, na lavoura, no tempo passado da agricultura e exploração do patriarcado rural. É gritante a ausência de negros alfaiates, sapateiros, músicos⁶, artistas, barbeiros, marinheiros, ferreiros, pedreiros, quitandeiras, amas-de-leite, passadeiras, engomadeiras, entre tantas outras ocupações que executaram.

⁴ Texto do Museu da Cidade.

⁵ Sobre negros que marcaram a sociedade brasileira a partir de suas atuações ver ARAÚJO, Emanuel. *A Mão Afro-Brasileira*. Salvador: Odebrecht, 1988.

⁶ Desde os primeiros tempos da presença do negro no Brasil, a sua musicalidade chamou a atenção dos cronistas de época e pesquisadores. Sobre a questão ver SILVA, Salomma Salomão Jovino da. *N'gomas, Marimbas e kalimbas: vestígios de musicalidades africanas no Brasil do século XIX*. São Paulo: PUC, 2005. Tese de doutorado defendida no Programa de Estudos Pós Graduação em História. CARVALHO, José Jorge. *Um panorama da música afro-brasileira: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba*. Brasília UNB - Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2000 (Série Antropologia 275). MUKUNA, Kasadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo : Terceira Margem, 2000.

Outra imagem recorrente é a do castigo, sendo apresentadas imagens de negro amarrado ao tronco, recebendo chicotadas, ou preso a correntes e outros instrumentos de suplício, através de esculturas, pinturas, gravuras e modelos. Apenas em uma das instituições, o Museu da Abolição, são expostos instrumentos de castigo e tortura.



Figuras 31 a 33

Importa notar que em várias coleções nacionais o acervo relacionado com ao período da escravidão é composto, exclusivamente, de instrumentos de castigo, suplício e tortura, que foram depositados nas instituições como memória dos tempos escravagistas.

Apenas em duas exposições encontramos referencias à participação de negros no mercado de trabalho atual. Na verdade, apenas um tipo de “atualização” de imagens do século XIX, com negros vendedores nas ruas e cantos das cidades, em atividades ditas tradicionais, sem abordar a participação do negro em outros setores produtivos. Mais uma vez nos deparamos com imagens do negro quituteiro, mandingueiro, pregoeiro.



A religiosidade fica limitada à apresentação de informações com ênfase no sincretismo. As religiões afro-brasileiras são apresentadas como homogêneas, confundindo, inclusive, nas imagens apresentadas, elementos que pertencem a estruturas religiosas e simbólicas diferenciadas, padronizando as representações sobre as diversas práticas religiosas africanas no Brasil. Em alguns textos, percebe-se, por exemplo, a utilização da palavra Orixá, que designa divindade iorubana, para toda e qualquer divindade, inclusive àquelas de outros sistemas culturais, como o banto, por exemplo. Mesmo quando são explicitados outros sistemas de crenças, as imagens apresentadas, na maioria das vezes, reportam-se aos Orixás.

Percebemos tendência ao iorubacentrismo, que se desenvolveu entre nós como ponto de referência e partida para o entendimento dos sistemas culturais africanos em seu todo. Dai, encontrarmos em alguns textos e imagens tendência a hierarquizar formas de expressão e cultos religiosos afro-descendentes, tomando como ponto de referência as estruturas iorubanas.

Quanto às lideranças religiosas, a abordagem vem envolta em tom memorialista, com referências a pais e mães-de-santo já falecidos, normalmente os fundadores das diversas comunidades religiosas, sem menções às gerações recentes de líderes com suas novas formas de atuação e busca de atualização de suas práticas.



Figura 34

Pais e Mães-de-santo.

Este setor do Museu Afro-Brasileiro é o mais eloqüente testemunho de receptividade por ele obtido junto à comunidade afro-baiana. Cada fotografia resulta da busca junto a velhos baús e gavetas, por parte de uma comunidade religiosa, para que o fundador de seu terreiro e, na sua falta, o sacerdote ou a sacerdotisa mais importante daquela casa de culto, não deixasse de estar representado num museu que o povo de santo imediatamente adotou como seu.

Esta interação, universidade/comunidade, perseguida com empenho pelo Centro de Estudos Afro Orientais, desde os seus primeiros anos resultou numa galeria bastante significativa da

historia do candomblé da Bahia, de suas diversas nações e dos que souberam resistir a tantas adversidades para preservar um dos aspectos mais valiosos da nossa herança cultural. [...] O quanto de sabedoria, liderança, capacidade de resistência, que cada um

dos rostos, aqui retratados, simboliza, é um desafio para todos os que se disponham a conhecer melhor esta cultura, seja através da pesquisa bibliográfica, onde já existe um material muito vasto, seja através da consulta às enciclopédias que são os sacerdotes e sacerdotisas do culto-baiano. [...].⁷

É pouco mencionada e valorizada a importância dos terreiros, ao longo da história das diásporas, como centros de resistências e lutas, como espaços que possibilitaram a manutenção, preservação e transmissão atualizada de elementos das culturas africanas de geração a geração. O tema religião é apresentado sem considerações sobre significados atuais e do passado do pertencimento a uma comunidade religiosa afro-brasileira.

A relação religião / divindades é um dos temas mais explorados de forma teatralizada, sendo um dos que apresenta maior possibilidade na elaboração de cenários e dioramas.



Figura 35 e 36



Cultos afro-brasileiros

Os negros africanos trazidos para o Brasil entre os séculos XVI e XIX, embora vivendo na condição de escravos, deixaram múltiplas e profundas marcas em nossa vida social: na música, na culinária, na língua, e sobretudo, na religiosidade. Candomblé na Bahia, Xangô em Pernambuco, Casa Mina no Maranhão, Batuque no Rio Grande do Sul, são algumas das denominações usadas para designar as várias religiões constituídas no Brasil a partir da herança religiosa africana. Seus ritos e sistemas de crenças baseiam-se no culto aos orixás, voduns e inquices, antigos reis, rainhas, ou heróis divinizados, que representam as forças ou fenômenos elementares da natureza: a água, a vegetação, o fogo, o trovão, ou as atividades ou vicissitudes do ser humano: a agricultura, a caça, as doenças, as viagens. [...].⁸

⁷ Texto do Museu Afro-Brasileiro.

⁸ Texto do Museu do Homem do Nordeste.



Figura 37 a 39

As religiões afro-brasileiras aparecem, na maioria das instituições pesquisadas, na perspectiva do sincretismo, com o desenvolvimento de discursos que atrelam o imaginário afro-brasileiro ao universo religioso católico. Esta questão se apresenta em textos e imagens, sendo quase sempre utilizadas denominações de santos católicos para a identificação paralela de divindades do panteão afro-brasileiro, em composições de elementos afros com católicos. Essas exposições carecem de análises críticas sobre o sincretismo como expressão dos processos de reelaborações de significados ocorridos no encontro de culturas que ocorreu no Brasil, e das estratégias para manutenção de referenciais e práticas culturais de negros que, isoladas, “dificilmente” teriam se preservado e resistido ao tempo e às pressões da sociedade judaica cristã dominante. Também não são abordadas as várias correntes atuais em torno da manutenção ou não das referências sincréticas.

No Memorial das Baianas de Acarajé e Vendedoras de Mingaus, em Salvador, encontramos uma imagem de Santa Bárbara relacionada à Iansã, orixá que está ligada à produção, venda e consumo do acarajé, uma das iguarias a ela destinada. Neste caso, a imagem traduz, de forma bastante forte, a permanência do sincretismo em uma determinada prática cultural afro-brasileira, não mais na perspectiva de ferramenta



para escamotear práticas religiosas proibidas, mas como indicador de um processo no qual fusões de referências culturais diversas dão origem a novos significados e representações, originam culturas híbridas e traduções produzidas em fronteiras culturais.⁹

Outra questão que se apresenta em alguns destes museus é a abordagem da interação entre as divindades africanas e ameríndias, surgindo crenças e práticas religiosas que cultuam os antepassados locais, os índios. Em Recife estas injunções emergem no Maracatu e na Bahia, no Candomblé de Caboclo.



Figuras 40 e 41

O desfile do Maracatu evoca o cortejo dos soberanos negros. Antigamente difundido por todo o Brasil, atualmente sobrevive apenas em Pernambuco. Existem dois tipos de Maracatu, cujas denominações resultam da necessidade de diferenciação acadêmica. Ambos continuam mantendo estreitos laços com o candomblé. O Maracatu Nação é expressão máxima do carnaval do Recife, também chamado Maracatu Urbano ou de baque virado. A dança evoca o banzo do africano em terras estranhas: é bamboleante, evocando o movimento do mar. Sua orquestra, fundamentalmente de percussão, é formada por taróis, bombos, zabumbas, ganguês e ganzos. Dentre os inúmeros personagens destacam-se o rei, a rainha e as damas de Paço, que portam simbólicas e significativas Calungas de Maracatu.

Na Zona da Mata pernambucana, sobrevive com força o chamado Maracatu Rural, de baque solto, que sofreu

influência também dos índios. [...] ¹⁰

Caboclo -O caboclo é considerado o “dono da terra”, tem seu lugar assegurado na maioria dos candomblés da Bahia geralmente suas festas coincidem com datas cívicas como o 7 de setembro (Independência do Brasil) e 2 de julho (Independência da Bahia), visto que o caboclo está intimamente relacionado com uma espécie de sentimento nativista e é comum vê-lo dançar enrolado na bandeira brasileira. Nos terreiros, onde é cultuado tem seu “assentamento” (sua representação simbólica) em local separado, geralmente uma construção em forma de cabana indígena.¹¹



⁹ Sobre hibridismos, fronteiras e representações ver BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. (Coleção Humanitas). CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2000.

¹⁰ Texto do Museu do Homem do Nordeste.

¹¹ Texto do Museu Afro-Brasileiro.



Figuras 42 e 43

No caso da Bahia, a figura do Caboclo também é bastante valorizada, relacionando o índio às lutas da independência, sendo forte a tradição do candomblé de caboclo. No Museu da cidade encontramos esta alusão do caboclo como libertador.

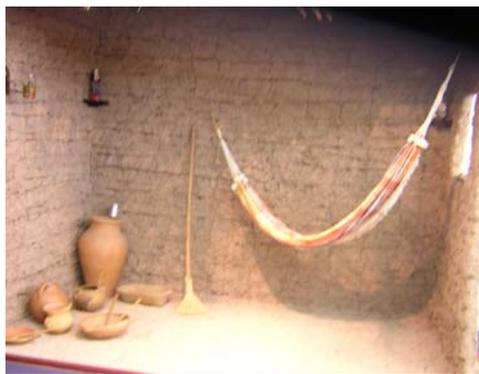
Também pode ser destacada nas exposições a utilização de expressões como "popular" e "folclórico", para abordar elementos culturais relacionados aos negros e pobres. Determinadas manifestações culturais, são classificadas como "populares", relacionadas a imagens de pobreza, empobrecimento estilístico e estético, corrupção de um determinado "padrão superior". É possível perceber comparações entre o que o povo faz - implicando mistura, deturpação, credices - e modelos representantes da perfeição, com bom acabamento. A produção cultural do povo é constantemente colocada como algo de menor valor, por vezes através de imagens que se contrapõem, evidenciando diferenças qualitativas, como no caso da apresentação de formas de viver e morar dos nordestinos.

A Sala

A Sala da frente era o centro da vida de cerimonial da família colonial como ainda o é nas casas tradicionais do Brasil. Era, já no século XVII, (...) a "sala de visitas" com a melhor mobília e a mais bonita ornamentação da casa. Da sala sai um corredor estreito que vai até os fundos da porta de ambos os lados dando para os quartos que não passavam às vezes de pequenas alcovas sem ar nem luz¹².



¹² Texto Museu do Homem do Nordeste.



Figuras 44 a 46

Mocambo

[...] O Mocambo de taipa foi durante séculos a casa simples do homem nordestino. Tipo ou tipo de casas mais primitivos desta região do Brasil. A casa erigida pelo homem rural e suburbano. Arquitetura espontânea sem interferências de órgãos ou de planos de governos, na sua construção, notando-se as influências dominantes: a africana, primeiramente, a indígena, secundariamente, e quase nenhuma européia. Um tipo de casa popular primitiva do Brasil que, segundo Gilberto Freyre, é dos que ilustram melhor o processo ecológico na relação do homem com o espaço e com o meio em que vive.¹³

Ex - Voto

Ex-votos, arte de motivação mística, religiosa, popular, genuína, anônima que supera o tempo por sua força de expressão. Oferendas votivas de promessa do homem sobre a adversidade, reveladoras de características próprias e por vezes inusitadas, associadas ao mítico e ao divino são a busca do socorro as forças divinas em agradecimento da graça alcançada. [...]

Os religiosos influenciaram índios e escravos como fizeram artistas e artesãos no período colonial, ensinando-os a esculpir ou talhar a madeira, mas o espírito primitivo, criativo e ingênuo marcou a originalidade dos trabalhos saídos desses povos.[...]¹⁴



Imagens e textos que revelam um discurso que contrapõe, por exemplo, de um lado a casa do branco, bem cuidada, com móveis de estilo europeu, com organização espacial diferenciando cômodos por funções, de outro a habitação classificada como primitiva. O que percebemos são leituras sobre culturas ditas populares, a partir de comparações com modelos das elites, e por isso representadas como elaboração espontânea, sem traçados e planejamentos, quase como ação intuitiva.



¹³ Textos do Museu do Homem do Nordeste.

¹⁴ Texto do Museu da Cidade.

É marcante uma recorrente apresentação de personagens das tradições africanas em forma de arquétipos e estereótipos: a baiana de acarajé, o capoeira, a mãe-de-santo, etc. As personalidades individuais são substituídas por estereótipos e papéis que apresentam os africanos e seus descendentes a partir de lugares comuns. Pessoas são identificadas e apresentadas pelos personagens que espera-se interpretar. Mulheres se destacam quanto a isso, em uma gama de figuras simbólicas, nas quais as personalidades femininas se enquadram como prestadoras de serviço: lavadeiras, cozinheiras, mandingueiras, baianas vendedoras de produtos diversos, mulheres de roda de samba, amas de leite, aguadeiras do Bonfim, membros de irmandades religiosas. Os homens são pescadores, capoeiristas, maculelês, estivadores, vendedores ambulantes. Com exceção de alguns líderes religiosos, não percebemos nas exposições lugar para destaques individuais: todas as questões são tratadas em perspectivas do grupo, onde os negros são tratados sem nome e sem personalidade.



Figura 47 e 48

Por fim, percebemos que formas de expressão africanas e afro-brasileiras e suas estratégias de comunicação são tratadas de forma superficial nos museus. Encontramos apenas algumas referências a objetos proverbiais africanos¹⁵ e, no caso de expressão escrita, a apresentação da literatura de cordel, onde a presença africana, com seus mitos, éticas e comportamentos, formas de narrar o mundo e suas histórias, por vezes são

¹⁵ Conceito utilizado no Museu Afro-Brasileiro para classificar a produção de cultura material voltada para a transmissão de mensagens, como é o caso dos tecidos aplicados e máscaras geledés, por exemplo.

ressaltadas. Este é outro ângulo em que aparecem preconceitos muito fortes sobre negros, com idéia de inferioridade cultural a partir da crença de inexistência de sistemas de escrita, tendo como referencia de avaliação o sistema de escrita ocidental.

[...] A desvantagem já encontra-se na enunciação ‘sociedades iletradas’, na medida em que, estudadas por comparação às letradas, sociedades com índices de oralidade são pensadas a partir de um padrão dominante, ante o qual acabam analisadas pela ausência, pelo que lhes falta ante o concebido perfil modelar.¹⁶

Não são referidas, na maioria das vezes (encontramos informação apenas em duas instituições), as diversas estratégias de registro de memórias, como objetos proverbiais, tapeçarias ideográficas, os asséns, as tampas de panelas e máscaras geledes, que agem como meio de comunicação. Não há menções a personagens responsáveis pela guarda das memórias e suas formas de transmissões através de largo repertório de cantigas, contos, ritos, danças, ritmos e outras práticas.



Figura 49

Linguagem proverbial

A linguagem proverbial é uma forma de comunicação nas sociedades tradicionais africanas que procura exprimir a sabedoria herdada dos antepassados, através da representação gráfica de palavras e provérbios. É utilizada como meio de instrução para transmitir códigos de comportamento e valores institucionais às gerações mais novas.

No antigo reino do Daomé, provérbios e ditados, em formas de símbolos, contam os feitos importantes das dinastias reais, em baixo-relevos sobre as fachadas dos palácios ou

em tapeçarias cujos motivos são recortados em tecidos de algodão e aplicados sobre um fundo de tecido neutro.

Os mesmos motivos, com a mesma finalidade, serviam para decorar os guardas-sol reais, almofadas e tendas. Tapeçarias

procedentes de Abomé, atual República popular do Benin, foram confeccionadas por Michel Yémadje representando os 12 reis do antigo reino do Daomé.¹⁷

¹⁶ ANTONACCI, Maria Antonieta M. Tradições de oralidade, escritura e iconografia na literatura de folhetos: nordeste do Brasil, 1890/1940. *Revista Projeto História*, n.22, São Paulo: EDUC, jun.2001. p.109.

¹⁷ Texto do Museu Afro Brasileiro.



Figura 50

Cordel

A origem dos folhetos de cordel nos vem da Europa. É comum, ainda hoje, na Espanha e Portugal, esse tipo de literatura popular em versos. No Brasil, embora venha continuamente perdendo penetração, provavelmente pelo processo de urbanização do país, os folhetos de cordel seguem perpetuando os romances e as histórias heróicas e os mitos do folclore, ou noticiando, comentando e reinterpretando os fatos recentes do político e da vida cotidiana.

Em versos estruturados em quadras e sextilhas, os poetas nordestinos, honrados herdeiros da tradição ibérica de poetas cantadores, continuam a levar as populações do interior, muitas vezes de casa em casa, de feira em feira, seus trabalhos e sua visão de mundo.¹⁸

Neste recorte é possível identificar questão que se repete nos vários textos sobre cordel: a anulação da contribuição africana à produção de literatura de cordel no Brasil. Atribui-se tal elaboração a herança ibérica, dos trovadores, deixando de lado as pelejas africanas, a tradição dos griots, dos contadores de histórias, músicos e cantadores africanos. Anulam-se também, nas análises sobre cordel, o vasto repertório de mitologias e enredos que, originados nas memórias transmitidas ao longo de geração a geração, inclusive para crianças brancas, acalentadas por suas amas de leite¹⁹, representam formas de atualizar e traduzir experiências vivenciadas no Brasil.

No registro de dimensões de experiências, memórias, culturas que se manifestam na literatura de folhetos, interessa surpreender dinâmicas inerentes a tensões entre técnicas, hábitos, atitudes, crenças de grupos constituídos a partir de práticas de oralidade, de escrita e de iconografia, em contato com tecnologias, valores, interesses de grupos que, organizados em torno de uma cultura letrada e de prestígio em centros urbanos do Sudeste, expandem a letra impressa. Impressão que, na literatura de folhetos no Nordeste, ao permitir evidenciar dispositivos, sentidos e orientações da oralidade, possibilita pensar que respaldou e potencializou tradições orais nordestinas, difundindo-as no tempo e no espaço.²⁰

¹⁸ Texto do Museu do Homem do Nordeste.

¹⁹ cf. CASTRO, Yêda Pessoa de. *No canto do Acalanto*. Salvador: Universidade Federal da Bahia / Centro de Estudos Afro-Orientais, 1990.

²⁰ ANTONACCI, Maria Antonieta M. obra citada p.129.

Os pontos abordados referem-se a recorrências observadas, refletindo imaginários, conceitos e preconceitos que sustentam as representações museográficas. Por vezes apresentadas de forma subliminar, por outras diretamente expressadas, idéias sobre a trajetória da presença do negro na cultura brasileira tendem a seguir caminhos que reproduzem uma visão limitada da importância de africanos e seus descendentes nos mundos do trabalho, nos costumes, festas, modos de ser, falar, crer, expressar suas visões de mundo e constituir relações. A seguir desenvolveremos argumentos sobre algumas exposições em Salvador e em Recife.

Museu Afro Brasileiro - Universidade Federal da Bahia / Centro de Estudos Afro-Orientais – Salvador - Ba.

Criado em 1974 dentro de um Programa de Cooperação Cultural com Países Africanos através de convênio²¹ que previa, ainda, a realização de cursos e seminários, edição/divulgação de trabalhos, estímulo a pesquisas, através de bolsas de estudo, recepção a intelectuais africanos, recrutamento de professores para missão educativa e cultural na África, assessoramento a representações brasileiras a manifestações artísticas na África, incentivo à criação artística de temática afro-brasileira, estímulo à criação de núcleos universitários e coleções, bem como o reinício dos congressos afro-brasileiros.

Foi instalado no prédio da antiga Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia, tendo como atribuições tratar a contribuição africana na formação cultural brasileira, explicando processos aculturativos no Brasil, produzindo descrições etnográficas dos povos africanos, propiciando a coleta, restauração e preservação de bens culturais afro-brasileiros, visando também incentivar o artesanato e outras manifestações culturais de origem ou de inspiração africana. Seu acervo foi composto de peças africanas, basicamente da região da costa ocidental africana, e peças afro-brasileiras, relativas à práticas religiosas e culturais da cidade de Salvador.

Por uma série de problemas, foi inaugurado somente em 1982, com exposição reduzida em relação ao projeto original de 1974, que previa ocupação da totalidade do espaço físico do prédio, encarada como um “Módulo Inicial” a ser expandido (o que nunca ocorreu) com concepção do antropólogo e fotógrafo Pierre Verger (autor do projeto inicial) e da museóloga Jacira Oswald²². A exposição atual resulta de

²¹ Convênio firmado entre a Universidade Federal da Bahia, Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura, Governo do Estado da Bahia, e Prefeitura da cidade do Salvador.

²² Este módulo inicial desenvolvia-se em quatro núcleos: Sala do Fazer: destinada a apresentação de objetos relativos às diversas tecnologias desenvolvidas no continente africano = tecelagem, cerâmica, metalurgia, etc., tendo sido introduzidos posteriormente objetos relativos à prática da capoeira e maculelê na Bahia (indumentárias, discos, fotografias, etc); Sala do Crer: apresentação de elementos das religiosidades africanas e afro-brasileiras; Sala da Memória: objetos pertencentes a líderes religiosos da Bahia, suas indumentárias e fotografias e ainda fotografias, tecidos e outros objetos relativos a afoxés e blocos afros; Sala Carybé: dedicada a apresentação de 27 painéis de madeira talhados pelo artista. Toda exposição tinha fotografias de contexto, realizadas por Pierre Verger no Brasil e na África.

reestruturação iniciada em 1995, com inauguração em novembro de 1999, com a seguinte planificação:

1ª sala: África: Apresentação da África (mapas: geofísico, da África pré-colonial, da África colonial e contemporânea e do tráfico de escravos), mapa de localização da proveniência do acervo; apresentação de elementos da cultura material africana nos módulos: metalurgia, cerâmica, esculturas e máscaras, vestes – tecelagem, objetos proverbiais, instrumentos musicais, lazer.



Figuras 51 a 53



2ª Sala – Reinos africanos: Reinos Bantos; Reino do Benin.

3ª Sala - Religiosidade afro-brasileira: informações sobre a vinda dos negros para o Brasil; nações religiosas do candomblé, divindades da religiosidade afro-brasileira; ferramentas litúrgicas e insígnias; fotos/referências de pais e mães-de-santo; bonecas “miniaturas de orixás”.





Figura 54

4ª Sala – Obra do artista Caribé: 27 talhas retratando orixás.

Nesta montagem foram mantidas as fotografias de contexto de autoria do etnógrafo e fotógrafo Pierre Verger.

Este museu permite pensar: Quais políticas de preservação e quais imagens sobre a África e afro-descendentes são apresentadas em espaço acadêmico? Na análise dos planos iniciais para o Museu Afro-Brasileiro revela-se um projeto arrojado, com concepção moderna, com visão extremamente avançada sobre preservação, ficando clara uma proposta de utilização do patrimônio e espaços culturais para intercâmbios com África e ações educativas. O Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste, em 1974, ano da sua criação, o considerou como de “ *interesse histórico e cultural para a região nordestina [...] evidente o grande benefício representado pela implantação do projeto.*”²³

Vale ressaltar que sua criação ocorreu em momento de grande interesse do Estado Brasileiro em estreitar relações com o continente africano, uma vez que a partir da década de 1970 ocorreu

[...] incremento das relações do Brasil com os países africanos, [...], quando atingiram significativa intensidade tanto em termos econômicos e comerciais, quanto em termos políticos e diplomáticos. Para dar uma idéia desse crescimento bastaria lembrar que o comércio do Brasil com a África aumentou 21,7 vezes entre 1972 e 1981 e a participação africana no comércio brasileiro externo global saltou de 3%, em 1972, para 9%, em 1981²⁴

²³ Segundo documento datilografado encontrado nos arquivos do Museu Afro-Brasileiro, intitulado PROGRAMA de 06/07/1975, p.01.

²⁴ CONCEIÇÃO, José Maria Nunes Pereira. *Os Estudos Africanos no Brasil e as relações com a África – CEAA (1973-1986)*. São Paulo: USP, 1991. Dissertação de Mestrado.

Já no momento de sua criação, a importância do Museu foi reconhecida pelo povo-de-santo, por escolas de capoeira, blocos afro, entre outros segmentos da comunidade baiana que se envolveram na tarefa de doação de peças para compor o seu acervo. Porém, o anúncio da sua criação e instalação no Prédio onde havia funcionado a primeira Faculdade de Medicina do Brasil, provocou protestos de professores e ex-professores da Faculdade de Medicina²⁵, e desencadeou um movimento em que solicitavam que as instalações fossem destinadas exclusivamente a unidades relacionadas à Medicina, contestando a presença do Museu naquele prédio. Tal atitude manteve-se mesmo após abertura do Museu, ainda que ocupando área reduzidíssima em relação a que fora inicialmente prevista - o conjunto arquitetônico, com cerca de 11.000 metros quadrados.

Por outro lado, a inserção deste museu no âmbito da Universidade Federal da Bahia era sinal do interesse crescente nos meios acadêmicos e sociedade civil, pelo estudo de culturas africanas e afro-brasileiras e pela representação da sua importância no quadro da sociedade local e brasileira. O surgimento do Museu está relacionado a um processo gestado ao longo de décadas, nas quais, a partir de fatos pontuais foram forjadas mentalidades e práticas em torno da questão do negro.

Já na década de 30 com a realização do II Congresso Afro-Brasileiro em Salvador (1937), foi reiterada a valorização de manifestações de origem africana, foram ampliadas as relações entre intelectuais baianos e membros de diversas comunidades do povo negro da Bahia. Pierre Verger, etnógrafo francês que foi elemento chave no projeto conceitual e criação do Museu Afro Brasileiro, chegou à Bahia em 1946 para fixar residência, estabelecendo, a partir de então, uma série de relações entre territórios africanos e brasileiros.

²⁵ Este grupo, que se pronuncia como representante da “comunidade médica da Bahia”, apesar de não representar a totalidade nem o consenso de opiniões, recebeu bastante espaço na mídia e outras instâncias da Universidade, conseguindo divulgar e “fazer valer” as suas idéias e opiniões. Esta foi a questão básica tratada em CUNHA, Marcelo N. B da. *O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia: um estudo de caso sobre musealização da cultura afro-brasileira*. Salvador, UFBA, 1999. Dissertação de Mestrado. Obra citada.

²⁶ Já em 1960 seguia o etnólogo Vivaldo da Costa Lima para a Nigéria e depois para Gana, como adido cultural do Brasil. Em 1961, o professor Pedro Moacyr Maia, assumiu leitorado brasileiro no Senegal. Os professores Guilherme Souza Castro e Yêda Pessoa de Castro permaneceram na Nigéria entre 1962 e 1964. Mestre Didi (Deoscóredes dos Santos) e Juana Elbein dos Santos foram para a África em 1967, seguidos pelo prof. Julio Braga em 1968, que se dirigiu para o Senegal, Daomé e Nigéria.

Apesar dos esforços de vários indivíduos e instituições, Salvador resistia como cidade marcadamente tradicionalista e conservadora, com a manutenção de suas estratégias de poder e controle da vida social. Mas a década de 50 foi de reforços na luta por redimensionamento das relações sociais e raciais na cidade, contribuindo para este projeto o Museu de Arte Moderna, as escolas de Música, Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia, o movimento de cineclubismo e a imprensa, ocorrendo em 1959 a criação do CEAO - Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA.

A década de 60 produziu um ambiente que promoveu uma efervescência cultural nunca vista até então, e jamais repetida na Bahia. Do CEAO partiram pesquisadores rumo a África²⁶, desenvolvendo contatos e intercâmbios de fundamental importância. Com o retorno destes para a Bahia, formou-se um grupo de intelectuais com vivências em territórios africanos, acarretando uma vasta produção intelectual e reforço das políticas de afirmação da importância das culturas africanas e afro-brasileiras no patrimônio brasileiro.

Através de um projeto de intercâmbio realizado pelo CEAO houve também a vinda de estudantes e intelectuais africanos a Bahia, entre eles o Presidente Leopold Senghor, em 1962, os poetas Aimé Césaire e Leon Damas, criadores do movimento negritude. No ambiente do CEAO passou a ser realizada uma série de ações voltadas para o estreitamento do diálogo com o povo negro da cidade do Salvador, entre elas a realização de cursos de Iorubá e Kikongo, de história e cultura africanas e afro-brasileiras, ação complementada com a formação de sua biblioteca especializada.

Foi no contexto da década de 1970, de grande importância para a valorização das comunidades afro-descendentes no Brasil, em que ocorria na Bahia o fortalecimento do Movimento Negro, reforçado, entre outras ações, pelo surgimento dos primeiros blocos afros, que surgiu o Museu Afro-Brasileiro, em 1974, o mesmo ano em que foi organizado o bloco carnavalesco Ilê Aiyê, que lutou, junto com outros grupos que surgiram em seguida, para a valorização das culturas afro e das comunidades negras, como o respeito

ao negro na sociedade brasileira, com o reconhecimento da sua importância para o desenvolvimento econômico, social e cultural do Brasil²⁷.

Inaugurado em 1982, o museu passou a ser ponto obrigatório em visitas oficiais realizadas a Salvador (a exemplo de ministros e chefes de Estado), atendendo a estudantes através de seu Programa Museu-Escola, e como local para manifestações culturais, lançamento de livros, exposições temporárias de artes plásticas e desfiles de moda, de grupos organizados e indivíduos da comunidade baiana.

No entanto, malgrado a sua importância, o final da década de 90 foi marcado pela deterioração das suas instalações, com necessidade clara de atualização de seus recursos expográficos, bem como da sua abordagem conceitual. Em 1995 foram iniciadas ações para a sua reestruturação, incluindo a revisão da documentação museológica e patrimonial, limpeza e conservação do acervo, bem como definição de diretrizes conceituais para sua nova exposição de longa duração. Novamente, ao se desenvolver este projeto, ocorreram protestos, por parte de médicos ligados à Faculdade de Medicina da UFBA.

Toda sua trajetória revela que, apesar de reunir pessoas envolvidas com sua manutenção e continuidade, esteve prejudicado pela falta de uma política para os museus da Universidade Federal da Bahia, um sintoma da inexistência de políticas para museus universitários. Seu projeto de 1974 refletia uma preocupação muito grande em explicitar valores culturais da África e suas relações com o Brasil, a partir de aportes das pesquisas de Pierre Verger, que procurava explicitar a África como uma das matrizes da nossa cultura, revelando, inclusive, elementos não muito presentes no cotidiano brasileiro, como os das culturas do norte da África, por exemplo.

Fica evidente, nos três momentos do Museu Afro-Brasileiro²⁸, que contingências alheias aos seus proponentes marcaram e moldaram, em certo sentido, as suas abordagens

²⁷ Sobre a questão do desenvolvimento do processo de reafricanização dos costumes em Salvador ver BACELAR, Jéferson. *O legado da escola baiana*. Para uma antropologia da africanização dos costumes. Trabalho apresentado no IX Congresso Brasileiro de Antropologia, 1999. RISÉRIO, Antônio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

²⁸ O primeiro projeto de 1974, não executado, originou o módulo seguinte, teve como principal mentor Pierre Verger, com um amplo contato e diálogo com o continente africano, através de intercâmbios então realizados. O segundo, de 1982, ainda com participação de Verger, mas desenvolvido pela profa. Jacira Oswald, museóloga, foi uma adaptação da idéia original, com redução radical do espaço expositivo

conceituais e expográficas. A idéia de apresentar a diversidade cultural do continente africano, bem como das sociedades afro-brasileiras, jamais foi concretizada, dada a inexistência de acervos e espaço físico suficiente para tal, bem como a dificuldade inerente ao tratamento de tal tema, por sua complexidade e abrangência, aliada à falta de pesquisadores especialistas para a interpretação e comunicação dos conteúdos do seu acervo.

Nos três projetos, faz-se sentir uma abordagem muito forte das referências à cultura material, com módulos enfocando determinadas tecnologias, sendo mais difícil, no entanto, abordar e tratar referenciais das culturas sensíveis, as chamadas culturas imateriais. Máscaras e esculturas, por exemplo, marcam presença na exposição sem menções ou configurações dos rituais, danças e cerimônias aos quais cada uma dessas máscaras se destinavam ou se destinam. Ficou reforçada, no tratamento de acervos etnográficos, a dificuldade enfrentada pela museologia ao expor objetos que, retirados de seus nexos e contextos, perdem significados originais, acarretando a necessidade de linguagens complementares que possibilitem um entendimento, tanto quanto possível destes objetos fora de suas relações com a realidade vivida, com os fenômenos culturais que originaram suas formas de produção e interação sócio-cultural.

Estudamos esta exposição percebemos ausência de abordagens e referências a todos os movimentos de afirmação de identidades ocorridos ao longo dos séculos, dos movimentos quilombolas às políticas públicas atuais e suas conseqüências, sendo gritante a falta de referência aos movimentos sociais contemporâneos, a par da breve e precária apresentação da África atual e suas questões sócio culturais, que continuaram pondo e

(pensado originalmente para ocupar todo o prédio da antiga Faculdade, com cerca de 11.000 metros quadrados de área construída, foi reduzido para área inferior a 1.000 metros quadrados, em salas localizadas à entrada do complexo), e dos territórios a serem explorados, tanto temáticos quanto geográficos (a quase totalidade da exposição referia-se à Costa da África Ocidental, basicamente a cultura iorubana) e o terceiro, do final da década de 90, realizado por equipe da UFBA, sob nossa coordenação, novamente com caráter provisório, decorrente da indicação da saída do Museu do prédio da Faculdade de Medicina. Também aqui, por conta de problemas já citados, houve redução do espaço previsto e das temáticas apresentadas.

²⁹ Na Bahia é quase que impossível não associar o Senhor do Bonfim/Jesus Cristo e Santa Bárbara a Oxalá e Iansã, por conta da forte tradição das festas da Lavagem da Igreja do Bonfim (segunda quinta feira após a festa da Epifânia, em janeiro) e Festa de Santa Bárbara (4 de dezembro) das quais participam tanto católicos quanto praticantes do candomblé. Do processo de sincretismo ocorrido na Bahia podemos destacar como ainda muito presente a relação entre Omolu e São Lázaro/São Bartolomeu e Ibejis e São Cosme e São Damião.

repondo energias, corpos, mentes e riquezas para os chamados “países ou povos” desenvolvidos, civilizados, democráticos, etc, etc..

No projeto da atual exposição constava sala com referências às lutas dos africanos na Bahia, dos quilombos aos dias atuais, com destaque para momentos chave na articulação social, como formação de irmandades, grupos secretos e resistências organizadas. No entanto, apesar de todo estudo ter sido realizado para a sua execução, a sala destinada para tal módulo foi perdida nas negociações com os representantes da Faculdade de Medicina, por ocasião de acordos para a permanência temporária do Museu no prédio da antiga Faculdade de Medicina, por ocasião do último processo de reestruturação, em 1999. Perda imensa para a exposição, comprometendo o conteúdo de sua narrativa histórica.

Em virtude destas questões, o que resultou foi uma visão com distorções e desqualificações da ancestralidade africana, da chamada cultura tradicional africana, que mesmo possibilitando a valorização do continente como produtor de complexas e milenares culturas, pode causar no espectador idéias de cultura rudimentar, que se esgotou e não se atualizou nas suas práticas e estratégias de resistência e renovações.

Estas são questões observadas em todas as instituições analisadas: o discurso sobre as populações africanas e afro-brasileiras situa-se sempre no pretérito, a cena e o fato são apresentados sem perspectiva de continuidade, como se seus nexos tivessem sido deslaçados e rompidos na continuidade histórica de tais povos e culturas. O afro-brasileiro e o africano continuam sendo apresentados como pertencentes a comunidades do passado, essencialmente a-históricas na concepção da modernidade. Análises na perspectiva das dinâmicas histórico-culturais de luta e resistência frente às seculares agressões ocidentais estão ausentes dos discursos expográficos sobre África e sociedades da diáspora negra.

Em contrapartida, há questões que se dispõem de forma interessante na sua exposição, como a busca pela fuga aos estereótipos, que são comuns e recorrentes em narrativas deste tipo, como, por exemplo, a ênfase normalmente atribuída às indumentárias utilizadas pelos iniciados durante as cerimônias de candomblé. Na

exposição atual, buscou-se trabalhar com questões mais abrangentes e singularizadoras para o tratamento das divindades.

Nesta exposição a ferramenta do Orixá, fica utilizada como elemento de identificação de arquétipos. Através delas torna-se possível observar um discurso que passa pela construção de imagens sobre as divindades, o que representam para os membros da comunidade, que sentido atribuem a suas existências e ações. É preciso lembrar que as divindades são compreendidas como ancestrais, relacionando à idéia de comunidades familiares, de passado e presente, continuidade e manutenção de normas, princípios, hábitos e tradições. Neste caso, divindades revelam modos e orientações de ver o mundo e nele comportar-se em relação aos outros indivíduos. Ao considerar que as ferramentas sintetizam os arquétipos, as formas de apresentá-las nas exposições podem indicar como estamos propondo falar das comunidades e seus mitos fundadores e sistematizadores. As ferramentas expostas configuram-se, assim, como mais uma fonte de pesquisa e indicadoras de modos de comunicar questões essenciais das histórias e dinâmicas culturais dos grupos representados.

Na atual exposição do Museu Afro Brasileiro houve tentativa de fugir da abordagem do sincretismo, ou ao menos atenuá-la, apesar de que para algumas divindades, como Oxalá e Iansã²⁹, isto não seja possível. O fugir de uma abordagem, recorrendo ao sincretismo catolicismo x candomblé, não está ligado a uma vontade de negá-lo e desconhecê-lo enquanto prática secular do encontro de culturas, crenças e valores europeus e africanos, mas ao desejo em refletir sobre movimentos atuais nas comunidades afro-brasileiras pela afirmação de suas culturas, sem a necessidade de recorrer à utilização de elementos estranhos para a sua legitimação ou para a construção de discursos necessários no passado e inteiramente prescindíveis na atualidade. O projeto tentou tratar da religião afro sem, necessariamente, falar de catolicismo, ficando claro, no entanto, que, para além de desejos conceituais e mesmo da vontade e orientação de correntes políticas da organização civil e religiosa afro, as dinâmicas culturais são complexas e o processo de sincretismo mantém-se com novas perspectivas e utilizações, fazendo sentido, ainda, para um grande número de pessoas do culto religioso de matriz afro, bem como ao chamado catolicismo popular, indicando um caminho de mão dupla,

nas relações e permanências culturais locais, onde estão envolvidos católicos e “povo de santo”.

Por ser um museu universitário, o MAFRO deve contribuir para a qualificação do seu discurso e conteúdos, como foi o caso do momento de sua criação, quando vários pesquisadores da Universidade Federal da Bahia estiveram envolvidos com seu projeto, contribuindo com o resultado de suas pesquisas, no Brasil e na África. Esta qualificação também foi sentida entre 1995 e 1999, quando seu projeto de reestruturação foi desenvolvido em cooperação com vários docentes, destacando-se as ações desenvolvidas com professores e estudantes do Departamento de Museologia, História e Antropologia da UFBA. No entanto, em muitos momentos, esta cooperação sofreu descontinuidades, sem que o Museu tivesse sido percebido pela comunidade acadêmica como espaço privilegiado para o desenvolvimento de pesquisas e a realização de projetos.

Podemos argumentar que os problemas sofridos pelo Museu Afro Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, em sua trajetória, estão relacionados a pensamentos e posturas racistas, que fazem parte de comportamentos recorrentes na cidade do Salvador e estão presentes, também, no âmbito da UFBA. No entanto, nos últimos anos, vem delineando-se mudanças de postura e renovação de seus quadros de funcionários e professores colaboradores, que têm desenvolvido pesquisas que buscam redimensionar os discursos e as ações deste museu, como, por exemplo, pesquisas recentes junto a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, na cidade de Cachoeira, Recôncavo baiano, e pesquisas sobre memórias das irmandades instaladas na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Pelourinho, em Salvador.

Apesar da formação e desenvolvimento recente de grupos de pesquisas no MAFRO, é patente a necessidade de ampliação dos conteúdos da sua exposição e a implementação de ações que ampliem a utilização do seu acervo, notadamente aquelas voltadas para a construção de discursos afirmativos em relação aos africanos, afro-brasileiros e suas culturas, o que vem sendo procurado nos últimos anos.

Desde o segundo semestre de 2005 o Museu Afro-Brasileiro vem desenvolvendo o Projeto de Atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores, que enquanto preparou jovens afro-brasileiros de organizações civis e religiosas locais, para atuarem como educadores no Museu, passou a oferecer, sistematicamente, atendimento a estudantes de todos os níveis de formação, notadamente estudantes da rede pública de ensino.

Memorial Mãe Menininha do Gantois – Salvador/Ba

Inaugurado em fevereiro de 1992 em homenagem a uma das mais importantes e conhecidas mães-de-santo do Brasil, que durante 64 anos foi sacerdotisa com grande importância e poder na cidade do Salvador, este Memorial está instalado no local onde vivia a Yalorixá Maria Escolástica da Conceição Nazaré, conhecida como Menininha do Gantois, em área contígua ao barracão do terreiro.



Figura 55

A exposição³⁰ inclui móveis, objetos de uso pessoal, imagens religiosas, fotografias, entre outros objetos, além de textos de personalidades baianas. O espaço é tratado museograficamente com cenário, vitrines, painéis explicativos e está distribuído em dois andares, em intenção de torná-lo o mais natural possível, com um ar de tempo do cotidiano. Sua planificação envolve:

Térreo:

- Sala de apresentação do Memorial em que se destacam textos sobre a Yalorixá, buscando revelar traços da sua personalidade e liderança.
- Sala de exposição com reprodução do quarto da Yalorixá, com oratório, imagens católicas e mesa com guias de orixás e outros objetos; penteadeira com rádio, imagem de Iemanjá entre outros; cama, sobre a qual encontramos quadros de Jesus Cristo e santos católicos como São Jorge, Santa Bárbara, Santa Marta, Nossa Senhora da Conceição, Santo Antônio

³⁰ As observações apresentadas resultam de anotações de visita realizada na exposição. As fotografias foram feitas por nós, posteriormente, em momento em que o Memorial estava passando por intervenção para reparos no telhado da casa, o que acarretou certa limitação na aquisição das imagens. Ressaltamos, no entanto, a grande colaboração dada pela sra. Carmem Oliveira e membros da Casa, ao permitirem que mesmo nessa situação tivéssemos acesso ao Memorial.

e ainda dois terços em madeira. Destaca-se um pequeno quadro onde está escrito: “*Nesta casa mora a melhor mãe do mundo*”.



Figuras 55 a 60

Ainda nesta sala encontramos uma divisão denominada “*Sala dos Presentes*”, onde vitrines expõem uma diversidade de oferendas à religiosa, além de quadro com fotografias da Yalorixá, documentando alguns momentos importantes da sua vida.

- 1º. andar: No andar superior encontramos cadeira trono que pertenceu a Mãe Menininha e cinco vitrines contendo indumentárias, colares (guias), panos da costa, insígnias de orixás.



Nossa questão em relação ao Memorial: sendo um espaço museográfico realizado no próprio local onde ocorrem as práticas culturais abordadas, é possível perceber outras formas de falar sobre o tema? Ou repetem-se expografias tradicionais? Neste Memorial encontra-se mais uma questão relacionada à construção de fontes e caminhos da investigação: as formas de apresentação dos acervos revelam modos de encarar as culturas das quais tratam as exposições.

Na visita ao Memorial de Mãe Menininha do Gantois percebe-se a importância do local de rememoração coincidir com o espaço em que a história contada foi vivida e que a narrativa imagética e textual foi feita pelos seus protagonistas, ou seja, tem-se a cultura material e a própria comunidade envolvida no processo social em que emerge a liderança religiosa e a dinâmica de um templo religioso afro brasileiro da cidade do Salvador.

Também interessa sua abordagem biográfica, já que, normalmente, homens e mulheres das comunidades afro-brasileiras são lembrados reduzidos ao papel de personagens, ou melhor, transformados em arquétipos, como a baiana de acarajé, a mãe-de-santo, o capoeira, normalmente apresentados de forma anônima, sem vínculos ou trajetória pessoal. O africano e seus descendentes são diluídos e plasmados no quadro genérico das ditas “manifestações culturais e folclóricas”. Neste Memorial, esta lógica foi quebrada com a narrativa de uma história pessoal, evidenciando-se a força e a importância desta “casa de santo”, da sua líder à sua comunidade. Tal abordagem é significativa em uma sociedade em que o rol de heróis e líderes oficiais não inclui, normalmente, homens e mulheres de cor. O Memorial, partindo de uma história pessoal, contribui para que seja rememorada toda comunidade do Gantois, reforçando o discurso sobre a dignidade dos afro-brasileiros e do povo do candomblé.

Na sua estrutura expográfica é interessante notar a elaboração de uma narrativa que busca evidenciar as várias facetas de uma personalidade: sacerdotisa, mulher com vaidades femininas, mãe de família, sendo evidenciado seu entendimento de mundo, de Deus e suas divindades, como o sentido da religião em comunidades da diáspora negra. A exposição constituiu-se com e a partir do olhar de seus filhos, com saudades e declarações sobre sua importância em suas vidas.

Eu a revejo aqui presente, o doce sorriso maternal que abençoava, reclinada no leito a comandar o axé, dona do passado e do futuro, do hoje e do amanhã. Quando jogava os búzios sobre a toalha rendada, os orixás atendiam ao seu chamado, vinham das lonjuras para com ela conversar em intimidade. Sabia da sabedoria do povo, senhora da experiência e da bondade - a Oxum da bondade, assim disse Caymmi na oração que para ela compôs -, a senhora da alegria tranqüila, mãe da amizade perfeita, mãe de suas filhas de sangue, as duas, Creusa e Carmen, mãe de tantos filhos e tantas filhas Brasil afora, aqueles cuja cabeça fez para que pudessem viver em paz e em alegria. Neta de escravos elevou-se acima das elites pois restou fiel à sua gente, ao povo das senzalas, aos pobres e desprotegidos, aos abandonados da sorte, aos injustiçados, deles foi a mãe mais dedicada, a que jamais faltou. Não desejou nem possuiu os bens do mundo, desdenhou a fortuna dos valores materiais, sua riqueza era outra, era atender aos que sofriam, resolver pendências, ajudar o amor a nascer e a renascer, juntar os namorados, dar água para matar a sede e pão para matar a fome de justiça dos desesperados, distribuir ternura, apaziguar e harmonizar. Harmonia exemplar de sua vida, da longa trajetória, presença de mãe, Mãe Menininha do Gantois.

Venho te rever, amiga minha, dos tempos da adolescência aos dias da velhice, a mais doce das criaturas, a mais nobre das senhoras, a mais bela das oxuns, a mãe da bondade, Menininha do Gantois. Aqui venho te rever, aqui, em tua casa, teu pegi, teu reino, teu axé. Aqui continuas a zelar pelos orixás e pelo povo da Bahia, mãe, Mãe Menininha do Gantois, aqui resplandece a tua memória imortal.

Jorge Amado

A memória de Mãe Menininha projeta-se para o futuro do Brasil que há de merecer uma vida a altura dos deuses que vieram, pelo destino trágico do seu povo, habitar nossas florestas, nossas ruas, nossa língua e nossos sonhos. A exuberância dos deuses que vieram habitar nosso tempo, Brasil. Quem poderia sequer começar a entender o que queremos, o que podemos, o que somos, sem sentir a presença doce e firme da que cuidou dos santos e dos seus filhos no período cheio de sutilíssimas dificuldades da sinuosa transição para o reconhecimento do culto pela sociedade como um todo? A memória de Mãe Menininha é a memória do que há de mais profundo e mais denso em nossa formação cultural.

Para mim é também a lembrança pessoal de longas tardes de conversa. Desde o belo português que ela falava até a observação mítica do que se passava na televisão, tudo nessas conversas era uma lição de nobreza, dessa mistura de complexidade e de refinamento que marca as comunicações superiores. Suas mãos eram as mãos de Oxum; delicadas, graciosas, seguras. Sua voz era como que preservada intacta desde a sua primeira juventude, falando ou cantando. O ouvinte, o encantamento era maior que o medo. E ela sabia sugerir uma superação do medo.

Que a memória de Mãe Menininha seja também para todos os brasileiros, daqui e de qualquer lugar do mundo, uma sugestão de superação do medo. Nunca a esqueceremos, nunca abandonaremos sua sabedoria. É assim que gosto de pensar na entrada do Brasil no terceiro milênio. É assim que gosto de pensar em Mãe Menininha: imorredoura, iluminando um povo que teve a sabedoria de se deixar conquistar por ela.

Caetano Veloso³¹

Ocorre um diálogo entre o espaço da intimidade e o espaço público, presente a partir da reprodução do seu quarto, com seus objetos, que retratam aspectos de seu cotidiano, ao lado de uma sala em que se encontram presentes, comendas, homenagens.

³¹ Textos do Memorial de Mãe Menininha do Gantois.

É patente neste Memorial uma exposição que apresenta elementos do sincretismo e do contato e convivência de referências culturais católicas e da tradição africana, traduzindo o “entrelugar” da história da , que faz parte de uma geração tradicional, de mantenedoras da tradição dos orixás em Salvador. Neste espaço são evocadas as primeiras casas de santo,



Figura 61

em momento que o sincretismo representou uma das estratégias principais para a sua sobrevivência e permissão de cultos, o que torna este Memorial uma forma de resistência e evidência de uma cultura religiosa local, resultante do encontro de duas matrizes culturais e religiosas distintas: evoca e simboliza tensões e negociações vividas em Salvador para sobrevivência física, psíquica, espiritual de tradições africanas.

Deus? Eu não sei se todos pensam como eu, mas ele é O supremo. Além dele, ninguém. Respeito muito e tenho muita fé. O nosso Deus da igreja é o mesmo Deus do Candomblé, vou dizer uma coisa ao senhor que não digo a ninguém, a África conhece nosso Deus, tanto quanto nós conhecemos, com nome diferente, mas é o mesmo Deus. Com o nome de Olorum. A morada dele é lá em cima, a nossa aqui em baixo³².

O próprio espaço do Memorial propicia diálogos entre o que se expandia e o que se defendia, entre universos sagrados e profanos. O dito e o interdito, o exposto e o velado, estão instalados em cômodos que a ocupou em vida, ao lado do barracão – espaço reservado para as festas públicas, contexto que também leva a um clima esotérico, místico e de reverência.

No entanto, a estrutura religiosa, a questão da religiosidade em si, não é tratada no Memorial. Não existem textos e referências às bases e funcionamento da religião, ficando evidente a dimensão biográfica da proposta. Mas, a passagem pelo Memorial ganha uma dimensão, e estou relatando aqui uma impressão pessoal, mas que suspeito ocorrer com muitas pessoas de visita a um espaço sagrado, um espaço que exige

³² Texto de autoria de Mãe Menininha do Gantois, no seu Memorial.

concentração e respeito. Visitar o Memorial permitiu uma aproximação ao espaço do Terreiro, uma leitura sobre a lógica espacial do ambiente sagrado, na dimensão humana, pois o espaço do Memorial dialoga com o do Barracão, “casas” dos orixás e árvores sagradas, e casas de membros da comunidade do Terreiro.

Apesar de o Memorial reproduzir a estrutura convencional de museus tradicionais³³, há uma forma diferenciada na sua apresentação. Não mais um discurso na terceira pessoa, do intelectual ou técnico que expõe sobre o tema, mas da comunidade familiar que fala de sua matriarca, em associação ao grupo religioso que apresenta sua líder inesquecível e amada. Revelando fatos de sua vida e características da sua personalidade, mantêm o cuidado de resguardar a memória da pessoa representada, seguindo o tom reservado e discreto observado pelos membros do candomblé quanto aos seus ritos e práticas sagradas. Sem referências a orixás e festas religiosas, o centro do enfoque é a sacerdotisa, em exposição complexa, entremeando história, memória, biografia pessoal, comunitária e grupal, com símbolos e evocações que permitem compreender questões e elementos que não se revelam somente na exposição, mas na medida em que dialogam com o todo da estrutura, na proporção do conhecimento do visitante e na sua capacidade de perceber conteúdos implícitos. É uma exposição em clima de sombras e luzes, silêncios e reticências inerentes a ancestrais cosmogonias africanas, exigindo do pesquisador ou visitante, distanciamento de suas racionais e ocidentais concepções polarizadas em bem mal, sagrado e profano, para sentir lugares de memórias africanas que, dispersos no novo mundo, foram e são preservados pelos próprios povos de santo.

Ainda que usando o recurso biográfico como forma de relato político da resistência de tradições africanas em Salvador, o Memorial alcança, no recorte da apresentação de uma mãe-de-santo, evidenciar a importância da comunidade presente nesta representação museográfica da ancestral estrutura da religiosidade Yorubá e suas

³³ O projeto e instalação foram desenvolvidos pelo Departamento de Museus da Fundação Cultural do Estado da Bahia, com participação de museólogos, historiadores e antropólogos, além de pessoas da casa como depoentes.

lideranças. Falando de uma , revela outras sacerdotisas; em homenagem pessoal, dimensiona perspectivas do significado de ser liderança religiosa e comunitária afro-descendente na incompletude da República em estender a cidadania em arremedo da abolição.³⁴

Não sei quem pois em mim o nome de Menininha, sei que dede que me entendo, minha avo, minha tia, minha mãe, todos me chamavam de Menininha. Desde criança. Aliás, minha infância, não tenho muito o que contar dela, não. Eu brincava muito como toda criança. Agora, dançava o candomblé com todos desde os seis anos³⁵.

Mãe Menininha do Gantois tem tudo para transformar-se numa lenda. As histórias que correm sobre seus feitos e suas palavras sábias misturam realidade e fantasia em proporções cada vez mais inseparáveis. Vão sendo transmitidas pela boca do povo como um evangelho. [...]

O Memorial Mãe Menininha do Gantois, além de fazer justiça a ela, importante na fé e na cultura, faz justiça àqueles que não puderam ser contemporâneos dela. Estão aqui fotos, vestimentas e objetos do seu reinado – não há outra palavra para definir o que foi sua existência. Tantos anos sem contestação alguma, mas também sem qualquer desmando.

Farta em sua doçura. Constante em sua firmeza. Justa em sua zanga. Rainha.

Sua vida: o candomblé. Cresceu nela e para ele viveu.

Levou seus domínios muito além de sua casa no Alto do Gantois.

Nem todo o Brasil conhece candomblé, mas todo o Brasil conhece Mãe Menininha. Onde menos se espera há um filho seu. Alguém que lhe deve o juízo, a fortuna, a vida. Filhos famosos e anônimos.

Muita cabeça coroada veio lhe pedir colo. E muita cabeça sem colo algum encontrou em seus braços abrigo.

Por isso mesmo, todos que contribuíram com este memorial têm consciência plena de que não estão dando: estão retribuindo. Um esforço na verdade vão, porque a dívida que se tem com ela não se paga. Mas deixe-se pelo menos registrado para o curioso, o estudioso, o fiel, e até mesmo para o mais incrédulo, que um orixá vivo, dizem alguns, habitou entre nós.

Aqui neste Alto da Federação, onde se situam praticamente todas as antenas de TV da Bahia, uma mulher viveu durante dezenas de anos inteiramente ligada às coisas de Orum. Transmitindo, diretamente dele, axé, e bondade.

Não é duro acreditar nisso? É.

Por que ela? Por que ali? Quem sabe.

O Memorial é uma pista, um rastro. O rastro de um corpo de luz que já não está mais aqui. Mas que existe. Como estrelas que já morreram, mas cujo brilho ainda se vê no céu.

Veja. Sinta. Admire. Mas se ao ver tudo isso você for tomado pela dúvida, não se desespere. Console-se sabendo que, para quem viu, foi igualmente duro acreditar que era verdade.

Nizan Guanaes³⁶

³⁴ Nos últimos anos surgiram vários memoriais em terreiros de candomblé, em Salvador e área metropolitana, destacando-se o Museu do Ilê Axé Opô Afonjá, o Museu comunitário da Mãe Mirinha de Portão e o Memorial de Mãe Caetana.

³⁵ Trecho de texto no Memorial de Mãe Menininha do Gantois.

³⁶ Texto do Memorial de Mãe Menininha do Gantois.

Museu da Cidade – Salvador - Ba.

Instalado no Largo do Pelourinho está ligado à Fundação Gregório de Matos, Secretaria de Cultura do Município de Salvador. Inaugurado em 05 de julho de 1973, sua exposição percorre três andares de dois sobrados conjugados, ao lado da Fundação Casa de Jorge Amado. Com predominância de imagens relacionadas a elementos das culturas afro-brasileiras, seu acervo é composto de fotografias, quadros, manequins vestidos com roupas de divindades, bonecos miniatura em cenas do cotidiano da cidade do Salvador, ex-votos, esculturas e móveis.

A exposição não segue abordagem cronológica, ou preocupação em apresentar aos visitantes acontecimentos marcantes da cidade, explicitando o seu desenvolvimento e trajetória histórica. Não há nem mesmo um circuito interconectado, mas a apresentação



Figuras 63 e 64

de módulos que, iniciados com apresentação de mapas sobre as primeiras configurações da cidade, destaca o desenvolvimento da ocupação do espaço urbano.

Encontramos sala que apresenta orixás em círculo, expografia que “reproduz” uma roda de orixás, o xirê, em festa pública de terreiro, com texto que fala sobre o candomblé e suas divindades.



Na sala de exposições temporárias para a apresentação de temas correlatos à história da cidade e a elementos das culturas afro-brasileiras, é exposta permanentemente uma escultura de negro acorrentado.



Figuras 65 e 66

No primeiro andar, há uma sala que contém parte do acervo do Museu Estácio de Lima³⁷, composto de peças apreendidas nos Terreiros de Candomblé em Salvador, pela Polícia do Estado, como parte das estratégias de repressão aos cultos afro, ocorridas na primeira metade do século XX. Interessa reter esta sala como contraponto ao Museu Afro-Brasileiro, em que se apresentam objetos religiosos comprados ou doados pelo povo-de-santo, e o Memorial Mãe Menininha do Gantois, onde os objetos estão expostos no contexto de uma casa de santo. Aqui se encontra um testemunho museológico e museográfico da intolerância religiosa e de desrespeito à diversidade e pluralidade cultural.

Também neste andar encontramos salas que apresentam miniaturas com cenas do cotidiano da cidade do Salvador nos séculos XIX e XX, com predominância da presença de negros em atividades cotidianas: feiras, negros fugidos, amas de leite, engenho, entre outras.



³⁷ Este acervo é composto de peças apreendidas nos Terreiros de Candomblé em Salvador, pela Polícia do Estado, como parte das estratégias de repressão aos cultos afro, ocorridas na República. Não foi possível fotografar esse módulo.

No segundo e último andar encontramos obras de arte com temática afro, além de uma sala dedicada a ex-votos.

Propomos para o Museu da Cidade uma reflexão sobre em que medida a população afro-brasileira é visível no seu discurso expográfico e se sua importância fica evidenciada para a história da cidade de Salvador.

Percebemos que apesar deste ser o Museu da Cidade, não contempla dimensões sobre sua história, formação e manifestações culturais em Salvador, sendo visível que o discurso expográfico gira em torno de referências a elementos afro-brasileiros, suas práticas culturais, religiosas, costumes e cultura material. Sem articular tais evidências à importância de povos africanos na estruturação, organização e funcionamento de Salvador, esta cidade acaba sendo representada “sem história”, sem protagonistas contextualizados em suas relações de poder, cargos, funções, atividades econômicas, sociais, culturais. Esta perspectiva traduz a grande força e presença das culturas e tradições africanas em Salvador, mesmo que esta ênfase não pareça fazer parte da proposta desta instituição.

Já na entrada, único momento de rápida referência ao desenvolvimento da cidade, através de mapas antigos sobre a fundação e evolução do seu traçado urbanístico, temos as figuras de um homem ao tronco, sendo chicoteado e manequins vestidos com indumentárias da Irmandade da Boa Morte³⁸.



Figuras 67 e 68



³⁸ A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, da cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, tem origem atribuída no início do século XIX, na Igreja da Barroquinha, em Salvador, constituída por mulheres negras escravas. Hoje mantêm a tradição secular, formada por mulheres afro-descendentes.

Mesmo sem proposta de abordar a cidade do Salvador a partir da contribuição das populações africanas e afro-brasileiras, em seus mais de quatrocentos e cinquenta anos, praticamente todo o conteúdo exposto³⁹ remete à presença destes povos nesta cidade e a suas contribuições para o desenvolvimento de sua vida urbana. No entanto, chama atenção que as imagens referem-se, quase todas, à condição dos africanos enquanto escravos, em posturas normalmente de submissão e sob castigos, em fuga e/ou sujeição.

Neste Museu encontramos um dos elementos recorrentes na disposição de africanos em exposições: trata-se da ênfase na condição escravizada dos negros na sociedade brasileira, complementada pela referência seguida a castigos e torturas à que foram submetidos. Obviamente, esta abordagem resulta e faz parte da realidade brasileira em modificação há pouco mais de 100 anos, em que imperava a sujeição dos africanos escravizados a seus senhores. No entanto, se insistirmos nesta representação sem contrapontos, o discurso limita-se à abordagem da criminalização da resistência ao lado de imagens de passividade. Faltam nas exposições, imagens e textos que problematizem estes enfoques de medo e inércia, trazendo as reações, rebeliões e movimentos de resistência, quer isolados ou grupais, como, por exemplo, as diversas estratégias que buscaram minar ou atenuar, quanto possível, o poder senhorial em relação aos corpos e mentes de homens e mulheres negros.

Ainda sobre a construção de discursos relacionados à pretendida passividade dos africanos escravizados percebemos ausência de relatos ou imagens historicizando as experiências de trabalho, luta, vida e morte em uma cidade



Figura 69

³⁹ Além do já mencionado, existe uma sala dedicada a imagens religiosas católicas e outra sala dedicada ao poeta Castro Alves, em que além de documentos e referências à sua genealogia familiar, existem gravuras e desenho feitos pelo poeta. Ainda aqui, podemos encontrar a presença africana, pois sabemos que a mão de obra utilizada nos séculos passados para a produção de arte sacra cristã, incluía em sua grande maioria negros e mestiços, e que Castro Alves teve produção literária relacionada à escravidão e abolição.

marcada pela presença de africanos. As únicas imagens que não remetem ao trabalho escravo são as da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e das obras de arte que, no entanto, tendem para a exploração de aspectos pitorescos do negro, em abordagens folclorizadas, como as de festas populares, religiosidade e personagens típicos.

A Lavagem do Bonfim

Na primeira semana de janeiro, o povo se prepara para a tradicional festa do Bonfim.

Na quinta-feira anterior ao domingo da festa procede-se a lavagem da igreja. Para esse fim, de véspera, começam os arranjos da partida, que constituem em acondicionar em grandes carros, pondo-se todos a caminho. Os saveiros e os pequenos vapores da Companhia Baiana conduzem grande parte dos romeiros, ao passo que muitos outros seguem a pé ou servem-se das gôndolas, que fazem o transporte de passageiros dos "Cais Dourado", até a ladeira do Bonfim. São centenas de devotos e devotas, que seguem, com vassouras, moringas, pequenos potes e

vasilhas outras. Algumas levam água da cidade e em todo o trajeto dançam com a vasilha na cabeça, e assim prosseguem até o termo da viagem. Às dez horas começa a lavagem das escadarias da Igreja do Bonfim.⁴⁰



Figura 70 e 71



Quindins de Iaiá - Em todos os livros da culinária baiana, as recordações do século passado, lembranças carinhosas que se guardam nas famílias tradicionais, os quindins de Iaiá tem um lugar especial.

São receitas de negras, escravas de estimação, são maneiras de fazer de tia-avó, são segredos que passaram de avó para neta.

Os quindins de Iaiá são uma recordação deliciosa das casas grandes, quando os salões da fidalguia se abriam para memoráveis saraus, com todos os requisitos da nossa maneira de bem receber.

O costume bem brasileiro de gostar de doces e de comê-los em qualquer lugar ou hora, estimulou o aparecimento do tabuleiro. Em pontos fixos da cidade

ou a correr as ruas, tornou-se conhecida a figura das vendedeiras, cuja arte haviam aprendido nas casas grandes e a qual acrescentaram um toque de colorido africano.⁴¹

⁴⁰ Texto Museu da Cidade.

⁴¹ Texto Museu da Cidade

Neste museu encontra-se galeria dedicada a artes plásticas, em que africanos aparecem apenas como tema das obras, citados nos quadros e esculturas que retratam suas manifestações culturais e símbolos religiosos, sem que haja referência aos negros enquanto produtores de artes, para além da perspectiva da produção de cultura popular.



Figura 72 e 73



Casa do Benin – Salvador-Ba

Instalado em conjunto composto por dois sobrados, na parte inferior do largo do Pelourinho, ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a Casa do Benin foi inaugurada em maio de 1988, ligada à Fundação Gregório de Mattos, da Prefeitura Municipal de Salvador. Restaurado pela arquiteta Lina Bo Bardi, além das salas de exposição, o conjunto incluía a residência do diretor e restaurante, hoje desativados. O espaço expositivo ficou distribuído em três pavimentos:



Figuras 74 a 76

Andar Térreo: Exposição de Longa Duração.



1º. andar: Exposições Temporárias



2º. andar: atualmente dedicado a uma exposição de turbantes, que não são exclusivamente africanos ou afro-brasileiros, mas a maioria estilizada, com apelo artístico e folclórico.

O que indagamos : de que África fala e apresenta a Casa do Benin? A Casa é apresentada através de texto da arquiteta Lina Bo Bardi :

A casa do Benin é a documentação realizada do “Fluxo e Refluxo”, o livro fundamental de Pierre Verger sobre o não tão longínquo episódio África – Brasil. A exposição de artesanato do Benin, consiste num artesanato pobre (no sentido mais moderno do trabalho), como o artesanato de todo o Nordeste Brasileiro. Pobre, mais rico de fantasia, de invenções, uma premissa de um futuro livre, moderno, que possa, junto às conquistas da prática científica mais avançada, guardar, no início de uma nova civilização, os valores de uma história cheia de dureza e poesia. Lina Bo Bardi.⁴²

O texto é acompanhado pelo painel “Fluxo e Refluxo das Influências entre o Benin e a Bahia”, no qual são apresentadas fotografias das duas costas do Atlântico, de modo a evidenciar a “ *semelhança de gestos, atitudes e hábitos de vida resultantes das relações que se estabeleceram há muito tempo, entre o Benin e a Bahia*”

Introduzida através de textos que contextualizam a relação Brasil – África, a exposição apresenta várias vitrines com objetos provenientes do continente africano, trazendo tecnologias desenvolvidas na África, como metalurgia e cerâmica. Entre os objetos também encontramos instrumentos musicais, esculturas e elementos usados em ritos religiosos.



Figuras 77 a 79



⁴² Texto da Casa do Benin.

A exposição traz a chancela de Pierre Verger, sendo plausível encará-la como uma defesa visual de sua obra *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos dos Séculos XVII ao XIX*⁴³, centrada nas reciprocidades ocorridas entre culturas brasileiras e africanas. Verger organizou a exposição a partir de objetos coletados na região do Golfo do Benin, tendo como conceito e proposta evidenciar circuitos Bahia, Benin e Nigéria.

A Casa surgiu como local que além de expor deslocamentos das culturas do Benin, deveria funcionar como centro cultural voltado para a realização de cursos, palestras, encontros e outras atividades de estreitamento de relações entre Bahia e Benin, tendo sido as cidades de Salvador e Cotonou declaradas irmãs por ocasião da sua inauguração.

Os objetos africanos expostos evidenciam semelhanças com os utilizados em vários setores da vida cotidiana e religiosa na Bahia. Ainda existem fotografias que mostram traços da presença brasileira no Benin, local para onde retornaram vários afro-descendentes do Brasil⁴⁴, sendo notada a presença de traços culturais brasileiros introduzidos pelos retornados no Benin, com ênfase na arquitetura, graças a mestres de obras brasileiros cujos ancestrais africanos edificaram Salvador da Bahia. A tese central da exposição trata dessa ampla relação entre dois continentes e a difusão de suas culturas⁴⁵.

Geografia do Olhar

Os africanos trazidos ao Brasil e principalmente à Bahia, souberam conservar e transmitir a seus descendentes costumes, hábitos alimentares e crenças religiosas de tal forma que reconstituíram no Brasil um ambiente africano. E, em contrapartida, os descendentes de africanos abasileirados, quando retomaram há um século e meio a costa africana, também foram capazes de preservar alguns aspectos do modo de vida de seus parentes do além mar. Assim, moram em sobrados de estilo brasileiro, semelhantes aos dos antigos senhores do Brasil, são católicos, comemoram a festa do senhor do Bonfim, vestem-se e preparam a sua comida à moda baiana. Apesar destas duas comunidades terem

⁴³ VERGER, Pierre. *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos dos Séculos XVII ao XIX*. Rio de Janeiro/Salvador: Biblioteca Nacional/Corrupio, 2002.

⁴⁴ No século XIX descendentes de escravos africanos no Brasil retornam para a África, surgindo no Benin a comunidade de negros retornados, que passaram a ser conhecidos como os Agoudas. Estabelecidos no Benin, concentrados principalmente em Porto Novo, passaram a ocupar lugar de destaque na sociedade local. Ainda hoje existe esta comunidade de “brasileiros” no Benin.

⁴⁵ Sobre a questão dos retornados ver : CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, Estrangeiros*. Os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985. GURAN, Milton. Agudas – de africanos no Brasil a “Brasileiros” na África. *História, Ciência e Saúde* – Manguinhos, jul./out. 2000, vol.7, n.2. p.415 – 424.

praticamente perdido contato a partir do início do século, seus integrantes tornaram-se, em termos culturais, africanos do Brasil e brasileiros da África, consequência imprevista do fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos.⁴⁶

A Casa do Benin concretiza e simboliza ponto de relevância a ser considerado em investigações sobre a historicidade do patrimônio cultural africano no Brasil: encontros, tensões e negociações culturais, que provocaram injunções pensadas em termos de sínteses, sincretismos e mestiçagens. Hoje pensadas e trabalhadas em termos de culturas híbridas, constituídas entre fronteiras culturais, “entre-lugares” de confrontos e incorporações, implicando manutenção e negação, conflitos e negociações, conforme argumentações de Homi Bhabha que acompanha reflexões de Stuart Hall na formulação do conceito de tradução, para dar conta de

[...] formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Estas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas”. As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas são irrevogavelmente traduzidas. (...) As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidades distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia. Há muitos outros exemplos a serem descobertos⁴⁷

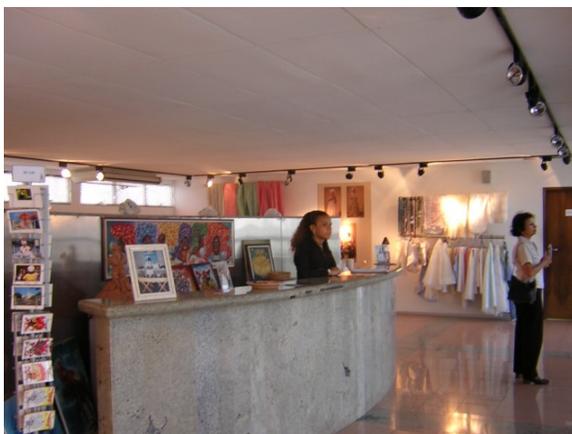
Ainda que a exposição da Casa do Benin recaia em abordagens que enfatizam expressões relacionadas à tradicionais culturas africanas em termos de patrimônio cultural e material, ao apresentar manifestações culturais recíprocas, vem abrindo expressivos diálogos entre culturas tradicionais africanas e afro-brasileiras, promovendo exposições temporárias de artistas brasileiros e africanos contemporâneos.

⁴⁶ Texto Museu da Casa do Benin.

⁴⁷ HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. 6^a.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p.88/89.

Memorial das Baianas – Salvador – Ba

Este Memorial, que pertence à Associação das Baianas de Acarajé e Mingau de Salvador, foi inaugurado em setembro de 2002, em parte do Belvedere da Sé, na Praça da Sé, Centro Histórico da Cidade do Salvador, a partir de concepção visual do antropólogo Raul Lody.



Figuras 80 e 81



entre outros. Não há exatamente um circuito expositivo, até porque a área de exposição é bastante exígua, distribuída em uma única sala.

Aqui, o questionamento é qual discurso foi realizado pelos atores ali representados neste Memorial? Apesar de ser espaço administrado pelos protagonistas ali presentes, a comunidade de mulheres produtoras e vendedoras de iguarias culinárias nas ruas de Salvador, o discurso não ultrapassa o nível do apelo folclórico e “turístico”, repetindo lugares comuns acerca da atividade exercida, limitada à apresentação da

É uma espécie de loja, com exposição de produtos e de seus usos, como indumentárias e adereços utilizados pelas baianas, além de produtos para a confecção de iguarias. Neste Memorial é possível um encontro e certa reflexão sobre a cultura gastronômica, chamando atenção para sabores e odores enquanto manifestação de sensibilidades culturais

reinventadas entre Bahia e parte da África, configurando-se como uma instituição para divulgação de atividades e “culturas” relativas às baianas, principalmente aquelas envolvidas com o comércio do acarajé. Também funciona como uma oficina para a produção de vestuário da baiana, com cursos de bordado tradicional,

composição do tabuleiro da baiana, sem considerações sobre dinâmicas culturais e históricas envolvidas nesta atividade que pode ser pensada em diversas dimensões: a religiosa, a econômica, a turística, entre outras.

Neste Memorial duas questões parecem essenciais para serem exploradas, apesar de ausentes do seu discurso expositivo: 1º. a questão da alimentação enquanto patrimônio, referência de articulação de sentidos e relações, com múltiplas possibilidades de articulações identitárias em torno do ato de produzir comida e forma de comer, ultrapassando a finalidade precípua de alimentar o corpo; 2º. a questão, relaciona-se à anterior, só que na perspectiva econômica do patrimônio: como articulam-se tradições e atividades de subsistência⁴⁸.

Dos cruzamentos destas questões pode-se depreender e compreender os atuais embates entre vendedoras de acarajé ligadas à tradição dos orixás, versus as convertidas à Igreja Universal do Reino de Deus, bem como os conflitos pessoais por parte destas, ao necessitarem manter atividade interpretada e apontada, pelos pastores, como ligada à prática demoníaca nos cultos aos orixás. Este ambiente de tensão poderia ser explorado e capitalizado no discurso do Memorial, para promover discussões em torno de aspecto tão delicado e complexo no atual contexto de interrelações da tradição, religião, economia, subsistência.

Ainda são apresentados objetos, iconografias e textos que configuram tipos de baianas - do Bonfim, da Irmandade da Boa Morte, vendedoras de quitutes - privilegiando estereótipos e repetições estigmatizantes, reforçando a abordagem de personagens basicamente relacionados ao imaginário da indústria do turismo.



Baiana: Uma roupa multicultural.

Figuras 82 e 83

o e tradição afro-brasileira: LIMA, Vivaldo Costa. As dietas africanas no
CAROSO, Carlos. BACELAR, Jéferson. *Faces da Tradição Afro-*
tismo, ante-sincretismo, reaficanização, práticas terapêuticas, etno-
Pallas, 1999. LODY, Raul. *Santo Também Come*. Rio de Janeiro: Pallas,

Roupa de baiana, roupa de crioula, estar de saia, mulher de saia, baiana de passeio, baiana de candomblé, baiana do Bonfim, baiana da Boa Morte, ou beca, ou, simplesmente baiana. A baiana reúne elementos visuais barrocos da Europa, muçulmanos da África Ocidental e da Península Ibérica, formando o tipo nacionalmente consagrado.

A roupa de baiana é uma montagem de panos. Anáguas engomadas, com rendas; saia com cinco metros de roda; camizu, rebordado na altura do busto; bata por cima em tecido mais fino; pano-da-costa ou pano-de-alaká; fios-de-contas; brincos; anéis; balangandãs e changrim - chinelo de couro.

A roupa de baiana identifica atividades profissionais, venda de comidas; compõe a liturgia do candomblé e está presente nas festas religiosas e tradicionais.

A apresentação da atividade de produção e venda de acarajé em perspectiva da história, mostrando as várias formas de tal exercício, ao longo do tempo, recebe tratamento bastante superficial, apenas com algumas ilustrações e pequenos textos sobre a questão. No entanto, não é possível negar que o espaço pode funcionar como ferramenta para o reforço de identidades e auto-estima, sem, no entanto, acentuar a exploração do papel social e econômico que tal atividade representa para as culturas locais.



Após estes estudos sobre exposições na cidade de Salvador, optamos por incluir em nosso roteiro de trabalho instituições localizadas em Recife, Pernambuco. O que levou a tal escolha foi a necessidade de mudar de foco espacial, procurando perceber diferenças na abordagem expográfica acerca de culturas africanas e afro-brasileiras. Neste deslocamento foi possível perceber mudanças relativas a particularidades regionais, mas com a manutenção do mesmo tipo de tratamento, com imagens e abordagens recorrentes, semelhantes às observadas em espaços de memórias em Salvador.

Museu do Homem do Nordeste – Recife – Pe.



Figuras 84 a 86

Aberto ao público em 1979, a partir da reunião de três antigos museus: Museu do Açúcar, Museu de Antropologia e Museu de Arte Popular, está ligado ao Instituto de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco, tendo concepção museológica e museográfica inspirada

no conceito de Museu Regional, idealizado pelo sociólogo-antropólogo

Gilberto Freyre enquanto síntese do Nordeste do Brasil. Atualmente, em processo de reestruturação, ocupa área que não corresponde às suas necessidades expositivas, procurando, no entanto, manter o circuito original:

- Habitantes da região, os índios, na perspectiva da arqueologia e antropologia,
- Aspectos da vida colonial nordestina – Casa Grande e Senzala, o Brasil Luso-Português,
- Intimidade doméstica nordestina, arquitetura regional,
- Manifestações Sócio-culturais nordestinas – economia informal, artesanato e arte-popular, festejos do povo e religiosidade, carnaval, cultos de candomblé.



A questão que colocamos para este Museu do Homem do Nordeste: de que nordestino trata a sua exposição? Como é abordada a cultura da região? Qual o papel atribuído aos negros no seu discurso?

Neste Museu, identificamos distorções que ocorrem na maioria dos nossos museus que tratam de atividades e práticas culturais dos vários trabalhadores, artesãos, artistas populares que construíram e sustentam este “país tropical abençoado por Deus e bonito por natureza”. Uma proposta que, já no seu título, apresenta-se como genérica, abstrata, a exposição carece de indicadores que dêem conta do tema proposto. Neste caso, o tema Homem do Nordeste, deixa suspenso uma diversidade e abrangência histórica que o museu tenta trabalhar mas fica sempre como proposta grandiloquente, fomentando um reconhecimento inatingível. Limitando ao homem pernambucano, relacionado ao mundo rural, evidente ainda hoje, a forte influência dos estudos e teorias de Gilberto Freyre, em um simulacro de Homem do Nordeste na medida em são perceptíveis várias ausências, como de homens e mulheres de culturas negras litorâneas.

A abordagem gira em torno de atividades relacionadas a um universo econômico associado a manifestações culturais consideradas populares, como religiosidade sertaneja, carnaval, arquitetura popular, produção, consumo e manifestações de hábitos relacionados à cachaça, em contraposição a outros elementos. Mais do que a idéia de encontro de culturas que se batem, negociam, sobrevivem, vemos a contraposição de imagens e referências culturais. Nos textos e imagens apresentadas há o recurso recorrente de utilização de referenciais culturais do universo dominante para classificação e explicitação da cultura do povo.



Figuras 87 e 88

devoções e cultos destinados aos santos, promessas, romarias, velas, bentinhos, ex-votos, medalhinhas, ladainhas, escapulários, novenas, etc.⁴⁹

Catolicismo Popular - Compreende-se o catolicismo popular, religiosidade vivida pelo povo pobre em geral, como distinto e até antagônico catolicismo oficial, disseminado pelas autoridades eclesiásticas. Nesse raciocínio, podemos classificar, etnocentricamente, dois catolicismos. Um oficial, erudito e eclesiástico, [...] e, um outro, popular e rústico, marcado pela ignorância, dando margem às crendices, as superstições, e as diversas práticas devocionais sem fundamentos teológicos. No entanto, essa perspectiva dicotômica não é apropriada para se entender as diferenças culturais observadas na experiência religiosa dos católicos, com símbolos e formas cotidianas diversificadas da vivência de fé. O

catolicismo popular caracteriza-se pela apropriação e incorporação da religião oficial, a cultura do povo pobre, com seus códigos de conduta e estilos de vida próprios. [...] O resultado é uma fé repleta de

Ex-Votos - Parece um grotesco bazar surrealista: em volta da imagem de um santo, vêm-se esculpidas em



ceras, barro ou madeira, dezenas de pernas, braços, cabeças, pulmões, orelhas, narizes e... garrafas. Se estivermos em capela ou igreja de área rural, além desse "esquartejamento humano", encontraremos esculturas figurativas de tratores, espigas, bois, cavalos, etc. São os ex-votos. Cada um daqueles objetos testemunha, como insólitos troféus canibalistas, uma vitória do santo contra a doença, a pobreza, o vício, a angústia. [...] As peças que compõem a coleção dos ex-votos revelam a complexidade dos simbolismos e dos materiais em que foram confeccionados, tais como cera, madeira, barro, tecido, com destaque para quadros pintados a óleo sobre madeira que são raríssimos. Alberto Cunha Melo.⁵⁰

⁴⁹ Texto Museu do Homem do Nordeste.

⁵⁰ Texto do Museu do Homem do Nordeste.



Figura 89

Aguardente de cana-de-açúcar - Bebida destilada, obtida da fermentação do caldo da cana-de-açúcar, a aguardente começou a ser produzida no Brasil em meados do século XVI. Presença marcante nas transações comerciais envolvendo o tráfico de negros, contribuiu para o crescimento e o prolongamento do mercado africano exportador de escravos.

Intrinsecamente ligada à cultura e aos hábitos dos negros, a aguardente constituiu-se numa exigência protocolar nos cultos afro-brasileiros. E voz corrente entre seus adeptos que, sem cachaça não se arma um feitiço eficiente. Usada na medicina popular - sempre associada a outras ervas - e igualmente apreciada na

culinária regional, acompanhando inúmeros pratos como a buchada e a feijoada.

O folclorista Mario Souto Maior assina que, em alguns engenhos, a aguardente era fornecida aos

negros do eito logo com a primeira refeição do dia, para que pudessem melhor suportar o árduo trabalho nos canaviais durante o inverno, pois os escravos trabalhavam seminus, expostos à chuva, atolados no massapé.

A princípio bebida vulgar de escravos e navegantes, a aguardente se inscreveria nos hábitos das classes mais privilegiadas, constituindo-se numa bebida com assento à mesa de camadas sociais diversas.[...] ⁵¹.

Neste texto é interessante a relação atribuída à cachaça em cultos afro-brasileiros, tratada, como estratégia cultural, como se o uso da cachaça fosse regra, quando sabemos que não há "exigência protocolar do uso da cachaça nos ritos", ou melhor, a sua utilização constituiu-se mais como uma exceção do que regra. Neste caso, vale reter que a cachaça é representada como marca identitária de negros.

⁵¹ Texto do Museu do Homem do Nordeste.

Museu da Abolição – Centro de referência da Cultura Afro-Brasileira – Recife - Pe



Figuras 90 e 91

Criado por Lei de 1957, como homenagem aos abolicionistas João Alfredo Correa de Oliveira⁵² e Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo⁵³, o Museu da Abolição está instalado no Sobrado Grande do Bairro de Madalena, tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

O museu foi inaugurado com uma exposição intitulada “A Abolição vista através da Documentação Contemporânea”, ocupando dez salas:

1 – O negro na economia do país, 2- Aspectos da vida particular, 3 – Relacionamento com o Branco, 4 – Primórdios da Representação do Tráfico, 5 – Repressão e Extinção do Tráfico – primeiras manifestações abolicionistas, 6 – Religiosidade do Negro, 7 – Pré-abolição, 8 – Abolição, 9 – Pós-Abolição; 10 – Exposição Temporária.

Esteve fechado ao público de 1990 a 1996, sendo reaberto com estruturação, contendo em apenas uma sala, uma “instalação” realizada pela Museóloga Maria de Lourdes Parreiras Horta. Esta foi a exposição analisada, que atualmente encontra-se desativada por conta de novo projeto de Reestruturação do Museu da Abolição.



⁵² Nasceu em 1835 em Pernambuco. Doutor em Direito, abolicionista, fez carreira política de destaque, tendo referendado a Lei Áurea, em 1888, quando era presidente do Conselho de Ministros.

⁵³ Nasceu em 1849, em Pernambuco, filho de rico jurista e político baiano, foi opositor ferrenho da escravidão, combatendo-a com atos políticos e escritos.

Neste Museu nosso questionamento formulou-se a partir do discurso sobre a Abolição. Na sua primeira montagem, a exposição ressaltava aspectos referentes à presença do negro no Brasil, sua participação nas atividades econômicas e as campanhas abolicionistas. A reestruturação do seu discurso expográfico acarretou na fuga do foco baseado na escravidão e sua extinção, passando a enfatizar traços das culturas coloniais brasileiras, tanto de origem européia, quanto africana.

Segundo texto de apresentação da sala

Os objetos expostos representam fragmentos de uma história que ainda se faz, hoje, na busca da liberdade e da dignidade de cada ser humano, homem ou mulher, branco ou negro, de todas cores.

Como fragmentos, não contam uma história, apenas testemunham o pouco que restou, ou que foi coletado, de um drama que ainda não terminou.

O sentido desta cena, não está nas coisas reunidas neste espaço, mas nas relações que estabelecem entre si, e nos significados e sentimentos que provocam na mente dos que as observam, em busca de sua verdade, ou de seu mistério.

Sobre o fundo cor de sangue, o corpo e o espírito, a festa e o castigo, o cotidiano e o sobrenatural, o senhor e o escravo, o dominador e o dominado, o fracasso e a glória, os caminhos de fuga e de conquista.

Em cada objeto, muitos sentidos, muitas histórias que se entrelaçam e se multiplicam, vagando no espaço da memória coletiva. Cabe a nós explorar este espaço, com os olhos da mente e da alma, como um instrumento de reflexão e de consciência, na busca incessante da Redenção. Ainda que tardia.⁵⁴

O Museu era apresentado ao público em apenas uma sala, denominada “Memorial”, em que estavam expostos 39 peças do cotidiano de escravos e senhores de engenho, incluindo peças religiosas, do trabalho escravo e práticas de castigo e controle.

A nova exposição, que se caracterizava mais como uma instalação do que uma exposição em si, funcionava – conforme texto da exposição e explicação de funcionária que nos atendeu - como uma provocação para o visitante, recorrendo a uma poética das imagens, modelo que faz lembrar o conceito de “Objeto Poema” desenvolvido pelo Museu de Antropologia de Neuchatel, na Suíça, a partir do qual exposições são montadas utilizando objetos em composições imagéticas, com pouco texto escrito, explorando a imaginação e criatividade dos visitantes. O Museu da Abolição produziu nesta abordagem questões em torno de Escravidão, Abolição, Racismo, Violência,

⁵⁴ Texto Museu da Abolição.

Diversidades Culturais, Identidade Brasileira. São apresentados nesta composição, sem textos explicativos, além da legenda, os seguintes objetos:

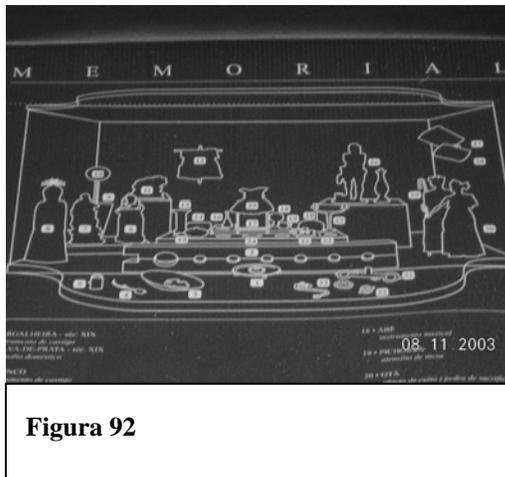


Figura 92

- 1 – Gargalheira / Salva de Prata,
- 2 – Tronco,
- 3 – Bateia / Brasão de prata D. Pedro II,
- 4 – Candeia fechada,
- 5 – Lanterna de carbureto,
- 6 – Imagem de são Benedito,
- 7 – Imagem de Nossa Sra. da Conceição,
- 8 – Indumentária de Omolu
- 9 – Forma de Pão de Açúcar, 10 – Escumadeira,
- 11 – Imagem de Maria Madalena, 12 – Bata de escravo, 13 – Vaso Chinês, 14 –
- Panela de Barro, 15 – Sopeira, 16 – Agogô, 17 - Xumbetá*, 18 – Abe, 19 – Pichorra,
- 20 – Otá, 21 – Tinteiro de Prata, 22 – Palmatória, 23 – Castiçal de Prata, 24 – Tira
- umbilical / Mocã / Senzalas / Contraeguns, 25 – Assentamento de Oxalá, 26 – Cristo
- acorrentado, 27 – Caxambó**, 28 – Ilú***, 29 – Oxalá, 30 – Oxum, 31 – Viramundo,
- 32 – Algema, 33 – Tornozeleiras / Gargalheiras****.

Mais do que chamar atenção sobre a escravidão e a abolição, esta composição estimula o visitante a perceber elementos culturais que se encontraram na experiência colonial em contraponto ao cotidiano e atos religiosos, entre outros momentos de um imaginário do vivenciado no Brasil, nos séculos XVIII e XIX.

Em uma pequena sala destinada à realização de exposições temporárias, encontra-se um mini auditório. Atualmente, o museu passa por outro processo de reestruturação, a partir de uma portaria de 18 de julho de 2005, do DEMU - Departamento de Museus e Centros Culturais do Ministério da Cultura, que criou o “Grupo Aberto de Trabalho para reinstalação do Museu da Abolição, O Museu que Nós queremos”, com a intenção de

* Objeto de culto

** Instrumento musical

*** Instrumento musical

**** 31 a 33 objetos de castigo e tortura.

elaborar um novo projeto para o museu, envolvendo as comunidades afro e museológica de Recife.

O Museu está fechado ao público desde janeiro de 2005, por falta de recursos, motivo que levou sua coordenação a iniciar interlocuções com a comunidade, para que uma avaliação propiciasse novos rumos para o Museu, passando a cumprir a missão de contribuir para o respeito e desenvolvimento da comunidade afro-brasileira. Para tanto foi formado um grupo de trabalho composto com membros do Movimento Unificado, de Terreiros de Candomblé, do Arquivo Público Estadual e do IPHAN, entre outros.

Foi realizado, em março de 2005, o Seminário “O Museu que Nós Queremos”, integrado por representantes de diversas instituições culturais e religiosas, técnicos de museus, professores e cidadãos em geral, com o objetivo de mobilizar a comunidade do Estado de Pernambuco para que com os técnicos e especialistas, fosse repensado um Museu que, *além de preservar a memória através de visões múltiplas do processo histórico e se permitisse refletir a problemática, os anseios e os sonhos da comunidade afro-descendente.*⁵⁵

A idéia principal do Seminário o “Museu que nós queremos” era buscar respostas para o futuro do Museu, juntamente com a comunidade, os movimentos afros-descendentes, os terreiros, afoxés, maracatus, instituições culturais federais, estaduais e municipais, professores de universidades, técnicos de outros museus e cidadãos, tendo sido estabelecido Grupo de Trabalho GT / MAB, incumbido redigir Documento definindo a missão, objetivos, metas e passos necessários para outra definição do Museu.

Como estratégia para que o projeto traduzisse os anseios da comunidade, o GT realizou quatro pesquisas na cidade durante o ano de 2005. Foram muitas as respostas aos questionamentos em torno de quais deveriam ser as ações e discursos do Museu da Abolição, destacando-se aquelas que desejam que o Museu seja espaço promotor de eventos educativos e culturais; que trate também da história de Pernambuco; com posicionamento político, realizando atividades como palestras, cursos, seminários, debates e exposições que induzam a reflexões e à participação efetiva das comunidades

⁵⁵ Trecho extraído do Documento Final do Grupo de Trabalho GT/MAB, guia norteador do Programa de Reestruturação ao Museu da Abolição. Este documento foi gentilmente cedido pela sra. Evelina Grunberg, Diretora do MAB, para auxiliar em nossa tese.

com formas de abordagens de elementos da cultura afro-brasileira. O Grupo de Trabalho definiu, então, a missão do Museu como a de

Prestar serviços à sociedade através do resgate, valorização, e reconhecimento do patrimônio material e imaterial dos afro-descendentes, contribuindo para o fortalecimento da identidade e cidadania do povo brasileiro, sendo um museu de âmbito regional, com referência nacional e internacional.⁵⁶

Sendo seu objetivo geral

Pesquisar, preservar e comunicar o Patrimônio Cultural Afro-brasileiro e suas manifestações como: religião, expressões artísticas, organização econômica, política e social, culinária, línguas, lazer, tecnologia, processos de trabalho, tradições, hábitos e costumes, saberes e fazeres, para utilizá-los como instrumentos de conscientização e identidade dos cidadãos.⁵⁷

Certamente esta não é tarefa fácil de realizar, pois muitas são as demandas e entendimentos acerca da função dos museus, sendo complicado, inclusive, articular indivíduos em torno de um projeto, pois revelam interesses diversos às vezes compreendidos como antagônicos.

Porém, apesar de todas as dificuldades acreditamos que este deve ser o exercício primordial para que museus e suas exposições constituam-se como locais de rememoração e celebração que rompam os silêncios e arremedos das nossas salas de exposições.

⁵⁶ Documento Final do Grupo de Trabalho GT/MAB.

⁵⁷ Idem.

Capítulo 3 – Portugal e a construção de imagens dos domínios imperiais.

Considerando que ao abordar exposições museológicas contemporâneas não podemos perder de vista a historicidade da construção de imagens, ressaltamos mais uma vez que as exposições são documentos culturais que projetam modos de interpretar o mundo, de construir imaginários e de confirmar idéias e objetivos políticos.

Os anos finais do século XIX e as primeiras décadas do XX, no Ocidente, foram de grande importância para a definição de padrões de representação e ideários conceituais museológicos e expográficos, incluindo a formação de coleções, a definição de critérios de tratamento e apresentação das obras, entre outros. Em certo sentido, somente nas últimas décadas do XX tornaram-se perceptíveis mudanças qualitativas e significativas nas estruturas e abordagens de nossos museus, persistindo porém velhas classificações e taxionomias, mesmo em instituições com recursos dos mais modernos. Caso, por exemplo, dos grandes museus de ciências naturais, que ainda deixam escapar em seus discursos expográficos classificações que incluem determinados povos – amazônicos, africanos, polinésios - ao lado de mamutes, baleias, fósseis e outras espécies de longínquas pré-histórias.

É evidente que ainda não foram plenamente ultrapassados determinados vícios e estigmas herdados do século XIX, como suas idéias e práticas racializadas e eurocêntricas, sendo exigida atenção cuidadosa no tratamento de temas relacionados aos diversos grupos étnicos, na perspectiva de abordagens baseadas no respeito à alteridade e à diversidade.

Com o objetivo de ampliar nossas análises de trajetórias de abordagens museológicas sobre diásporas africanas e seus desdobramentos culturais, na perspectiva de olhares estrangeiros, estudamos algumas experiências expositivas portuguesas que compuseram seu projeto estatal de criação de discursos e imagens justificadoras da exploração colonial do continente africano e de seus habitantes. Sem perder de vista que este foi um projeto integral, que incluiu o Brasil e que utilizou meios dos mais diversificados para inculcar idéias de superioridades étnicas e nacionais, respondendo a demandas de segmentos dominantes de Portugal e outras nações. Iniciamos o capítulo considerando questões relacionadas à formação do ideário e “maquinário” colonial na metrópole e suas colônias. Tais discursos, moldados por décadas e com diversas justificativas, foram processados de várias formas, sendo possível perceber permanências de algumas abordagens textuais e imagéticas, mesmo que redimensionadas e recontextualizadas.

No final do século XIX, Portugal, detentor do maior espaço territorial colonial, na África e na Ásia, necessitava justificar seu “império”, tanto aos portugueses, para que o grande investimento financeiro e humano fosse entendido como benéfico ao país, quanto à comunidade internacional, incluindo outros países colonialistas, que questionavam os métodos portugueses, bem como a grande extensão territorial de seus domínios.

O confronto de Portugal com as grandes potências ocorre – é importante lembrar – num contexto extremamente conturbado, sobretudo a partir do início do século XIX: diante do conflito europeu que se aproxima, grandes territórios coloniais pertencentes a pequenos países, tais como Portugal ou Bélgica, passam a ser crescentemente considerados objetos de barganha. [...] Somem-se a isso a instabilidade interna de Portugal [...] a manutenção das colônias passa a ser vista como garantia de conservação do próprio território metropolitano.¹

Além de campanhas de convencimento quanto à utilidade da colonização, cabia ao governo português atrair mão de obra, recursos e empreendedores interessados em contribuir para o fomento da exploração das colônias.

Foram explorados vários meios para a construção e difusão de discursos e imagens sobre as vantagens e benesses do ultramar. Com este objetivo foram realizados,

¹ THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: UFRJ /FAPESP, 2002. 360p.il. p.63-64.

pela Sociedade de Geografia de Lisboa, Congressos Coloniais² que colocaram problemas e apontaram soluções para a questão colonial. Os anais destes congressos revelam o quanto as colônias encontravam-se na ordem do dia entre administradores, políticos, acadêmicos e comunidade científica.

[...] Portugal foi, tem sido e tem de continuar a ser um país colonial.

Esta afirmação há de ser feita bem alto, [...], porque é uma verdade, [...], e traduz um direito que só a injustiça, e desconhecimento das realidades ou a violência podem usurpar. Foi para afirmar mais uma vez esse direito que se organizou o Segundo Congresso Colonial Nacional. [...] Já no decurso do corrente ano, em um país da Europa, se realizou uma reunião onde o segundo tema foi versado: Portugal [...]: nem pelos seus meios financeiros, nem pela sua população, nem pelos seus hábitos, nem pela ação administrativa, tem capacidade para continuar a possuir e fazer progredir as suas colônias; portanto estas têm de lhes ser expropriadas por qualquer forma, em benefício de quem tenha todos aqueles predicados. [...] O que podemos nós apresentar a esses senhores se porventura eles têm olhos e querem ver? [...] Não nos falta, pois, matéria prima de emigração. O que se torna necessário é canalizar essas correntes em proveito próprio. [...] Temos dirigentes, temos braços; o capital não nos faltará, como não nos tem faltado até hoje. [...] ³

Participaram destes congressos intelectuais e cientistas que elaboraram teses, lidas e discutidas gerando documentos norteadores para pesquisas e políticas de Estado. Algumas criticavam ações do passado ou em curso, mas estavam em consonância com a montagem, desenvolvimento e sustentação do sistema colonial, com suas pretensões administrativas, religiosas, educativas, econômicas e morais.

Torna-se patente na leitura destes textos preocupações em entender as culturas dos africanos “indígenas” para melhor dominá-los e explorá-los. Para tal era permanentemente cobrada uma melhor preparação dos indivíduos, que deveriam ser encaminhados para os territórios colonizados, ou aqueles que permaneciam na metrópole administrando à distância os territórios do ultramar. As atas e teses produzidas para estes congressos ilustram bem o pensamento colonial português e os problemas enfrentados para a instalação, implementação e manutenção da empresa colonial.

² Os três primeiros Congressos foram realizados em 1901, 1924 e 1930.

³ D’EÇA, Almeida. Discurso de Abertura do 2º. Congresso Colonial Nacional. Em: *II Congresso Colonial Nacional*. Téses e Actas de Sessões. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 1924. P.3 – 14. A numeração das páginas não obedece à seqüência do volume e recomeça a cada artigo.

Questões como a organização da estrutura administrativa, do encaminhamento instalação e preparação de portugueses para as colônias, ou ainda os perigos da abertura de colônias penais, foram tratadas e debatidas, na busca de proposições que possibilitassem o alcance dos objetivos de Portugal com a maior eficiência, rapidez e proveito possível.

O funcionalismo colonial devia ser preparado com *conhecimentos seguros da geografia, etnologia, tradições, costumes e hábitos, organização política e social e riquezas da colônia, ou grupo de colônias.*⁴ Ressaltando o ambiente hostil dos territórios coloniais para justificar a necessidade de que os indivíduos possuíssem *dignidade e inteireza moral, [...] um espírito de resolução rápido e oportuno, para poderem tomar deliberações muitas vezes graves [...]*⁵, textos e documentos em relação aos problemas das coloniais constituem abertura para compreendermos transgressões e resistências de africanos em todos os níveis.

A atenção ao desenvolvimento de infra-estrutura para a exploração e controle também era tema recorrente, com ênfase para as potencialidades econômicas dos territórios conquistados, fosse por seus recursos naturais ou pela oferta de mão de obra local, a as muitas demandas a serem atendidas para o êxito colonial.

O desenvolvimento agrícola das colônias é, sem contestação, o problema mais complexo que comporta a administração colonial [...] É que [...] esta intimamente relacionado com os problemas mais importantes da administração colonial, os quais são, sem duvida, a questão das vias de comunicação e os transportes, o aumento da população indígena, o regime da mão de obra, a higiene e a assistência medica, a colonização, o credito, a assistência técnica e a propaganda colonial. [...]

Nesses termos agentes coloniais afirmavam a importância de estudos de reconhecimento dos territórios e seus habitantes, sendo *preciso sistematizar os estudos científicos nas colônias, principalmente nas africanas, traçando o plano desses*

⁴ CAYOLLA, Lourenço. Organização do Ministério das Colônias. Em: *II Congresso Colonial Nacional*. Téses e Actas de Sessões. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 1924. p.5-7. A numeração das páginas não obedece à seqüência do volume e recomeça a cada artigo.

⁵ Idem.

⁶ GERALDES, Melo. Fomento Agrícola Colonial. Em: *II Congresso Colonial Nacional*. Téses e Actas de Sessões. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 1924. p. 1 - 19. A numeração das páginas não obedece à seqüência do volume e recomeça a cada artigo.

*trabalhos e organizando missões técnicas para o seu regular desempenho.*⁷ A ação científica devia ser apoiada pelo ensino, pensado com as especificidades dos vários níveis, tanto para os africanos quanto para os portugueses já instalados na África ou que a ela estivessem destinados.

O ensino devia estar voltado, principalmente, para a resolução de questões práticas e para atender demandas locais a curto e médio prazos, formando quadros para apoio à burocracia administrativa, bons operários e indivíduos em sintonia com a ideologia portuguesa e seus padrões morais de conduta. Por isso, a educação do indivíduo colonizado, não podia ser confundida com a dos brancos, com temas e disciplinas das letras e humanidades consideradas, inclusive, perniciosos à ação colonial pois

[...] aquele ensino assimilador e puramente literário, mau até para brancos, tem feito dos negros que o tem recebido seres desenraizados que desprezam o trabalho manual e os costumes de sua raça e procuram ingenuamente tornar-se iguais aos brancos, pela imitação dos trajes, dos costumes – por vezes dos maus costumes – e de uma falsa e superficial instrução. [...] em lugar de pretender impor ao negro uma educação literária que ele com dificuldade assimila devem aproveitar-se as suas qualidades de habilidade manual e de paciência pouco ativa, para o aprendizado das profissões em que as necessidades locais permitem aproveitá-lo. [...] A orientação do ensino a ministrar aos indígenas deve ser, portanto nitidamente profissional e a instrução literária deve ser rudimentar versando apenas a leitura e a escrita, operações aritméticas e desenho. Ao professor (branco) compete, além disso, a tarefa educativa na parte que diz respeito a inculcar as noções rudimentares de higiene que possam ter aplicação prática, as noções de ordem moral que possam influir no sentido de transformar a mentalidade e a psicologia do educando aproximando-o das nossas noções de moral e dos nossos sentimentos, e as noções de história pátria que possam contribuir para lhe criar no espírito a noção da grandeza e superioridade de Portugal! [...]⁸

A estratégia adotada para a educação nas colônias foi a da instalação de Missões Religiosas, que reuniam homens e mulheres gabaritados para o ensino integral, voltado para a educação de corpos, mentes e espíritos, divulgando os “verdadeiros” valores necessários ao homem civilizado, os do branco, e combatendo todos os outros relacionados à incivilidade. Entendendo-se que a educação constituía-se em uma das

⁷ VASCONCELLOS, Ernesto de. Reconhecimento científico das Colônias. Em: *II Congresso Colonial Nacional*. Téses e Actas de Sessões. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 1924. p. 1 - 6. A numeração das páginas não obedece à seqüência do volume e recomeça a cada artigo.

⁸ SANTA RITA, João Gonçalo. Ensino nas Colônias. Indigenato. Colonato. Em: *II Congresso Colonial Nacional*. Téses e Actas de Sessões. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 1924. 1 – 9. A numeração das páginas não obedece à seqüência do volume e recomeça a cada artigo.

ferramentas eficazes para o controle e domínio, devendo minar e destruir velhas práticas e crenças culturais locais, teses apresentadas em congressos alertavam

No estudo dos meios de que as nações coloniais se podem servir para atingir este fim, avultam no primeiro plano, pela influencia, que podem exercer na educação moral dos indígenas - as missões religiosas.[...] quando as nações colonizadoras defrontam com populações, cujas noções de moral pouco além vão das regras de moral [...], o problema da sua educação e civilização torna-se particularmente difícil, não se tendo ainda encontrado melhor agente civilizador do que as missões religiosas. [...] Só atacando na sua própria essência as superstições exploradas por feiticeiros, que chegam a causar assassinatos, assim como o despotismo dos régulos, se conseguirá trazer essas almas à prática dos costumes da nossa civilização. [...]⁹

A questão dos costumes locais era encarada como um foco essencial a ser combatido. Outras vezes, de forma estratégica, eram respeitados alguns costumes, procurando ressignificá-los através de novas interpretações e da inclusão de novos elementos. A promessa de melhoria social e econômica constituía-se como chave para que fossem abandonadas práticas consideradas contrárias ao desenvolvimento.

O propósito maior no processo de educação era criar indivíduos colonizados que se sentissem como membros da nação portuguesa, constituindo-se como elementos defensores da ação colonial e dos interesses lusitanos, aliados nas investidas locais, aceitando e justificando, passivamente, as violências cometidas em nome de um progresso prometido e garantido para futuro próximo. Para tanto era defendido que

[...] O ensino do indígena deve basear-se no respeito dos usos, costumes e instituições, as quais só podem modificar por uma ação lenta e cuidadosa, sob a ação mais forte do exemplo. [...] deve ser feito na língua indígena. [...] deve ser ministrado de forma a criar-lhe lentamente a idéia da Pátria comum – Metrópole e Colônias. [...] As relações, cada vez mais frequentes entre o europeu e o indígena, facilitam a sua civilização transformando lenta, mas profundamente a sua mentalidade. [...]¹⁰

Para além dos círculos de iniciados, a imprensa foi responsável em divulgar ao grande público, na Metrópole e na África, idéias, problemas, “conflitos” e propostas da ação colonial. Em uma primeira leitura, pode parecer que alguns textos são contrários à

⁹ FONTOURA, Álvaro da. Missões Religiosas e Ensino Indígena. Em: *III Congresso Colonial Nacional. Téses e Actas de Sessões*. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 1930, p. 1 – 59

¹⁰ Idem.

Metrópole e suas ações coloniais, mas fica claro que compõem um projeto de fomento de um imaginário favorável aos portugueses para confirmação da necessidade de sua presença no continente africano.

Nos artigos encontram-se argumentações das vantagens do colonialismo português, em relação a outros colonizadores, com notícias sobre pressões que a metrópole sofria por parte de outras potências e o seu heroísmo e afinco na manutenção do status quo. Artigos veiculados nos jornais tinham um tom que, ao procurar elogiar o africano, buscava imbuí-lo de sentimentos de solidariedade e gratidão ao Português, reforçando resistências a qualquer influência estrangeira nos territórios dominados por Portugal.

Questões como a exploração econômica, o ensino, formação religiosa e moral, através das missões, e ainda direitos de trabalhadores portugueses e africanos eram contínuos nas páginas dos periódicos, publicados nas colônias ou em Lisboa e Porto. Apesar de apresentarem algumas diferenças de tratamento das notícias e na composição gráfica, aliavam-se em um discurso homogêneo marcado pelo apoio ao governo, com relatos dos progressos ocorridos e conclamação à adesão da população aos atos oficiais. Vale ressaltar a utilização da imprensa na África, com veiculação de temas de “interesse local” que, dirigida a uma população majoritariamente tributária de gêneros de oralidade, deixa perceber que endereçavam-se a colonos portugueses instalados em regiões africanas.

Percebemos nos jornais examinados a intenção de dar aos portugueses da metrópole conhecimento das ações realizadas no império ultramarino, ao tempo em que era divulgada a existência de problemas e a premência do governo em resolvê-los de forma que satisfizesse os interesses lusitanos, sempre alegando respeito aos interesses dos povos dominados. A tônica dos artigos era de humanismo e messianismo, associando o salazarismo com ações de desenvolvimento e apoio às populações das colônias na defesa dos interesses portugueses, invocando a tradição secular de um Estado-nação que tinha como herança a missão histórica e natural de levar o esclarecimento ao mundo.

Os discursos sempre procuraram afirmar a unidade e a grandeza de Portugal que ultrapassava os limites do Mediterrâneo, sendo apresentado como uma grande nação

única e rica, que incluía domínios orientais e africanos, formada por um povo que se espelhava por seus territórios, não como simples assimilados, mas como verdadeiros integrantes do todo nacional. A ameaça a esta situação, por conta de outros países europeus interessados em seus domínios, era referida a todo o tempo como elemento que devia estimular a integração nacional e a formação de estruturas de solidariedade, na metrópole e territórios coloniais, para fazerem frente às investidas externas.

Escutai a voz de África, a voz das Colônias - voz de Gratidão, de Esperança e de Fé! E não somente a voz dos seus naturais legítimos, mas também a voz ingente do sangue, com que os vossos antepassados sagraram e fizeram portuguesa a Terra das Colônias, que do fundo dos séculos de epopéia, de sofrimentos, de glória, se ergue clamorosa e imperativa, intimando-nos nesta hora inquieta a que olheis cada vez com mais perscrutadora atenção, para o infortúnio imenso das terras, onde se gravaram os vossos pergaminhos eternos de nobreza, e para que escuteis o rumor dos passos daqueles que se aproximam ameaçadores e ávidos das riquezas, que o nosso trabalho comum, há séculos, acumula sobre o solo querido de África!¹¹

Também estratégico era o discurso no qual valorizavam o sistema colonial português que, como mais humano do que os de outras nações, trazia a marca do temperamento sentimental dos portugueses e sua qualidade natural para a colonização. A facilidade dos portugueses de interagirem com os homens e culturas conquistados, era utilizada como argumento justificado em discursos que ressaltavam a desumanidade ocorrida em territórios coloniais não portugueses.

A nossa administração colonial, apesar de muito falha de recursos pecuniários, tem uma feição muito nossa, que os estranhos vêem com certa emulação. O nosso temperamento de meridionais, tão propenso ao sentimentalismo; predispõe-nos a favor daqueles que reconhecem em nós superposição. E, é por isso que o elemento nativo de Angola se encontra representado, nas suas minorias, em todos os ramos de administração pública, o que não acontece, trivialmente, nas colônias das grandes nações civilizadoras, onde os naturais formam uma nacionalidade - à parte - [...]¹²

É interessante notar nos jornais a divulgação de acontecimentos que parecem contrários ao governo, principalmente por tratar-se de uma ditadura, ao veicular notícias

¹¹ PORTUGUESES da Europa! *África*, 01 set. 1932, p.1

¹² SISTEMA da Colonização Portuguesa é, dentre todos, o mais humano! (O). *África*, 01 set. 1932, p.1

sobre protestos, crises e reivindicações. No entanto, parece-nos que a intenção era justamente trazer às páginas dos jornais a idéia de que o regime salazarista propiciava espaço a reivindicações, buscando solucionar problemas locais. Para além destes objetivos, tais notícias acabam por constituírem-se em referencias que indicam pontos de conflito na estrutura colonial, como o caso dos direitos do funcionalismo e das infra-estruturas locais.

Falam os funcionários indígenas de S. Tomé e Príncipe: “se somos todos cidadãos portugueses. Se a lei é igual para todos e perante a Pátria somos homens livres, todos temos direito a vencimentos e regalias iguais! Porque, a lei 7.415 não é respeitada! Na Alfândega de S. Tomé os indígenas, os africanos não podem ser admitidos como guardas de 1a. classe para cima. Só nos cargos de guardas fiscais de 2a. classe. Mesmo assim, as vagas que têm havido ultimamente, pela aposentação de vários funcionários, são preenchidas por não indígenas [...]Porque é tudo isso assim? [...]”¹³

Não podemos nós, especialmente os negros ilustrados, que a nossa mentalidade fizemos na mais estreita e fraternal convivência com os portugueses da Metrópole, consentir, por mais tempo, que os sentimentos da Raça Portuguesa continuem ludibriados por aventureiros sem preparação e sem ideal. É preciso, pois, que o Ministério das Colônias e o Governo da República escutem a voz dos negros, para que se salvem a Guiné, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique. A riqueza de Angola está hipotecada a sindicatos bancários e outros e se assim continuar não haverá em breve a esperança de remediar pelos meios normais o acervo de insônias econômicas e financeiras praticadas.¹⁴

A defesa dos domínios e interesses portugueses, através do discurso local africano, firmava-se valorizando o significado da presença de Portugal, comparando-a com os resultados obtidos pelas populações locais em outros territórios colonizados. A imagem de potências prontas para invadirem Angola, Moçambique e outros territórios, desarticulando estruturas e usurpando direitos e repetitiva, com a conclamação a que os grupos organizem-se e façam frente a interesses estranhos à grande nação portuguesa e dos seus irmãos africanos.

Portugal, amada Pátria nossa! Temos confiança! Unidos os Colonos e os Indígenas num só bloco de aço ainda é possível que as Colônias se salvem do abismo! Aves de Rapina. Portugal pode considerar-se um inocente cordeiro

¹³ RECLAMAÇÕES do funcionalismo civil e militar das colônias sobem até ao Governo da Nação (AS). *África*, 01 set. 1932.

¹⁴ REIVINDICAÇÕES dos indígenas (AS). *África*, 05 de jan. 1933, p.3.

bloqueado por uma matilha de lobos esfaimados, mas não cederá um palmo do seu valioso patrimônio ultramarino. [...] Não é preciso apurar muito o ouvido para se sentir o ranger de dentes diplomáticos. Os delegados às conferências mastigam a carne, nos banquetes, mas com a manifesta vontade de cravarem os dentes nos vizinhos e adversários. É que o jogo de interesses tornou-se tão desesperado e tão feroz, eivado de tanto egoísmo e cupidez, que, entre os homens como entre os povos, já não é possível uma trégua de bom senso, de recíproca, benévola e leal cooperação. [...] Portugal pode considerar-se um inocente cordeiro, bloqueado por uma matilha de lobos esfaimados.¹⁵

Todos os meios de divulgação foram utilizados para a campanha colonial, que de um lado afirmava vantagens e benefícios dos territórios do ultramar, enquanto de outro reafirmava a inferioridade dos africanos, ressaltando, principalmente, as suas características físicas e seus hábitos culturais. É recorrente encontrar ilustrações, em periódicos da época, que animalizavam os habitantes da África, apresentando-os ora como ingênuos, ora como estúpidos, ora como trapaceiros e perigosos, mas sempre na perspectiva de inferioridade e inspirando cuidados para o desenvolvimento das colônias.

Em resposta à preocupação recorrente de fomentar o espírito colonial nas novas gerações foram criadas sessões nos almanaques e jornais infantis nas quais, de forma “didática”, eram apresentados o continente africano e seus habitantes - homens e feras -, muito próximos nos hábitos e modos de viver, como neste quadrinho publicado em 1936.

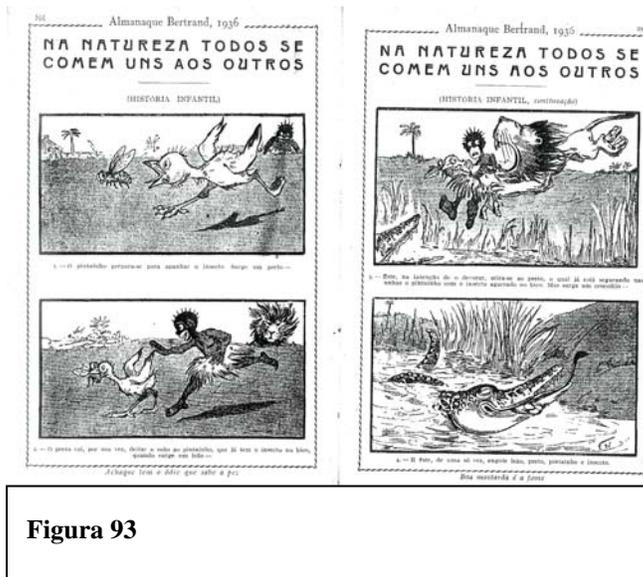


Figura 93

Na Natureza todos comem uns aos outros:

I – O pintinho prepara-se para apanhar o inseto. Surge um preto.

II – o preto vai, por sua vez, deitar a mão ao pintinho, que já tem o inseto no bico, quando surge um leão.

III – Este, na intenção de o devorar, atira-se ao preto, o qual já está segurando nas unhas o pintainho com o inseto agarrado

no bico. Mas surge um crocodilo.

IV – E este, de uma só vez, engole leão, preto, pintainho e inseto.¹⁶

¹⁵ RECLAMAÇÕES. Aves de Rapina. *África*, 14 de jan. 1933, p.1.

¹⁶ ALMANAQUE BERTRAND. Livraria Bertrand: Lisboa:1936, p.294 – 295.

Encontramos um almanaque chamado “*O Infantil Ilustrado*”, que veiculava em todos os números a coluna chamada “Coisas d’áfrica” trazendo, em linguagem adaptada às crianças, informações sobre o continente, como relatos de paisagens, pessoas, festas e costumes. Também foram produzidos livros de histórias infantis com temática em torno do “encontro” de negros e brancos, versando sobre amizade e gratidão, sobre aventuras em territórios a serem descobertos e dominados. Neste ambiente atravessado pelo fascismo e racismo do Estado Novo Salazarista, setores dominantes portugueses apostavam no império colonial promovendo Exposições sobre as riquezas e o potencial das colônias africanas.

As Exposições foram percebidas como ferramentas eficientes para a difusão de idéias coloniais, por atingir um imenso público, das mais variadas faixas etárias, classes sociais e formação cultural. Todas as potências coloniais, em maior ou menor escala, utilizaram estas exposições como veículos de propaganda, através das quais eram apresentadas imagens reais, ou construídas das suas possessões. O mesmo ocorreu em Portugal, que desde o século XIX organizou, nas suas colônias, ou na metrópole, diversas exposições, buscando atingir segmentos e objetivos diversos.

A partir da segunda metade do século XIX, no que se refere à possessão de colônias, as grandes potências – em meio aos debates públicos que ocuparam as páginas dos jornais, monopolizaram as sociedades de geografia e culminaram em grandes congressos internacionais – passaram a associar seus status à existência ou não da bandeira nacional tremulando em uma praia deserta. Tiveram início, nesse período grandes celebrações que se materializavam nas exposições universais, e as feiras mundiais passaram a contar com pavilhões etnográficos ou coloniais que dariam origem, por fim, às exposições coloniais. Tais eventos configuravam verdadeiros rituais, mobilizando as massas em torno dos “grades feitos” do Ocidente Europeu. Nas exposições, em clima de festa, a humanidade se via representada como num grande palco, no qual as diferenças e hierarquias se concretizavam em imagens, cheiros e sons que legitimavam a arquitetura dos grandes impérios que se formavam então.¹⁷

Nestas exposições percebemos a recorrência de algumas questões, como a apresentação de Portugal enquanto nação naturalmente vocacionada para a colonização, por questão histórica, por direito e concessão divina e por questões naturais, dispondo os portugueses como indivíduos “geneticamente” preparados para a conquista de territórios e fadados à tarefa de levar a civilização para todos os cantos do mundo. Ainda foi

¹⁷ THOMAZ, Omar Ribeiro. Obra citada, p.39.

recorrente o argumento de antiguidade, pelo qual os portugueses tinham direito às conquistas devido a experiências antiguidade de suas incursões pelo mundo. Cabia a estas exibições, justificadoras das ações no ultramar, deixar claras as potencialidades das colônias como centros de enriquecimento e bonança, para atrair mão de obra e recursos financeiros para a continuidade do projeto de dominação e exploração.

No catálogo da **Exposição Colonial de Portugal**, organizada pela Sociedade de Geografia de Lisboa por ocasião da Exposição Universal de Envers – Bélgica, em 1885, Portugal é apresentado como país colonizador, assimilador de povos e culturas, violento apenas quando necessário e em nome de um plano civilizatório e de desenvolvimento da humanidade, com recorrente imagem messiânica da ação lusitana.

[...] Graças ao espírito intrépido de seus navegadores, à ciência de seus exploradores, à coragem admirável de seus soldados e marinheiros, a mãe-pátria tornou-se a civilizadora humanitária dos numerosos povos que conquistou no mundo. O que tornou Portugal verdadeiramente grande na história [...] Por todo canto seu punhal serviu senão à causa da civilização, e sua ação não se manifestou senão através do ensino da religião e da moral, e pelo estabelecimento de relações comerciais.

Nenhum povo foi exterminado; ao contrário o papel dos conquistadores era anexar as populações sobre às quais, graças à superioridade das frotas e armas portuguesas, eles puderam estabelecer o regime de autoridade regular.

[...] Portugal pode ser acusado de não ter – no que concerne às suas colônias – marchado a passos rápidos na direção dos progressos modernos, mas não pode jamais ser acusado de ter se deixado passar por nenhum outro governo na concessão de imunidades liberais aos povos que rege. Talvez não avance mais na aplicação deste regime às comunidades, por que elas não estejam em estado de tirar disto todo o proveito desejável. [...] para os Africanos, o “branco” que eles melhor conhecem, que amam, e com os quais preferem viver e negociar, é o português! [...] ¹⁸

Planificada em divisões e classes, este catálogo apresentou elementos relativos a atividades produtivas, culturais, de formação, bem como produtos manufaturados e matérias primas, instituições civis e oficiais, com o objetivo de apresentar ao mundo todo o potencial português na exploração e desenvolvimento de territórios coloniais,

¹⁸ CATALOGUE Officiel Exposition Coloniale du Portugal / Exposition Universelle d'Anvers. Société de géographie de Lisbonne, 1885. p. XIX – XXIV.

reforçando a imagem de que suas colônias encontravam-se no mais alto grau de desenvolvimento¹⁹.

Em seu plano de divulgação dos avanços econômicos e sociais atingidos nas colônias, Portugal realizou, em 1894, no Palácio de Cristal, na cidade do Porto, uma **Exposição Comercial, Industrial e Agrícola**, *destinada a fazer conhecer, o mais exatamente possível, o estado de adiantamento atual, sob qualquer daqueles aspectos, tanto das nossas colônias, quanto das ilhas adjacentes. [...]*²⁰

Os produtos expostos na exposição tiveram que ser, obrigatoriamente, das colônias e ilhas adjacentes, a elas exclusivamente destinados, agrupados por colônia ou ilha, para permitir a comparação sobre o adiantamento e riquezas naturais de cada uma delas. Houve setor reservado para participação de colecionadores de objetos artísticos ou “curiosos”.

A entrada era gratuita a operários de fabricas e oficinas dos industriais do país, em dias determinados, como forma de atingir o maior número de pessoas. Já o estímulo aos expositores era dado a partir de um concurso com o recebimento de medalhas ou menções honrosas, sendo-lhes possível venderem os produtos ao final da exposição²¹.

Além dos produtos das colônias havia seções para apresentação de produtos europeus de fabrico exclusivo para as colônias portuguesas e de coleções e publicações que se referissem às colônias. Foram exibidas matérias primas, produtos manufaturados, documentação escrita e fotográfica sobre melhorias estruturais, de africanos e seus cotidianos, entre outras coisas.

Em 1931, com o objetivo claro de fazer frente às crescentes críticas externas sobre a sua administração, Portugal participou da **Exposição Colonial Internacional de Vincennes** – Paris, onde montou seu pavilhão em meio a uma série de dificuldades,

¹⁹ Entre outros objetos eram apresentadas fotografias de costumes africanos, panoramas da natureza e intervenções realizadas pelos portugueses; Instrumentos musicais africanos; cartas e aparelhos de geografia e cosmografia; tecidos, vestimentas e acessórios; armas; produto de metalurgia, de caça, agrícolas não alimentares, químicos e farmacêuticos; instrumentos das indústrias mecânicas; material da engenharia civil, trabalhos públicos e arquitetura; produtos alimentares: cereais, farinhas e derivados, grãos, leite, ovos, óleo de palma, carnes e peixes, legumes e frutas; bebidas; artigos de exportação para uso dos indígenas.

²⁰ Informações extraídas do Catálogo da Exposição Insular e Colonial Portuguesa em 1894, editado em Porto em 1893.

²¹ Dados constantes no Regulamento da Exposição.

entre as quais a morosidade em cumprir prazos, encaminhar produtos e resolver problemas. Nesta exposição, que foi realizada

no rescaldo ainda da Grande Guerra, [...] Além dos produtos agrícolas, industriais e artísticos, [...] deveria figurar a documentação relativa ao desenvolvimento físico, moral, intelectual e social dos indígenas dos territórios representados, ainda não emancipados. Permitia-se também que a par dos testemunhos presentes do estado atual da colonização fossem exibidos documentos que resumissem os progressos alcançados nos vários ramos da ação colonial em diversas épocas. [...] Em tal exame, perante o mundo, das aptidões de alguns povos que o Destino conferiu funções tutelares, as provas dadas teriam aspiração de constituir lição oportuna de métodos e processos. [...] ²²

Em 1932, por ocasião da passagem do Ministro das Colônias em Angola e Moçambique, foram organizadas as **Feiras de Amostras de Produtos Portugueses para a intensificação das relações comerciais entre a metrópole e as colônias** [...] com amostras de produtos metropolitanos e conferências comerciais entre comerciantes e industriais metropolitanos e de Angola e Moçambique²³. Organizada pela Agência Geral das Colônias, com a colaboração das associações comerciais e industriais metropolitanas, e participação de industriais e comerciantes de Portugal, Angola e Moçambique, sua estrutura incluía stands de produtos industriais da metrópole, stands de matérias primas, livros e publicações da imprensa e material de propaganda colonial, com a realização de conferências comerciais em Luanda e Lourenço Marques.

O catálogo de apresentação destas feiras insistia no caráter “imperial” dos domínios portugueses, considerando a ditadura salazarista como o renascimento da grandeza imperial lusitana, que recolocava Portugal no centro do cenário dos impérios coloniais e dos Estados Nacionais Europeus:

A palavra IMPÉRIO não é uma palavra nova para os portugueses [...] Caiu muitas vezes em completo desuso e esquecimento [...] Há alguns anos voltou a ser pronunciada - primeiro com timidez, logo, a seguir desembaraçadamente. Por um lado as crises políticas sucessivas, depois a crise econômica - a primeira desencadeada por alturas de 1820, a segunda muito saliente sobretudo depois da Grande Guerra - ao mesmo tempo em que produziam o desespero ou o desânimo e suscitavam o pessimismo natural da nossa gente, orientavam, automaticamente,

²² MOÇAMBIQUE na Exposição Colonial Internacional de Paris. 1930 – 1931. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1932. 87p.il.

²³ CATÁLOGO das Feiras Coloniais de Amostras de Produtos Portugueses – Luanda e Lourenço Marques – 1932.

para as soluções históricas, naturais, as nossas aspirações coletivas de ressurgimento.²⁴

O artigo justificava a necessidade das ações imperialistas e a ditadura como motor de desenvolvimento essencial para o Estado português, esclarecendo que

as condições para a realização duma idéia imperial estão formadas no fundo espiritual da Nação e que a consciência nacional está apta a reformar-se, a reconstituir-se, segundo uma expressão imperial. [...] o Império, e Portugal, não é uma realidade – é um objetivo. Alcança-lo hemos agindo. Tê-lo hemos irremediavelmente perdido, falando apenas. [...]²⁵

As feiras realizadas no contexto da ditadura Salazarista, deram novo impulso à questão colonial, buscando legislar com mais rigor e disciplina as questões, os territórios explorados, seus habitantes, controlando seu processo produtivo e desenvolvimento. Neste quadro foi de suma importância o lançamento do Acto Colonial, de 1930, que ampliava e ou revisava questões estabelecidas no “Estatuto político, civil e criminal dos indígenas de Angola e Moçambique” e as “Bases orgânicas da administração colonial” de 1926. As questões abordadas neste Acto foram incorporadas à Constituição do Estado Novo de 1933, como elementos norteadores do “Império colonial português” até os anos de 1960.

Neste contexto foi realizada a **Primeira** (e única) **Exposição Colonial Portuguesa**, de junho a setembro de 1934, na cidade do Porto²⁶, que se constituiu como verdadeiro espetáculo do poderio imperial lusitano, com abordagem panorâmica de todos os aspectos relacionados às suas ações no Oriente e na África, razão pela qual dedicaremos maior atenção a este evento.

Esta exposição foi anunciada como o coroamento das importantes ações decorrentes da presença dos portugueses nos territórios coloniais, como uma ilustração das grandes transformações no ambiente, economia, hábitos e culturas dos povos colonizados, ignorados, inclusive, pela maioria da população portuguesa. Seria oportunidade para dirimir de uma vez por todas qualquer dúvida sobre as competências

²⁴ CATÁLOGO das Feiras Coloniais de Amostras de Produtos Portugueses – Luanda e Lourenço Marques – 1932.

²⁵ Idem.

²⁶ Anexamos o catálogo oficial da Exposição ao final do capítulo.

coloniais de Portugal, cogitadas por seus adversários europeus, apresentados como potencias arrogantes e desrespeitadoras dos direitos de Portugal na conquista e controle de territórios.

[...] as colônias são ainda ignoradas pela maioria dos habitantes deste povo colonizador e Mestre de colonizadores. Os resultados alcançados até hoje pela propaganda criaram, possivelmente, um sentimento colonial, mas não esboçaram sequer o pensamento colonial que um povo, cinco vezes centenário como colonizador, precisa de constituir e utilizar para que o todo imperial a que pertence tenha, além do valor sentimental, um valor prático, eficiente e reconhecido. [...]

Não se tem ensinado ao povo, o que são as colônias; não se lhe tem dito que esses territórios imensos, secularmente portugueses, conquistados, desbravados e valorizados não custam, hoje à Metrópole um centavo e lhe rendem, em benefícios de toda a ordem, moral e materialmente, enormes vantagens, não se lhe tem provado, embora a tarefa fosse simples, que estão nas colônias a esperança da nossa grandeza e o motivo mais forte da nossa existência como povo independente na Europa.²⁷

O esclarecimento sobre a importância econômica das colônias, os resultados positivos alcançados para Portugal e, conseqüentemente, a necessidade de atrair empreendedores para a continuidade e fortalecimento da obra colonial, foram questões que nortearam os artigos de divulgação, o perfil da Exposição e mesmo as atividades que foram realizadas ao longo dos meses de sua duração. Foi entendida como ação didática de esclarecimento e fim de equívocos de informação. A exposição deveria ser concebida como espaço de apresentação de um mundo de oportunidades nos territórios de ultramar, com seus produtos a serem explorados e seus habitantes, constituídos como mão de obra barata e consumidores de produtos manufaturados portugueses.

A 1ª. Exposição [...] pretende ser a lição de colonialismo que ainda não foi dada ao povo português — lição que procurará rigorosamente apresentar expressões, não só de ordem moral, política e espiritual, mas também de ordem econômica. [...] Na impossibilidade de levar todos os portugueses às Colônias, procuremos fornecer a lição trazendo, das Colônias o que praticamente possa contribuir para permitir a seu respeito um conhecimento exato e consciente. [...] A representação oficial pretenderá fazer uma exibição imperial organizada com critério essencialmente prático, mostrando a extensão, intensidade e efeitos da ação colonizadora portuguesa, os recursos e atividades econômicas do Império e as possibilidades de estreitamento das relações comerciais entre as várias partes da Nação.²⁸

²⁷ QUE será a 1ª. Exposição Colonial Portuguesa (O). *Provincia de Angola*, 28 nov. 1933, p.1.

²⁸ Idem

Repetindo fórmula já bastante utilizada em exposições Universais e Coloniais, a principal atração desta Exposição constituiu na apresentação de dezenas de indígenas das colônias da África e do Oriente, buscando trazer ao contato dos portugueses a diversidade de povos conquistados e civilizados, ilustrando, desta forma, a grande competência instalada e potencial dos portugueses enquanto civilizadores dos quatro cantos do mundo.

A teatralização e o conseqüente impacto atingido através do encontro com corpos de homens e mulheres considerados selvagens, com seus objetos de uso cotidiano, sua nudez, suas roupas e penteados típicos, seus modos de andar e comportarem-se, contrastados com informações sobre os avanços e transformações de comportamentos e costumes entre eles, graças aos portugueses, foi utilizado como forte argumento para convencimento e esclarecimento acerca das benesses do Império Colonial português.

Nos jardins do Palácio, terão lugar não só a exposição livre dos organismos particulares, em talhões para tal fim destinados, como também a representação etnográfica de todas as Colônias portuguesas. Pela primeira vez será dado aos portugueses; que ainda não foram às Colônias, ver num ambiente tão aproximado quanto possível do próprio, indígenas de todas as Colônias portuguesas espalhadas por quatro partes do mundo.²⁹

Tudo o que dizia respeito aos avanços de ordem moral, espiritual, econômica e política em decorrência da ação colonial, já exibido em síntese histórica, estatística e qualitativa da permanência dos portugueses na Ásia e na África, ressaltando a importância do contato com os habitantes destes domínios.

Vale ressaltar a ênfase que foi dada ao caráter antropológico da mostra, que se constituiu como local em que estava sendo apresentado panorama do alcance português, na sua dimensão simbólica, política, espiritual, econômica e material. O espaço da Exposição foi configurado como um laboratório de observação de povos passíveis de serem dominados e explorados, na perspectiva de que eram inferiores e com necessidade de serem tutelados. A Exposição serviu como local para a realização de pesquisas de

²⁹ Idem.

antropologia da época e para fornecer referenciais para alimentarem o senso comum português a respeito dos povos que o seu país controlava e explorava. O discurso racial da época foi de essencial importância para a sistematização da exposição, ao tempo em que, ao longo da mesma, confirmaram e realimentaram-se tais discursos.

PORTO, 19. A representação de todas as raças do Império Português na grande Exposição Colonial - ontem completada com a instalação dos curiosos mucancalas (pigmeus de Angola), que vem, pela primeira vez, à Europa - oferece, pelos seus caracteres etnográficos, na sua maioria inéditos, largo campo de interesse e de observação.

Por um lado, os grupos de indígenas de tão distantes paragens servem de complemento ao mostruário econômico, pela primacial importância do seu esforço e natural resistência aos climas hostis ao branco, e pelo consumo, apenas iniciado, da extraordinária produção européia. Por outro lado, contribuem para melhor fixação dos observadores científicos, nos ramos de antropologia, de aclimação, de adaptação às terras civilizadas.³⁰

Desde as primeiras notas veiculadas em jornais e ao longo de todo o período, foram divulgadas imagens e impressões marcadas por estranhamentos e curiosidades, sendo detalhados os ambientes em pormenores, descrevendo-se fisionomias, cerimônias e comportamentos, que permitem perceber comentários que buscaram hierarquizar os diversos grupos presentes ao evento. Foram utilizados determinados valores, como a nudez, tipo de indumentárias ou estrutura familiar, para classificar hierarquicamente cada grupo presente na exposição e mesmo em comparações internas entre indivíduos de um mesmo grupo étnico. Foram recorrentes alusões a questões presentes em cada um dos territórios conquistados, com referência ao antes e depois da chegada dos portugueses, com indicação dos ganhos aferidos a partir da colonização.

A Casa da Índia é o mistério. Ninguém entra. No entanto, para lá da porta baixa, de entrada, que as colunas brancas fronteam, adivinham-se movimentos de enlêvo e de sedução; senhores, de albornoz e turbantes, acorados, saudosos da terra longínqua, que se desenha nos corpos esbeltos e coleantes dos baiadeiras. Tangem alaúdes, em lamentos suaves e brandos. E aumenta o mistério. [...] Durante o dia, os príncipes passeiam, de casaco e calça, umas vezes; outras, de túnica larga, de seda, pelas avenidas próximas. Têm um ar arrogante, que se torna mais opressivo, porque ninguém os entende. [...] O andar lento das figuras, os trajés, as expressões altivas - tudo acrescenta o mistério. Sente-se a alma da Índia, incógnita, ainda, do século XX, com o seu nacionalismo especial, e

³⁰ RAÇAS do Império representadas no certame oferecem largo campo de interesses e observação (As). *O Século*, 20 jun. 1934, p.1.

Gandhi e a fome e os fuzilamentos. E recobra-se a confiança nos misteriosos seres, à lembrança de que são da Índia Portuguesa, do território vasto e rico, onde Albuquerque lançou as bases de um grande império, pelo cruzamento das raças Iuso-indianas e proteção paternal aos submetidos ou descobertos.³¹

A Exposição Colonial foi inaugurada com a presença do presidente da República, ministros, diplomatas e militares, tendo ocorrido uma série de atividades, entre elas a Parada Militar e Baile oficial. Durante todos os meses de sua duração o clima de festa perdurou, com uma série de eventos especiais, tanto lúdicos, quanto científicos.

Conforme a imprensa, a Exposição alcançou bastante sucesso, tanto interno quanto externo, constituindo-se como um dos principais elementos de propaganda colonial do Estado Novo. Desde 1933 foi anunciada e esperada com ansiedade, tendo sido realizada ampla campanha de captação de recursos e interessados, tanto nas colônias quanto em Portugal. Durante o período de sua realização ganhou destaque diário na imprensa, que ressaltava os eventos realizados e o comportamento dos africanos que foram trazidos para representarem, de forma “etnográfica” as suas colônias³².

Em todo o discurso produzido para divulgar a Exposição torna-se evidente um tom justificador da ação colonial portuguesa, chamando a atenção para a importância de Portugal no quadro das nações colonialistas, sendo continuamente requisitado respeito à nação portuguesa como pioneira, com atitudes diferenciadas junto aos povos conquistados.

Como um dos alvos dos discursos era fazer com que os próprios portugueses entendessem e apoiassem as incursões colonizadoras lusitanas, podemos avaliar pressões e discordâncias entre elites portuguesas em relação ao projeto imperial salazarista. O próprio viés messiânico da empresa colonial portuguesa, explorado a partir de escritos, imagens, eventos ocorridos no recinto da feira ou em atividades externas sinaliza para apelos a imaginários projetados desde os tempos da colonização do Brasil.

³¹ Idem

³² Também nesta Exposição foi utilizado o modelo “zoológico”, do qual tratamos no capítulo I.

Nos últimos dias da Exposição ganharam destaque artigos voltados para explicitar o quanto o evento foi aclamado pela imprensa internacional, como um acontecimento que refletia a grandeza e importância de Portugal.

A projeção nacional e internacional do certame assegura, a Portugal, o respeito, a admiração e o reconhecimento de todos os povos civilizados. [...] não é um acontecimento de âmbito restrito, destinado às almas portuguesas, onde vive, adormecido, o reconhecimento do esforço português para a maior grandeza da Civilização. É uma projeção social, de extraordinária importância, que se compreende e que se vive na mais perfeita objetivação de uma obra que tem cinco séculos de existência e uma continuidade difícil de igualar. É uma notável afirmação de política internacional, cuja oportunidade e amplitude reconduzem Portugal à sua posição de primeiro na descoberta, na conquista e colonização; de intransigente e abnegado salvador da civilização ocidental; de marcador audaz e esforçado das novas correntes marítimas comerciais, científicas e sociais. Constitui a justa medida do valor da civilização do ocidente, hoje, como ontem, apenas possível nos países que exercem a sua missão social com abnegação, sacrifício e respeito pelo ideal da Humanidade. Define a unidade de um império, que, nem por ser constituído por fragmentos de outros impérios, perdeu a sua unidade espiritual, política e comercial.³³

A participação de “indígenas das colônias” acabou sendo o principal elemento de atração e de destaque durante a realização da exposição, prevalecendo na imprensa notas relacionadas ao exotismo destas presenças diante das chamadas sobre economia, ação missionária, agricultura, ou qualquer outro aspecto. Desde a chegada de africanos a Lisboa e Porto seus passos e ações foram diariamente notificados para o público e no espaço da exposição, praticamente não havia privacidade para estes estranhos “objetos de desejo”. Certamente podemos afirmar que estas feiras eram verdadeiros *reality* shows.

A Exposição constituiu-se em palco de observação recíproca, propiciando encontros entre grupos culturais das colônias e da Metrópole. De um lado a diversidade de hábitos, tipos físicos, indumentárias e modos de comportamento de habitantes da África e da Índia, de outro, a pluralidade de tipos de Portugal, Espanha e demais países que visitavam o evento. O estranhamento constituiu-se como sentimento recíproco e o exotismo foi um dos motes principais de atração e incentivo à afluência do público.

³³ OBRA de civilização. *Comércio do Porto*, 22 jun. 1934, p.1.



Figuras 94 e 95

Chegaram ontem a esta cidade, [...] 63 indígenas da Guiné, os primeiros representantes típicos das nossas colônias na Exposição Colonial Portuguesa. Apesar da sua chegada não ter sido anunciada, logo de manhã uma multidão numerosa juntou-se nas imediações da estação de Campanhã, ansiosa por ver os pretos da Guiné. [...]

Pelas ruas do trajeto, uma curiosidade enorme por parte da população, pouco habituada em ver gente negra com as mais variadas e exóticas vestimentas. Os indígenas, presos também de curiosidade, olhavam tudo e todos com quase manifestações de espanto. E faziam uma algazarra tremenda, em que chegava a intervir o batuque.³⁴

Desde os primeiros momentos de contato, o batuque passou a ser referenciado em praticamente todas as notícias sobre o cotidiano no ambiente da exposição, com notas que ressaltavam a sua importância como elemento de comunicação entre africanos e apontando os batuques como indicadores do “baixo grau” de civilidade dos africanos.

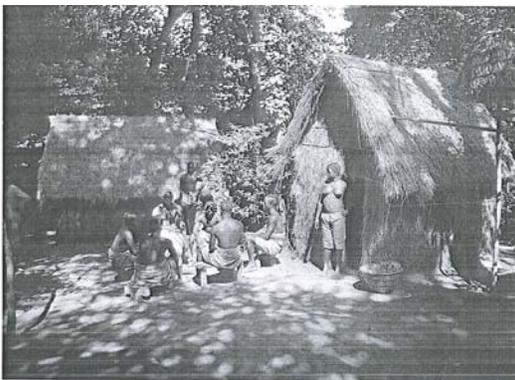


A configuração do espaço destinado aos “indígenas” tentou “reproduzir” os ambientes naturais de origem, com vegetação e arquitetura locais, de modo que aos visitantes fossem proporcionadas condições de avaliarem as profundas diferenças entre povos civilizados e incultos. Afinal, a intenção era dar aos europeus a melhor idéia possível dos modos de vida dos grupos colonizados expostos.

³⁴ CHEGADA de 63 indígenas da Guiné. *Comércio do Porto*, 08 maio 1934, p.1.



Figuras 96 e 98



Uma vez no Palácio de Cristal, os indígenas,[...] foram introduzidos na ilha da Guiné, em cujas casas típicas fixaram, desde logo, residência. Os “mandingas” foram para junto do pavilhão da Índia, distribuindo-se pelas “cubatas” ali espalhadas. E iniciaram vida, dispuseram as suas bagagens, compostas de material de cozinha, de instrumentos diversos e típicos, cuja utilidade ainda não foi revelada... Na ilha da Guiné, que fica, como temos dito, em pleno lago, começaram os indígenas a preparar a comida, acendendo,

também, fogueiras, pois o nosso clima não lhes é muito agradável. E muitos indígenas, mal cobertos, tiritavam de frio, procurando, no “bатуque”, aquecer um pouco. As negras, algumas ainda novitas, estendidas ao sol, riam e cantavam de satisfação. E, em pleno lago, alguns indígenas utilizaram-se dos minúsculos barcos, que lhes estavam destinados, mostrando, assim, as suas habilidades náuticas,...

[...] Os indígenas ficaram muito surpreendidos pela maneira como foram instaladas as aldeias da Guiné, que obedecem, rigorosamente, às que existem na própria Colônia. Alguns dos indígenas foram já utilizados nos trabalhos do Palácio das Colônias.³⁵

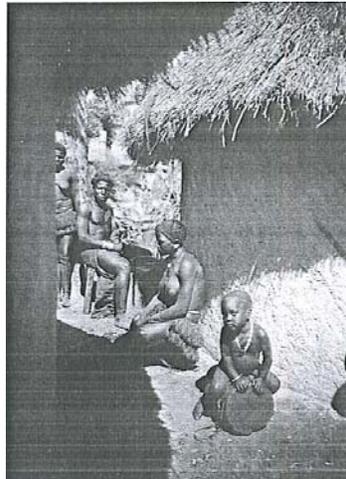
Produziram-se processos de estranhamentos; de um lado estavam os negros e indianos, observados como exóticos e inferiores, de outro, os brancos de várias partes, modelos de desenvolvimento e civilização, que deveriam servir para a transformação das



culturas de ultramar. A Exposição era percebida não somente como espaço para a apresentação de “indígenas” aos portugueses, mas também como propiciadora de contatos entre homens nas margens da civilização e as estruturas e equipamentos dos modos superiores de vida da metrópole.

³⁵ CHEGADA de 63 indígenas da Guiné. *Comércio do Porto*, 08 maio 1934, p.1.

Homens e mulheres das colônias foram olhados e descritos minuciosamente em seu modo de vestir, penteados, detalhes físicos, expressões fisionômicas, reações de temperamento, formas de andarem e se comportarem em público. Eram atração espetacularizada que garantia a afluência do público, bem mais interessado no exotismo destas pessoas, do que nas imagens relativas às vantagens e maravilhas coloniais.



Figuras 99 a 101

As imagens veiculadas na imprensa ou nos folhetos de divulgação e catálogos, realizam jogos de composição que apresentam situações que contrastavam selvageria e civilização, construindo imaginários negativos em relação à existência de determinados hábitos e costumes, permitindo avaliar intenções explícitas e implícitas, objetivas e subjetivas, em eventos desta natureza. Mulheres e crianças eram temas recorrentes na iconografia projetada a partir da Exposição. Praticamente todo o cotidiano dos “indígenas”, durante este período foi registrado por entrevistas, crônicas, fotografias veiculados em jornais de Porto, Lisboa e mesmo das colônias.

Destacava-se entre os africanos presentes a figura de Mamadu Sissé, Régulo da Guiné³⁶, com estreitas relações com os portugueses, que veio acompanhado de sua família. Durante toda Exposição foram utilizados como provas da capacidade portuguesa em estabelecer relações políticas e diplomáticas – apesar das guerras e violências - com os diversos povos dominados, bem como de instalar novas formas de administração no ultramar, para o pleno desenvolvimento das populações e da cooperação de indígenas para a concretização de seus intuitos, acentuando benefício alcançado por africanos que aliavam-se aos portugueses.



Figura 102

Mamadu-Sissé, nome do Régulo, que combateu, muitas vezes, com as tropas brancas, as tribos rebeldes, é tenente de 2a. linha. O Governo português deu-lhe aquele posto militar, por Mamadu-Sissé se ter revelado um grande combatente ao serviço de Portugal e da sua civilização cristã. E o Régulo, sempre contente por defender Portugal, tem grande orgulho na sua categoria de militar e uma quase adoração pela gente portuguesa. Consigo vem, como acima dissemos, dois filhos.

São os príncipes Abdulah e Malik-Sissé, dois rapazes altos, simpáticos, que vestem fatos brancos. Falam corretamente português e têm a maior admiração e o mais entranhado amor a Portugal. De uma educação esmerada, os dois príncipes têm um certo ar de distinção³⁷.

Uma extensa programação foi realizada ao longo dos quase quatro meses de funcionamento da mostra, como formas de atração do público e manutenção do interesse em retornar à exposição. Entre as atividades lúdicas ocorreram os “festivais gentílicos”, que consistiram na apresentação de danças, músicas e outros elementos das culturas coloniais.

³⁶ Líder político local, instaurado como elo de ligação entre a metrópole e o território africano, entre as estratégias do sistema colonial. Sobre a questão ver MUNANGA, Kabengele. *Administrações coloniais francesa, portuguesa e belga e a política de assimilação cultural e as suas conseqüências no processo de conscientização anticolonial. em: A África e a Instalação do Sistema Colonial (c.1885 – c. 1930)* Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga / Instituto de Investigação Científica Tropical, 2000. *Actas da III Reunião Internacional de História de África*. p. 367 – 375.

³⁷ CHEGADA de 63 indígenas da Guiné. *Comércio do Porto*, 08 maio 1934, p.1.

Na véspera e dia de S. João, realizam-se concertos pela banda de infantaria indígena de Angola,[...] Todas as tardes, no adro do templo indu, das 5 às 6 e 30, poderá o publico apreciar os trabalhos dos naturais: como sortes de prestidigitacão e outras atrações. No domingo de tarde realiza-se a primeira cerimônia no templo hindu, a que o público, sem pagar qualquer excesso, poderá, no adro, assistir. É uma função curiosa e cheia de atrativos. Amanhã e domingo, à noite, realizam-se festas gentílicas, que constituem originais espetáculos.³⁸

Até as chamadas para as bandas da Companhia de Infantaria de Moçambique (Landins) e de Música de Angola, evidenciam a profundidade dos desencontros. Estes grupos de músicos, ao realizarem apresentações ao ar livre, apresentaram-se no cinema da cidade e no Balanta, o teatro da Exposição, onde ocorreram *números orfeônicos, batuques guerreiros, danças gentílicas, e exercícios de tática militar.*³⁹



Figura 103

A idéia de que os “indígenas” eram guerreiros naturais, com culturas marcadas por guerras e disputas sangrentas, foi explorada e reconfirmada através de espetáculos que reproduziram danças guerreiras conforme tradições e culturas africanas. Nas notas em jornais era recorrente a ênfase nos traços físicos e dotes relativos à força física e destreza para combates. Também era explorada a participação de africanos em companhias militares das colônias, insistindo-se na importância de tais organizações como ambientes que favoreciam o processo civilizatório.

A imprensa veiculou notas sobre a importância da mostra como veículo de esclarecimento sobre questões coloniais e para atrair interesses dos portugueses, que precisavam criar maior envolvimento com os territórios ultramarinos, seus habitantes, problemas e oportunidades.

³⁸ FESTIVAIS gentílicos e concertos. *Comércio do Porto*, 22 jun. 1934, p.1.

³⁹ SARAU de Landins no São João Cine. *Jornal de Noticias*, 05 jul. 1934, p.4.

Quem visitar com olhos interessados a Exposição Colonial do Porto [...] verificará que o êxito notabilíssimo desse certame, a honrar-nos e a dignificar-nos aos olhos do mundo e perante nós mesmos, se deve principalmente e sobretudo ao povo. É ele que o anima e o frequenta com mais devoção [...] que inunda todos os dias as naves imponentes do Palácio e percorre maravilhado as suas avenidas, saturando-se com o imprevisto de tudo o que lá se reuniu, admirando recolhidamente os pavilhões em que se mostram não só o que veio das terras ignoradas de além-mar, mas ainda o que a indústria nacional expõe, no intuito patriótico de mais uma vez afirmar os seus progressos, na verdade notáveis.⁴⁰

Vemos também que, no plano das ações populistas do Estado Novo português foi dada ênfase para a participação popular no evento, sendo ressaltado o grande fluxo de visitantes de todas as partes de Portugal, que chegavam ao Porto através de excursões ou visitas familiares espontâneas. Este fluxo acabou por constituir-se como atração à parte, possibilitando um panorama da diversidade de tipos lusitanos⁴¹, em palco para a exibição da totalidade do Império Português, nos limites da Metrópole e no Ultramar, uma oportunidade única de realização de exercícios de percepção do quadro populacional interno e externo, com suas características e particularidades.

As vagas populares chegam constantemente, dirigidas pelos senhores abades, que as guiam através da imensa feira, demonstrativa dos prodígios de que é capaz esta raça, que foi de navegadores e de conquistadores e está sendo hoje, em pleno rejuvenescimento; um prodigioso elemento de civilização onde quer que lança a sua âncora na imensa vastidão do mundo. As aldeias minhotas, os casais trás montanos, [...] tudo isso se despoeva todos os dias, transportada para o Porto pela camioneta rápida, cômoda e barata e pelos comboios populares, que as empresas ferroviárias organizam com uma inteligência e uma intenção de bem servir, digna de todos os elogios. [...] O seu espanto não tem limites quando verificam que a realidade não se parece nada com a lenda, que os pretos falam, sentem e trabalham e que dentre os que vieram de longe muitos há, apesar da sua cor retinta, que são civilizados e artistas e sabem arrancar ouro dúctil, da prata bárbara, dos teares rudimentares e minúsculos e do marfim cor de leite coalhado estranhas e ingênuas maravilhas.

[...] A lenda de que o povo português é refratário à cultura espiritual acaba a Exposição Colonial de já destruir. Se assim fosse, não abandonaria ele as suas aldeias, [...] para ir ver os pretos de Bijagós, os ourives da Zambesia, trabalhando o ouro e a prata como os lavrantes de há quatro séculos; os tecelões de evangélica paciência e sobretudo os guerreiros landins,

⁴⁰ POVO e a Exposição Colonial (O). *O Século*, 24 ago 1934, p.1.

⁴¹ Idem.

impecáveis no seu porte marcial e na sua indumentária lavada, todos os dias passada a ferro.⁴²

Ainda foram veiculadas pela imprensa *charges* carregadas de preconceitos que reforçavam argumentos e imagens do ocidente sobre africanos e seus costumes. Propalando perfis desqualificados, historicamente construídos, os meios de comunicação portuguesa reforçaram polarizações e estimularam idéias racistas. *Charges* que exploravam a questão da imitação de brancos por parte dos negros, do fascínio exercido pelas negras sobre os brancos, ou ainda os “supostos” hábitos culturais dos africanos apresentados pelo viés da estupidez e falta de sentido, sinalizam para pretensões racializantes subjacentes a Exposição.



Figuras 104 a 106



HUMORISMO



O soba—¿Que temos hoje para o almoço?
O mestre-cuco—Chaufeur assado.
O soba—E para o pessoal?
O mestre-cuco—Pneus com mólho de oleo de ricino.

⁴² POVO e a Exposição Colonial (O). *O Século*, 24 ago. 1934, p.1.

Além do espaço reservado para a apresentação etnográfica, foram criados setores temáticos, como o Museu Etnográfico, no qual era exposta *valiosa documentação sobre os usos e costumes das colônias portuguesas. [...] instrumentos de trabalho, alfaias agrícolas, indumentária, etc.*⁴³. Este espaço tinha como objetivo apresentar elementos da cultura material, coletados por “pesquisadores” portugueses, possibilitando visita a conjuntos que revelavam o exótico das culturas, abordadas ainda em perspectiva naturalizada, dentro do quadro das teorias raciais de finais do século XIX. Razão pela qual houve mostras paralelas no Instituto de Anatomia da Faculdade de Medicina do Porto, que apresentou esqueletos e crânios de etnias da África, Índia e Timor, além de fetos com anomalias, demonstrando quanto a craniometria e antropometria ainda eram fortes, presentes e determinantes nas pesquisas realizadas na metrópole e colônias.

A presença de grande número de “indígenas” em Portugal para esta Exposição teve importante significado para os pesquisadores, ao possibilitar a realização de observações e registros antropométricos. Entre os muitos artigos, chamam a atenção diversos textos descritivos dos atributos físicos de homens e mulheres, tanto depreciativos, quanto “elogiosos”, com recorrência a terminologias capciosas para descrever mulheres e homens, observando-se muitas vezes um forte tom erotizado nas referências.

⁴³ MUSEU Etnográfico (O). *O Século*, 10 jul. 1934, p.6.



Figura 107

Em cima: tríptico de belezas negras, Izabel, a dos olhos saudosos, Lena, a bailarina de graça selvagem e Rosita, o encanto da exposição. Em baixo da esquerda para a direita: No posto de antropologia, o dr. Ataíde mede Izabel, um empregado auxiliar dos professores – o sr. dr. Luis Pina “au travail”.

As raparigas de África são o grande atrativo da Exposição.

Deu brado, apenas chegou, a Rosita. E a Rosita está longe de ser o exemplar perfeito, o exemplar ideal. Tem a graça aliciante duma criança. Uns olhos meninos, deslumbrados a principio com as magnificências do Palácio, agora mais calmos, menos sobressaltados. As pernas, frágeis, quase disformes, não são suporte digno do seu busto, airoso e flexível. E a Rosita, miúda, delgadita, é mais uma menina do que uma mulher. Conciliou-lhe a simpatia do publico certo jeito Europeu; certa maneira de olhar, de sorrir.

Houve até quem dissesse que se tratava duma costureirinha - pintada de preto. Há línguas para tudo, Deus seja louvado!

Os antropologistas, que reduzem tudo a formulas fixas, vêem no seu corpo, no seu rosto qualquer coisa de Asiático — de árabe, mais precisamente definido. Ela, a Rosita, é que se não preocupa com essas definições! Não é tão tola que não tenha percebido o seu triunfo. Ela, que têm grossos beiços, percebeu já que muitos brancos andam no rastro dos seus passos - pela beija... [...] Mas porque é a Rosita tão festejada – tão procurada?

Decerto, porque tem os olhos mais risonhos, mais infantis, mais inocentes de quantas pretas nos mandaram das colônias. Decerto - só por isso,

Lena, a bailarina

Foi no Posto Antropológico da Exposição, quinta-feira à tarde, que vimos pela primeira vez Lena, a negra. Corpo sinuoso, de linhas voluptuosas, olhos ardentes, os carbúnculos. O dr. Luís Pina, alheio a graça tão selvagem, tirava notas, medindo o crânio, o peito, os braços, as pernas. E Lena não sorria sequer. Rodava sobre os pés com graça felina, capitosa, crepitante. Erguia os braços num movimento rítmico, sensual. Prendia-os depois no alto da cabeça. Arqueava-os. E a sensação era perfeita, exata - um grande pássaro exótico, a tentar vôo. [...] Peito, seios nus. Apenas na região núbil, uma aparatosa tanga. E no dorso, talhado por afiada lâmina, desenhos graciosos. Corpo de ébano. O preto setinoso dos Bijagós, um preto aliciante, tentador. Em todas as linhas do seu busto sem par – uma harmonia tocante. [...] em Lena, tudo é selvático, bravio, desconcertante. E a própria harmonia escultural do seu corpo - forma contraste com a flexibilidade dos seus movimentos, impulsivos, ardentes, brutalisadores. [...] ⁴⁴

As considerações sobre a beleza das negras expostas foram sempre fundamentadas, a partir de ideais europeus do belo, sendo que o apontado como destaque

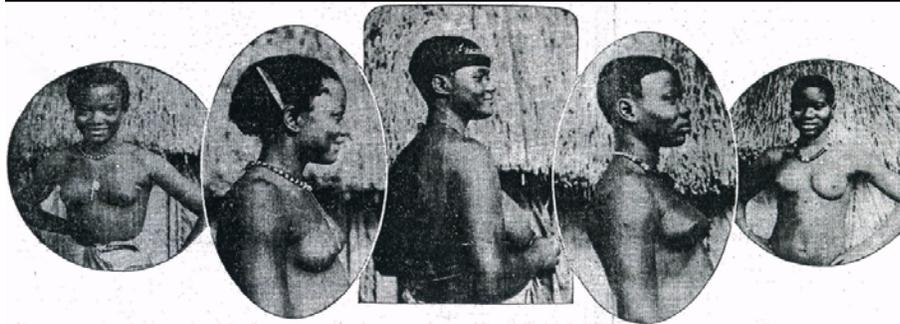
⁴⁴ RAPARIGAS Negras. A vigorosa seiva africana. *Jornal de Noticias*, 07 jul. 1934, p.1.

estético entre as negras tendia sub-repticiamente para o discurso do estranhamento exotizado e da erotização das descrições. No campo das considerações sobre os atributos dos civilizados diante de costumes e tradições africanas das mulheres das várias etnias, prevaleciam os julgamentos maliciosos e colocações licenciosas, eliminando pudores e restrições no tratamento do tema.

Ultraja a leitura de tais artigos, na medida em que vão se revelando comentários descritivos dos corpos de mulheres negras, sem nenhum pudor ou consideração, em tratamento e linguagem que jamais seria usado para mulheres brancas. Nestes discursos é possível notar que a tão propalada igualdade de tratamento e respeito aos “indígenas” não passava de falácia de um discurso pretensiosamente humanista.

O ponto culminante do olhar sobre corpos negros na Exposição foi a realização de um concurso de beleza negra, ao final do certame. Patrocinado pelo Jornal de Notícias, deu origem a uma série de artigos sobre as africanas presentes na Exposição, sendo estabelecidos, desde o início, preferências e campanhas em torno de determinadas candidatas. Às notas sobre as candidatas misturavam-se comentários referentes às características físicas, com outros sobre personalidades, modos e comportamento na Exposição, sendo que as poses fotográficas divulgadas no jornal emergem até hoje, mais como ofensas e indignações a nós mesmos, “brancos civilizados”, do que somente aos africanos olhados pelas lentes que compõem patrimônios e heranças do ocidente.

Figura 108



A este friso de beleza de África poderia aplicar-se a legenda – “As pretas não receiam as brancas:”. Da esquerda para a direita Maria, a Virgem Quipunga, a rival da Rosinha, em duas atitudes aliciantes. - Ao centro, Emilia, vista de perfil, mostra o seu lindo sorriso – Nenê, corpo de ébano, estuante de vida, rico de saúde, de perfil e de frente.

Porque a idéia andava no ar, porque era uma idéia em gérmen, uma idéia de toda gente - foi recebida com alvoroço. Eleger a Rainha, das Colônias? E elegê-la por sufrágio direto - por sufrágio popular? Dar ao povo a facilidade - o direito - de testemunhar publicamente a sua admiração por esta ou por aquela candidata, a sua admiração e a sua simpatia? Sim, senhores, linda, bonita, sugestiva, idéia. E porque o “Jornal de Noticias” acedeu a patrocinar o concurso - logo choveram sobre a nossa mesa de trabalho as cartas de aplauso e de adesão. A maior parte, como sempre sucede, são cartas subscritas por trabalhadores, por gente das nossas fabricas e das nossas oficinas. Cartas ingênuas, ê certo, mas de palavras ricas de sinceridade - nobres de emoção. Cartas que ficam, que valem pelo que têm de patriotismo - e de ternura. [...]⁴⁵

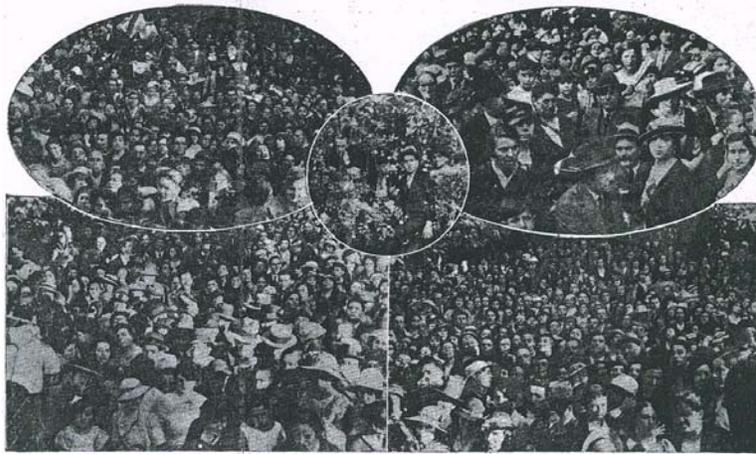
Na definição das regras do concurso, com a opção pela escolha da Rainha através de voto direto, fica revelada contradição e ironia no ambiente do Estado Novo ditatorial, que apesar de redutor de direitos civis, propõe, através de um jornal aliado, liberdade de escolha, de decisão de resultados, em um jogo de faz de conta e ilusão sobre os poderes do “povo”.

A realização da disputa foi o momento de coroamento das relações que se estabeleceram entre os visitantes e os africanos, tendo atraído milhares de pessoas no dia da sua realização, inclusive com torcidas organizadas para determinadas candidatas. Mais uma vez podemos assistir o encontro entre o mundo da “barbárie”, da “selvageria” e o

⁴⁵ QUAL delas será Rainha? *Jornal de Noticias*, 14 set. 1934, p.1.

mundo “desenvolvido” e “civilizado”, em outro momento de espetacularização e transformação de corpos negros em objetos de observação e consumo⁴⁶.

Figura 109



Voz do povo. Maria, a virgem “Quipungo”, Rainha das Colônias.

O Documentário fotográfico é eloqüente – não mente! Maria, a virgem “quipungo”, foi eleita por milhares de pessoas. É uma rainha por direito natural – por direito popular... Na multidão vêem-se, em simpática mescla, todas as classes sociais. Não faltam as objetivas dos “amadores”. No medalhão – testemunho precioso – verifica-se como as arvores, em certas ocasiões podem fazer-se de... camarotes.⁴⁷

Não encontramos, nas pesquisas realizadas nos jornais da época, nenhuma notícia contrária a Exposição, certamente por conta da censura prévia aos conteúdos e pelo alinhamento dos jornais ao regime, mas captamos discursos favoráveis ao evento que falam sobre um “movimento contrário por parte de maus patriotas”, inclusive com referência a um jornal clandestino, que não chegamos a encontrar, que teria circulado no recinto da Exposição algumas vezes.

⁴⁶ Sobre dinâmicas culturais transmitidas através de corpos negros ANTONACCI, Maria Antonieta M. *Corpos sem fronteiras. Proj. História*, São Paulo, (25), dez. 2002, p. 145-180. ANTONACCI, Maria Antonieta M. *Corpos Negros: Desafiando Verdades*. em: *Corpo território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005. p.29 – 66.

⁴⁷ MARIA, Rainha das colônias. *Jornal de Notícias*, 26 set. 1934, p.2.

Mas como exceção, como isolado canto encontramos uma nota com crítica severa ao concurso de beleza, veiculada em jornal concorrente ao que promoveu a disputa, que vale mencionar ainda que possa ter sido apenas críticas entre periódicos concorrentes.

Afinal, consumou-se a pouca vergonha, da realização do despudorado concurso de beleza entre as indígenas que se encontram na Exposição Colonial, e que, oficialmente, vieram ao certame apenas como representantes étnicas das suas províncias. O que se passou, ante-ontem, ao fim da tarde, num estrado armado em pleno certame, um certame que se anunciou como demonstração das possibilidades do Império Português, não pode ser descrito num jornal com as responsabilidades morais das Novidades.

Com a realização, do miserável concurso, foi dado um golpe profundo no regulamento da Exposição, pois nele ressalta, sobretudo, o desejo de mostrar ao povo “que estão nas colônias a esperança da nossa grandeza e o motivo mais forte da nossa existência como povo independente da Europa.

De igual modo foi torpedeado o regulamento e o decreto de 28 de Agosto, que, no certame, apenas consentem as expressões moral, espiritual, política e econômica.

O concurso de beleza representou algumas dessas expressões ?[...]Desvergonha em cheio!⁴⁸

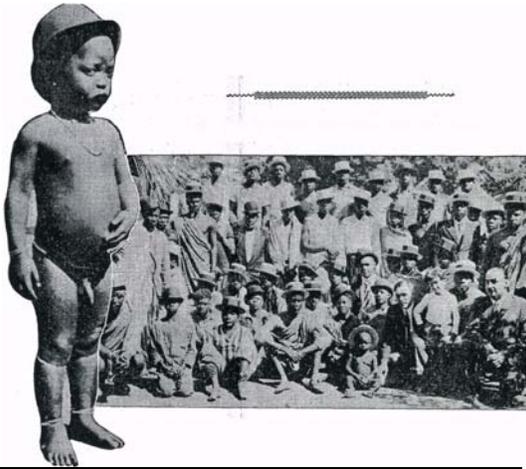
Outro ângulo que podemos perceber, ainda que de modo indireto, em relação a esta Exposição, refere-se ao volume de expositores e freqüentadores que atingiu. Como a presença de africanos e orientais, na cidade do Porto, apresentava um contingente potencial de consumidores de produtos industrializados portugueses no além mar, várias indústrias da metrópole ofereceram produtos de sua manufatura para os grupos em exposição, fosse para a totalidade dos presentes, ou para um determinado grupo. Vislumbrando possibilidades de consumo futuro no ultramar, grupos empresariais trouxeram seus produtos para serem expostos em ambiente que, ao final, teve freqüência de mais de um milhão de pessoas, consumidoras em potencial na própria metrópole⁴⁹.

A Empresa Fabril do Norte, da Senhora, da Hora, ofereceu ao sr. diretor-técnico da Exposição, duas máquinas novas, Singer, para se destinarem aos alfaiates indígenas - oferta que muito penhorou o sr. diretor-técnico.⁵⁰

⁴⁸ EXPOSIÇÃO Colonial Portuguesa. *Novidades*, 27 set. 1934, p.1.

⁴⁹ O número de visitantes a exposição é bastante significativo, se considerarmos que em 1930 a população do concelho de Lisboa era de 591939 habitantes e a do concelho de Porto era de 229794 sendo que Portugal contava com população de 6.825.883 de habitantes. É necessário considerar porém, que o número computa visitantes que podem ter passado pela exposição mais de uma vez.

⁵⁰ OFERTAS para os Indígenas. *Comércio do Porto*, 22 jun. 1934, p.1.



Figuras 110 e 112

Mercê da gentileza dos srs. Manuel Alves Silva e António Rodrigues d'Oliveira, que ofereceram chapéus de palha, cocos e “yo-yos” aos negros das diversas aldeias indígenas da Exposição, estes exibiram-se, ontem, alegremente, com uns certos ares civilizados— e é vê-los, na nossa gravura, sorridentes e felizes, “posando” para o “Jornal de Notícias”.⁵¹



Os nossos amigos srs. Moreira da Silva, filhos, fizeram, ontem, no recinto da Exposição Colonial, uma larga distribuição de uvas aos indígenas, que, gulosamente, sorviam os magníficos bagos, sumarentos e deliciosos. A gravura que acima publicamos mostra bem a alegria dos negros na disputa dos saborosos frutos. À esquerda e à direita, respectivamente, o sr. João Moreira da Silva e sua gentilíssima filham chegam para as encomendas... No medalhão – o pequenino Augusto ao colo do sr. Moreira da Silva “depenica” num cacho tentador.⁵²

A Sociedade de Produtos Lácteos «Nestlé», [...] realizou ontem, no Cinema Balanta, da Exposição Colonial, uma interessante «matinée», na qual tomaram parte algumas das representações étnicas do certame, que se exibiram em números exóticos, que muito encantaram as crianças. Durante esta curiosa festa o SR.Carlos Ferreira mandou distribuir farinha “Nestlé” e “Nescao” pelos assistentes, principalmente pela gente de palmo e meio... de ambas as cores. [...] ⁵³



⁵¹ EXPOSIÇÃO Colonial Portuguesa os negros civilizam-se (Na). *Jornal de Noticias*, 08 set. 1934, p.1.

⁵² DISTRIBUIÇÃO de uvas. *Jornal de Noticias*, 21 set. 1934.

⁵³ "MATINÉE" no Cinema Balanta (Uma). *Jornal de Noticias*, 19 set. 1934, p.1.

O anúncio da Nestlé revela que o interesse por exposições como esta ia muito além do país realizador, atingindo indústrias de grande porte, já naquele momento. Mas a cena acima é emblemática em função da doação filantrópica da Nestlé, de produtos lácteos para mães africanas e portuguesas. A estratégia de marketing desta empresa apresentava o leite em pó como alternativa ao aleitamento materno, com anúncios nos quais moças vestidas como enfermeiras apresentavam o produto, com um status de medicamento. Esta ação, que introduziu o leite em pó na África e em várias partes do terceiro mundo, que o consumia diluído em água por conta do alto preço do produto, manipulado por vezes em águas impuras, transformou-se em vetor para a morte de bebês, privados da imunização inerente ao leite materno, como da violenta quebra/rompimento de redes de costumes e tradições africanas. Desde a década de 1930, que campanhas chamando a atenção para a interferência da Nestlé na alimentação infantil tem sido desenvolvidas, com o boicote aos seus produtos em vários momentos e países⁵⁴.

O apelo e potencial comercial foi percebido por industriais e comerciantes, que aproveitaram a ocasião para fornecerem produtos aos “indígenas” e aliaram imagens das colônias e seus habitantes aos seus produtos. Inaugurava-se o investimento em propagandas destinadas às colônias, buscando criar mercados para os quais escoassem produtos manufaturados na Europa, utilizando a estratégia de criar gostos e necessidades para estimular consumo, acarretando a introdução de novos hábitos, estranhos às culturas locais e desestabilizando determinadas práticas, criando expectativas e demandas não contempladas pelas economias locais.



Figura 113

⁵⁴ No site www.aleitamento.org.br são apresentados dados relativos à questão da Nestlé e outras companhias de produtos alimentícios infantis e a quebra de normas éticas de divulgação de seus produtos, com conseqüências desastrosas para crianças: “A mortalidade dos recém nascidos em Togo e Burkina Faso é entre as mais altas do mundo. A cada ano a subestimação da amamentação é a causa implícita de mortes estimadas por 3.300 bebês no Togo (25% de todas as causas de mortalidade infantil) e mais de 6.200 mortes de bebês em Burkina Faso (11% de todas as causas de mortalidade). Pesquisado em 15/01/2006.

Ainda na perspectiva de difusão comercial, foram promovidas visitas às fábricas, seguidas de ofertas de seus produtos, que divulgadas pela imprensa acabavam constituindo-se como boa publicidade para estes estabelecimentos.

[...] visitaram ontem, pelas 12 horas e meia, a Fábrica da Areosa os soldados da Companhia de Moçambique e da banda de Angola, [...] Aos visitantes foi-lhes oferecidos diversos gêneros.⁵⁵

Outra prática que ocorreu durante a Exposição foi a de realização de eventos de caráter cívico e patriótico, nos quais os “indígenas” eram levados a visitar locais relacionados com a história de Portugal ou a participarem em cerimônias patrióticas em Lisboa, revelando-se nestes atos o enredamento de histórias das glórias de Portugal à vida dos povos colonizados. Percebe-se a inserção de fragmentos das histórias da metrópole, implantados em tentativas de substituição de memórias, enraizando as histórias dos territórios colonizados, com o culto a personagens portugueses responsáveis pelas ações de conquista e violências no Ultramar.

LEIRIA, 26. Hoje, às 10 e 20 partiram, desta cidade em camionetas, os landins que foram depor flôres, no túmulo dos soldados desconhecidos. [...] Ao chegarem à Batalha, onde os aguardava grande multidão, os landins, [...] dirigiram-se, imediatamente, ao túmulo dos soldados desconhecidos, em volta do qual formaram. O seu comandante, sr. capitão Carvalho disse, em português, a um cabo landim, o significado daquela homenagem, o que o cabo transmitia, em landim, aos seus camaradas de cor. [...] No jardim do mosteiro, foram distribuídas miniaturas da bandeira nacional aos soldados negros, que visitaram depois, o templo e os claustros. [...] Às 17 e 30, os soldados acompanhados pela banda de música de Angola, seguiram para o campo do Leiria Gimnásio Club, onde fizeram demonstrações militares e ginásticas. [...] Os landins foram muito aplaudidos pelo aprumo com que se apresentaram.⁵⁶

A Exposição foi utilizada para a exibição dos investimentos e contribuição para o “desenvolvimento” das colônias por parte das Missões, Corporações Militares, Centros de Ensino e Pesquisa, através de imagens, conferências e atividades especiais.

⁵⁵ VISITA dos landins. *O Século*, 28 jun. 1934, p.1.

⁵⁶ SOLDADOS landins visitaram Leiria e a Batalha, onde renderam preito à memória dos combatentes mortos (Os). *O Século*, 28 ago 1934, p.8.

Nos artigos de jornal raramente encontram-se referências a problemas ocorridos na Exposição, sendo transmitidas idéias de inteira harmonia no convívio entre portugueses e os homens e mulheres expostos e a de que estes tinham todas as suas necessidades atendidas, revelando, muitas vezes, inclusive, o desejo em permanecerem em Portugal ao final do evento. No entanto, estudos sobre a presença de africanos nestes eventos revelam que foram comuns problemas relativos à saúde física e mental destes africanos deslocados para a metrópole e este evento não seria caso de exceção.

Identificamos nas entrelinhas dos discursos, que ao descreverem comportamentos e posturas dos colonizadores expostos, revelam pistas sobre sérios problemas, como insalubridade das instalações, doenças, processos de depressão, tendo sido noticiada a morte de um bijagós muito popular entre os visitantes, que, talvez, só por isso tenha tido a sua morte anunciada, com o seu enterro transformado em atração pública.

O negro Pape faleceu, ontem, no hospital, e será sepultado, hoje, mais ou menos com o cerimonial da sua terra. No hospital da Misericórdia, onde tinha dado entrada, há dias, com graves perturbações cardíacas, faleceu, ontem, à noite, o negro Pape, de 34 anos, natural da ilha Formosa, Bolama, Guiné. Pertencente à tribo dos Bijagoz, que, na Exposição, estão instalados na ilha do grande lago e foram os primeiros índigenas chegados à Metrópole para figurarem no certame.

O funeral, que será o mais possível idêntico aos realizados na Guiné, efetua-se, amanhã, de manhã. Nele se farão representar a direção e as várias seções da Exposição, e tomarão parte os conterrâneos do falecido.⁵⁷

Importa esta nota sobre a morte de um jovem de 34 anos, atribuída a cardiopatia, por ser reveladora provavelmente, da forte pressão e desgaste emocional do deslocamento para o Porto e pela presença na Exposição colonial. Encontramos também em uma legenda de foto, sem detalhamentos, a referência à morte de uma criança, o Augusto, bijagós, que teria morrido na cidade do Porto. Como o Papé, o Augusto era bastante enfocado durante a Exposição, com uma rotina marcada por entrevistas, sessões de fotografias e visitas oficiais.

⁵⁷ MORTE de Papé. *O Século*, 10 de jul. 1934, p.6.

Na perspectiva de espetacularização do cotidiano e vida de africanos e orientais na exposição foram ministrados sacramentos aos “indígenas”, em uma prática que reproduzia, no ambiente da Exposição, a imposição da religião católica a sociedades mulçumanas ou de religiões tradicionais africanas. Os “indígenas” participavam de celebrações eucarísticas, tendo sido promovidos Batismo e Primeira Comunhão, sempre com a presença de visitantes curiosos.



Figura 114

Batismos e Comunhão dos indígenas coloniais.

As Irmãs franciscanas Missionárias de Maria, das Missões Religiosas na Exposição Colonial, junto de alguns indígenas coloniais.

Promovida pelas Irmãs Franciscanas realiza-se, hoje, pelas 8 horas, na capela de Carlos Alberto, uma festividade religiosa, na qual será ministrado

o batismo e a Comunhão a crianças e adultos indígenas das nossas colônias. [...] ⁵⁸

Enquanto desdobramentos da Exposição foram realizados congressos que reuniram cientistas voltados para questões coloniais, indicando a multiplicidade e especialização de estudos em torno da questão colonial: Congresso de Antropologia Colonial, Congresso de Ensino Comercial na Metrópole, Congresso de Colonização e o I Congresso de Ensino Colonial na Metrópole.

A Exposição foi encerrada com um grande cortejo que levou às ruas uma síntese do que foi mostrado ao longo de meses o recinto da Exposição, com participação de diversos segmentos da sociedade local e dos colonizados.

⁵⁸ COMUNHÃO e batismo de indígenas. *Comércio do Porto*, 27 set. 1934, p.3.

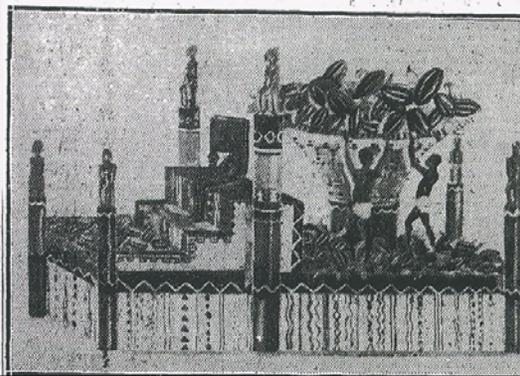


Figura 115

Está se trabalhando ativamente na organização do cortejo colonial com que vai encerrar-se, no final de setembro, a grandiosa Exposição Portuense, surpreendente desfile evocador do nosso poderio e do nosso esforço, e, ao mesmo tempo, parada impressionante da nossa ação colonizadora. No Porto e em Lisboa, afanosamente se procura acudir às mil exigências dessa festa documental. Enquanto na capital do Norte se projetam e começam a executar os carros alegóricos das oito províncias ultramarinas que vão ser tripulados pelos indígenas, vestindo os seus trajos mais decorativos e os carros do Comércio, Indústria e Agricultura, contribuição do operoso burgo do Norte para a parte econômica do cortejo, em Lisboa estão se organizando os elementos que vão constituir a parte histórica. [...] ⁵⁹

Algumas questões merecem destaque a partir desta nota, a própria sistematização da preparação do desfile, na qual a cidade do Porto ficou responsável pelo suporte relativo a atividades econômicas, em contraposição a participação de Lisboa, que responsável pelo discurso histórico, reproduzia as imagens, ainda hoje presentes no imaginário português, referente às capacidades de cada região do país, a partir da qual se contrapõem homens empreendedores e voltados para o trabalho, e homens pensadores e intelectuais. Através do texto percebe-se, mais uma vez, o apelo para o discurso baseado na folclorização e exploração do bizarro e exótico ao apresentar homens e mulheres do ultramar, com os suas roupas – ou nudez – mais representativos.

Exatamente como sucedeu com a abertura, a Exposição Colonial encerrou-se no dia marcado, em pleno sucesso de interesse e regozijo público. A última semana excedeu em frequência todas as decorridas nos três meses e meio de funcionamento. Chegavam de todos os pontos do País os últimos, os derradeiros visitantes que tinham ficado para traz. Uns porque não queriam deixar de ver e outros já aceitando a verdade (uma coisa pouco corrente em Portugal) acerca do cumprimento rigoroso do anuncio de encerramento.

Repetiu-se, pela vez segunda, a excursão nacional. De todas as províncias do continente vieram, excursionistas que completaram, com antecedência de dias, as lotações de numerosos comboios. Eram os simples curiosos e os que vinham, comparticipar da representação etnográfica do grande cortejo concebido por

⁵⁹ CORTEJO triunfal alegórico da colonização portuguesa (O). *O Século*, 30 ago. 1934, p.1.

Henrique Galvão, concepção que levou dois meses a realizar para durar quatro horas.⁶⁰

A Exposição constituiu-se como palco de representações da lusitanidade, dentro da perspectiva de construção de imagens populistas de Salazar, com a valorização do homem simples do campo. Encontramos vários artigos em jornais que acompanhavam a Exposição, ressaltando os valores do povo português, baseados no seu caráter simples, porém voltado para o futuro e devotado à civilizar o mundo⁶¹.

A partir da Exposição foi iniciada campanha para a criação de Museu de Antropologia na cidade do Porto, aproveitando o material trazido da África ao Porto e mantê-lo permanentemente na cidade. A idéia não se concretizou e a maioria dos objetos etnográficos foram para a Sociedade de Geografia de Lisboa.

Da grandiosa Exposição Colonial ficam, incontestavelmente, duas coisas notáveis: A primeira, e a mais apreciável, é uma grande e proveitosa lição para o povo português que aprendeu nela a conhecer as riquezas que constituem elemento de orgulho para a nossa Pátria; a segunda é um núcleo precioso de objetos que se conseguiu reunir ali e que bom será não se dispersem.⁶²

A Exposição do Porto, como todas as outras que aconteceram em metrópoles colonialistas, serviu para que, ao seu termino, objetos fossem reunidos e enviados para serem expostos como documentos das culturas dominadas. Objetos das culturas materiais e sensíveis da África e Ásia, que eram dispostos em salas especiais nestas exposições, ou os que vinham com os homens e as mulheres expostos, utilizados nos ambientes coloniais reconstituídos no espaço das exposições, passavam a salas de exposição em museus, avaliados e tutelados pela ciência e curiosidade de pesquisadores diletantes, em um ambiente de prepotência fascista, racista, imperialista, populista esvaziados dos significados culturais originais, de seus sentidos, utilidades e valores.

⁶⁰ COMO terminou a Exposição Colonial. *Província de Angola*, 31 de out. 1934, p.1.

⁶¹ No quadro das estratégias populistas da Ditadura Salazarista, em 1932, foi iniciada a tradição das Marchas Populares, por ocasião das festas do mês de junho, que naquele tempo, e ainda hoje, grupos representantes dos bairros tradicionais de Lisboa, participam de um cortejo assemelhado a um terno ou rancho, que passa pela avenida da Liberdade, centro de Lisboa, em trajes típicos e adereços relacionados à cultura popular. Tal cortejo tinha como objetivo trazer a cultura popular à cena, incentivando a preservação de traços considerados bases da cultura portuguesa.

⁶² DEPOIS da Exposição Colonial. Um Museu Colonial no Porto. *Comércio do Porto*, 02 set. 1934, p.1.

Surge, portanto, a oportunidade de se instalar no Porto um Museu Colonial, com o caráter etnológico, em que os comerciantes, os industriais, os agricultores, toda a gente, enfim, possam aprender a conhecer o que podemos trazer das nossas Colônias e o que por ela pode ser consumido. Não carece de justificação esta idéia, tão grande é a evidência dela, tão consideráveis seriam os frutos de um Museu Colonial no Porto. [...]

Seria um grande benefício feito à cidade do Porto, ao norte do País, a Portugal inteiro, em numa, [...] Graves serão as responsabilidades daqueles que não souberem, ou não quiserem aproveitar a oportunidade para dotar o Porto com o Museu Colonial ou Tecnológico que o Porto bem merece. B.C.⁶³

Em artigos da época transparece o reconhecimento da importância dos museus como centros difusores de conhecimento e explicitação de idéias a partir das proposições do Estado, sendo entendido o potencial de comunicação destas instituições. Museus eram vistos como instrumentos para a manutenção de atividades que dessem continuidade aos êxitos de divulgação do projeto colonial atingidos com a Exposição Colonial.

[...] Que destino vai dar-se a tudo isso? Fechada a exposição, que aplicação vão ter as estatísticas, as fotografias, os mapas, tudo enfim quanto constitui a parte cultural e o patrimônio artístico do curioso certame, sem excluir o pequeno museu de arte indígena que nele figura? Aqui está um problema que ainda não foi debatido e em cuja solução, ao quê conste, ainda não se pensou. E, todavia, seria motivo de lástima que se dispersasse o que tanto custou a reunir e que tantas vontades e tantas inteligências mobilizou para sair do nada e se mostrar tal qual é. Esse problema tem de ser posto e resolvido sem demora. Exige-o o nosso orgulho de povo colonial por excelência, reclamam-no os nossos interesses, que têm de ser defendidos corajosamente, defesa essa que não poderá fazer-se sem o material adequado, por ela requerido. [...]

Falta-nos onde recolher tudo o que figura na Exposição Colonial e seja digno de se conservar? Conforme. Reputamos, porém, azada a ocasião para se pensar a sério na construção do Palácio das Colônias, absolutamente indispensável a um país que como o nosso possui um vastíssimo império ultramarino. Nesse palácio reunir-se-ia toda a documentação que se exhibe no Porto e que não pode ser consultada senão de relance. Nele se guardaria quanto possa servir para familiarizar as colônias com a metrópole e facilitar os estudos, que a respeito delas houvesse necessidade ou interesse em fazer. Ali se instalaria o nosso museu colonial, que podia vir a ser riquíssimo, porque não nos faltam materiais nem raridades para o organizar. [...]⁶⁴

⁶³ Idem

⁶⁴ E DEPOIS? *O Século*, 06 set. 1934, p.1.

Exposição do Mundo Português.

Realizada em 1940, em Lisboa, com objetivo de expor um panorama do papel civilizador dos portugueses pelos “quatro cantos do mundo”. Foi montada no Bairro de Belém, a beira do Tejo, onde foi criada uma infra estrutura sofisticada, com uma série de edifícios, monumentos e interferências na paisagem urbana⁶⁵, entre elas, mais uma vez, a montagem de aldeias indígenas.

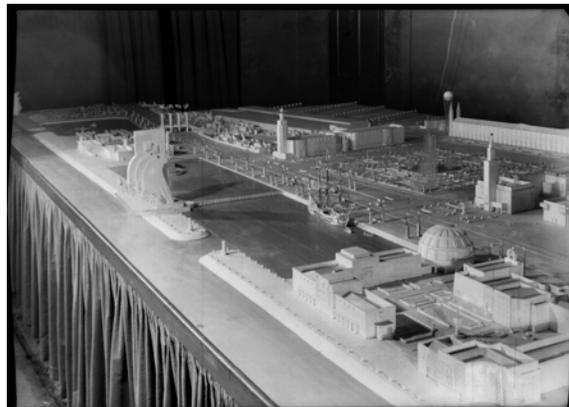


Figura 116

No Guia desta Exposição encontramos:

Portugal pertence ao numero limitado dos Povos que escrevera, a história do Mundo. A Exposição de 1940 procurará ser o padrão, o documentário, a síntese pela imagem dessa História. Mas, sendo um olhar lançado sobre o passado, o nosso certame não terá um caráter exclusivamente erudito – e muito menos arqueológico. Deverá ser, ao contrario, uma lição de energia, uma perspectiva do gênio português através de todos os seus estímulos de grandeza, um balanço de forças espirituais. Quer dizer: a Exposição não será um museu de coisas mortas, mas um exemplo e uma exaltação das forças permanentes e imortais da nossa raça.⁶⁶

Esta fala revelava, mais uma vez, a preocupação do Estado Português em afirmar a sua grandiosidade recorrendo à imagem de epopéias seculares e magnitudes de suas ações do passado. Tal postura está relacionada ao modo secundário pelo qual Portugal era encarado e tratado no cenário internacional, entre os outros países colonizadores. Constituíam-se como uma necessidade para a ditadura salazarista combater e reverter esta situação.

⁶⁵ O local onde foi realizada a Exposição compõe o complexo turístico de Belém, em Lisboa, com monumentos e espaços originados em 1940.

⁶⁶ GUIA da Exposição do Mundo Português. Lisboa, 1940.

Entre os seus principais módulos encontravam-se os pavilhões da Fundação de Portugal, da Formação e Conquista, da Independência, dos Descobrimentos, da Colonização, do Brasil, das Associações Comerciais e Industriais, de Lisboa, dos Portugueses, das Aldeias Portuguesas, de Ourivesaria, do Mar e da Terra, das Artes e Indústrias, de Doçaria e Panificação.

A Seção Colonial foi apresentada com Pavilhões das Colônias, em edifícios isolados para Angola e Moçambique, Guiné, S. Tomé, Cabo Verde e Timor, e ainda em ruas típicas com pavilhões da Índia e Macau.



Figuras 117 a 120



Assim como na Exposição da cidade do Porto, em 1934, nesta ficava marcada a parceria e importância da Igreja no projeto colonial, através de Missões religiosas que colaboravam para a identificação e combate de atos selvagens, anticristãos e antinaturais, ao tempo em que justificavam o avanço da ação de dominação, em nome da salvação de almas e promoção do progresso e desenvolvimento moral e de costumes. Como indicador do status da igreja como braço direito do Estado no projeto de controle e exploração das colônias havia um pavilhão

dedicado às Missões, que era apresentado em “pleno funcionamento” com as religiosas reconstituindo “ as mais espirituais cenas da colonização portuguesa”.

Entre os Pavilhões de Construções e Documentações, da Arquitetura Colonial, da Caça e Turismo, chama a atenção o de Arte Indígena, onde foram apresentadas obras de “arte africana e oriental”, sendo exibidos artesãos produzindo seus objetos, em mais um exercício de espetacularização de culturas e seus produtores, nos quais homens e mulheres, seus corpos e hábitos, eram utilizados como elementos ilustradores dos imaginários metropolitanos, em prol de sustentação dos movimentos de invasão e ultraje dos seus territórios de origem.

Nas “Ruas” de Macau e da Índia, reconstituições de artérias daquelas colônias, ficavam os seus pavilhões. Na avenida da Etnografia Colonial, exposição de esculturas de cabeças de raças e tribos do Império Colonial Português, baseadas na documentação fotográfica do Instituto de Antropologia do Porto e as aldeias Indígenas, que reconstituíam aglomerados populacionais, em cenários



Figura 121

apropriados, com representações de Cabo Verde, Guiné, S. Tomé, Angola, Moçambique e Timor. Por meio de maquetes foram mostrados vários tipos de habitação indígena, sendo que em residência típica foi apresentado o Rei do Congo, o único soberano reconhecido no Império Português.

Compunham o espaço urbano da Exposição monumentos em homenagem à Obra Portuguesa de Colonização e de Expansão de Portugal no Mundo - um restaurante, cervejarias, pavilhões de tabaco, de café e chá (produtos coloniais portugueses), de informações, de livraria, etc, miradouro na forma de um grande elefante da Índia, ao lado de Jardim dos Poetas, Parque Infantil, Espelho d’água e Parque de Atrações.



Figura 122

Africanos foram apresentados da forma mais etnográfica possível, que era encarada como abordagem baseada em utilização de elementos considerados exóticos e que distinguíssem visualmente e nas suas práticas, homens e mulheres africanos. Tal estratégia, mais uma vez, foi um dos

principais atrativos para os visitantes, sendo que a imprensa voltou a ser o veículo de

divulgação e chamariz, apesar de haver menor ênfase e presença de matérias sobre a exibição de africanos. Interesse e curiosidade foram sempre sentimentos motores em empreendimentos deste tipo.

Em sua programação foram repetidas algumas das atrações da Exposição de 1934, como números etnográficos e a realização de cerimônias religiosas com batizados e casamentos, além do grande cortejo colonial que a encerrou, como forma de evidenciar e imprimir monumentalidade ao evento.



Figuras 123 a 128





Figuras 129 a 131

O enredo é a história de um menino branco de seis anos, chamado Nini, de família abastada de Lisboa, que no dia de seu aniversário, véspera de natal, está deprimido por ter visto, na vitrine de uma loja, um boneco de negrinho de tamanho natural, e que apesar de desejá-lo, não pôde levá-lo para casa.

Para encerrar este capítulo trazemos a síntese de um dos documentos que localizamos em nossas pesquisas em bibliotecas e arquivos portugueses, um livro de história infantil, “O Pretinho de Angola”⁶⁷ que parece obra alegórica das relações raciais e formação de mentalidades entre Portugal e suas colônias.



Por uma artimanha do destino, foi deixado à porta da casa do Nini, “um rapazito de cor e mal enroupado”, que era da casa de uma família abastada de Lisboa, que o trouxera de Angola, mas que tendo falido, resolveu encaminhar a criança para a família de Nini, que rica, poderia aproveitar dos seus serviços, pois como afirmava a carta anônima que o acompanhava “É inteligente o petiz e quem o recolher e ensinar terá nele, de futuro, um bom serviço”.

O perfil do menino negro começa a se definir assim que surge na história, sendo ressaltando seu comportamento com características no limite entre selvagem e animal, repetindo estereótipos e preconceitos em torno de africanos:

O garotinho encontrava-se a um canto do átrio, mirando tudo com os olhos muito abertos. [...] quando deu pelos donos da casa, teve um gesto selvagem de vergonha e de receio, encolhendo-se todo e inclinando a cara para o peito.

⁶⁷ FRIAS, César de. **O Pretinho de Angola**. Lisboa: Empreza Nacional de Publicidade, s.d. Biblioteca dos Pequenos, n.32.

[...] mal viu diante de si uma bandeja cheia de bolos, de sandwiches e de frutas diversas, não esteve com muitas cerimônias. Banqueteou-se a farta. As fofas e alvas fatias de pão, [...] sumiam-se-lhe umas atrás das outras nas profundezas da boca, depois de rapidamente trituradas pela dentadura muito branca e certa. [...] assim como as aromáticas bananas, pelas quais, como bom filho do sertão, mostrava decididas preferências. Com uma velocidade incrível, banana em que ele punha os olhos, era logo banana descascada e comida.

A criadagem, ao seu redor, divertia-se a valer com a cena. Houve até uma criadita mais trocista que, ao ver

tão extraordinário apetite, exclamou para as colegas :

- Mas isto não é um preto; isto é uma verdadeira máquina de devorar bananas!"⁶⁸.

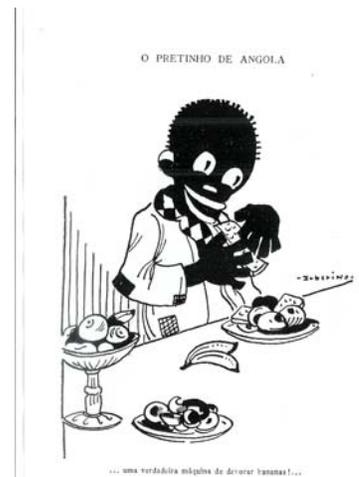


Figura 132 e 133

Os pais da criança branca resolveram presentear o filho com o negrinho, como um bom substituto do boneco desejado, que apresentado ao filho e aos seus amiguinhos, passou a alvo de curiosidades e comentários:



Todos queriam ver de perto, abraçar, sacudir o garotinho, hesitantes entre considerá-lo um brinquedo complicado e admirável, ou um ser humano de verdade. Puxão para aqui, empurrão para ali, a situação do rapazinho não devia ser naqueles momentos das mais cômodas. Mas ele, paciente, a tudo se prestava. E andava entre a criançada, como um pedaço de cortiça à flor das ondas: tão depressa se via dum lado da sala como do outro, ouvindo aclamações entusiásticas que, em substituição das anteriormente dirigidas ao Nini, o consideravam agora o rei da festa⁶⁹.

Nesta passagem vemos a explicitação da passividade do negrinho africano, tratado como objeto pronto para ser oferecido como presente, para responder aos desejos da

⁶⁸ O Pretinho de Angola, p.29.

⁶⁹ Idem, p.31.

criança branca. Passivo e exótico, centro das atenções, em perspectiva de estranhamento e surpresa. A partir deste dia os dois meninos passaram a conviver como amigos e o casal resolveu adotá-lo como se fosse da família, “desde que merecesse”. E neste sentido, pensavam que era preciso que o Nini

Cessasse de ver no garoto uma espécie de figura caricata, de mono de entrudo, ou então um brinquedo um pouco mais complicado do que os outros que se vendem nos bazares. Era necessário, e quanto antes, ensinar-lhe que o seu novo camarada de folguedos era de carne e osso como ele próprio, era gente como o é a gente branca e que também se doía e sofria se o maltratavam, motivo porque devia tratá-lo sempre com delicadeza e carinho. Por ultimo, como os indivíduos da raça negra não gostam de alusões à sua cor, principalmente se essa alusões são feitas em ar de troça, seria conveniente arranjar um nome para o rapazinho, nome que podia bem ser o de Jubim.

Tal nome Jubim, dava-lho o senhor Mendonça recordando-se de outro preto, mas esse já adulto e, por tal sinal, muito dedicado ao amo e excelente cozinheiro, que o pai de Nini tivera ao seu serviço em África, quando por lá andara a adquirir, com muito trabalho, a riqueza que hoje possuía.⁷⁰

Neste trecho é possível ver, reproduzido na preocupação do casal, o mesmo sentido benevolente revelado nos textos e notícias sobre modos pelos quais os portugueses deviam ver e tratar os africanos na África. Idéias que não se concretizavam na prática, além dos discursos carregados de fraternidade e amor ao próximo. A medida que o tempo passou a amizade dos dois meninos estreitou-se e foram estabelecidos papéis bem definidos no comportamento de cada um. O texto apresenta dados sobre o processo de “civilização”

do Jubim, no processo de convivência com a família.



Figura 134

⁷⁰ Idem, p.41.

Decorreram meses e meses, com todos os seus dias semelhantes aquele, consumidos pelo Nini e pelo Jubim em pulos, cantos, risos e jogos. No eixo-ribaldeixo, as escondidas, no jará, as cavalitas, bastavam os dois para fazer a festa. O que um queria, queria o outro. Um lembrava e o outro aplaudia. Em geral, era o Nini quem queria e quem lembrava: o Jubim, das duas crianças a mais dócil, a mais humilde, chamava a si a função de concordar e de aplaudir. Agradava-lhe mesmo proceder assim, para dar mostras ao companheiro de que todo o seu desejo era apenas servi-lo e obedecer-lhe. Na sua boca estava sempre um Si, Minino!, como resposta a tudo quanto o pequeno dono da casa lhe propunha. Porque, não esqueça dizê-lo agora, o Jubim já ia falando menos mal uma linguagem que se percebia. A convivência com o Nini e também os contínuos ensinamentos de D. Zulmira e do senhor Mendonça tinham produzido esses rápidos progressos. Entrara ali com uma fala atrapalhada, formada de guinchos, como a de qualquer animalzinho das selvas, e agora, se não era ainda um doutor bem falante, já toda gente o entendia.⁷¹

Encaminhados para a escola, ficou evidente que o menino negro tinha comportamento “exemplar”, destacando-se para além das expectativas, enquanto que o branco revela-se desinteressado e baderneiro. Estes comportamentos iniciam um clima de desavença entre os dois, pelo ciúme provocado pelos elogios recebidos pelo angolano. Daí, ele passou a ser alvo de uma série de armadilhas, em casa e na escola, para que ficasse em má situação, fazendo com que Jubim ficasse cada vez mais deprimido e ressentido das maldades do amigo, fugindo de casa.

O destino do menino branco, ao terminar, a muito custo, o Liceu, com 17 anos, foi ser tirado da escola para trabalhar, sem que com isso passasse a ter responsabilidades. Fracassando na metrópole, foi encaminhado pelo pai para Angola, para que

o mandassem para o interior, para o sertão. Preferia que ele fizesse a verdadeira vida de colono, a de desbravador das selvas, a de sementeiro de civilização entre o gentio, a arrumar-se na cidade, entre brancos, com uma vida talvez mais cômoda, mais fácil, mas decerto menos capaz de formar homens corajosos, como ele ambicionava que Aníbal viesse a ser.⁷²

Também nesta história a África é apresentada como destino de portugueses incompetentes, local de castigo e degredo. Chegando a Luanda, tendo encontrado o amigo do seu pai prestes a retornar para Lisboa, Anibal foi indicado para trabalhar com um rico fazendeiro, antigo protegido do amigo de seu pai. Neste momento houve uma revelação: este homem era Jubim, que havia retornado a África, escondido em um navio

⁷¹ Idem, p.43.

⁷² Idem, p.70.

de passeio, no qual foi encontrado pelo capitão e “adotado” pelo amigo do pai de Aníbal, tornando-se fazendeiro respeitado, em poucos anos, graças a sua inteligência. Aníbal reagiu muito mal ao reencontro e declarou:



- Mas então o Jacinto de Luanda és tu?
E como o seu antigo camarada de brinquedos acenasse que sim, ele, de novo cheio de seu orgulho de branco e de filho de gente rica, inventou-o desta áspera maneira, exaltadíssimo: - E era a ti, que por esmola comeste o pão da minha casa, era a ti que eu vinha servir! Eras tu que eu ia ter por patrão? Tinha que ver! Nunca, ouviste bem? Nunca!⁷³

Figuras 135 e 136

Desejoso de embora Aníbal voltou para o barco que o transportou para a fazenda, caindo no rio ao tentar embarcar, afogando-se. Salvo por Jubim, arrepende-se de todos os seus atos e aos prantos pede perdão. Perdoado, recebe ainda metade de todos os bens do Jubim como prova de gratidão, que afirma:

- Aqui estou hoje, ainda sem vinte anos feitos, dono duma das maiores fazendas de Angola. Sim, tudo isto é meu... Ou antes, era meu – emendou, sorrindo – era-o até esta manhã. Agora ... é nosso, meu e seu, Nini. Quando aqui chegou e viu que e ia ser seu patrão, encheu-se de vergonha, indignou-se. Pois bem! Dou-lhe razão. Não o quero para meu empregado: quero-o, antes, para meu sócio. Vamos trabalhar aqui, lado a lado. E de ambos, por igual, será doravante esta fazenda.

Tão inesperada generosidade de Jubim arrebatou o Aníbal, em cujos olhos, de reconhecimento, brotaram de novo as lágrimas: e de novo ele se abraçou ao pretinho, agradecendo com sinceridade:

- Obrigado, meu Jobim, obrigado! Digo e torno a dizer: és mil vezes melhor do que eu!⁷⁴



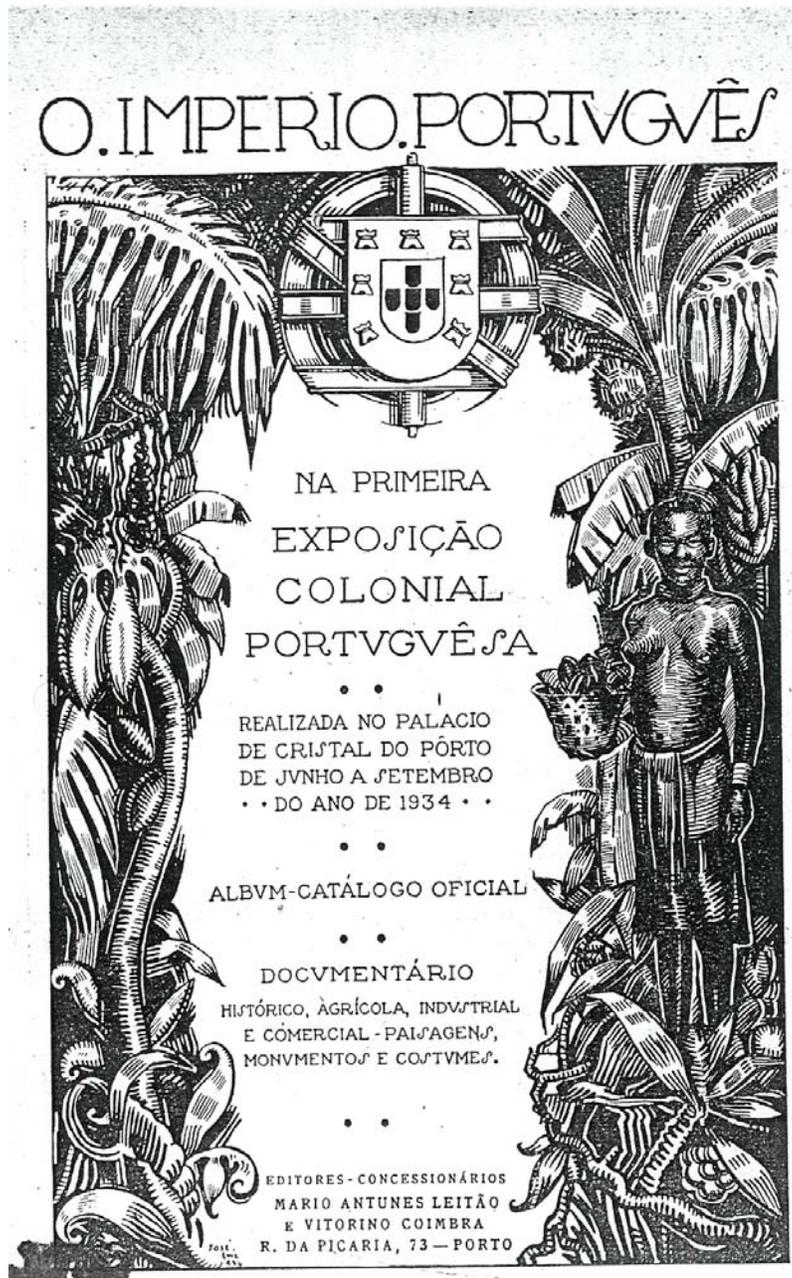
Subserviência e gratidão apresentam-se, no final da história, como sentimentos nobres do africano, em um final feliz que sintetiza os anseios coloniais e o imaginário

⁷³ Idem, p.86-87.

⁷⁴ Idem, p.97.

alentado pelo Estado Novo Salazarista e projetado pelas Exposições. Os dois amigos - negro e branco - convivendo em harmonia à semelhança dos discursos e imagens forjadas pelas exposições, ilustrando a força da violência da exploração colonial. Ao longo de vários trechos relacionados à personalidade do negro, fica evidenciada a construção da idéia da capacidade do negro de reconhecer, em qualquer hipótese, a superioridade do branco e o respeito a ele devido.

Roteiro oficial da Primeira Exposição Colonial Portuguesa.





ROTEIRO

RESUMO ELUCIDATIVO
DO VISITANTE DA

PRIMEIRA EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA

A Exposição compreende três secções:

- I — A secção oficial;
- II — A secção particular;
- III — As atrações e concessões.

Tôdas as secções estão distribuidas no Palácio das Colónias, jardins respectivos e rua entre o Palácio e o Quartel do Batalhão de Metralhadoras n.º 3.

SECÇÃO OFICIAL

Seguindo o itinerário mais curto encontra-se logo em frente ao portão da en-

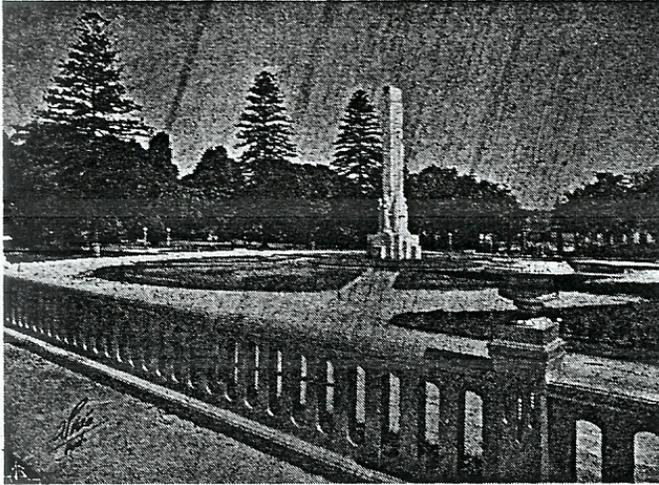
trada o

Monumento ao esforço colonizador português,

obelisco onde estão inscritos os nomes ilustres dos homens que maiores serviços prestaram à obra portuguesa de colonização nos últimos cinquenta anos. Na base do monumento

Sels esculturas

comemoram as figuras a quem se deve o esforço colonizador: a mulher, o militar, o missionário, o comerciante, o agricultor e o médico. Em volta do monumento, em mo-



Parque de entrada da Exposição Colonial;

saico-cultura, vêem-se as

Cartas das oito Colónias portuguesas desenhadas nos canteiros. À esquerda num canteiro que margina a Avenida de Angola, ergue-se a

Reprodução dum Fortim militar do tipo dos que foram construídos para a ocupação militar das Colónias. À direita, em canteiro oposto, vêem-se as

Reproduções das pedras de Dighton e de Yelala.

Seguindo a rua do Príncipe que tem princípio à direita logo depois da entrada, encontra-se o

Pavilhão etnográfico

onde estão expostas as mais ricas peças etnográficas das nossas colónias.

Completam o conjunto da Praça do Império, como elementos decorativos,

Dois fontes luminosas e um magnífico jardim inteiramente arranjado para a Exposição.

Ao fundo da Praça do Império ergue-se o

Palácio das Colónias

(antigo Palácio de Cristal), cuja fachada foi propositadamente adaptada para a Exposição Colonial. Duas datas estão inscritas na fachada: 1415— data da tomada de Ceuta, em que principia o esforço colonizador português, 1934— data da 1.^a Exposição Colonial Portuguesa.

Entrando pela porta principal do Palácio encontra-se a

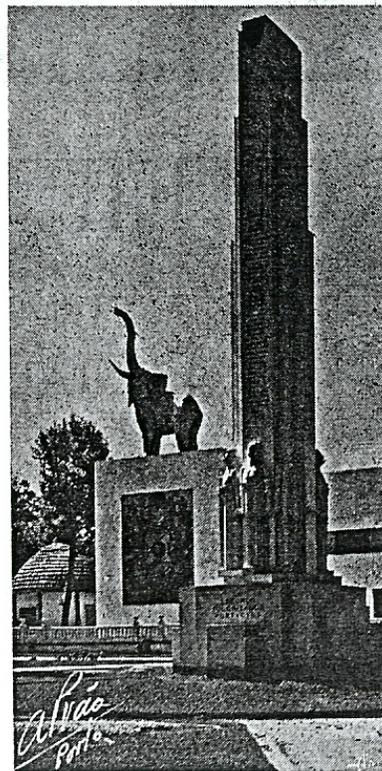
Sala histórica

onde além de outros elementos gloriosos da História da colonização Portuguesa figuram

Três grandes planisférios luminosos à direita, o das *viagens marítimas dos portugueses*; à esquerda, o das *suas viagens terrestres e explorações*; a o fundo o da *expansão da raça e língua portuguesa.*

No centro está o tumulo de Afonso de Albuquerque em 4 vi-

trines documentários de valor histórico.



Monumento ao esforço colonizador português

Na sala à direita desta expõe o

Arquivo Histórico Colonial

os mais ricos e curiosos documentos da nossa epopeia de colonizadores.

Voltando à sala histórica passa-se à grande

Nave central

onde se encontra uma copiosa demonstração da acção colonizadora portuguesa nos últimos cinquenta anos, dividida em grupos técnicos, composta com todos os processos usados em certames desta natureza. No tecto

Dez telas

com motivos cenografados; oito focam aspectos da vida em cada uma das colónias e, duas outras centrais, dão a ideia da grandeza territorial de Portugal de àquem e de além-mar.

Seguindo pela ala direita da Nave expõe-se, seguidos, por debaixo da galeria os seguintes grupos:

Poder Central

mostrando em dioramas a *organização militar das colónias*, a *orgânica colonial* e *os factos da política colonial de maior relêvo dos últimos anos*.

Gráficos vários

dão uma ideia da *posição financeira das colónias*, quanto a orçamentos e dotação dos principais serviços; outros mostram a *organização dos serviços de fazenda das colónias e do Ministério das Colónias*. Em vitrines apresentam-se estampilhas e condecorações e outros símbolos de soberania.

Fotografias

em profusão, focam aspectos flagrantes da organização e vida militar e burocrática das colónias.

Pelo corredor anexo, deve ser visitada a

Sala do Império



A base do monumento ao esforço colonial português

onde se mostra o resumo do esforço colonial português nos últimos cinquenta anos.

Este resumo exposto no mêvel central da sala, é, por assim dizer, a síntese da representação oficial. O seu desenvolvimento encontra-se na grande nave central do Palácio, onde se mostra a grandeza, intensidade e resultados do nosso esforço colonial nos seus múltiplos aspectos.

Povoamento Europeu

aos lados de um diorama central em que se vê uma *Casa de Colono*, existem *dois mapas* de Moçambique e Angola figurando as concessões de terras, por cada um dos distritos em que se dividem estas colónias. Num gráfico ao lado faz-se a comparação entre a população branca das nossas colónias de África com as de outras nações e a sua re-

lação com os respectivos territórios e população indígena.

Fotografias várias

completam o quadro sugestivo dos nossos métodos de povoação e fixação, da nossa expansão colonizadora e da assistência concedida ao povoamento europeu.

Política indígena

Pretende mostrar os moldes liberais e humanitários em que se baseia a política indígena nas nossas colónias.

Um diorama oferecendo o aspecto de *um tribunal indígena*.

Fotografias de chefes indígenas

dizem bastante sobre o nosso respeito pelos costumes dos povos sob o nosso domínio, quando eles não guerreiem os preceitos elementares da civilização, o reconhecimento, dentro de certos limites, da autoridade dos seus chefes, a garantia da sua propriedade e da sua liberdade de trabalho.

Ensino Colonial

Dá-se uma ideia da difusão do ensino colonial na Metrópole e do seu incremento nos últimos anos. Mostra-se a organização e

freqüência dos estabelecimentos oficiais onde se ministra o ensino colonial e dos museus de carácter puramente colonial.

Num *stand* especial registam-se os trabalhos e estudos das três universidades do país em matéria colonial.

Instrução nas Colónias

Maquetes, fotografias e gráficos mostram como é grande a expansão do ensino nas Colónias sob os seus vários aspectos.

Escolas primárias,

Liceus nacionais,

Liceus centrais,

Escolas Superiores e

Escolas profissionais;

edifícios esplendidos, corpo docente competente e freqüência numerosa — tudo é mostrado por meio de maquetes, diagramas e fotografias e afirma eloqüentemente o carinho com que se tem cuidado da instrução nas nossas Colónias.

Junto ao grupo de instrução foi montado o grupo de

Medicina e Higiene

Ao centro encontra-se um alçado com documentários sobre a difusão da assistência médica nas colónias. À direita um grupo dá a ideia exacta de um

Acampamento de combate à doença do sono;

à esquerda a organização de saúde e assistência médica nas colónias, por meio de diagramas, cartas, maquetes e fotografias. Trabalhos sobre antropologia e anatomia científica completam a demonstração.

Assistência espiritual

Mostra este grupo a

Obra das missões religiosas

nas Colónias. Essa obra completíssima vai desde a sua acção puramente religiosa, de catequese, até à assistência médica e educação profissional.

Ao centro do grupo vê-se uma rotunda, tendo ao meio um

Altar tadeado por lapides

contendo os nomes de 150 missionários mortos ao serviço da causa



'Arco dos Viso-Reis da Índia

missionária. Rodeando a rotunda

5 grupos de manequins

dão aspectos flagrantes da acção missionária, no ensino e na assistência médica. Mapas e fotografias demonstram a

Expansão da obra missionária.

Diversos produtos das indústrias criadas dentro das missões, mostram os resultados do ensino profissional por elas ministrado.

Navegação

Ao centro do grupo vê-se a

Estátua do Marinheiro.

Cercando a estátua duas secções: a da marinha de guerra e a da marinha mercante. Na primeira faz-se referência à sua cooperação na manutenção da soberania portuguesa e a reconstrução naval; na segunda às carreiras de navegação regulares para a África, exibindo-se no grupo maquetes, material de guerra e náutico, plantas, diagramas e fotografias.

Portos

Elucida-se o valor do seu apetrechamento com numerosas

maquetes

de Lourenço Marques, Macau, Lobito, Mormugão, Beira, Luanda, Guiné Portuguesa, etc.

Outras maquetes

miniatras dos guindastes

usados nos portos ultramarinos e uma *maquete*

das instalações frigoríficas do porto de



Monumento aos Mortos da Colonização Portuguesa

Lourenço Marques, completam a exhibição, que compreende tambem

Cartas, gráficos estatísticos e fotografias.

Pela estreita comunhão das suas funções e objectivos, e pelos seus naturais contactos, deve ligar-se, numa apreciação de conjunto, este grupo e o seguinte, dos

Caminhos de ferro

composto com planos em relêvo, maquetes, dioramas, gráficos, diagramas, etc., dos caminhos de ferro de Lourenço Marques, Zambézia, Rodesia, Benguela, Luanda, Mosamedes, Mormugão, etc.



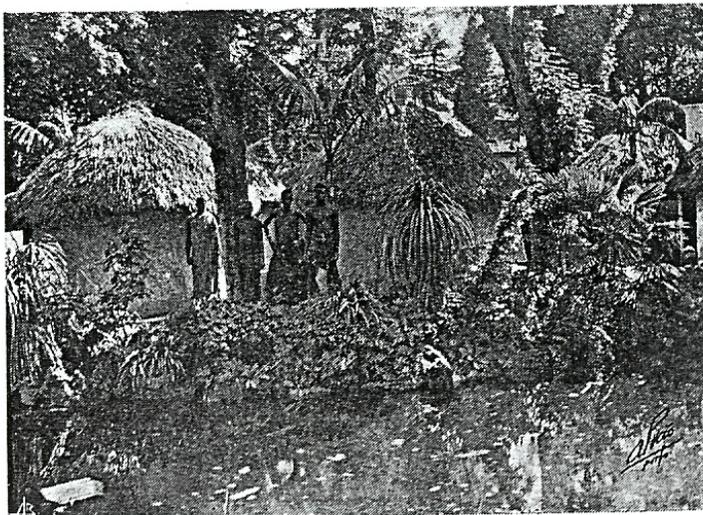
O Farol da Guia, de Macau, na Avenida da Índia

Passando à ala esquerda da Nave, por debaixo da galeria, vêem-se os seguintes grupos:

Automobilismo

Com 2 dioramas mostrando aspectos de estradas coloniais.

Aos lados gráficos e cartas, mostrando a importância das rédes de estradas nas colónias e fotografias de trechos das mesmas estradas e obras de arte importantes.



Um aspecto da aldeia lacustre de Bijagós

Comunicações

Em cartas, gráficos e fotografias mostra-se a

expansão das comunicações postais telegráficas e aerias nas colónias portuguesas, nos seus aspectos internos e internacionais.

Instituições de Crédito

Um diorama focando *um aspecto de uma delegação* da Caixa Económica Postal. Aos lados gráficos dizendo a

importância do auxilio financeiro dado pela Metrópole às Colónias e pelas instituições de crédito aos Governos das Colónias e particulares.

Urbanização

Ao centro uma *maquete da praia da Polana* em Lourenço Marques, encimada uma fotografia aerea desta cidade.

Aos lados *plantas*

de Macau, de Luanda e de outras cidades ultramarinas. Fotografias de aspectos de cidades e povoações coloniais.

Comércio

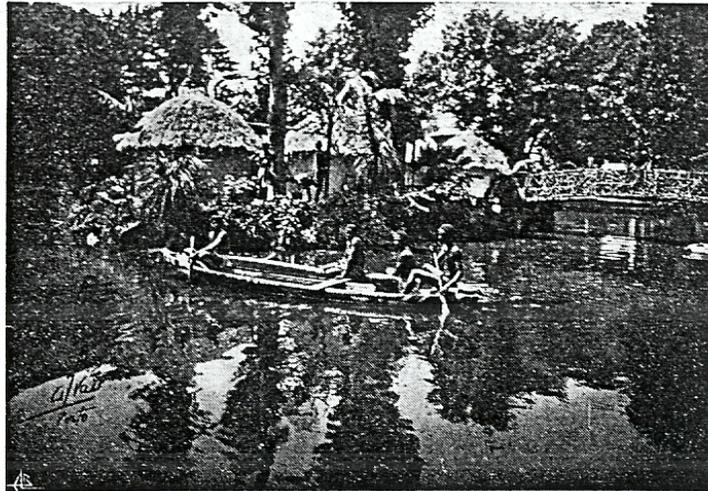
Demonstração composta com gráficos da

expansão Colonial

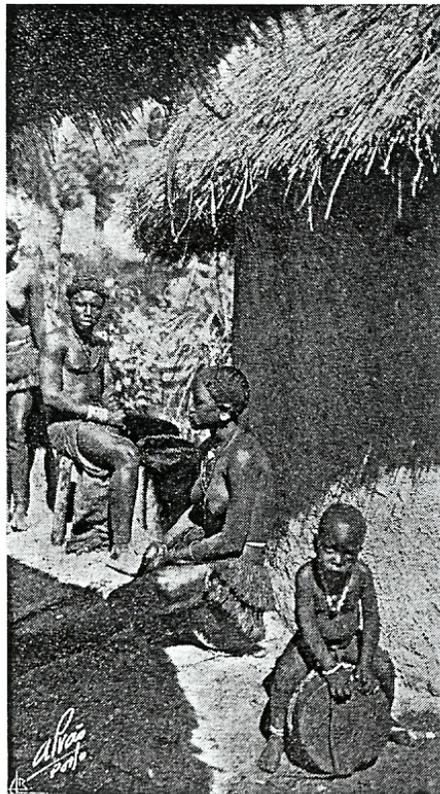
das Colônias Portuguesas. Estatísticas das suas relações comerciais com a Metrópole e das possibilidades da sua intensificação. Mostuário de Embalagens.

Assistência Científica

Todo o conjunto de elementos dêste



Indigenas de Bijagós numa das suas pirogas



O popular Augusto brincando na sua aldeia de Bijagós

grupo mostra, na sua complexidade, como a *assistência científica às Colônias* tem sido completa e orientada no sentido do perfeito conhecimento dos territórios sob o nosso domínio

A secção de *botânica*

demonstra qual a orientação e investigação das culturas e flora das Colônias que tem sido feita por vários cientistas nacionais. Mapas das Colônias indicando os trabalhos das

missões de delimitação das fronteiras respectivas, ladeados com as fotografias dos chefes das missões já falecidos.

Cartas geodesicas;

gráficos de

observações meteorológicas

pelos observatórios coloniais; planos de

obras hidraulicas

cartas de reconhecimentos geológicos e de hidrografia dos portos e rios das Colônias.

A seguir vê-se a secção de

Arte indígena

Repositório de todas as

manifestações artisticas

dos indígenas das nossas Colônias.

Ao fundo da Nave, no palco, ostenta-se

uma alegoria

fantasiando o que serão as Colônias, dentro de alguns anos, nos seus diversos aspectos.



Aldeia de Timor, sôbre a gruta do lago

A saída da Nave faz-se pela Galeria do lado do teatro. Antes porém de subir ao pavimento superior devem visitar-se as

Naves laterais

uma destinada aos expositores particulares das Colónias, outra aos Expositores da Metrópole; e outra ainda (antiga sala do chá) onde se agrupam objectos de arte.

Voltando atrás, subindo pela escada que dá acesso à galeria superior do lado esquerdo vê-se a secção de

Pecuária

onde existe um diorama mostrando um tanque carrapaticida tendo aos lados dois

gráficos mostrando a riqueza comparada do creador metropolitano e do creador do ultramar e o gado bovino existente no continente e nas nossas colónias.

Gráficos e fotografias dão a ideia da riqueza pecuária dos nossos dominios.

Agricultura e florestas

com um mostruário sintético de produtos coloniais; cartas das colónias localizando as principais culturas. Ao centro dois dioramas mostrando

plantações de sical e café tendo do lado esquerdo uma carta de Angola e do lado direito outra de Moçambique, com as respectivas zonas de cultura. Desta secção passa-se à secção de

Produtos do sub-solo (geologia e minas)

onde se vêem as cartas geológicas de Angola, Cabo Verde e Moçambique.

Amostras de minérios

extraídos das colónias e fotografias várias dão uma ideia da riqueza do sub-solo das nossas possessões ultramarinas.

Entra-se depois num corredor figurando uma

galeria de mina



Outro aspecto da aldeia de Timor

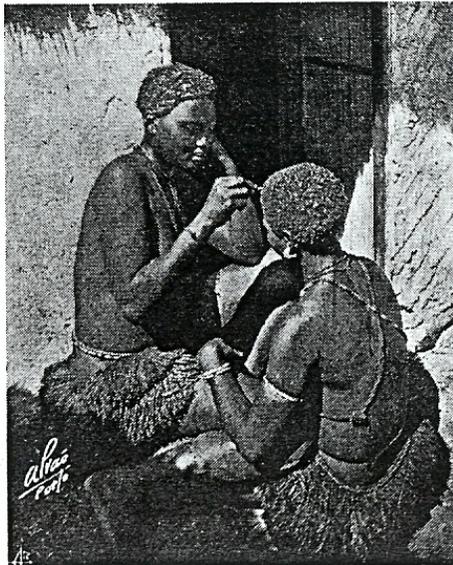
que dá acesso ao terraço da rectaguarda do Palácio. Seguindo êste entra-se pela esquerda no Stand da

**Indústrias
coloniais**

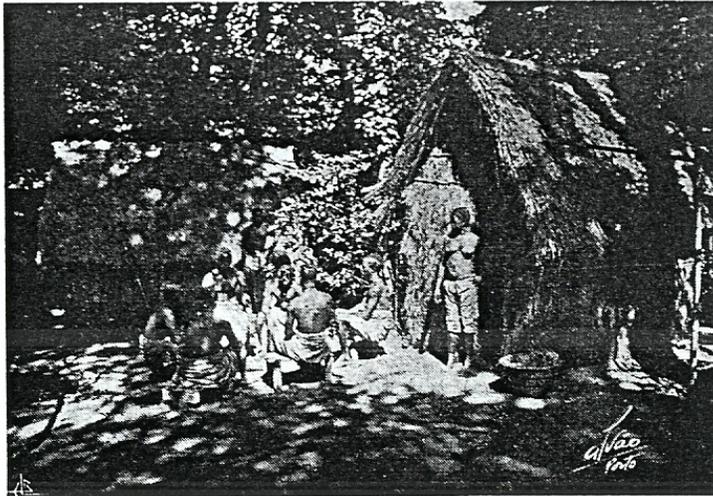
onde se vê uma demonstração eloquente do grau de

desenvolvimento das indústrias nas nossas colónias, composta de mostruários das indústrias de conservas, sabão e óleos, assucar, tabacos, materiais diversos, artes gráficas, tecidos e produtos têxteis, cerâmica e vidros, produtos alimentares e de consumo.

Gráficos estatísticos



Um cabeleireiro indígena



Aldeia dos Balantes — Guiné

exprimem os números globais da produção de cada uma das indústrias.

Entra-se depois na

Sala militar

Nela são representados em dioramas e quadros, vários aspectos das nossas *campanhas coloniais*

Em vitrines e bustos, objectos recordando a nossa epopeia de ocupação militar das Colónias e os heróis dela.

Passa-se em seguida para a sala da

Agência Geral das Colónias

e secções de informações e propaganda, destinadas a ilucidar o público em geral.

Percorrido todo o interior do Palácio das Colónias, passemos agora aos

Jardins

Desemboca-se na Avenida da Índia, limitada no tópo norte pela reprodução fiel do

Arco dos Vice-Réis da Índia.

Caminhando agora para o Sul temos à direita

um canto de Angola, com uma aldeia indígena, um trecho de estrada e uma casa de Colonos. Mais adiante está instalado o

Pavilhão de Caça,



Um indígena da aldeia da Guiné

contendo especies da fauna das nossas Colónias.

Em frente, à esquerda, encontramos o *Monumento aos Mortos da Colonização*.

Mais adiante à direita o

Cinema e Palco de Festas.

A seguir temos o

Pavilhão do Conselho Nacional de Turismo

e ao fundo, do lado esquerdo uma

Capela com Oficina e Escola

demonstrando a organização de uma Missão Religiosa das nossas Colónias. Depois vamos encontrar no tópo sul da Avenida a reprodução exacta do

Farol da Guia de Macau.

Contornando êste pela esquerda desce-mos à rua de Tête e vê-se então a

estátua de Afonso de Albuquerque.

Agora descendo a Calçada de Diu existe à nossa esquerda um torreão onde está arvorada a Bandeira das Conquistas.

Seguindo pela rua de S.to António do Zaire, entramos na rua de Macau onde está instalado o

Luxuoso e rico Pavilhão de Macau atrás do qual se vê a

Gruta de Camões.

Continuando temos ao cimo da mesma rua o

Pavilhão da India

ocupado por Indígenas deste Estado. Ladeando este, temos na parte posterior a rua de Bissau onde estão instaladas, dos dois lados, as

aldeias indígenas Balantas (Guiné).

Seguindo sempre pela rua de Bissau

voltamos de novo à Avenida da India e tomando pela Avenida das Colónias, onde, passada a fachada do Palácio, existe ao nascente, o

Pavilhão de S. Tomé,

atrás do qual está situada a

aldeia indígena de Moçambique

e em frente o edificio dos

Correios e Telégrafos.

Descendo pela esquerda depara-se-nos o

Pavilhão da Companhia de Moçambique

O pavilhão da Companhia de Moçambique está instalado num recinto privativo, que ocupa uma extensa area. No largo fronteiro á fachada exterior funciona um farol, com luz intermitente. Amplas escadarias, laterais e central, conduzem o visitante ao pavilhão. Todo o recinto está ajardinado. A iluminação decorativa é constituída por mil lampadas colocadas nas árvores. À esquerda e à direita do pavilhão foram construídas duas palhotas destinadas a artifices indígenas que trabalharão á vista do público.

A entrada para o pavilhão, que está dividido em três salas, efectua-se pela porta do lado direito. Nessa primeira sala, encon-



Interessante tipo de mucancala

tra-se a documentação relativa a assuntos de administração pública, destacando-se ao centro da parede lateral um grande mapa luminoso, com cinco fases, destinado a mostrar os progressos realizados no Território durante o período da administração da Companhia. Uma série de positivos em vidro, iluminados, põe em evidencia a transformação da cidade da Beira desde 1888 até hoje. O progresso da cidade é também apresentado num diorama. Ao centro da sala está exposta uma « maquete » da Igreja e Escola de Artes e Ofícios da Beira. São apresentadas ainda outras « maquetes », entre as quais merece relevo especial a que reproduz os edifícios que constituem o Hospital Indígena da Beira. Nas paredes são exibidos quadros sobre serviços de saúde, ensino e missões religiosas.

Na sala imediata, à esquerda do visi-

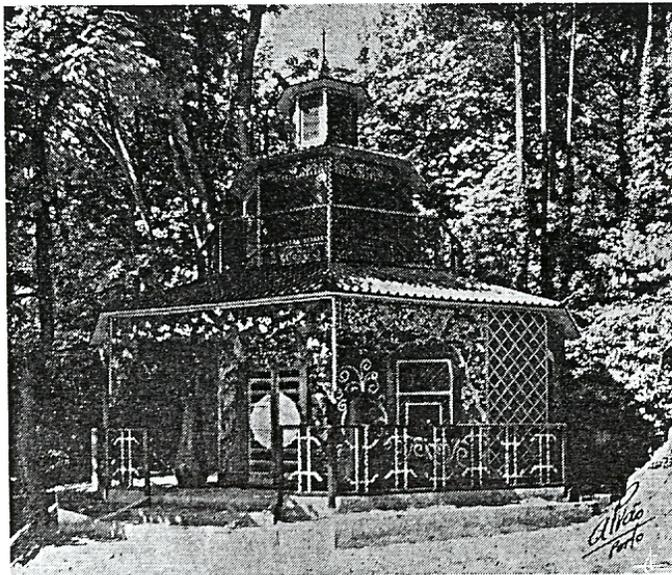


Grupo de indígenas

tante, estão instaladas as secções de história e colonização. Na primeira vêem-se model da fortaleza de Sofala e do portal da fortaleza de S. Marçal, em Sena. Uma carta histórica desenhada no estilo dos antigos portugueses, mostra os reinos indígenas estabelecidos no princípio do século XVI no Território que a Companhia hoje administra. A carta rodeada por três grandes *panneaux*, simbolizando a descoberta, a penetração do interior da África e a submissão dos indígenas.

Na mesma sala é apresentado um diorama do porto da Beira. A documentação sobre o momento do porto é dada em grandes quadros, mostrando-se também o traçado dos caminhos de ferro, a construção de estradas e o movimento de serviços postais e telegráficos.

A terceira sala apresenta, à direita do visitante, gráficos e quadros relativos à agricultura, mercio e industria. A



Pavilhão de Macau

brica da Companhia Colonial do Buzi é apresentada num diorama. Ao centro da parede lateral destaca-se a reprodução, em perspectiva, da ponte sôbre o Zambeze. Noutra parede foi construído um palco destinado a um artífice indígena.

Tôda a decoração obedece rigorosamente ao estilo africano.

Caminhando pela Avenida de Lourenço Marques vê-se á esquerda, sôbre a grande gruta do lago a

aldeia de Timor,

guindo á esquerda pela Alameda do Congo, caminhamos pela rua Sá da Bandeira encontrando-se á direita a

aldeia dos Mucancalas.

Mas adiante do lado esquerdo está situada a

aldeia de Indígenas de Angola,
educados nas missões.

Seguindo sempre a mesma rua desemboca-se na Calçada de S. Vicente onde estão o

Pavilhão e aldeia de Cabo Verde.



Indus domadores de serpentes

e mais um pouco á esquerda a ilhota onde está instalada a

aldeia lacustre dos Bijagoz (Guiné).

Ao fundo da referida Avenida á nossa esquerda, em frente ao Restaurante está instalada a estação do

Cabo Aereo.

Entrando novamente na Avenida da Índia e descendo em direcção ao Sul, encontram-se as

Missões religiosas.

Voltando outra vez á rua de Tête e se-

Tomando pela rua da Beira e Avenida de Moçambique existe á direita o

Parque Zoológico

onde estão em liberdade alguns exemplares da fauna africana e junto a este uma secção de divertimentos do

Luna Parque.

Espalhadas por todas as ruas e avenidas levantam-se esplendidos stands, magnífica representação das mais variadas industrias nacionais.



Capítulo 4 – Novas abordagens sobre velhas imagens.

Algumas exposições realizadas no ano de 2005 e por nós visitadas, trazem modos de expor valores, costumes, estéticas de culturas africanas, fugindo a lugares comuns, procurando traduzir tais culturas em perspectivas universalistas, sem, no entanto, perder suas especificidades. Comentamos exposições analisadas em Lisboa, Paris, Bruxelas e São Paulo.

Sociedade de Geografia - Lisboa

Nesta Instituição tivemos oportunidade de acompanhar a exposição “**A Arte de curar em África, entre tradição e modernidade**”, fruto de um projeto de cooperação entre Bruxelas, Budapeste, Lisboa e Moçambique¹. Neste projeto foram realizadas três exposições distintas, apresentando objetos correlacionados à história da medicina, etnografia e arte africana, tendo como objetivo explicitar o que a arte africana contém sobre saúde, doença, fecundação, maternidade, cuidados com adultos e crianças, práticas medicinais e de estética corporal.

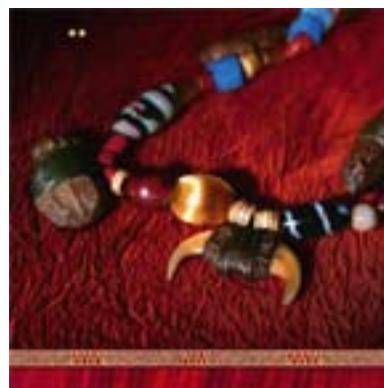
Em cada local foi desenvolvido um tema: em Budapeste, maternidade e cuidados com a criança; em Bruxelas, doença e curas tradicionais e em Lisboa, o ciclo de vida e a sua representação na arte africana. Nas exposições

¹ Iniciativa do Museu de Medicina de Bruxelas em parceria com a Sociedade de Geografia de Lisboa, Museu de Semmelweis, Biblioteca e Arquivos de História da Medicina de Budapeste, apoiado pela União Européia no dentro do Programa Cultura 2000. Também participam do projeto a Associação para o Desenvolvimento de Nampula e Arquidiocese de Nampula, em Moçambique.

O objeto é apresentado como meio didático e não pelo seu valor estético ou arqueológico, o que distingue as nossas intenções das que presidiram a outras exposições consagradas à Arte Africana. A nossa prioridade não é vibrar perante o belo, o precioso ou o mágico, mas sim compreender melhor a percepção da saúde pelos africanos, na forma como a expressam, transmitem e interpretam. Alguns dos objetos que fazem parte das exposições foram utilizados num contexto ritual (fetiches, relicários, etc), ou com um objetivo funcional (clisteres, facas, etc), adquirindo um valor etnográfico; outros são expostos para ilustrar a face angustiante ou aterrorizadora de certas doenças, todos eles refletindo a sensibilidade do artista ou a intenção de representar aspectos específicos da arte tradicional de curar [...], objetos que participam na nossa iniciação nos mistérios de África. Enfim, uma série de objetos que não têm vocação nem plástica, nem arqueológica, nem etnográfica, mas que ajudam a compreender a sensibilidade do africano às noções de bem-estar.²



Figura 137 a 139



No conceito desta Exposição, a idéia de explicitar transformações e permanências ocorridas na África no âmbito da saúde e doença e das práticas de prevenção, controle e cura, com reflexões sobre os impactos da presença estrangeira no continente africano.

A par de uma medicina moderna existem em África tradições que evoluíram através dos contatos com as civilizações ocidentais e a emergência de novas doenças. Estas tradições surgem de um empirismo transmitido de geração em geração e de uma pratica médica baseada no animismo, o que implica um

² Dados do catálogo virtual da exposição em cd.

importante arsenal terapêutico, de plantas medicinais e de plantas mágicas. Mesmo existindo variantes regionais, a cultura africana representa um todo cultural pelo menos tão coerente como foi o dos helênicos. [...]

Esta exposição tem como objetivo ilustrar a arte de curar tradicional e a saúde na África Negra, desde as complicações médicas da maternidade até às doenças que dizimam populações, evocando a forte mortalidade, a complexidade dos ritos de passagem e a existência de crenças na prática terapêutica. [...]³

Interessa nesta exposição a mudança de foco do olhar e interpretação em torno de práticas medicinais tradicionais, interpretada como relacionada a magia e curandeirismo, que passa a ser apresentada como complementar aos tratamentos convencionais, ainda hoje, no continente africano. Vale ressaltar ainda, o inventário do patrimônio material e referências imateriais arrolados através do projeto que deu origem a esta exposição.

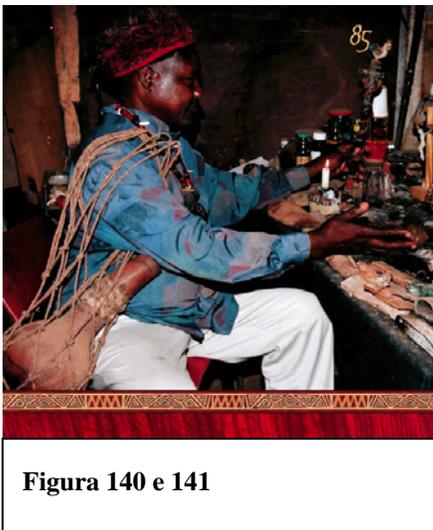
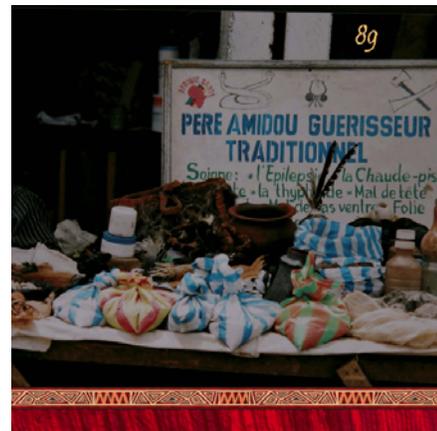


Figura 140 e 141



³ ALPPELBOOM, Thierry. **Introdução**. Texto extraído do catálogo virtual da exposição.

Museu Real da África Central de Tervuren – Bélgica

Esta instituição foi originada no contexto colonial e concebida como instrumento de propaganda e exaltação da empresa exploratória do rei da Bélgica, Leopoldo II, no continente africano. Nos últimos anos, vem passando por um processo de reestruturação e propondo reflexões sobre o seu papel no contexto colonial e, conseqüente, alinhamento de suas exposições e programas aos objetivos imperiais da Bélgica. Neste sentido, chama atenção sobre a necessidade de novas posturas e argumentos frente ao processo exploratório da África e as atuais demandas desta instituição museológica como espaço de difusão de abordagens em torno daquele continente e de suas necessidades.

O MRAC foi originado a partir da Exposição Universal de 1897⁴, quando foi organizada uma exposição sobre o Congo, em Tervuren. Tal foi o sucesso da exposição

que, em 1899, foi fundado o Museu do Congo, com o objetivo de informar sobre esta colônia, na África Central, incentivando formas de participação da sociedade belga no processo colonial, além de promover, com caráter científico, fonte de pesquisa da colônia belga na

África. O edifício em que se encontra foi projetado para estes objetivos, tendo sido inaugurado em 1910.



A exposição foi montada com objetos escolhidos entre aqueles que melhor representavam o ambiente e os povos dominados pelos belgas na África, fruto das “coletas” realizadas por missionários, militares, administradores coloniais, comerciantes e pesquisadores. Inaugurado com as sessões de economia política, etnografia, ciências naturais, ciências morais e políticas, fotografia e vulgarização, pretendeu divulgar as contribuições belgas à África, sem abordagem estética dos objetos, que eram

⁴ É importante notar que na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX, com a realização das Exposições Universais e Coloniais, várias exposições deram origem a museus, como foi o caso do Museu do Trocadero em Paris, surgido a partir da sua Exposição Universal.

considerados curiosidades e provas concretas da necessidade de civilizar o continente africano.

Esta planificação inicial quase não mudou, ocorrendo algumas modificações ao longo do tempo, sendo que a atual montagem remonta de 1960, reproduzindo discurso que contém idéias e conceitos sobre a África há quase 50 anos. Sua expografia revela o discurso colonial, suas práticas e estratégias com a marcante presença de missionários, do poder militar, de elementos de controle da natureza e das pessoas.

Em 2002 teve início um Projeto de Reestruturação que deverá ser concluído somente no ano 2010, mas desde então foram definidas e realizadas intervenções a curto e médio prazo, com a perspectiva de interferir no seu discurso expositivo, tanto na exposição de longa duração - com a introdução de novos textos, gráficos e fotografias-, quanto no programa de exposições temporárias, buscando alcançar abordagens mais críticas, que permitam ao visitante entender a historicidade da formação das coleções, o impacto da ação belga no continente africano e o envolvimento do museu neste processo.

As exposições temporárias têm sido programadas para que contribuam para futuras inserções na exposição de longa duração e introduzam temas que tragam abordagens ainda inéditas no museu, atualizando seu discurso sobre o continente africano e sua relação com a Bélgica.

Este museu tem importância no âmbito de nossas pesquisas a partir de dois pontos: 1º. é um museu que mantém, ainda hoje, com algumas interferências de renovação de discurso, o perfil expográfico colonial, ou seja, é um dos últimos documentos, talvez o mais completo em exibição, sobre um desenho expositivo colonialista; 2º. ainda que configurada como uma das exposições de maior permanência do discurso colonial e, provavelmente, por conta deste fato, o Museu está em pleno desenvolvimento e implantação de transformações em suas estruturas e conteúdos expositivos, reconhecendo a necessidade de mudanças e a importância de um posicionamento político e cultural diante dos temas abordados.

Percorremos o MRAC em duas ocasiões distintas. A primeira, no final da década de 1990, antes das interferências na sua expografia, quando nos chamou a atenção estar visitando uma exposição datada, com um discurso textual e imagético que carecia de revisões e novos direcionamentos, como era o caso da sala das expedições militares, onde armas, fotografias e outros objetos, compunham um discurso sobre heroísmos belgas e caráter missionário das lutas e conquistas no Congo em um ambiente dominado pela cruz e pela espada. Na segunda vez que estivemos neste museu, em junho de 2005, encontramos a instituição preocupada com a reconstrução de seus discursos e reordenamento de seus objetivos, programas e ações, já com algumas interferências no seu circuito expositivo, tendo sido extinta a sala das conquistas.



Figura 143

Atualmente a exposição combina elementos da década de 1960, sua maior parte, com uma interferência atual chamada “Percurso Histórico” que, através da utilização de textos, filmes e fotos, busca contextualizar algumas salas e provocar no visitante novos olhares sobre o que é apresentado textual, visual e sonoramente. Em certo sentido propõe releituras do próprio texto e imagética colonial.

O circuito expositivo é desenvolvido a partir de um grande hall de acolhimento, a Rotunda, da qual ocorre a seqüência da exposição, circundando um jardim central através de salas e corredores.

Na *Rotunda*, já encontramos elementos do discurso europeu em relação à África e à ação colonizadora na ocasião da inauguração do museu, através de um conjunto de esculturas, encomendado pelo Ministério das Colônias, entre 1910 e 1922, para decorarem o local, em dois grupos. O da apresentação da relação da Europa com a África, retrata em alegorias a Bélgica protetora e redentora, que traz em seus braços e próxima a si, os desprotegidos e frágeis africanos; o da apresentação dos africanos e suas práticas

culturais, em iconografia que recorre a traços e gestos relacionados com o imaginário europeu sobre povos “primitivos”.



Figuras 144 e 147

Em Tervuren está a maior coleção etnográfica da África Central, exposta seguindo sistema de classificação em que cada objeto é colocado em vitrines a partir de cartas etno-estilísticas que relacionam etnia e estilo. Cada grupo étnico é abordado como unidade isolada no contexto africano. Com o surgimento da Sala de Arte, em finais dos anos 60, passou a haver abordagem estética da coleção, tendo surgido também a *Sala de Etnografia Comparada*, que coloca objetos africanos ao lado de objetos norte americanos e da Oceania.



No módulo dedicado à *Etnografia Africana* ganha destaque a escultura “Homem Leopardo”, uma alusão a assassinos em série que agiam na África Central. Esta escultura, que impressiona fortemente pelo realismo dos elementos retratados, reduz e reinterpreta um fato histórico africano a partir da perspectiva européia, a existência de uma sociedade entre os *bali*, a sociedade *Manbela*, na qual seus membros eram encarregados de praticar assassinatos em conflitos, disfarçando seus crimes como obras de leopardos.



Figuras 148 e 149



A existência desta sociedade gerou uma série de lendas e imagens que colocavam os homens do Congo como feras selvagens. Uma questão marcante de culturas africanas tradicionais deixa de ser abordada: a elaboração de culturas na perspectiva holística, em que homens, animais, vegetais e minerais, confundem-se na assimilação de características e forças, com reciprocidades que se estabelecem em mitos, ritos e cosmogonias.



Figura 150

Na *Sala do Memorial* encontram-se objetos e placas comemorativas aos feitos belgas na África, principalmente os relacionados a Leopoldo II. O discurso é de exaltação aos belgas, que lutaram e morreram em missão, havendo uma parede

onde centenas de nomes estão registrados. Esta sala constitui ponto de inflexão na

narrativa deste museu, como parte de seu projeto de revisão do circuito expositivo e das interferências realizadas atualmente, onde se encontra uma base com texto que questiona o “silêncio” da sala em relação aos congolese mortos por resistirem à colonização.⁵

Na *Sala da Economia Agrícola*, dioramas buscam reproduzir o mais fielmente possível a vegetação “exótica” desta região da África Central. Há um destaque no tratamento dos produtos que eram economicamente importantes para a Bélgica colonial, e que eram importados para a Europa, na tentativa de atrair investidores para a agricultura. Alguns dos produtos encontram-se etiquetados com o preço que atingiam no mercado.

Nos módulos Dioramas Zoológicos são exibidos os principais mamíferos da África Central, reproduzindo o mais fiel quanto possível o meio ambiente. O Museu possui a maior coleção de animais desta região, composta por 40.000 répteis, 100.000 mamíferos, 200.000 pássaros, 200.000 anfíbios, 600.000 peixes e 7.000.000 de invertebrados. A partir destes números podemos avaliar e refletir sobre o impacto ambiental dos processos de colonização e das coletas realizadas por seus agentes, como da montagem de museus pautados em coleções desta natureza.

⁵ Sobre a História da dominação belga no Congo ver: STENGERS, Jean. **Congo Mythes et réalités**. Bruxelles: Racine, 2005.

Com este perfil, destaca-se uma sala que apresenta projeto expográfico de 1910, com pinturas murais de paisagens idealizadas do Congo, além de vitrines e fotografias, com destaque para um crocodilo ao centro da sala. Esta sala é tão representativa de seu tempo que no projeto de reestruturação do museu foi decidido manter sua organização original.



Figuras 151 e 152

Na sala de Etnografia Comparada são expostos utensílios do cotidiano – cerâmicas, objetos de metal, artefatos de caça, pesca, instrumentos musicais, com abordagem de questões socioreligiosas e políticas. Alguns artefatos são apresentados em comparação com similares de outras culturas da América do Norte e Oceania.



Os organizadores da reestruturação ressaltam:

O Museu real da África Central escolheu abordar um período crucial das relações entre o Congo e a Bélgica através de uma exposição. Este projeto é indispensável para abordar a renovação da instituição que pretende ser no futuro um novo centro de saber sobre a África Central. Através de informações sobre o Congo na época colonial, a exposição tem a ambição de despertar o interesse por uma história ainda mal conhecida. [...] Esta história compartilhada, carregada de emoções, deveria deixar escutar as vozes daqueles que a conheceram ou que a interpretam atualmente. Belgas e congoleses se exprimem através de entrevistas ao longo da exposição⁶.

Na renovação do Museu, a instituição tem sido pensada de forma integral, atingindo a Exposição de Longa Duração, a estrutura física do edifício e suas atividades,

⁶ SELECTION de textes de l'Exposition La Memoire du Congo. Le temps colonial. MRAC: Tervuren, 2005. Tradução nossa.

com um projeto adequado às demandas e perspectivas contemporâneas. O percurso está sendo repensado para possibilitar, ao visitante, fazer caminhos dentro de seus interesses, a partir de roteiros temáticos, como arte, meio ambiente, arquitetura do edifício, entre outros. Ainda em atenção ao público serão instalados setores como auditório, salas de reunião, centro de documentação, espaço de experimentação e salas para abrigar exposições temporárias vindas de outras instituições, com o reordenamento do espaço físico, procurando corrigir modificações estruturais que corromperam o traçado original do prédio ao longo dos anos.

A nova Exposição de Longa Duração articula-se a partir de dois eixos: 1º. Elaboração de um “percurso geográfico”, como uma viagem ao longo do rio Congo, explorando os contatos que a bacia deste rio propicia entre várias regiões da África Central - o percurso propõe pensar a relação do Congo com as diversas “Áfricas” e com o resto do mundo -; 2º. A coleção está sendo trabalhada a partir de módulos temáticos, abordados sob vários pontos de vista.

A África Central continuará a ser o tema da exposição de longa duração, que pretende dialogar com as exposições temporárias, abordando, entre outros temas, coleções de diferentes regiões da África, aquisições e doações recentes, resultados de pesquisas, bem como temas contemporâneos e as manifestações artísticas da África.

Dentro de sua programação, no período de fevereiro a outubro de 2005, foi realizada a Exposição “*A Memória do Congo - O Tempo Colonial*”, com o intuito de aprofundar questões relativas ao Museu, sua relação com o Congo e os processos de dominação da África.⁷ Em publicação produzida pelo Museu, encontramos objetivos e conceitos que nortearam a realização desta Exposição:

Através desta exposição o MRAC pretende contribuir com o debate muito atual que concerne a Bélgica e a história do Congo Colonial. Objetos, obras de arte, documentos, imagens e seqüências cinematográficas inéditas colocam o visitante neste período controverso. Entrevistas filmadas de belgas e congoleses fazem reviver o passado em uma confrontação de lembranças e emoções. A memória do Congo revisita, através de temas específicos e testemunhos diversos uma página movimentada da história.⁸

⁷ Visitamos esta Exposição em junho de 2005.

⁸ SELECTION de textes de l'Exposition La Memoire du Congo. Le temps colonial. MRAC: Tervuren, 2005. Tradução nossa.

“A Memória do Congo – O Tempo Colonial” foi planificada em módulos que procuraram partir de objetos, textos, documentos e depoimentos da época colonial, traçando um panorama crítico das questões implicadas no processo de colonização e dominação do Congo pelos belgas.

No módulo 1: **Longa duração**, a questão concentrou-se no caráter milenar das culturas da África Central, ressaltando a complexidade de sua cultura material, técnicas agrícolas, de criação de animais e metalurgia, além de suas estruturas políticas, em contraposição ao ambiente resultante da colonização. Se há uma afirmação que podemos perceber na sala é: A história colonial europeia na África, instalada ao final do século XIX, não foi inscrita em uma página em branco, mas extinguindo estruturas sócio-culturais, violando práticas e lógicas culturais, violentando mentalidades e corpos. Este módulo inicial permite antever o enredo de violências e usurpações que vem se desenrolando, por décadas, no continente africano, o que foi apresentado ao longo da exposição.

O módulo 2 denominado **Hierarquias** aborda a introdução de novas estruturas de poder, substituindo ou integrando estruturas tradicionais, e as novas hierarquias resultantes, incluindo as relações de conflito e alianças que se

estabeleceram entre líderes africanos e belgas. A criação do Estado Independente do Congo e os abusos cometidos pelos belgas, a estruturação burocrática e hierárquica para a regulamentação da situação, através de Ministério das Colônias, Governo Geral, Administrador Territorial e chefes locais como auxiliares do governo. Foram abordados também a presença das ordens religiosas, o sistema judiciário diferenciado para belgas e africanos, as características da força pública, as epidemias e do sistema médico.



Figura 153

Transações é o módulo que trata da inserção do Congo na economia mundial a partir da exploração de suas matérias primas e de seus recursos minerais. Ao mesmo tempo em que demonstrava a continuidade de estruturas econômicas tradicionais, abordou a introdução da economia capitalista concentrada nas mãos da Sociedade Geral da Bélgica e alguns parceiros, com crescimento do trabalho assalariado.



Figuras 154 a 157

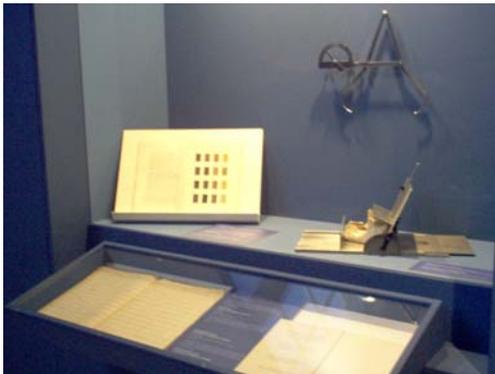


O Módulo **Encontros** apresenta referências da instalação do processo colonial baseado em critérios raciais, que foi observado até no interior dos templos religiosos, orientando todas as práticas sociais e resultando em uma sociedade marcada pela diferença e a separação, com lugares para negros e brancos. Ressaltava os vários “encontros” que tiveram lugar, em diversas situações, na paz e em momentos de crises, através da música, da dança e outras manifestações culturais.



Figuras 158 e 161

Representar. O módulo representa as diversas imagens produzidas sobre o Congo: a que o colonizador criou sobre si mesmo e sobre os colonizados, com abordagens das origens do Museu do Congo e sobre a Exposição Universal e Internacional de Bruxelas em 1958, e com as imagens de civilização, progresso e modernidade presentes nestes dois casos.



O módulo **Independência** tratou o processo político e social que levou ao fim da colonização, bem como as consequências do processo de emancipação, incluindo a cooperação da Bélgica com o Congo.



Figura 162 e 163

O circuito expositivo foi finalizado com o módulo **Tribuna**, que reunia depoimentos de 15 pessoas, belgas e congoleses, homens e mulheres que foram testemunhas diretas ou indiretas da colonização. Ao lado, um **Centro de documentação** reunia documentos variados: jornais da época, arquivos administrativos, cartas, fotografias relacionados aos temas tratados na Exposição.



Ao visitar e analisar a Exposição “Memória do Congo” fica claro que o redimensionamento dos discursos museográficos do Museu de Tervuren está diretamente relacionado com uma decisão política institucional de trilhar novos caminhos e encarar desafios, como o imperativo de realizar uma profunda revisão dos discursos para que a continuidade de sentidos deste museu fosse permitida.

Redimensionar discursos e visões de história transmitidas por suas exposições deve ser atitude assumida pelos museus, pois as dinâmicas sociais e os avanços das pesquisas e estudos apresentam questionamentos e novas perspectivas, que geram novas

perspectivas e respostas para os problemas trabalhados em exposições, permitindo avanços nas mensagens e intercâmbios culturais.

O caso do Museu de Tervuren permite perceber que o redimensionamento das abordagens implica trabalho de investigação, que envolve equipes interdisciplinares e representantes de segmentos da sociedade. Sem perder de vista o necessário tempo para o desenvolvimento de projetos, para a maturação e a discussão das questões e propostas, para a materialização e concretização das inserções, tornando evidente que os museus e suas exposições precisam ser encarados como espaços processuais e em permanentes transformações, atualizando-se para alcançar imagens e representações equivalentes à discussão histórica e política sobre o colonialismo, o racismo e seus desdobramentos no mundo contemporâneo.

No Museu de Tervuren, ainda foi realizada, de novembro de 2004 até agosto de 2006, a **Exposição Congo Natureza e Cultura**, voltada para o patrimônio natural e cultural do Congo, procurando sensibilizar o público sobre

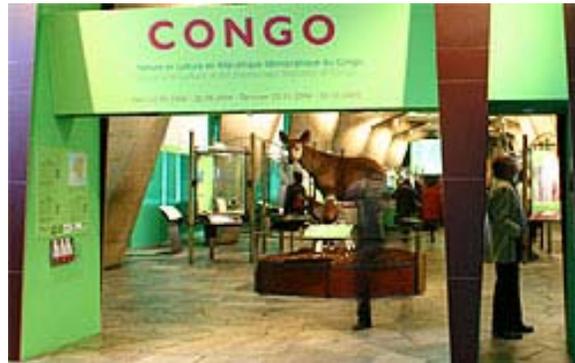


Figura 164

a enorme diversidade e necessidade de proteção deste patrimônio único,

estabelecendo relações e apresentando interfaces entre o mundo natural e as ações culturais. Desenvolve-se em cinco módulos:

1 – **A biodiversidade e a proteção da natureza através de parques naturais.** O continente africano é apresentado na perspectiva de local de maior diversidade biológica e localização de espécies únicas, com alertas para as ameaças que atingem a preservação do continente, a partir de detalhamento das informações relativas ao Congo.

2 – **A natureza como fonte de matéria prima** explora a riqueza de recursos naturais do Congo, minérios e madeiras, entre outros, e a sua importância para a economia.

3 – **Terminologia específica à natureza e à cultura**, apresenta as línguas locais do Congo em sua complexidade e importância para o conhecimento classificatório do meio ambiente, ecologia, biologia animal e vegetal, ressaltando convivências com forças e energias de animais, vegetais e minerais que ocorrem nesta sociedade africana.

4 – **A natureza como fonte de símbolos**, trata dos significados atribuídos à natureza e relações em intercâmbio com o meio ambiente e do surgimento de determinadas práticas culturais como produção de ritmos, máscaras, danças, relatos míticos e poéticas. Apresenta matérias primas recorrentemente utilizadas na cultura material do Congo.

5 – **A natureza como fonte de alimentos e medicamentos**, apresenta estratégias de exploração da natureza para sustento e proteção do corpo, sendo ressaltados alguns produtos e práticas essenciais.

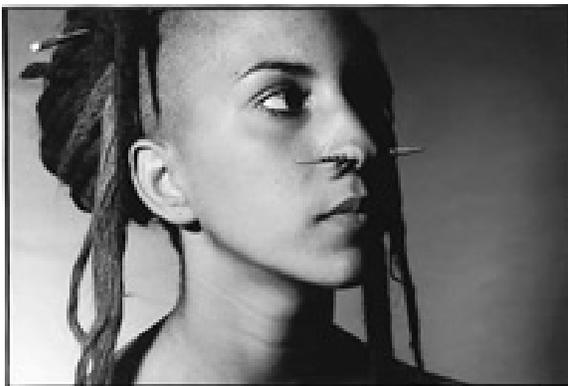
Nesta exposição percebemos o enfoque nas relações natureza versus cultura em perspectiva integrada, sem a imagem recorrente de uma sociedade naturalizada, vivendo como refém da natureza e dos fenômenos naturais. O africano é representado como agente de seu meio e história, produzindo cultura, ciência, patrimônio material e memórias a partir de relações integradas que estabelece com a natureza.

Museu Daper - Paris

Em Paris, no Museu Dapper⁹ visitamos a Exposição **Signos do Corpo**, apresentada no período de 24 de setembro de 2004 a 17 de julho de 2005, abordando a realização de interferências no corpo em diversas sociedades ditas tradicionais e pós modernas, expondo cerca de cem peças da África, Oceania, América e Ásia. Foram selecionadas obras que evidenciam em sua estrutura escarificações, piercings, tatuagens, entre outras interferências. Esta exposição de peças com antigas intervenções corporais, dialogou com a exposição fotográfica **Palavras do Corpo**, do fotógrafo Alain Soldeville, com imagens realizadas durante dois anos em estúdio em Paris, com homens, mulheres e duplas com escarificações, tatuagens, piercings ou implantes no corpo.



Figuras 165 e 166



Nas duas mostras foram explorados o caráter identitário destas práticas culturais, relacionando-as a comunicação de mensagens individuais ou grupais. O contraponto entre as duas exposições provocou um deslocamento do olhar, na medida em que práticas culturais ditas tradicionais, relacionadas a grupos “selvagens” e “incivilizados” foram posicionadas em diálogo com práticas similares em sociedades consideradas avançadas e civilizadas, como as da Europa contemporânea. As marcas corporais utilizadas atualmente foram trabalhadas como desdobramentos e deslocamentos de práticas milenares e universais, reatualizadas no contexto de sociedades pós-modernas.

⁹ Criado em 1986 em Paris este museu de auto define como “Um espaço de Arte e Cultura para a África e suas diásporas.”.



Figuras 167 a 171



Museu Jacquemart-Andrés - Paris

Também em Paris, no período de 24 de maio a 28 de agosto de 2005, no Museu Jacquemart-Andrés foi realizada a exposição **O Homem e suas Máscaras**, com peças da coleção Barbier-Mueller, de Genebra, num total de 60 peças da África, Oceania, Europa e América, escolhidas tanto pela diversidade etnográfica, quanto pela singularidade estética, algumas tendo pertencido a artistas do modernismo. Máscaras de várias rituais recentes e de passados remotos, como funerários, de teatro sagrado e profano de culturas chinesas, japonesas, javanesas, pré-colombianas, tibetanas, foram dispostas cara a cara com máscaras contemporâneas de esporte, trabalho, guerra e embelezamento desde os primórdios da técnica ou indústria de cosméticos. A exposição foi montada a partir de um roteiro original, selecionadas e catalogadas pelo poeta e romancista Michel Butor, que expôs as máscaras com versos escritos apropriados aos contextos de cada uma delas.

Esta exposição processa e acessa uma nova forma de relacionamento com elementos da cultura material africana, freqüentemente apresentados de forma exotizada e pelo viés etnográfico. Na medida em que máscaras de sociedades tradicionais aparecem lado a lado com máscaras do mundo contemporâneo “civilizado” ficam explicitas mensagens sobre a pluralidade e universalidade de determinados hábitos culturais, provocando reflexões sobre proximidades e simultaneidades entre culturas. Expor máscaras rituais ao lado de outras de trabalho, lazer, guerra ou embelezamento também possibilita entender que as máscaras estão revestidas de sentidos e razões de ser. As máscaras que reproduzimos a seguir traduzem a diversidade de tempos, espaços, relações das máscaras que foram apresentados na exposição.



Figuras 172 a 174

Avec mes cornes je deviens
Le taureau calme des rivages
Labourant la vase e la boue
Pour y déterrer des racines
en y enfouissant des graines
pour améliorer en prairies
les savanes fourrées de pièges
où se sont perdus tant des miex



Je suis fille de l'arc-en-ciel
je glisse dans le bras du vent
j'apporte des torrents de pluie
parmi les braises de l'été
après des mois de sécheresse
je transforme en boue la poussière
et fais reverdir le désert
vous faisant goûter l'abondance.



Derrière ma vitre j'observe
les jaillissements d'étincelles
que provoquent les chalumeaux
dans une lumière d'éclipse
je vois le metal fondre en larmes
dans une soudure semblable
à celle que m'a fabrique
en assourdissant mes oreilles.



Figuras 175 e 176

Mon visage qui vous écoute
est sourmonté d'un plus petit
qui vous écoute plus encore
ce que vous prenez pour des plumes
est une couronne auditive
sensible à ce que votre voix
transmet sans que vous le sachiez
les désirs que vous ignorez.



Peintures guerrières triangles
Qui s'enfoncent comme des cris
l'absence de nez les narines
transformant le visage en crâne
pour narguer la mort je la mine
me rappelant le temps de jeux
où l'équipe risquait sa vie
sous l'applaudissement des dieux.

Centro Georges-Pompidou - Paris

A Exposição África Remix, realizada no Centro de Artes Georges Pompidou, de 25 de maio a 08 de agosto de 2005, considerada a primeira grande exposição de arte contemporânea africana, reuniu artistas já consagrados e jovens estreantes ainda pouco conhecidos. Em total de 84 participantes da África Negra e do mundo árabe, mais de 200 obras expressam atuais tendências da arte nas Áfricas.

Pinturas, desenhos, esculturas, colagens, instalações, fotografias, vídeos, música, produzidos por artistas que tratam e retratam, esteticamente, realidades pós-coloniais da África, trazem à público a diversidade e a riqueza da produção artística africana contemporânea, em sociedades que se confrontam com artifícios de tecnologias e transformações estruturais.

Segundo o curador da Exposição, Simon Niami

Já era tempo de criar uma exposição que não se constitui somente na recapitulação da discussão sobre a arte contemporânea dos últimos dez anos. O objetivo era realizar uma exposição que se abstinhasse de toda ideologia e evidenciasse a motivação profunda da criatividade africana. Um segundo objetivo era por fim a toda uma idéia preconcebida e mitos sobre a África. [...] É igualmente uma exposição que coloca algumas questões: o que é a arte contemporânea africana, o que podemos dizer e mostrar? Depois de tantas experiências que fizemos na Europa, existe uma definição válida? Responderá ela às concepções ocidentais ou distancia-se? Em que ponto de vista? Não pretendemos responder todas as questões mas queremos, ao menos, apresentar questões nunca apresentadas. Gostaríamos de nos concentrar plenamente sobre o charme de uma obra apresentada no quadro de um conceito de exposição que permita perceber o que a África poderia ser hoje. Como poderia ser a África de amanhã e quais são as ligações que nos faltam entre a África antiga e a de hoje, não temos nenhuma noção precisa do resultado. Mas uma coisa é certa: tentamos nos liberar das numerosas armadilhas que marcaram nossa visão da África em geral.¹⁰

Na tentativa de encaminhar estas questões, a exposição foi planejada em três temas: Identidade e História, Cidade e Terra, Corpo e Espírito, dentre as quais reproduzimos algumas obras.

¹⁰ ÁFRICA REMIX. Paris: Centro Georges Pompidou, 2005. Catálogo da Exposição.

Identidade e História. Este módulo aborda a relação entre memória pessoal e memória coletiva, considerando as nacionalidades africanas, o processo de formação de identidades em tempos de colonização e pós colonialismo, no encontro/conflito de sociedades tradicionais africanas e culturas árabes, sem perder de vista a dialética da formação da identidade na perspectiva global¹¹. Memórias coletivas que implicam pertencimento a comunidades, memórias pessoais que envolvem sexualidades, questões políticas, de gênero, raça, étnicas.



Figuras 177 e 178

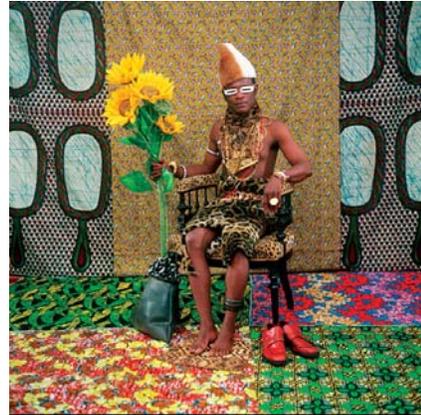
Instalação: **Obstacles** - 2003 – 2005, de Manir Fatmi, artista nascido em Tanger-Marrocos, e que vive e trabalha em Paris e Marrocos. A obra simboliza os obstáculos que os artistas africanos encontram para se exprimirem seja pelas censuras nacionais, ou de « livrar-se » de uma « particularidade africana » que o público espera de sua obra.

Instalação: **Le salon du Philanthrope Victorien**, 1996 – 1997, de Yinka Shonibare, artista inglês de origem nigeriana, reproduz um salão vitoriano, revestido de tecidos com « símbolos identitários » africanos. A obra valoriza a mestiçagem das culturas e alude à realidade colonial na qual construiu-se a burguesia inglesa.

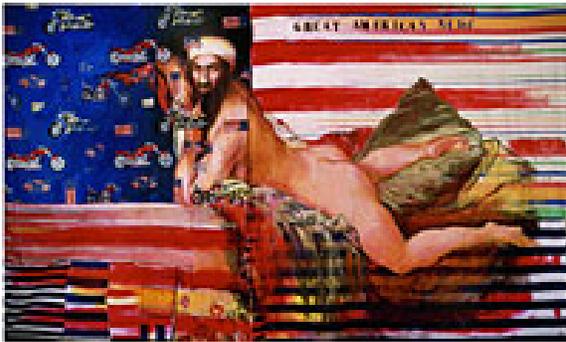


¹¹ Sobre a dialética das identidades no mundo contemporâneo ver Bhabha e Hall, obras citadas.

Fotografia : **Le chef, celui qui a vendu l'Afrique aux colons**, de Samuel Fosso, nascido em Camarões, vive e trabalha na República Centro Africana. Utilizando clichés ocidentais representa chefes africanos, do ditador do ex-Zaire, Mobuto, aos chefes que contribuíram para o tráfico negreiro pré-colonial.



Figuras 179 a 182



Pintura : **Le grand nu américain**, de Hassan Musa, nascido no Sudão, que vive e trabalha na França. O autor une o rosto de Ben Laden com um nu feminino de Boucher. Ocidente e oriente, século XVIII e XX confrontam-se e completam-se nesta obra.

Instalação: **History has an aspect of oversight in the process of progressive blindness**, 2004, de Andries Botha, nascido em Durban, África do Sul, onde vive. Sentado diante de uma vitrine, refrescado por um ventilador, o expectador vê reproduções de um retrato de africano da época colonial, por traz da parede, bustos de administradores coloniais do século XIX, agentes da repartição racial que provocaram os deslocamentos de sul africanos de zonas residenciais reservadas a brancos.

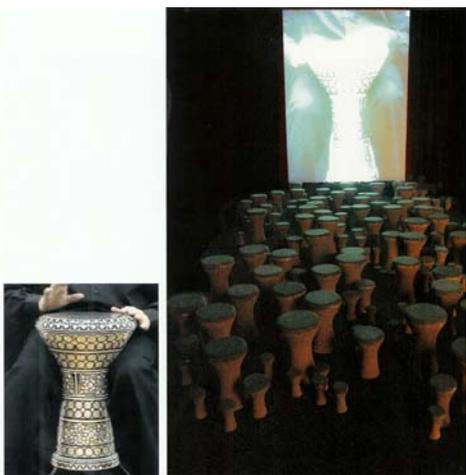




Figuras 183 a 185

Desenhos: **Blindfolded**, 2001, de Marlene Dumas, nascida na Cidade do Cabo, África do Sul, vive em Amsterdam. Cabeças de homens cegos por vendas, por olhos fechados ou capuz. A obra alude à problemática do terrorismo islâmico e suas vítimas.

Fotografias:– **Kunhinga Portraits**, de Guy Tillim, nascido em Johannesburgo, vive em Durban e Paris. Retratos de homens, mulheres e crianças que, um mês antes do final da guerra civil de Angola, fugiram e caminharam por cinco dias até chegar a pequena cidade de Kunhinga, zona protegida por organismos internacionais.



Instalação: **Tabla**, de Moataz Nasr, nascido na Alexandria, Egito, vive no Cairo. Obra inspirada em uma fábula introduzida no mundo árabe no século VIII. Um vídeo mostra uma tabla, instrumento de percussão egípcio, sendo tocado por um homem. Na frente da tela centenas de tablas mais simples, de tamanhos diversos dialogam com o toque apresentado em vídeo, em alusão à relação entre o indivíduo e o grupo, entre as lideranças e o povo, em processos de manipulação.

O módulo **Cidade e Campo** apresenta a cidade africana como um conglomerado de materiais, técnicas, sensibilidades, humanidades e percepções, para onde convergem pessoas que pretendem instalar-se, provisoriamente, em estadias que podem acabar sendo para a vida inteira. Hoje, artistas africanos são como náufragos voluntários, que após as violências das diásporas, sobrevivem em exílio interior, em que a terra natal é fonte de equilíbrio.

Neste módulo, como em toda a exposição é colocada a questão das identidades em fronteiras, elaboradas nos deslocamentos, encontros e sínteses de referências culturais, em uma produção de sentidos que se dá “entre lugares”, com exilados que se constroem em processos de hifenização, conjugando referências de tempos e espaços¹². A maioria dos artistas apresentados nesta exposição são indivíduos deslocados de seus territórios de origem, que se estabeleceram em novos territórios, conectando em suas produções, memórias e vivências de suas trajetórias de vidas.



Figura 186

Instalação: **Bar musical pour “África Remix” 2004**, de Balthazar Faye, nascido em Dakar, vivendo em Paris. Salão criado com outros artistas africanos em que o público podia apresentar e escutar música africana contemporânea.

¹² Na obra citada de Homi Bhabha são tratadas questões relativas às culturas entre-lugares.

Instalação – **Townshipwall n.10**, de Antonio Olé, nascido em Luanda, Angola, onde vive. O autor trabalha em torno de processos de urbanização, construindo muros onde aborda os limites entre territórios públicos e privados, como elementos de marginalização dos habitantes em townships, evidenciando que tais dimensões são incorporadas como espaços para expressarem mensagens.



Figuras 187 e 188

Fotografia: **Money & Matter**, 2002, de Fatimah Tuggar, nascida em Kaduna, Nigéria, vivendo em Nova York. Arte em torno da questão do acesso às tecnologias, suas imagens associam meio ambiente rural e espaço urbano ocidental, criando imagens fictícias nas quais mulheres de universos culturais diferentes são identificadas por tarefas comuns. Traduz negociações da África com a tecnologia ocidental.



Fotografia – **Religião em Moçambique**, de

Rui Carlos de Noronha Assubuji, nascido na ilha de Ibo, Moçambique, vivendo em Maputo. Fotografias compõem uma série que retrata a explosão de religiões em Moçambique, após o fim da guerra civil. Propõe a realização de retratos imparciais sobre as igrejas mais importantes do país e seus impactos sobre a vida dos

moçambicanos.



Figuras 189 e 190



Escultura: **Chair**, de Gonçalo Mabunda, nascido em Maputo, Moçambique, onde vive. Compondo um projeto que transforma armas usadas na guerra em objetos de arte, o trabalho reflete sobre a possibilidade de África reconstruir-se a partir de seus dramas, sem esquecer o passado.

O módulo **Corpo e Espírito** trata de representações, em que corpo e alma são projetados como complementares, entidades que na África são indissociáveis. A alma é pensada como nosso espírito e o corpo como o elemento através do qual nos comunicamos e representamos.

Instalação: **The Room of Tears / Pédiluve # 4**, 2004, de Bili Bidjocka, nascido em Douala, Camarões, vivendo e trabalhando em Paris, Bruxelas, Nova York e Mana – Guiana Francesa. Um espaço de percepção no qual, andando sobre água, várias sensações são despertadas com um leve odor que vem da água e imagens refletidas em espelhos e vídeos colocados na parede. O visitante é instado a permanecer e circular neste espaço de limpeza e tranqüilidade, percebendo quais sensibilidades desencadeia.



Figuras 191 e 192



Técnica mista: **Femme à l'enfant**, de Franck K. Lundangi, Zombo, Angola, vivendo em Paris. Obra inspirada em memórias e símbolos da África apresentados através de traços simples, produzindo imagens atemporais e plenas de significados.

Instalação: **Sem título**, de Paulo Capela, nascido em Ouiz, Angola, onde vive. A partir de diversos objetos constrói instalações nas quais confronta equivalências entre experiências religiosa e política.



Figura 193

Em “**África Remix**” articulam-se arte produzida em territórios africanos, por artistas que por vezes iniciaram sua produção ainda sob o domínio colonial, traduzindo plasticamente suas histórias pessoais e dos grupos aos quais pertencem. O diálogo entre referências tradicionais e novas “tradições” é marcante em toda a exposição, sem apelos, como na maioria das até então organizadas, a utilizações de imagens exóticas, confirmadoras de ideários seculares sobre a África, que se apresenta de forma atualizada, com base em suas demandas, problemas e formulações de alternativas sociais para um continente em processo de reconstrução.

Questão importante desta exposição, que itinerou em várias cidades européias e que foi deslocada para Tóquio, advém de um tratamento da arte e dos artistas africanos com a mesma dignidade com que são tratados artistas ocidentais, o que é fora do comum até então. A identidade e o respeito à liberdade dos temas apresentados fica aparente na mostra, que não busca apresentar e confirmar velhos estigmas e preconceitos produzidos por olhares externos e interessados. Perspectiva que talvez se explique pela quantidade de artistas que continuam a produzir dentro da África, que não se dispersaram pelo mundo, apesar de estarem em deslocamentos e dominarem códigos universais. Mantendo referências de seus espaços de origem, atestam a possibilidade de produção de arte sem que para tal seja necessário o exílio e a negação de si mesmos.

Ainda na passagem pela França podemos comentar questões em torno do surgimento do **Musée du quai Branly**, de Artes e Civilizações da África, Ásia, Oceania e Américas, com abertura ao público prevista para o ano de 2006, expondo peças oriundas de duas outras instituições, o Museu do Homem e o Museu Nacional das Artes da África e Oceania.

A criação deste Museu e as discussões decorrentes integram-se nas atuais reflexões sobre o discurso ocidental a respeito das Áfricas, dos africanos e das formas de tratamento de seus patrimônios musealizados. O surgimento do Museu acarretou mudanças em duas outras instituições francesas: o Museu do Homem e o Museu Nacional das Artes da África e da Oceania, que tiveram parte de seus acervos transferidos para o novo Museu. Segundo o site oficial do museu¹³, dos 300 000 objetos a serem expostos, 240.000 vêm do laboratório de Etnologia do Museu do Homem e 25.000 do Museu Nacional das Artes da África e Oceania. Em seu projeto, o Museu é apresentado como uma exposição que

Apresentará os grandes espaços geográficos, Oceania, Ásia, África, Américas, [...] será destacada a profundidade histórica das culturas apresentadas, a diversidade de significados das peças, com algumas abordagens temáticas importantes [...] Um sistema de informação enriquecerá o conjunto, propondo textos, bases de dados complementares, programas sonoros próximos aos objetos. Um mezanino central reunirá sínteses sobre os aportes da antropologia no século XX, os grandes textos e estudos fundamentais sobre as culturas apresentadas. O Museu será desta forma um local de iniciação e compreensão das obras, objetos, vestígios materiais dos povos e das civilizações.¹⁴

Estas informações esclarecem algumas questões que foram levantadas no momento de criação desta nova instituição, entre elas o problema do deslocamento de acervos dos museus de origem, com tratamento e discurso etnográfico das peças, para uma instituição que, na origem, tinha como proposta de denominação Museu de Artes Primitivas e, em seguida, Museu das Artes Primeiras. Modificação advinda de uma série de discussões sobre a inadequação destas designações, que trazem em si idéias de hierarquização e preconceitos acerca de artes não européias. A ênfase era colocada sobre

¹³ www.quaibrantly.fr

¹⁴ Texto traducido por nós de *Le futur Musée: le chantier de la muséographie* em www.quaibrantly.fr

uma abordagem puramente estetizada do acervo exposto, aliada a uma idéia evolucionista da arte.

O conceito apresentado no site do Museu leva a crer na possibilidade de uma apresentação mais abrangente, que encare as peças como documentos culturais, na perspectiva desta exposição vir a constituir-se em mais um espaço museológico voltado para a diversidade de horizontes inerente à condição humana.

No entanto, se tomarmos como referencia uma espécie de “balão de ensaio”, realizado pelo projeto do Museu Branly, o Pavillon des Sessions, instalado em abril de 2000 no Museu do Louvre, apresentando uma concepção aproximada do que podem vir a ser as salas do novo Museu, fica difícil perceber a abrangência da proposta da equipe responsável.

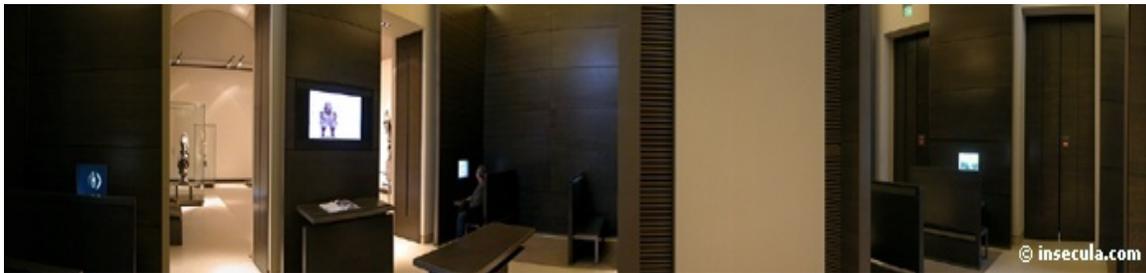


Figura 194

Ao visitarmos esta exposição em setor do Louvre, encontramos uma bela exposição, com tratamento extremamente cuidadoso das peças, mas apenas uma composição tipo galeria de arte, sem nenhum elemento de contextualização, sejam textos ou fotografias, por exemplo. Há uma série de informações contextuais que ficam em espaço anexo, no “Espaço de Interpretação”, ao lado da exposição, para onde o visitante deve dirigir-se caso deseje maiores informações sobre qualquer uma das peças. E aqui temos um problema: em um Museu como o Louvre, que consome muitas horas do visitante que deseje, minimamente, um panorama de sua exposição, e por isso não permanece muito tempo em cada sala (exceto é claro, diante da Gioconda que exige muita paciência e esforço para que se consiga apreciar de perto), as informações devem ser imediatas, ao alcance do público, sem a necessidade de recursos secundários.

Por outro lado, considerando os milhares de pessoas que visitam, diariamente, o Museu do Louvre, caso haja interesse do público em saber sobre as peças, além das etiquetas, a estrutura do Espaço de Interpretação não dá conta das demandas. Portanto, a proposta do salão é ineficiente, não sendo possível ao público uma fruição que ultrapasse os julgamentos formais, estéticos e preconcebidos sobre as peças na perspectiva de “conhecimento”.

Figuras 195 a 197



Esta exposição parece pouco visitada, talvez pela sua localização, em um setor térreo de uma das alas do edifício do Louvre, que demanda a circulação por diversas salas, quase que cruzando todo o prédio, para chegar a um hall de acesso a uma escada, que leva até esta exposição. Para os interessados no universo destas culturas ver e desfrutar o setor será um prêmio e desafio, já os que são apenas curiosos, provavelmente desistirão de encontrar a sala, pois não se chega ao Pavillon des Sessions por acaso, somente pelo desejo deliberado e de muito caminhar de forma labiríntica pelo Louvre.

A localização desta sala, no contexto do edifício do Louvre, talvez possa ser compreendida como uma metáfora espacial da importância atribuída aos objetos ali

apresentados em relação aos outros da antiguidade à arte monumental do neoclássico ocidental. Tudo indica que estes objetos de culturas que levaram tantos anos para serem admitidos nas exposições do Louvre, agora que lá estão, por contingência de um projeto externo, estejam meio que deslocados, escondidos ou esquecidos em ala de pouca visibilidade e difícil acesso.

Questão pontual que chama atenção refere-se ao caráter estetizante das atuais abordagens ocidentais em relação a acervos africanos. Acreditamos que tal procedimento seja fruto de uma crise no tratamento destas expressões culturais, pois não conseguindo dar conta dos desafios e demandas dos museus etnográficos, de exprimir a complexidade das culturas para além da perspectiva eurocêntrica, e não tendo ocorrido, por parte dos grandes museus, transformações nos modos de apresentar tais documentos culturais, novos museus, como este do Quai Branly, partem para a valorização estética. Construindo um discurso que, em certo sentido, acaba repetindo velhas fórmulas de entendimento e valorização, como a recorrente frase encontrada nestas exposições, de que “a arte africana é importante por ter influenciado os movimentos vanguardistas do início do século XX”. Será que, mais uma vez, a África “precisa” do referencial do ocidente para que suas culturas recebam chancela de algum valor?

Por fim, voltando ao Brasil, consideramos dois movimentos recentes em torno da musealização de culturas africanas e afro-brasileiras: a inauguração do Museu Afro-Brasil, em São Paulo, e o projeto de criação do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, em Salvador.

Museu Afro Brasil – São Paulo

Inaugurado em outubro de 2004, no Pavilhão Manoel da Nóbrega, no Parque do Ibirapuera, resulta de um longo processo iniciado pelo seu curador, Emanuel Araújo. Em 1988, o lançamento da obra *A Mão Afro- Brasileira*¹⁵ destacou-se como publicação de valorização da presença de negros e mestiços na cultura brasileira, ao lado da exposição com o mesmo título realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em 1995 foi realizada a Exposição *Os Herdeiros da Noite*, em que foi proposto um olhar sobre a produção de arte, além dos cânones ocidentais, valorizando a ancestralidade africana. Foi seguida da exposição *Arte e Religiosidade no Brasil – Heranças Africanas*, em 1997, na qual realizaram-se leituras sobre encontros do sagrado e profano e seus efeitos na produção artística.

Na grande mostra de arte realizada em São Paulo, de abril a setembro de 2000, denominada Mostra do Redescobrimento, destacou-se o módulo *Negro de Corpo e Alma*, Com centenas de objetos - documentos, móveis, esculturas, jóias, quadros, fotografias, entre outros – utilizados para abordar 500 anos de história do Brasil, em três vertentes de análise: **Olhar o corpo**, sobre a construção de imagens sobre o negro; **Olhar a si mesmo**, referente a imagens construídas pelos negros sobre si e **Sentir a Alma**, apresentando elementos de culturas brasileiras marcados pela presença negra – arte sacra, letras, etc.

Desde 2002 foi realizada, em diversos locais do Brasil, em São Paulo por mais de uma vez e local, a exposição **Para Não Esquecer – Negras Memórias, Memórias de Negros**, que tem como proposta expor heranças africanas em nosso patrimônio cultural e o imaginário luso-afro-brasileiro, falando de encontros, negociações, trocas simbólicas no âmbito da sociedade brasileira.

¹⁵ Catálogo organizado por Emanuel Araújo e publicado pelas edições culturais Odebrecht por ocasião das comemorações ao centenário da abolição da escravatura, que tornou-se obra de referência. É dividido em quatro partes: barroco e rococó, século XIX e a Academia, herança africana, arte contemporânea.

A inauguração do Museu Afro-Brasil foi a culminância deste processo, inclusive repetindo imagens já apresentadas nas outras exposições, como confirmando conceitos, objetivos e discursos. Tal situação resulta de um processo curatorial contínuo, marcado pelas experiências e personalidade de seu curador, que é também o colecionador da maioria das peças expostas. Por isso mesmo, neste museu, várias referências se entrecruzam, comunicam-se e combinam-se: a do colecionador, afro-descendente, baiano, artista plástico, curador. A presença da antropóloga Maria Lúcia Montes¹⁶, como parceira de Emanuel Araújo nos projetos curados, foi importante na elaboração crítica e reflexiva dos projetos.

A Exposição configura-se como uma obra marcadamente autoral, na qual o perfil de artista plástico do seu idealizador revela-se permanentemente, seja por meio do caráter formal das peças escolhidas, ou pela composição de espaços, formas e cores da sua expografia¹⁷. Segundo Emanuel Araújo

O Museu Afro Brasil não pretende ser um museu *do negro* ou *sobre o negro*, museu de um gueto étnico ou cultural, nem tampouco um *museu do folclore*, reduzindo a “*curiosidades do passado*” as raízes mais profundas das expressões da cultura brasileira. Ao contrário, o museu se propõe a re-visitar nossa história, passar a limpo nossa memória, para interrogar-nos sobre a formação de nossa sociedade e nossa cultura, fazendo-o, porém, da *perspectiva do negro, a partir do olhar e da experiência do próprio negro*. Não reconhecer ao negro o direito a esse lugar, negar a importância de sua contribuição, que perpassa todas as manifestações culturais do Brasil, seria passar um mata-borrão sobre uma saga de mais de cinco séculos de história e de dez milhões de africanos triturados na construção deste país.¹⁸

¹⁶ Professora do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

¹⁷ É importante registrar que as ações realizadas por Emanuel Araújo à frente do Museu AfroBrasil, tem como antecedentes sua gestão na Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde durante anos desenvolveu programa de ampliação do acesso público ao museu, com a realização de várias exposições de temática africana e afro-brasileira.

¹⁸ Apresentação do Museu por Emanuel Araújo em <http://www.museuafrobrasil.prodam.sp.gov.br/apresentacao.asp>



Figura 198 a 202



Desde a sua inauguração o Museu tem se apresentado como espaço diferenciado no contexto dos “teatros de memórias” da cidade de São Paulo. Local de novas referências e abordagens, no qual são nomeados os protagonistas negros da nossa história, que normalmente são citados como coadjuvantes. O discurso procura valorizar a participação de negros em todos os segmentos sociais, fugindo do lugar comum e recorrente das suas representações apenas enquanto artistas, jogadores, ou personagens folclorizados, apesar destes lugares também serem enfocados na exposição.

Este Museu insere-se em projeto integrado que procura ir além da sua exposição de longa duração, com uma dinâmica programação de exposições temporárias; programas de atendimento a públicos diversificados; biblioteca, centro de referência e um auditório-teatro, no qual tem sido realizada uma programação que coloca em cena representantes de artes performáticas tradicionais e contemporâneas afro-brasileiras¹⁹.

Devemos destacar as atividades realizadas pelo Núcleo de Educação do Museu, que realiza uma série de atividades, entre elas os *Roteiros Temáticos*, como o que trata o tema *A Mulher no Museu Afro Brasil*. Desde abril de 2006 foi iniciado o curso *Teatro Vocacional no Museu Afro Brasil*, em parceria com a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, tendo sido encerrado em março de 2006 o curso *História e Cultura Afro-Brasileira: Ensinar e Aprender na Diversidade*, que durante 08 meses, e foi promovido em parceria com a Secretaria de Educação do Município de São Paulo, preparando professores para o ensino de questões relativas à cultura e história da África e Brasil.

Por fim vale ressaltar que os resultados deste projeto devem-se, também, à existência de uma equipe interdisciplinar composta de historiadores, antropólogos, pedagogos, museólogos, entre outros profissionais, que conceberam a configuração inicial e programas de continuidade a partir das propostas curatoriais.

¹⁹ Entre as exposições realizadas *O Imaginário do Povo Brasileiro – 05-06/2005; Branco e Preto, Brasil Preto e Branco – 05-06/05*.

Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira – Salvador - Ba

O Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira – MUNCAB - projeto do Ministério da Cultura, desenvolvido a partir da Associação de Amigos da Cultura Afro-Brasileira, que tem como base e antecedente o *Seminário Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira: Alguns pontos preliminares de referência para a definição de seu perfil e dos conceitos que devem orientar sua implantação*²⁰ realizado em novembro de 2002, com discussão a partir do documento *Position Paper*, da antropóloga Maria Lucia Montes. Do Seminário, com participação de cerca de vinte professores, pesquisadores e ativistas do movimento negro, saíram conclusões que norteiam o atual projeto do MUNCAB.

O projeto prevê a criação de um Centro Nacional de Referência da Cultura Afro-Brasileira, que interaja com diversas regiões do Brasil e outros países, estimulando *iniciativas de musealização do patrimônio cultural dos afro-descendentes, desde as pequenas memórias das casas-de-santo, aos quilombos, clubes de antigas sociedades, irmandades, etc*²¹.

O conceito adotado para este Museu foi o de redes de comunicação e parcerias, instalando-se Núcleos Locais de Memória que deverão dialogar com o MUNCAB e entre si, possibilitando a troca de experiências e a circulação de informações, inclusive exposições. O projeto conceitual para esta nova instituição foi realizado durante o ano de 2005, com uma série de atividades coordenadas pela museóloga profa. Dra. Maria Célia Teixeira Moura Santos²², que a partir de algumas interlocuções realizadas com vários segmentos relacionados ao tema do museu, delineou o seu plano museológico, no qual são apresentadas questões norteadoras ao desenvolvimento de seus projetos de gestão e museográfico. No projeto conceitual inicial

Merece ser registrado o desejo manifestado pela grande maioria dos consultados de que este museu não seja transformado no “museu do Candomblé”, mas que apresente aspectos os mais diversos do patrimônio cultural dos afro-descendentes, que seja um museu que aborde a multiplicidade de ofícios e de artes, as formas de

²⁰ Promovido pelo Ministério da Cultura e Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA.

²¹ Trecho extraído de PROJETO Museológico do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, cd de divulgação institucional.

²² Professora aposentada do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia, com experiência no desenvolvimento de projetos em museologia social.

subsistência, de resistência, de organização sociocultural e de lazer, de diferentes gerações, um patrimônio cultural que seja compartilhado com outros grupos étnicos e sociais. É necessário que o museu reflita como a população negra viu, geriu e manobrou seu patrimônio cultural, como construiu cultura, nas várias interfaces de suas interações com brancos, com portugueses, com índios, etc. Este museu deverá ser o museu do negro, do ponto de vista do cidadão negro brasileiro, capaz de educá-lo para a cidadania, e não um museu que mantenha um enfoque colonial sobre o negro no Brasil e a cultura afro-brasileira.²³

Ainda sem definição de seu projeto expográfico, o destaque para esta proposta é a idéia de ser um ponto de partida para a articulação de uma rede, sem pretensão de concentrar e apresentar a totalidade da realidade, mas estimular olhares para o que não está exposto, entendendo patrimônio como integral e a patrimonialização como atividade dinâmica e além de fronteiras institucionais. Proposta arrojada e de difícil execução, que somente o processo de concretização do projeto conceitual permitirá apreender se foi atingida ou não, reabrindo procedimento de rediscussão em torno da musealização do patrimônio cultural africano e afro-brasileiro.

²³ Trecho extraído de PROJETO Museológico do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, cd de divulgação institucional.

Considerações Finais

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho algumas questões permearam a nossa investigação como indicadores de caminhos a serem seguidos e olhares a serem direcionados em nosso foco de estudo: Exposições e suas representações sobre culturas africanas e das diásporas. Mais do que conclusões, o que pretendemos neste momento é encaminhar questões que, ao longo de quatro anos de pesquisas, apresentaram-se como fundamentais reflexões sobre o tema, promovendo provocações que possam suscitar sensibilidades que levem a ações voltadas para redirecionamentos nas mensagens que museus e exposições tem veiculado sobre culturas afro.

Acreditamos que somente ao realizarmos olhares críticos que levem a transformações nas nossas práticas profissionais e produtos delas resultantes, com a reelaboração de discursos visando eliminar posturas hegemônicas e monopolizadoras geradas pelas elites e classes dominantes, em torno da presença negra no Brasil e no mundo, é que poderemos perceber e sentir que estamos atuando plenamente enquanto agentes de mudanças político-culturais e promotores do desgastado, mas tão almejado e pouco concretizado, exercício da cidadania.

Museus e exposições têm servido, ao longo do tempo, como veículos de afirmação de discursos para a dominação, como centros produtores e difusores de idéias através de textos, objetos e imagens, selecionados, clivados e preservados, na medida dos interesses de grupos detentores do poder de afirmação e manutenção de referenciais patrimoniais oficiais. Iniciativas diferenciadas têm sido desenvolvidas já há algumas décadas, provocando novas perspectivas de seleção, preservação e exibição de traços culturais desprezados, trazendo à cena novas narrativas e atores sociais, até então relegados a segundo plano nos *teatros* de memórias. Tendo surgido diversificação de tipologias

institucionais e formas de realizar exposições, tem aberto brechas para introdução de conteúdos antes impensáveis como passíveis de preservação e exposição.

Esperamos que nossas considerações neste estudo possam deslocar argumentos dominantes, contribuindo para a definição e construção de cenários museológicos e expográficos sensíveis às diferenças e alteridades culturais. Diante das questões que nos propusemos a pesquisar, formulamos alguns encaminhamentos que podem respaldar estas considerações finais.

- **Quais imagens, conceitos e preconceitos, categorias e silêncios, são construídos e exibidos em torno de culturas de africanos e das suas diásporas em exposições?**

Ao analisarmos a construção e disposição de imagens em museus e exposições precisamos considerar que tais processos não ocorrem de forma isolada, mas sob perspectivas histórico-culturais. Logo, a Museologia não processa e constrói imagens sem que haja interações com outras áreas do conhecimento e com a própria dinâmica social e histórica. Assim, uma primeira consideração a ser feita diz respeito às tensões que permeiam estas construções de conceitos e sentidos através de discursos escritos e imagéticos.

No caso específico das exposições em torno de culturas africanas e das diásporas, as tensões se ampliam na medida em que a interação de seus referenciais culturais com culturas ocidentais ocorreu em violentos e conflituosos processos, que foram, e continuam sendo marcados por contradições e ambigüidades que se revelaram e desdobraram em meio a confrontos entre poderes dominantes e pressões de agentes destas culturas na abertura de espaços de poder, para manutenção de suas memórias, tradições, exercícios de cidadania, rompendo formas de subjugar homens, mulheres e crianças controlados, em situação em que foram estabelecidas e negociadas estratégias que permitissem sobrevivências de corpos e mentes culturalmente distintos.

Para além da tensão inerente a própria situação retratada, identificamos também o que denominamos "tensão do olhar e do sentir", resultante das várias possibilidades de

compreensão e elaboração de leituras sobre culturas africanas e suas diásporas, sobre culturas colonizadoras e culturas de outros colonizados, em processos subjetivamente atravessados.

Nestes processos, as imagens relativas a determinadas culturas são transformadas, ao tempo em que estas mesmas culturas estão permanentemente em processos históricos, nas dinâmicas constituintes dos movimentos de controle e produção de bens materiais e simbólicos. Daí que, abordar imagens construídas no âmbito de instituições e suas exposições, pressupõe entender estas ações em um processo de articulação de sentidos, valores e conceitos, em um sistema de dinâmicas e efêmeras representações sociais nos jogos de poderes.

No quadro das construções simbólicas em museus e exposições brasileiros acerca da inserção de culturas africanas nas culturas brasileiras podemos perceber recorrências. A primeira das questões que se apresenta está relacionada ao fato de que raras são as exposições, entre nós, voltadas à apresentação de culturas africanas e afro-brasileiras, aparecendo tais temas, na maioria das vezes, como apêndices de narrativas nas quais predominam o referencial e o capital simbólico relacionados a uma visão de mundo pautada em valores do ocidente branco e “civilizado”.

Esta omissão de tratamento está relacionada ao modo como é construída e abordada a relação histórica e cultural entre Brasil e África, em que há um tratamento que apresenta as culturas africanas como manifestações que tangenciam as culturas brasileiras, sem que seja afirmado, de forma categórica, que estamos falando de uma das bases essenciais da pretendida cultura nacional.

Ainda sobre imagens e discursos apresentados sobre a África identificamos referências em perspectiva romantiza, naturalizada e racializada, ainda nos moldes dos naturalistas e cientistas de fins do século XIX e inícios do XX, ou referências de um continente “atrasado”, povoado por sujeitos incapazes de decidirem sobre seus destinos e caminhos. Imaginários que nem sempre se apresentam de forma explícita, mas subrepticamente em discursos que insistem em uma África no pretérito, marcada por culturas *tradicionais*, nas quais tecnologias e modos de viver estariam classificados em estágios de primitivos a retardados. Não encontramos exposições que apresentem referências

contemporâneas do continente, na sua complexidade decorrente dos diversos momentos históricos, desde o período pré-colonial até a atualidade.

Esta visão de uma África marcadamente tradicionalista, em perspectiva que alia tradição à manutenção invariável de usos e costumes, sem historicidade, acompanha visão que apresenta o continente africano como um bloco homogêneo, sem que sejam considerados e explicitados sua diversidade sociocultural, política e étnica. Tal construção simbólica repete-se, em afirmações ou silêncios, em salas de exposição.

A visão homogeneizada do continente africano transferiu-se para as imagens e imaginários construídos em torno da presença de africanos no Brasil, sem a consideração da ampla diversidade de grupos étnicos, manifestações culturais e tradições que aqui aportaram, tendo ocorrido a construção de um ideário de superioridade nagô que, somente nos últimos anos, começa a ser questionada, com a emergência de estudos e movimentos voltados para explicitar a forte presença de grupos bantofones no Brasil e a decorrente penetração de elementos culturais destas etnias na formação das nossas culturas.

Outro fator presente nas salas de exposição brasileiras, quando falam sobre africanos e afro-descendentes no Brasil, é a localização destes negros no passado, cumprindo papéis relacionados ao período colonial e imperial, na lavoura monocultora, omitindo-se a importância de escravos e libertos no âmbito do sistema econômico como um todo, calando-se sobre o surgimento de uma sociedade, que no seu nascedouro, já estabelece uma relação de dependência total com mão de obra cativa.

Os discursos costumam ser elaborados em perspectiva comparativa, com a utilização de termos classificatórios que enfatizam, muitas vezes, características da produção de cultura material de africanos e protagonistas das diásporas negras, utilizando adjetivos como *ingênuo*, *rudimentar*, *elementar*, *primitivo*, *selvagem*. Supostas superioridades são evidenciadas a partir da montagem de cenários que contrapõem hábitos e costumes do mundo dito civilizado e superior a outros que apresentam traços considerados como reveladores de inferioridade, como por exemplo a apresentação de uma sala de estar de salão senhorial ao lado de uma reprodução de mocambo.

Através de gravuras, objetos e documentos escritos, predominam nas exposições referências a castigos e controle dos escravos, produzindo imaginários de desobediência de

negros, como reações pessoais aleatórias, no entanto, não se fala sobre uma série de estratégias de reações individuais e comunitárias, organizadas desde o interior das senzalas, passando pela casa grande e ganhando “ruas”, como os casos da Conjuração Baiana¹, de Lucas da Feira², da Revolta dos Malês³, da Revolta da Chibata⁴, sem perder de vista o movimento quilombola, que é tratado de modo reduzido em recorte focado no Quilombo dos Palmares, sem que sejam explicitadas características destes movimentos. Esta ausência de destaque a movimentos associativos ocorridos entre negros escravos e libertos, na sua diversidade de configurações e objetivos, é quebrada com considerações sobre algumas irmandades, mas novamente com tratamentos sem aprofundar questões.

Outro ponto a ser destacado é o que chamamos de *branqueamento dos museus* ou seja, se observarmos apenas a maioria das exposições museológicas no Brasil, teremos a nítida impressão de que a partir da abolição da escravatura, o Brasil alcançou a almejada depuração da raça, pretendida por cientistas e elites do final do século XIX e inícios do XX. A participação de negros na sociedade brasileira é reduzida ao período colonial e imperial. Depois deste período, tudo se passa como se a sociedade brasileira tivesse branqueado, ou, em melhor hipótese, tivesse solucionado a questão racial, não preponderando a cor da pele nas relações sociais estabelecidas. Nesse sentido nossos museus e suas exposições

¹ Conhecida também como *Revolta dos Alfaiates* por ter alfaiates como seus principais líderes, esta revolta popular ocorrida em agosto de 1798, na Bahia, reunia pobres de várias ocupações que, além de reivindicações pela redução de impostos e melhores condições de vida, exigindo sociedade democrática e igualitária. O movimento foi denunciado e reprimido e seus principais 4 líderes foram executados em novembro de 1799. Ver TAVARES, Luis Henrique Dias. *Da sedição de 1798 à Revolta de 1824 na Bahia*. Salvador/São Paulo: EDUFBA/ UNESP, 2003

² Lucas Evangelista, filho de escravos, nasceu em 1807, na cidade de Feira de Santana, na Bahia, de onde vem o seu apelido. Em 1822, aos 15 anos, foge e passa a viver no mato, chegando a formar um bando de cangaceiros com cerca de 30 homens. Preso em 1848 foi levado à Corte Imperial, a pedido de D. Pedro II, desejoso de conhecê-lo antes de seu enforcamento na cidade de Feira de Santana.

³ A chamada Revolta dos Malês aconteceu em Salvador, em 1835, como uma sublevação de escravos africanos islamizados (malês), em torno de propostas para libertação dos escravos. Foi rapidamente reprimida. Ver REIS, João Jose. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos Males, 1835*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

⁴ Ocorreu em 1910, na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Liderada por João Candido, reuniu marinheiros pela extinção dos castigos físicos que recebiam, tendo sido o estopim do descontentamento o dia 22 de novembro de 1910, em virtude de 250 chibatadas (somente 25 eram regulamentadas) recebidas pelo marinheiro Marcelino Menezes, diante da tropa formada, por ter ferido um cabo com navalha, a bordo do encouraçado Minas Gerais, a caminho do Rio de Janeiro. A revolta provocou o motim de 200 marinheiros que mataram, nesta mesma noite, quatro oficiais, incluindo o comandante do "Minas Gerais", seqüestrando 7 embarcações e passando a ameaçar o bombardeio da cidade. Com o movimento os castigos foram abolidos na Marinha, ainda durante o movimento e os amotinados foram anistiados, no entanto findo a crise, eles foram expulsos da marinha. Ver SILVA, Marcos A. da. *Contra a chibata: marinheiros brasileiros em 1910*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

acompanham e explicitam a teoria da *democracia racial*. Mas, e a perseguição e controle às manifestações religiosas ocorridas até a década de 1970, e retomadas nos últimos anos, através das preleções de igrejas evangélicas? E a situação de desigualdade social, marcadamente fundamentada em questões raciais? Parece não importar serem retratadas e problematizadas em salas de exposições.

Mesmo no que diz respeito a abordagem da participação de negros nos diversos setores da sociedade brasileira, observamos que existem lugares específicos que são representados, enfatizando-se o trabalho braçal das lavouras e serviços da *casa-grande*, deixando-se de lado vários outros setores em que negros tiveram presença marcante, como nas chamadas artes e ofícios, produzindo objetos para a sociedade civil e religiosa. Não encontramos, em nenhuma exposição de arte sacra cristã colonial, informações sobre a vasta participação de negros e mestiços na sua produção. Em raras exceções, negros são abordados como artistas; no máximo aparecem como temas de obras de arte, compondo cenas exóticas, de caráter sensual ou ingênuo.

No âmbito dos enfoques referentes às religiosidades encontramos apresentações que não exploram a complexidade e diversidade dos mitos e ritos africanos, sua transposição para o Brasil e o surgimento de novas estruturas, criadas para dar conta de novas situações e necessidades locais. O tratamento é voltado para um recorte que apresenta divindades, na maioria das vezes, do universo iorubano, destacando-se algum líder religioso, quando muito influente em determinado local, sem que, no entanto, sejam esclarecidas questões relacionadas à estrutura e organização religiosa de caráter afro-brasileiro. O sincretismo é tratado como operação de subordinação ao universo judaico cristão, e não como estratégia artilosa de sobrevivência e simulação de imaginários e práticas religiosas. Por outro lado, não são abordadas as organizações religiosas afro-brasileiras, os terreiros, como espaços de resistência que possibilitaram, através de suas dinâmicas, a preservação de sínteses de elementos culturais africanos transplantados para o Brasil.

Tais são visões que temos das exposições no Brasil, que ultrapassam os casos apresentados e analisados nesta tese. Vale ressaltar que, nos últimos anos, é possível observar a configuração de novos cenários museológicos no tratamento e exposição de

referenciais culturais africanos e afro-brasileiros, entre eles a reestruturação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, o surgimento do Museu AfroBrasil, em São Paulo, o projeto de reestruturação do Museu da Abolição em Recife e o projeto de criação do Museu Nacional da Cultura Afro-brasileira, em andamento em Salvador. Estas iniciativas podem ser encaradas como desdobramentos dos debates iniciados já há alguns anos, pelas ações do Movimento Negro e políticas afirmativas.

Quando deslocamos nossos olhares e pesquisas para a Europa, especificamente para Portugal, tivemos como intenção apreender inter-relações entre os processos de construção de imaginários no Brasil e Portugal, ampliando também este olhar para a Bélgica e França. A intenção da pesquisa foi observar algumas experiências expositivas do passado e contemporâneas na intenção de identificar continuidades e rupturas históricas que supúnhamos traduzidas em espaços museológicos e expositivos.

Um ponto que percebemos que perpassa as representações sobre culturas africanas e das suas diásporas é a *questão colonial*. No Brasil, o imaginário desenvolvido acerca do continente africano e dos seus habitantes foi produzido no âmbito de uma sociedade colonizada por europeus, e que, por esta questão, estabeleceu paradigmas de civilidade e cultura pautados em padrões europeus, contrapostos à realidades culturais locais, permeadas de mestiçagem e presença marcante de negros e suas tradições. Nos países europeus visitados os imaginários construíram-se - e ainda constroem-se -, ao longo de séculos, na distância da exploração sobre o tráfico negreiro, no contato presencial em territórios africanos a partir do colonialismo e da partilha de territórios africanos, e na presença crescente de indivíduos das ex-colônias que acorrem a territórios europeus em busca de “estudo” e “melhores condições de vida”.

As exposições museológicas que observamos estavam relacionadas a reflexões em torno da colonização e suas conseqüências, tratadas em recortes específicos mas sempre convergindo para questões em torno de invasões, exploração e manipulação de territórios, encontros de culturas, estratégias de reação e resistência, choques e “adaptações” culturais.

Percebemos um movimento contemporâneo que caminha na direção de reconstrução de discursos e práticas, que têm se revelado em projetos de reestruturação de antigas instituições do período colonial, no redimensionamento de museus e instituições e na

produção de exposições voltadas para novas formas de desenhar e representar culturas e realidades sociais africanas e suas diásporas.

Ao realizar deslocamento no tempo, chegando até a virada do século XIX para o XX em Portugal, analisando algumas de suas exposições, surpreendemos a importância das exposições como veículos de divulgação de imagens e fabricação/reforço de imaginários, através da manipulação de documentos da cultura material, mas inclusive, e principalmente, da exibição de pessoas, com o intuito de fornecer testemunhos vivos do “baixo grau de desenvolvimento e civilidade” de homens e mulheres da África e outros territórios exóticos, justificando a “tutela”, através da invasão, exploração e controle, de tais territórios, na violência de ações coloniais.

Esta proposição de revisão de discursos e imagens veiculadas sobre a África e os africanos, encontra como primeiro desafio a necessidade de desconstruir imaginários que, longe de terem se perdido e estarem extintos com o fim “colonização” dos territórios africanos, transformaram-se em novos estigmas que, alimentados por outros preconceitos se difundem por toda a Europa na atualidade.

Fenômeno que podemos observar encontra-se na reinterpretação dos acervos já existentes nas salas exposições e, em sua grande maioria, nas reservas de museus, em perspectiva estetizada de análise. Acreditamos que ainda não tendo encontrado formas satisfatórias de redimensionar o discurso de uma etnografia datada e localizada no século XIX e início do XX, marcada pelo evolucionismo e ideário da superioridade cultural do ocidente, instituições têm voltado seus discursos para dispor objetos recolhidos como documentos da barbárie, como objetos de “*arte*”.

Este processo tem levado ao redimensionamento de antigas exposições, ou ainda ao surgimento de novas instituições, como o caso do Museu do Quai Branly, em Paris, sintomaticamente criado como Museu das Artes Primeiras, com a reunião de acervos oriundos da seção etnográfica do Museu do Homem e Museu Nacional das Artes da África e Oceania - importantes instituições que apresentavam tais culturas - que sofriam críticas quanto à atualidade e eficiência de suas exposições e atividades. A solução encontrada foi a criação deste museu, que tem como proposição básica, para suas exposições, o viés de interpretação estética dos objetos apresentados.

Esta postura, que tem sido recorrente, traz em si, de saída, um problema a ser resolvido. Percebemos que foi mudado o foco da abordagem, não mais marcado pelo discurso exclusivamente etnográfico, mas apresenta-se outro problema: a chamada interpretação estética e o reconhecimento de valores artísticos em culturas africanas, têm se processado, mais uma vez, com a utilização de categorias e julgamentos ocidentais, por vezes incongruentes com os elementos analisados.

[...] como o pensamento crítico ocidental considerou apenas tardiamente a existência de uma criação contemporânea africana – e continua ignorando-a de modo geral –, custa-lhe reconhecê-la sem reduzi-la. Pensamento convencido de sua legitimidade única perante a modernidade, de seu caráter absoluto, o pensamento crítico ocidental, que almeja a universalidade de seus axiomas, é, para começar, incapaz de perceber a essencial singularidade da criação contemporânea africana, acredita poder decifrar nela a ação de suas próprias influências e quer ver só isso quando, na verdade, isso é inexistente nessa criação enquanto domínio decifrável e separável.⁵

As dificuldades encontradas nesta postura que vem sendo desenvolvida em relação a objetos africanos, ressignificados nos contextos interpretativos e expositivos da Europa encontram-se relacionadas ao processo de inclusão destes objetos nos cenários europeus, pois

[...] essas ‘obras-primas de arte africana’ não chegaram à Europa como ‘arte’. Depois do seu seqüestro da África e envio para a Europa, o novo contexto social e político da sua existência lhes atribuiu significados radicalmente distintos, tanto daqueles que tinham ainda na África quanto daqueles que, nos dias atuais, gostamos de lhes impor. Os objetos sofreram uma seqüência de metamorfoses, de inflexões de significados e de denominações. O estagio atual destas transformações é a apresentação e a leitura de tais objetos como ‘arte’, destacando-se suas qualidades formais, artísticas e estéticas, dissociadas de suas funções originais. Esses objetos certamente não nasceram como ‘arte’ e não tiveram o privilegio desta percepção durante boa parte de seu exílio não voluntário na Europa. Eles chegaram no continente europeu pela conexão colonial como documentos de culturas materiais ‘primitivas’, cujas qualidades artísticas ainda não tinham sido percebidas ou tinham sido interpretados como expressão de trabalhos de *artesãos*, mas não da imaginação de artistas.[...]⁶

⁵ BRUYÉRE, Jean-Michel. La modernité artistique de l’Afrique. Paris: Revue Noire, 1996.n.23. p.88. citado por JOLLY, André. A Arte Contemporânea e o Benin. *Revista Imaginário: Áfricas*. São Paulo:USP, 2004/2005. ano X n.10. p.136.

⁶ DÖPCKE, Wolfgang. Como chegou a “arte africana” à Alemanha? Idéias sobre museus etnológicos e o colonialismo. In: *Estudos Afro-Asiáticos*. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2004. ano26. n.1. p.35.

O problema principal que se apresenta refere-se ao enfretamento da memória relativa à aquisição de acervos através de processos de violência,

[...] marcado pela conquista colonial, pela subjugação de povos africanos e pela perpetuação da violência colonial. De certa maneira, a presença abundante destes objetos nos museus europeus reflete a derrota histórica dos seus criadores, dos ‘artistas’ africanos do final do século XX. A “arte africana”, que desde essa época se encontra nos museus europeus, é uma manifestação material, talvez uma das mais visíveis, da subjugação ao controle europeu de povos outrora livres. Enquanto o conceito de ‘arte’, sob cuja denominação os objetos são apresentados ao público [...] associa-se com liberdade, imaginação livre e preocupação com estética e forma, foi verdadeiramente um momento e um contexto de extrema violência e *negação* de liberdade que permite a nossa atual apreciação destas peças.⁷

A ironia essencial desta situação é que recolhidos, classificados e expostos, estes objetos constituíram-se no passado como *espelhos* que refletiam, no contexto das mentalidades ilustradas européias, a “barbárie” e “selvageria” das sociedades “primitivas”. Observados na atualidade, podemos continuar a encará-los como *espelhos* que refletem, desta vez, a intolerância, a ignorância e a violência do ocidente, em sua verdadeira barbárie dominadora e destruidora de corpos e mentes, tradições e estruturas sociais.

Acreditamos que a solução do problema acerca dos conteúdos apresentados em exposições ocidentais sobre a África e suas diásporas será iniciada apenas no momento em que os discursos forem produzidos a partir da própria África, pelos seus agentes sociais, respeitando-se as demandas, questionamentos e realidades locais. Solução que passa também, pela busca de alternativas que eliminem as permanentes barreiras ideológicas e praticas que insistem em relações desiguais e ainda exploratórias de negros e seus descendentes, tanto na África quanto em outros territórios.

⁷ DÖPCKE, Wolfgang. Obra citada p.34.

Quais estratégias expositivas são utilizadas, no Brasil, para a representação das culturas africanas e de suas diásporas? Existem relações entre a história e as imagens museológicas na construção de referências sobre tais culturas entre nós?

Das nossas análises em relação a modos de apresentar culturas africanas e das diásporas, através de exposições, podemos afirmar que se enquadram nos modelos utilizados para museus etnográficos em geral. Predominam a utilização de objetos e recursos cenográficos de contextualização, sendo ainda tímida a utilização de recursos tecnológicos avançados, que complementem as informações.

Uma questão que chama bastante atenção é o fato de, apesar de estarem tratando de culturas nas quais ritmos e sonoridades são de extrema importância como veículos de comunicação, em nenhuma das exposições analisadas há o recurso de sonorização do ambiente, prevalecendo espaços expositivos silenciosos, ainda que com relativa presença de instrumentos musicais.

O tratamento expográfico de culturas ditas tradicionais, explorando suas expressões culturais, constitui em si mesmo um desafio, pois estas se desenvolvem em estruturas complexas, que incluem uma infinidade de elementos que se inter-relacionam e dialogam, em contextos de *performances* e diálogos entre diversas estruturas materiais, imagéticas e mentais, em jogos de cor, ritmos e interações. O tratamento e apresentação de culturas africanas e das diásporas em exposições no Brasil, reforça este desafio, uma vez que tais culturas são fortemente baseadas em jogos de articulação de sentidos e saberes.

Tal situação traz, então, para o museólogo, o desafio de articular, no contexto da exposição, objetos e sentidos que se encontram inteiramente desterritorializados, deslocados e reinterpretados, quando apresentados nas salas de museus, trazendo o risco de expografias que tendem para exotização e fetichização.

Este risco leva, geralmente, a que documentos das culturas africanas e das diásporas sejam interpretados e apresentados pelo prisma da etnologia e antropologia. Quase nunca encontramos reflexões sobre o potencial histórico e artístico destes acervos que, quando muito, são apresentados como complementares - ou de oposição -, a objetos “históricos” e “artísticos” de sistemas culturais relacionados à idéias, conceitos e visões de mundo ocidentais, europeizadas. Ou seja, funcionam como exceções para confirmar regra, como

por exemplo, a arte popular citada para ressaltar o bom acabamento, definição e sentido da arte erudita e acadêmica.

As exposições que analisamos parecem não estar articuladas aos avanços que têm sido observados, ao longo dos últimos anos, na produção historiográfica sobre o continente africano, sua história, seus povos e culturas e ainda sobre o Brasil e as várias dimensões da presença de tradições e culturas africanas no patrimônio artístico / cultural e na história do Brasil. Vários discursos ainda identificados em nossas salas de exposição sobre o tema, já encontram-se defasados em relação ao que vem sendo divulgado e discutido em outros contextos, como periódicos publicados em vários centros de ensino e pesquisa no Brasil e exterior.

Decerto não poderemos esperar que os museus atualizem, permanentemente os conteúdos de suas exposições, pois esta é tarefa impossível, seja qual for o tema da exposição, pois as metodologias e práticas relacionadas aos museus requerem tempo e recursos que são próprios e específicos ao fazer museológico, propiciando níveis próprios de fruição e maturação dos conteúdos enfocados. No entanto, tal reconhecimento e necessidade não podem eximir museus da responsabilidade de buscarem a atualização de seus discursos, que devem estar em sintonia com o potencial das pesquisas sobre os temas socialmente desenvolvidos e que estão relacionados às instituições. Talvez seja o reconhecimento de tal compromisso e necessidade de atualização que esteja levando a maioria das instituições analisadas ao redimensionamento das suas metas e exposições.

Podemos lançar mão de uma infinidade de recursos expográficos, que em diálogo com os objetos expostos reforçam os sentidos dos temas tratados e colaboram para maior entendimento do que é apresentado. Registros cinematográficos e sonoros certamente ampliam a percepção do público em relação aos elementos culturais que são abordados e expostos, atenuando a distância e hermeticidade da apresentação de objetos deslocados de seus contextos.

Por outro lado, se cabe aos museólogos a necessidade de dialogarem com as diversas áreas do conhecimento que venham a ampliar suas abordagens expositivas, torna-se necessário que os museus e suas coleções sejam vistos como espaços que podem contribuir com o trabalho do historiador, do antropólogo, do etnólogo, do artista, entre

outros, uma vez que os objetos depositados em suas reservas técnicas ou salas de exposição, são ricos indicadores de evidências históricas; documentos que, por vezes, podem permitir a recuperação de sentidos essenciais para a compreensão das trajetórias dos diversos grupos sócio-culturais.

- **Como questões específicas e de grande importância nas culturas africanas e de afro-brasileiros, culturas fortemente marcadas pela *performance*, culturas tácteis e sensitivas, a saber, crenças, valores, expressões orais e proverbiais, têm sido tratadas em exposições?**

Por fim, a última das questões nos aponta um desafio, o de respondê-la com novas práticas e abordagens museológicas e expográficas, pois não conseguimos identificar, ainda, exposições que busquem evidenciar, para além das referências escritas nos seus textos de apoio, estas características fundamentais e diferenciadoras das culturas africanas e de suas diásporas. Não queremos defender a idéia de que, na perspectiva contemporânea, museus e seus recursos de comunicação ocidentais são instituições estranhas ao tratamento de culturas tradicionais.

No entanto, a questão é ter bem evidente que recorrer a práticas de *performance*, a referenciais de culturas fortemente baseadas em códigos de oralidade e utilização de elementos proverbiais e sensoriais constitui estratégia que certamente contribuirá para melhor expressar culturas tradicionais em suas dimensões históricas e atualizações, em exposições. Estratégia que acreditamos deva e possa ser aplicada também para tratamento de “modernas” culturas, pois são modos de comunicação de saberes e sentidos que, ao envolverem o corpo, percepções e sensibilidades, potencializam o processo de conhecer o mundo e a historicidade da condição humana, sem intercâmbios de alteridades.

Agora que estamos chegando ao fim, damos-nos conta de que apenas começamos a andar, evidenciando-se o muito que tem a ser pensado e dito, mas acima de tudo, a ser

feito. Esta tese pretendia ser veículo de inquietações, questionamentos, provocadora de quebra de rotinas e inércias, mudança de posturas e incitação de novos olhares. Ao chegar aqui nos demos conta de que em nós isto se operou, ampliando nossa responsabilidade ao traduzir a complexidade do tema em questão, mas, sobretudo, a necessidade e possibilidade de “fazer diferente”, buscando alternativas a discursos que insistindo em afirmar e confirmar diferenças e inferioridades, continuam provocando violências.

Porque não é verdade que o trabalho do homem está concluído,
que nada mais cabe ao homem no mundo além de ser um parasita no
[mundo,
que tudo o que precisamos agora é manter o passo com o mundo.
Mas o trabalho do homem está apenas no começo
E cabe ao homem dominar toda a violência entrincheirada nos retiros de sua paixão.
Nenhuma raça detém o monopólio da beleza,
da inteligência, da força, e existe
um lugar para todos no alto da glória (...)⁸

⁸ CÉZAIRE, Aimé. Cahier d'un retour au pays natal. In: James, C.L.R. *Os Jacobinos negros*. Trad. Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000. p.354.

FONTES

Instituições no Brasil

Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia – Salvador/Ba

Memorial Mãe Menininha do Gantois – Salvador/Ba

Museu da Cidade - Salvador/Ba

Casa do Benin - Salvador/Ba

Memorial das Baianas Vendedoras de Acarajé e Mingau - Salvador/Ba

Museu do Homem do Nordeste – Recife/Pe

Museu da Abolição - Recife/Pe

Museu AfroBrasil – São Paulo/SP

Instituições no Exterior

Biblioteca e Arquivo do Centro de Estudos Africanos e Asiáticos do Instituto de Investigação Científica Tropical – Lisboa

Bibliotecas Nacional – Lisboa

Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa.

Museu de Etnologia de Lisboa

Museu e Biblioteca da Sociedade de Geografia de Lisboa

Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Lisboa

Biblioteca da Cinemateca de Lisboa

Hemeroteca Municipal – Lisboa

Hemeroteca Municipal – Porto

Museu Dapper – Paris

Museu Jacquemart-Andrés – Paris

Centro Georges Pompidou – Paris

Museu Real da África Central – Tervuren

Internet

CENTRE for Black and African Civilization: www.cbaac.com

COALIZÃO Internacional dos Museus de Locais Históricos de Consciência: www.sitesofconscience.org

CONSELHO Internacional de Museus Africanos: www.africom.museum

IPHAN: www.revista.iphan.gov.br

JORNAL Le Monde Diplomatique: www.monde-diplomatique.fr

MUSEU AfroBrasil: www.museuafrobrasil.prodam.sp.gov.br

MUSEU do Folclore Edson Carneiro – Rio de Janeiro: www.museodofolclore.com.br

MUSEU do Quai Branly: www.quaibrantly.fr

WEST African Museum Project: www.wamponline.org

Impressos

ALMANAQUE BERTRAND, Lisboa, 1936.

CATÁLOGO da Exposição “África Remix”. Paris, Centro Georges-Pompidou, 2005.

CATÁLOGO da Exposição “O Homem e suas Máscaras”. Paris, Museu Jacquemart-Andrés, 2005.

CATÁLOGO das Feiras Coloniais de Amostras de Produtos Portugueses – Luanda e Lourenço Marques – 1932.

CATÁLOGO Virtual da exposição “A Arte de curar em África, entre tradição e modernidade. Lisboa, Sociedade de Geografia, 2005. em cd.

CATALOGUE Officiel Exposition Coloniale du Portugal / Exposition Universelle d’Anvers. Société de géographie de Lisbonne, 1885.

GUIA da Exposição do Mundo Português. Lisboa, 1940.

JORNAL “África”. Angola, 1932 – 1933.

JORNAL De Notícias. Lisboa, 1934.

JORNAL “O Comércio do Porto”. Porto, 1934

JORNAL “Novidades”. Lisboa, 1934.

JORNAL “Província de Angola”. Angola, 1933.

JORNAL “O Século”, Lisboa, 1934

MOÇAMBIQUE na Exposição Colonial Internacional de Paris. 1930 – 1931. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1932.

MUSEU da Abolição. Documento Final do Grupo de Trabalho para redimensionamento do Museu da Abolição. Recife, 2006.

PROJETO Museológico do Museu Nacional da Cultura Afro-brasileira. Cd room de divulgação em cd.

RESOLUÇÃO n. 1, 17 jun. 2004 – Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.

SELECTION de textes de l’Exposition La Memoire du Congo. Le temps colonial. MRAC: Tervuren, 2005.

TÉSES e Actas de Sessões do *II Congresso Colonial Nacional*. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 1924.

TÉSES e Actas de Sessões do *III Congresso Colonial Nacional*. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 1930.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Rita. “Educar pra a igualdade ou para a diversidade? A socialização e a valorização da negritude em famílias negras.” Em: *Os Urbanitas-Antropologia Urbana*. Web site (disponível em www.aguaforte.com/antropologia/Educarparaque.html). 2001.

AMARAL, Rita *O tombamento de um terreiro de candomblé em São Paulo*. Em: www.aguaforte.com/antropologia/osurbanitas/revista/tombasp.htm

AMSELLE, Jean-Loup. *Doit-on exposer l’art africain*. em *Le musée cannibale*. Neuchatel: Musée d’Ethnographie, 2002. p. 85 - 109.

ANTONACCI, Maria Antonieta M. Tradições de oralidade, escritura e iconografia na literatura de folhetos: nordeste do Brasil, 1890/1940. *Revista Projeto História*, n.22, São Paulo: EDUC, jun.2001. p.109.

ANTONACCI, Maria Antonieta M. *Corpos Negros: Desafiando Verdades*. em: *Corpo território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005. p.29 – 66.

ANTONACCI, Maria Antonieta M. *Corpos sem fronteiras*. *Proj. História*, São Paulo, (25), dez. 2002, p. 145-180.

AKA-EVI, Jean-Luc. “De l’art primitif à l’art premier”. *Cahiers d’Études Africaines: Prélever, exhiber*. La mise en musées. Paris: L’école des hautes études en sciences sociales. 155-156, XXXIX-3-4. 1999.

ARAÚJO, Emanuel. *A Mão Afro-Brasileira*. Salvador: Odebrecht, 1988.

AUGEL, Moema Parente. “Teatro Afro-Brasileiro Hoje”. In: *Afro – Ásia*, Salvador: UFBA, 2000. n. 24. p. 291 – 323

AYALA, Marcos. *Cultura Popular no Brasil: perspectivas de análise*. São Paulo: Ática, 1987.

BACELAR, Jéferson. *Hierarquia das raças: negros e brancos em Salvador (A)*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001

BACELAR, Jéferson. *Legado da escola baiana: Para uma antropologia da africanização dos costumes (O)*. Trabalho apresentado no IX Congresso Brasileiro de Antropologia, 1999.

BANCEL, Nicolas. BLANCHARD, Pascal e outros. *Zôos humains: au temps des exhibitions humaines*. Paris: La Decouverte, 2004. (La Decouverte / Poche 182)

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. (Coleção Humanitas).

BRAGA, Julio. *Na Gamela do Feitiço: Repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador, EDUFBA, 1995.

BRUYÉRE, Jean-Michel. La modernité artistique de l'Áfrique. Paris: Revue Noire, 1996.n.23. p.88. citado por JOLLY, André. A Arte Contemporânea e o Benin. *Revista Imaginário: Áfricas*. São Paulo:USP, 2004/2005. ano X n.10. p.136.

BOSI, Eclea. *Cultura de massa e cultura popular: Leituras de Operárias*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus, 1993.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2000.

CARVALHO, José Jorge de. *Metamorfoses das tradições Performáticas Afro-Brasileiras: De Patrimônio Cultural a Indústria do Entretenimento*. Brasília, 2004. (Série Antropológica – 354) em: <http://www.unb.br/ics/dan/Serie354empdf.pdf>

CARVALHO, José Jorge. *panorama da música afro-brasileira: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba (Um)*. Brasília UNB - Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2000 (Série Antropologia 275).

CASTRO, Yêda Pessoa de. *No canto do Acalanto*. Salvador: Universidade Federal da Bahia / Centro de Estudos Afro-Orientais, 1990.

CAUFIELD, Sueann. Raça, Sexo e casamento: Crimes sexuais no Rio de Janeiro, 1918-1940. In: *Afro-Ásia*, Salvador: UFBA, 196. n.18. p.125-164.

CÉZAIRE, Aimé. Cahier d'un retour au pays natal. In: James, C.L.R. *Os Jacobinos negros*. Trad. Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000. p.354.

CONCEIÇÃO, José Maria Nunes Pereira. *Os Estudos Africanos no Brasil e as relações com a África – CEAA (1973-1986)*. São Paulo: USP, 1991. Dissertação de Mestrado.

CUNHA, Marcelo N. B da. *O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia: um estudo de caso sobre musealização da cultura afro-brasileira*. Salvador, UFBA, 1999. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós graduação em Ciências da Informação, UFBA)

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, Estrangeiros*. Os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DAVIDSON, Basil. *O fardo do Homem Negro: os efeitos do Estado-Nação na África*. Porto: Campo das Letras, 2000.

DE CERTEAU, Michel. A Beleza do Morto. In: *A Cultura no Plural*: Papyrus, 2001. (col. Travessia do Século).

DEGLI, Marine. MAUZÉ, Marie. *Arts premiers: Lê temps de le reconaissance*. Paris: Gallimard, 2000. (Decouvertes Gallimard, 393)

DIAS, Nélia. *Du Musée Colonial au Musée des Cultures du Monde*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2000.

DÖPCKE, Wolfgang. Como chegou a “arte africana” à Alemanha? Idéias sobre museus etnológicos e o colonialismo. In: *Estudos Afro-Asiáticos*. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2004. ano26. n.1. p.35.

DUBOC, Élise. Entre l’art et l’autre, l’émergence du sujet. Em: GONSETH, HAINARD e KAEHR (orgs.) *Le musée canibale*. Neuchâtêl: Musée d’ethnographie, 2002. p.46 – 47.

ENCICLOPÉDIA Einaudi. *Anthropos-Homem - Cultura/Culturas*. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989. n.16.

ENCICLOPÉDIA Einaudi. *Homo-Domesticação/Cultura Material*. Portugal: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989. n.16

FERNANDES, Florestan. *O Folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

FERRETI, Mundicarmo. *Opressão e resistência na religião afro-brasileira*. São Luiz: UFMA, 2001. Texto Apresentado na Oficina: Direitos humanos, diversidade religiosa e territorialidade, realizada no CCP Domingos Vieira Filho, pela ABA/UFMA, em 20-21/9/2001.

FIELD, Sean. *Lost Communities, Living Memories Remembering Forced Removals in Cape Town*. Cape Town: University of Cape Town, 2001

FONSECA, Maria Cecilia Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Minc/IPHAN, 1997.

FREYRE, Gilberto. O que foi o 1º. Congresso Afro-Brasileiro do Recife. In: *Novos Estudos Afro-brasileiros*. FREYRE, Gilberto e outros. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. Trabalhos apresentados ao 1º. Congresso Afro-Brasileiro do Recife. Segundo Tomo

FRIAS, César de. *O Pretinho de Angola*. Lisboa: Empreza Nacional de Publicidade, s.d. Biblioteca dos Pequenininos, n.32.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

GURAN, Milton. Agudas – de africanos no Brasil a “Brasileiros” na África. *História, Ciência e Saúde – Manguinhos*, jul./out. 2000, vol.7, n.2. p.415 – 424.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. 6^a.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. Brasília: UNB, 1995.

HOBSBAWN, Eric. RANGER, Terence. *A Invenção da Tradição*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

KALENGAYI, Mwambayi. *Fonction d'un musée*. Suède: Programme de Musées afro-suédois, 1992.

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. São Paulo: Papirus, 1993.

LARA, Silva H. Escravidão, Cidadania e História do trabalho no Brasil. *Revista Projeto História*, São Paulo: PUC, n.16, 1998. P. 25-38.

LE MONDE Diplomatique. Des exhibitions racistes qui fascinaient les européens. Ces zoos humains de la republique coloniale. Agosto de 2000. In: www.monde-diplomatique.fr,

LIMA, Vivaldo Costa. As dietas africanas no sistema alimentar brasileiro. In: CAROSO, Carlos. BACELAR, Jéferson. *Faces da Tradição Afro-Brasileira: religiosidade, sincretismo, ante-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etno-botânica, comida*. Rio de Janeiro: Pallas, 1999.

LODY, Raul. *Negro no Museu Brasileiro: Construindo Identidades (O)*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.

LODY, Raul. *Santo Também Come*. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

MAGGIE, Yvonne. REZENDE, Claudia Barcellos. (orgs.) *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MAIO, Marcos Chor. SANTOS, Ricardo Ventura. (orgs) *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1995.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *A problemática da identidade cultural nos Museus: de objetivo (de ação) a objeto de conhecimento*. São Paulo: Museu Paulista, 1993. Anais do Museu Paulista, Nova Série, n.01.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. São Paulo: USP, 1984. *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*. vol.2 jan./dez. 9-41.

MUNANGA, Kabengele. Administrações coloniais francesa, portuguesa e belga e a política de assimilação cultural e as suas conseqüências no processo de conscientização anticolonial. em: *A África e a Instalação do Sistema Colonial (c.1885 – c. 1930)* Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga / Instituto de Investigação Científica Tropical, 2000. Actas da III Reunião Internacional de História de África. p. 367 – 375.

MUNANGA, Kabengele. A Dimensão Estética da Arte Negro-Africana Tradicional. In: *Arteconhecimento*. São Paulo: USP, 2003/2004.

MUKUNA, Kasadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo : Terceira Margem, 2000.

NASCIMENTO: Abdias. *Cultura e Estética no Museu de Arte Negra*. Rio de Janeiro: Revista Galeria de Arte Moderna, 1968, n. 14

NASCIMENTO: Abdias. *Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões*. In: Revista de Estudos Avançados, vol.18 n.50. São Paulo: USP, 2004.

PENA, Sérgio D.J. (org.) *Homo Brasilis: aspectos genéticos, lingüísticos, históricos e socioantropológicos da formação do povo brasileiro*. São Paulo: FUNPEC-RP, 2002

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1987.

POMIAN, Krzysztof. *Sur l'histoire*. Paris: Gallimard, 1999

PRICE, Sally. A arte dos povos sem história. In: *Afro – Ásia*, Salvador: UFBA, 1996. n. 18

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

REIS, João José. De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da Abolição. In: *Revista Afro – Ásia*, Salvador: UFBA, 2000. n. 24. p. 199 – 242

RISÉRIO, Antônio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antônio. *Carnaval: as cores da mudança*. Salvador: UFBA, 1995. Revista Afro-Ásia, Salvador, n.16.

RODRIGUES, Jaime. *O Infame Comércio: Propostas e experiências no final do tráfico de africanos para o Brasil (1800-1850)*. São Paulo: UNICAMP/CECULT, 2000.

- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 5^a. ed. São Paulo: Nacional, 1977.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. Museu, ensino de história e sociedade de consumo. em: *Trajeto Revista de História UFC*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2001. vol.1 n.1. Dossiê Cultura e Poder. p.109 – 131.
- REIS, João José. De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da Abolição. In: *Afro – Ásia*, Salvador: UFBA, 2000. n. 24. p. 199 – 242
- REIS, João Jose. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos Males, 1835*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SAMUEL, Raphael. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. London/New York: Verso, 1994.
- SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade*. Salvador/Rio de Janeiro: Pallas/EDUFBA, 2004.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SARLO, Beatriz. Um Olhar político: em defesa do partidário na arte. In: *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Paris: Gallimard – Réunion des Musées Nationaux, 1993. (Découvertes Gallimard, 187)
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SILVA, Marcos A. da. *Contra a chibata: marinheiros brasileiros em 1910*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- SILVA, Salomma Salomão Jovino da. *N'gomas, Marimbas e kalimbas: vestígios de musicalidades africanas no Brasil do século XIX*. São Paulo: PUC, 2005. Tese de doutorado
- SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SOIHET, Rachel. Um debate sobre manifestações culturais no Brasil: dos primeiros anos da República aos anos 1930. em: *Trajeto Revista de História UFC*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2001. vol.1 n.1. Dossiê Cultura e Poder. P.11 – 36.

- STENGERS, Jean. *Congo Mythes et réalités*. Bruxelles: Racine, 2005.
- TAVARES, Luis Henrique Dias. *Da sedição de 1798 à Revolta de 1824 na Bahia*. Salvador/São Paulo: EDUFBA/ UNESP, 2003
- THOMAS, Keith. *O Homem e o Mundo Natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: UFRJ /FAPESP, 2002.
- VERGER, Pierre. *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos dos Séculos XVII ao XIX*. Rio de Janeiro/Salvador: Biblioteca Nacional/Corrupio, 2002.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o Movimento folclórico brasileiro 1947 - 1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- WASTIAU, Boris. La Reconversion du Musée Glouton. In: *Le musée cannibale*. Neuchatel: Musée d'Ethnographie, 2002. p. 85 - 109.
- WILLETT, Frank. *L'Art africain*. Paris: Thames & Hudson, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. *Cultura e Sociedade, 1780 – 1950*. São Paulo: nacional, 1969.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/EDUC, 1997.

Legendas das Figuras

Figura 1: Gabinete de Curiosidades d'Ole Worm. Gravura, 1655. In: DEGLI & MAUZÉ, **Arts premiers: Le temps de la reconnaissance**. Paris: Gallimard, 2000. p.30-31.

Figura 2: Gabinete de Curiosidades, fim do século XVII, Florença. óleo sobre tela reproduzido em <http://pages.infinet.net/cabinet/introduction.html>, em 17/11/1966.

Figura 3: Reprodução de cartaz do Jardim Zoológico da Aclimação, anônimo, c. 1895. In: BLANCHARD & BANCEL, **De l'indigène à l'immigré**. Paris: Gallimard, 1998. p.18.

Figura 4: Cartaz para a Exposição Universal de 1889 em Paris. In: DEGLI & MAUZÉ, **Arts premiers: Le temps de la reconnaissance**. Paris: Gallimard, 2000. p.62.

Figura 5: Painel do Museu do Distrito 6. Reproduzido do folder A Guide to the District Six Museum and the Digging Deeper exhibition. Foto de Paul Grendon e Tina Smith.

Figuras 6 e 7: Ambientes do Museu Distrito 6. Reprodução do folder A Guide to the District Six Museum and the Digging Deeper exhibition. Foto de Paul Grendon e Tina Smith.

Figura 8: Foto de Ironildes Rodrigues ministrando aula de alfabetização para jovens e adultos inscritos no Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro em 1945. Foto de José Medeiros retirada do site http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experim_texto.htm em 04/03/2006.

Figura 9: Foto de Aguinaldo Camargo como o Imperador Jones no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1945. Foto de José Medeiros retirada do site http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experim_texto.htm em 04/03/2006.

Figura 10: Foto de Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro e Ruth de Souza em O Filho Pródigo, de Lúcio Cardoso, Rio de Janeiro, Teatro Ginástico, 1947. Foto de José Medeiros retirada do site http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experim_texto.htm em 04/03/2006.

Figura 11: Fachada do prédio da Antiga Faculdade de Medicina da Bahia, onde funciona o Museu Afro-Brasileiro na ala esquerda do andar térreo. Foto Marcelo Cunha.

Figura 12: Fachada do prédio do Museu da Cidade, no largo do Pelourinho. Foto Marcelo Cunha.

Figura 13: Solar da Madalena em que funciona o Museu da Abolição, nas proximidades do Centro Histórico de Recife. Foto Marcelo Cunha.

Figura 14: Fachada do Barracão do Terreiro do Gantois, no Bairro da Federação, centro da cidade do Salvador. O Memorial Mãe Menininha do Gantois, funciona em cômodos anexos, com estilo construtivo similar. Foto Marcelo Cunha.

Figura 15: Entrada do prédio do Museu do Homem do Nordeste, em Recife. Foto Marcelo Cunha.

Figura 16: Prédio da Casa do Benin, no Pelourinho. Foto Marcelo Cunha.

Figura 17: Vista parcial da sala de exposição da Casa do Benin. Foto Marcelo Cunha.

Figura 18: Foto de tabuleiro e baiana à entrada do Memorial das Baianas, no Belvedere da Sé, no Centro Histórico da Cidade do Salvador. Foto Marcelo Cunha.

Figura 19: Foto de iniciado cumprindo obrigação para o orixá Omolú, no Belvedere da Sé, no Centro Histórico da Cidade do Salvador. Foto Marcelo Cunha.

Figura 20: Foto parcial da praça do Terreiro de Jesus, onde se localiza o prédio em que funciona o Museu Afro-Brasileiro. Foto Marcelo Cunha.

Figura 21: Foto de integrantes da Banda Didá, ensaiando na porta do Museu da Cidade, no Largo do Pelourinho. Foto Marcelo Cunha.

Figura 22: Foto de ruas do Pelourinho vistas de janela da Casa do Benin. Foto Marcelo Cunha.

Figura 23: Vista parcial da sala de exposições da Casa do Benin. Foto Marcelo Cunha.

Figura 24: Vista de sala de exposições do Museu da Cidade, vendo-se miniaturas com cenas do cotidiano da cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 25: Cena com “baiana” vendedora de acarajé no Memorial das Baianas. Foto Marcelo Cunha.

Figura 26: Sala de exposição no Museu da Abolição, vendo-se a vitrine “instalação”. Foto Marcelo Cunha.

Figura 27: Maquete de engenho de açúcar, no Museu do Homem do Nordeste. Foto Marcelo Cunha.

Figura 28: Detalhe da exposição do Museu Afro-Brasileiro, vendo-se módulo de máscaras e esculturas. Foto Marcelo Cunha.

Figura 29: Vista parcial do módulo de metalurgia, no Museu Afro-Brasileiro. Foto Marcelo Cunha.

Figura 30: Miniatura com negros transportando senhora em rede, na Casa do Benin. Foto Marcelo Cunha.

Figura 31: Gravura de negro trabalhando acorrentado, no Museu da Abolição. Foto Marcelo Cunha.

Figuras 32 e 33: Miniaturas representando vendedores de rua, no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 34: Vista parcial da sala dedicada à religiosidade afro-brasileira no Museu Afro-Brasileiro, vendo-se homenagem a pais e mães-de-santo. Foto Marcelo Cunha.

Figura 35: Vista parcial da sala dedicada à religiosidade afro-brasileira no Museu do Homem, onde se encontram manequins com indumentárias e aparatos litúrgicos de várias divindades. Foto Marcelo Cunha.

Figura 36: Manequim do Orixá Oxalá, na sala dedicada à religiosidade afro-brasileira no Museu do Homem do Nordeste.

Figura 37: Montagem representando processo de iniciação, na sala dedicada à religiosidade afro-brasileira no Museu do Homem do Nordeste. Foto Marcelo Cunha.

Figura 38: Detalhe da apresentação da montagem do orixá Oxum, com suas louças e imagem sacra cristã, indicando o processo de sincretismo, na sala dedicada à religiosidade afro-brasileira no Museu do Homem do Nordeste. Foto Marcelo Cunha

Figura 39: Imagem de Santa Bárbara com quartinhas e alguidar com acarajés, no Memorial das Baianas. Foto Marcelo Cunha.

Figura 40: Foto de Indumentárias do Maracatu, no Museu do Homem do Nordeste. Foto Marcelo Cunha.

Figura 41: Foto de Indumentária de Caboclo, no Museu Afro-Brasileiro. Foto Marcelo Cunha.

Figura 42: Reprodução do carro do caboclo que sai às ruas no cortejo do dia 2 de julho, em Salvador. Foto Marcelo Cunha.

Figura 43: Reprodução de ambiente de sala de visitas em casa da elite agrária nordestina, no Museu do Homem do Nordeste. Foto Marcelo Cunha.

Figura 44: Reprodução de Mocambo, no Museu do Homem do Nordeste. Foto Marcelo Cunha.

Figura 45: Vitrine de ex-votos, no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 46: Quadro: “Festa de Itapoan”, de João José Rescala, 1973, no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 47: Miniaturas representando a “Feira de Caxixis”, tradicional ponto de venda de cerâmicas na cidade de Nazaré das Farinhas, no recôncavo Baiano, no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 48: Miniaturas Jogo de Capoeira, no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 49: Módulo “Objetos Proverbiais”, no Museu Afro-Brasileiro. Foto Marcelo Cunha.

Figura 50: Módulo Literatura de Cordel, no Museu do Homem do Nordeste. Foto Marcelo Cunha.

Figura 51: Vista parcial do módulo África, no Museu Afro-Brasileiro. Foto Marcelo Cunha.

Figura 52: Detalhe do módulo Reinos Africanos, com reproduções de objetos do Congo, doados pelo Museu Real da África Central, em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 53: Vista parcial do módulo Religiosidade Afro-Brasileira, no Museu Afro-Brasileiro. Foto Marcelo Cunha.

Figura 54: Vista parcial da Sala Caribé, com painéis representando orixás e seus símbolos. Foto Marcelo Cunha.

Figura 55: Fotografia da Ialorixá Menininha do Gantois, no Memorial Mãe Menininha do Gantois. Foto Marcelo Cunha.

Figura 55: Detalhe de mesa de canto com objetos pessoais, ao lado da cama da Ialorixá, no Memorial Mãe Menininha do Gantois. Foto Marcelo Cunha.

Figura 56: Detalhe de parede com terços e quadros de santos católicos, no Memorial Mãe Menininha do Gantois. Foto Marcelo Cunha.

Figura 57: Traje litúrgico usado pela Ialorixá Menininha do Gantois nas festas do terreiro. Foto retirada do catálogo do Memorial. Foto Aristides Alves.

Figura 58: Traje litúrgico usado pela Ialorixá Menininha do Gantois nas festas do terreiro. Foto retirada do catálogo do Memorial. Foto Aristides Alves.

Figura 59: Jóias e adereços pessoais usados pela Ialorixá. Foto retirada do catálogo do Memorial. Foto Aristides Alves.

Figura 60: Leques usados pela Ialorixá. Foto retirada do catálogo do Memorial. Foto Aristides Alves.

Figura 61: Detalhe de nicho com imagens de santos católicos, no Memorial Mãe Menininha do Gantois. Foto Marcelo Cunha.

Figura 63: Vista parcial da entrada do Museu da cidade, vendo-se manequins com trajes da Irmandade da Boa Morte e roupas tradicionais de baiana e mapas da evolução da cidade do Salvador. Foto Marcelo Cunha.

Figura 64: Vista parcial da sala dedicada aos orixás, com representação do xirê (roda dos orixás), no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 65: Escultura de negro acorrentado, na sala de exposições temporárias do Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 66: Miniaturas representando cena em casa de farinha, no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 67: Escultura de homem sendo chicoteado na entrada do Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 68: Manequim com indumentária da Irmandade da Boa Morte, na entrada do Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 69: Miniatura de Negro ao tronco, no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 70: Miniatura de “Aguadeiras do Bonfim”, no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 71: Miniatura de “Vendedora de quitutes”, no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 72: Escultura de Iemanjá, Tati Moreno, 1986, no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 73: Quadro Dança de Ogum, de José Sampaio, 1975, no Museu da Cidade. Foto Marcelo Cunha.

Figura 74: Vista da sala de exposição de longa duração da Casa do Benin. Foto Marcelo Cunha.

Figura 75: Vista da sala de exposições temporárias da Casa do Benin. Foto Marcelo Cunha.

Figura 76: Vista de sala com exposições de turbantes na Casa do Benin. Foto Marcelo Cunha.

Figura 77: Vitrine com instrumentos musicais na Casa do Benin. Foto Marcelo Cunha.

Figura 78: Esculturas africanas na Casa do Benin. Foto Marcelo Cunha.

Figura 79: Detalhe de vitrine com produtos usados em ritos religiosos na Casa do Benin. Foto Marcelo Cunha.

Figura 80: Lojinha no interior do Memorial das Baianas. Foto Marcelo Cunha.

Figura 81: Tabuleiro de baiana de acarajé, na entrada do Memorial das Baianas. Foto Marcelo Cunha.

Figura 82: Manequim trajando roupa tradicional de baiana, no Memorial das Baianas. Foto Marcelo Cunha.

Figura 83: Vista parcial do Memorial das Baianas, vendo-se manequins vestidos com roupas da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e Baiana tradicional de "gala" e baiana de acarajé. Foto Marcelo Cunha.

Figura 84: Vista parcial da sala de entrada do Museu do Homem do Nordeste, vendo-se carro de boi ao fundo. Foto Marcelo Cunha.

Figura 85: Vista parcial de sala do Museu do Homem do Nordeste, com reconstituição de ambientes domésticos. Foto Marcelo Cunha.

Figura 86: Vista parcial de sala de exposição do Museu do Homem do Nordeste, vendo-se figuras do bumba-meu-boi. Foto Marcelo Cunha.

Figura 87: Imagem sacra cristã, no Museu do Homem do Nordeste. Foto Marcelo Cunha.

Figura 88: Vitrine de ex-votos, no Museu do Homem do Nordeste. Foto Marcelo Cunha.

Figura 89: Vitrine com garrafas de cachaça, no Museu do Homem do Nordeste. Foto Marcelo Cunha.

Figura 90: Fachada do Museu da Abolição. Foto Marcelo Cunha.

Figura 91: Vitrine / instalação da sala de exposição de longa duração do Museu da Abolição. Foto Marcelo Cunha.

Figura 92: Painel esquemático explicativo da vitrine / instalação da sala de exposição de longa duração do Museu da Abolição. Foto Marcelo Cunha.

Figura 93: Reprodução de Charge publicada no Almanaque Bertrand em 1933.

Figura 94: Grupo de africanos em refeição de recepção na chegada à cidade do Porto. Reprodução do jornal Comércio do Porto.

Figura 95: Grupo de africanos fotografados em “aldeia” na Exposição Colonial. Reprodução do jornal Comércio do Porto.

Figura 96: Detalhe de “aldeia” na Exposição Colonial. Reprodução do jornal Comércio do Porto.

Figuras 97 e 98: Grupo de africanos fotografados em “aldeia” na Exposição Colonial. Reprodução do jornal Comércio do Porto.

Figura 99: O filho do régulo Mamadu Sissé, Abdulah, fotografado com mulheres africanas, em “aldeia” na Exposição Colonial. Reprodução do jornal Comércio do Porto.

Figura 100: Grupo de africanos fotografados em “aldeia” na Exposição Colonial, com destaque para Augusto, criança que foi “escolhida” como mascote da exposição. Reprodução do jornal Comércio do Porto.

Figura 101: “Feiticeiro” africano “aldeia” na Exposição Colonial. Reprodução do jornal Comércio do Porto.

Figura 102: O Régulo Mamadu Sissé. Reprodução do Jornal Comércio do Porto.

Figura 103: Orquestra de músicos angolanos em apresentação na Exposição Colonial. Reprodução do Jornal Comércio do Porto.

Figuras 104 a 106: Charges publicadas em jornais durante o período da Primeira Exposição Colonial do Porto.

Figura 107: Fotografia de africanas presentes na Exposição, concorrentes ao título de “Rainha das Colônias” e sessão de exames de antropometria no posto de antropologia da mesma Exposição. Publicadas no Jornal o Século.

Figura 108: Fotografias de africanas concorrentes ao título de “Rainha das Colônias”. Reprodução do Jornal de Notícias.

Figura 109: Fotografia do concurso “Rainha das Colônias”. Reprodução do Jornal de Notícias.

Figura 110: Grupo de africanos portando chapéus doados por fabricantes durante a Exposição Colonial. Reprodução do Jornal de Notícias.

Figura 111: Distribuição de uvas a africanos. Reprodução do Jornal de Notícias.

Figura 112: Matinée no cinema da Exposição para crianças portuguesas e africanas, com distribuição de produtos Nestlé. Reprodução do Jornal de Notícias.

Figura 113: Anúncio de máquina fotográfica veiculado em jornais durante a Exposição Colonial.

Figura 114: Grupo de religiosas e africanos durante cerimônia de batismo e comunhão.

Figura 115: Projeto de carro alegórico para o cortejo colonial, de encerramento da Exposição Colonial.

Figura 116: Maquete da Exposição do Mundo Português. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia – Arquivo de Fotografia de Lisboa – Fundo SNI. Cota SNI/DO/06-01M/01269.

Figuras: 117 a 119: Fotografia de Pavilhões das Colônias na Secção Colonial do Mundo Português. Data 22/08/1940. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia – Arquivo de Fotografia de Lisboa – Fundo SNI.

Figura 120: Fotografia das “Irmãs Missionárias de Maria prestando a sua assistência aos negros e negras” na Secção Colonial da Exposição do Mundo Português. Data 31/07/1940. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia – Arquivo de Fotografia de Lisboa – Fundo. O Século.

Figura 121: Fotografia da Secção de Etnografia Colonial, Jardim Colonial – Acampamento na selva. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia – Arquivo de Fotografia de Lisboa – Fundo SNI.

Figura 122: Fotografia de “indígenas que chegaram a Lisboa a bordo do Guiné, onde vêm tomar parte na Exposição do Mundo Português”. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia – Arquivo de Fotografia de Lisboa – Fundo O Século.

Figura 123: Fotografia de um batuque na Secção Colonial da Exposição do Mundo do Português. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia – Arquivo de Fotografia de Lisboa – Fundo O Século.

Figura 124: Fotografia do Batismo da negra Rita Sara, durante a Exposição do Mundo Português. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia – Arquivo de Fotografia de Lisboa – O Século.

Figura 125: Fotografia da Cerimônia do casamento de negros, na Secção Colonial do Mundo Português. Data 22/08/1940. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia – Arquivo de Fotografia de Lisboa – Fundo O Século.

Figura 126: Fotografia dos noivos e a comitiva, no Jardim Colonial da Exposição do Mundo Português. Data 22/08/1940. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia – Arquivo de Fotografia de Lisboa – Fundo O Século.

Figura 127: Fotografia à saída da capela. Data 22/08/1940. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia – Arquivo de Fotografia de Lisboa – Fundo O Século.

Figura 128: Fotografia do Cortejo do Mundo Português. Data 30/06/1940. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia – Arquivo de Fotografia de Lisboa – Fundo O Século.

Figuras 129 a 131: Capa e ilustrações do livro O Pretinho de Angola.

Figuras 132 e 133: Ilustrações do livro O Pretinho de Angola.

Figura 134: Ilustração do livro O Pretinho de Angola.

Figuras 135 e 136: Ilustração do livro O Pretinho de Angola.

Figura 137: Escultura apresentada na Exposição “A Arte de curar em África, entre tradição e modernidade”, representando indivíduo com deformação na coluna vertebral. Reprodução do catálogo da exposição.

Figura 138: Instrumentos utilizados em práticas de medicina tradicional africana, apresentados na Exposição “A Arte de curar em África, entre tradição e modernidade”. Reprodução do catálogo da exposição.

Figura 139: Colar “amuleto” apresentado na Exposição “A Arte de curar em África, entre tradição e modernidade”. Reprodução do catálogo da exposição.

Figura 140: Fotografia de praticante de medicina tradicional africana. apresentada na Exposição “A Arte de curar em África, entre tradição e modernidade”. Reprodução do catálogo da exposição.

Figura 141: Fotografia de banca de produtos usados na medicina tradicional africana. apresentada na Exposição “A Arte de curar em África, entre tradição e modernidade”. Reprodução do catálogo da exposição.

Figura 142: Fachada do Museu Real da África Central, reproduzida do site do museu: www.africamuseum.be.

Figura 143: Fotografia de antiga montagem de sala dedicada aos embates “heróicos” dos colonizadores belgas no Museu Real da África Central, reproduzida do site do museu: www.africamuseum.be

Figura 144: Escultura alegórica à presença da Bélgica na África como protetora dos africanos, na Rotunda do Museu Real da África Central em Tervuren. Fotografia Marcelo Cunha.

Figura 145: Escultura alegórica representando hábito africanos, na Rotunda do Museu Real da África Central em Tervuren. Fotografia Marcelo Cunha.

Figura 146 e 147: Vistas da sala de Etnografia Africana no Museu Real da África Central em Tervuren. Fotografia Marcelo Cunha.

Figuras 148 e 149: Escultura Homem Leopardo na sala de Etnografia Africana no Museu Real da África Central em Tervuren. Fotografia Marcelo Cunha.

Figura 150: Painel em memória de belgas mortos na África durante o período colonial, na Sala Memorial no Museu Real da África Central em Tervuren. Fotografia Marcelo Cunha.

Figura 151: Fotografia da sala de dioramas zoológicos, vendo-se crocodilo no Museu Real da África Central em Tervuren. Fotografia Marcelo Cunha.

Figura 152: Fotografia da Sala de Etnografia Comparada no Museu Real da África Central em Tervuren. Fotografia Marcelo Cunha.

Figura 153: Vitrine apresentando farda de corporação formada por africanos no Congo belga, na Exposição Memória do Congo no Museu Real da África Central em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 154: Painel alusivo ao transporte aéreo no Congo belga, na Exposição Memória do Congo no Museu Real da África Central em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 155: Painel alusivo ao implemento de meios de transporte no Congo belga, na Exposição Memória do Congo no Museu Real da África Central em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 156: Cenário sobre o comércio e acesso a produtos industrializados pela população no Congo belga, na Exposição Memória do Congo no Museu Real da África Central em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 157: Vitrine alusiva a expedições científicas exploratórias no Congo belga, na Exposição Memória do Congo no Museu Real da África Central em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 158: Cenário referente à musicalidades no Congo belga, na Exposição Memória do Congo no Museu Real da África Central em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 159: Vitrine alusiva à Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, em 1958, origem do Museu Real da África Central em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 160: Vitrine com equipamentos e relatórios relacionados à missões científicas no Congo belga, na Exposição Memória do Congo no Museu Real da África Central em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 161: Vitrine com arquivos da Reserva Técnica do Museu Real da África Central em Tervuren, com documentos relativos às peças do museu. Foto Marcelo Cunha.

Figura 162: Cenário com uniforme utilizado nos embates pela independência do Congo, na Exposição Memória do Congo no Museu Real da África Central em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 163: Módulo Tribuna com depoimentos de belgas e congolezes sobre a colonização do Congo na Exposição Memória do Congo no Museu Real da África Central em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 164: Vista da entrada e parte do módulo inicial da Exposição Congo Natureza e Cultura no Museu Real da África Central em Tervuren. Foto Marcelo Cunha.

Figura 165: Fotografia de esculturas Luba apresentada na Exposição Signos do Corpo no Museu Dapper, retirada do site www.dapper.com.fr/archives/expositions/2002_03.htm em 15/09/2005.

Figura 166: Fotografia do fotografo Alain Soldeville, apresentada na Exposição Palavras do Corpo, no Museu Dapper, retirada do site www.dapper.com.fr/archives/expositions/2002_03.htm em 15/09/2005.

Figura 167: Fotografia de estauteta nigeriana apresentada na Exposição Signos do Corpo no Museu Dapper. retirada do site www.dapper.com.fr/archives/expositions/2002_03.htm em 15/09/2005.

Figura 168: Fotografia de estauteta mexicana apresentada na Exposição Signos do Corpo no Museu Dapper. retirada do site www.dapper.com.fr/archives/expositions/2002_03.htm em 15/09/2005.

Figura 169: Fotografia de cabeça em bronze tailandesa apresentada na Exposição Signos do Corpo no Museu Dapper. retirada do site www.dapper.com.fr/archives/expositions/2002_03.htm em 15/09/2005.

Figura 170: Fotografia de adorno de nariz “nariguera” da Colômbia apresentada na Exposição Signos do Corpo no Museu Dapper. retirada do site www.dapper.com.fr/archives/expositions/2002_03.htm em 15/09/2005.

Figura 171: Fotografia do fotógrafo Alain Soldeville, apresentada na Exposição Palavras do Corpo, no Museu Dapper, retirada do site www.dapper.com.fr/archives/expositions/2002_03.htm em 15/09/2005.

Figura 172: Fotografia de Máscara Diola do Senegal, apresentada na Exposição O Homem e suas Máscaras no Museu Jacquemart-Andrés, reproduzida do catálogo da Exposição.

Figura 173: Fotografia de máscara Navajo dos Estados Unidos, apresentada na Exposição O Homem e suas Máscaras no Museu Jacquemart-Andrés, reproduzida do catálogo da Exposição.

Figura 174: Fotografia de Máscara da General Electric, apresentada na Exposição O Homem e suas Máscaras no Museu Jacquemart-Andrés, reproduzida do catálogo da Exposição.

Figura 175: Fotografia de Máscara da Costa do Marfim, apresentada na Exposição O Homem e suas Máscaras no Museu Jacquemart-Andrés, reproduzida do catálogo da Exposição.

Figura 176: Fotografia de Máscara de Hockey no gelo dos Estados Unidos, apresentada na Exposição O Homem e suas Máscaras no Museu Jacquemart-Andrés, reproduzida do catálogo da Exposição.

Figuras 177 e 178: Instalações de artistas apresentados na Exposição África Remix, no Centro Georges-Pompidou, fotografias reproduzidas do catálogo da Exposição.

Figuras 179 e 182: Obras de artistas apresentados na Exposição África Remix, no Centro Georges-Pompidou, fotografias reproduzidas do catálogo da Exposição.

Figuras 183 e 185: Obras de artistas apresentados na Exposição África Remix, no Centro Georges-Pompidou, fotografias reproduzidas do catálogo da Exposição.

Figuras 186: Instalação de artista apresentado na Exposição África Remix, no Centro Georges-Pompidou, reproduzida do catálogo da Exposição.

Figuras 187 e 188: Obras de artistas apresentados na Exposição África Remix, no Centro Georges-Pompidou, reproduzidas do catálogo da Exposição.

Figuras 189 e 190: Obras de artistas apresentados na Exposição África Remix, no Centro Georges-Pompidou, reproduzida do catálogo da Exposição.

Figuras 191 e 192: Obras de artistas apresentados na Exposição África Remix, no Centro Georges-Pompidou, reproduzidas do catálogo da Exposição.

Figura 193: Instalação de artista apresentado na Exposição África Remix, no Centro Georges-Pompidou, reproduzida do catálogo da Exposição.

Figura 194: Vista panorâmica do Pavillon des Sessions no Museu do Louvre, retirada do site www.insecula.com/salle/MS00078.html em 20/01/2006

Figura 195: Escultura africana de Gou, do artista Akati Ehplekendo apresentada no Pavillon des Sessions no Museu do Louvre, retirada do site www.insecula.com/salle/MS00078.html em 20/01/2006

Figura 196: Máscara Ninba apresentada no Pavillon des Sessions no Museu do Louvre, retirada do site www.insecula.com/salle/MS00078.html em 20/01/2006

Figura 197: Espaço de Interpretação no Pavillon des Sessions no Museu do Louvre, retirada do site www.insecula.com/salle/MS00078.html em 20/01/2006

Figura 198: Vista panorâmica da Exposição de longa duração do Museu AfroBrasil. Retirada do folder do museu.

Figura 199: Instalação “Navio Negreiro” na Exposição de longa duração do Museu AfroBrasil. Retirada do folder do museu.

Figura 200: Instalação da artista plástica Rosana Paulino, na Exposição de longa duração do Museu AfroBrasil. Retirada do folder do museu.

Figura 201: Painel sobre ex-votos, na Exposição de longa duração do Museu AfroBrasil. Retirada do folder do museu.

Figura 202: Painel sobre carpintaria com instrumentos de trabalhos usados por negros, na Exposição de longa duração do Museu AfroBrasil. Retirada do folder do museu.